

АРХИТЕКТУРА ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ

Научная статья

УДК/UDC 792.021:721.05:364-786

DOI: 10.24412/1998-4839-2024-1-150-166

**Кукольный театр и инклюзивное пространство.
Исторические этапы интеграции****Алина Анатольевна Соколова¹**

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

a.sokolova@markhi.ru

Аннотация. Статья рассматривает кукольные театры и методы их работы с современными инклюзивными программами. Актуальность подобных направлений аргументирована относительной простотой организации постановок и декораций, подачи информации, и возможностью вовлечения в данный вид искусства разных групп людей. В качестве основных примеров приведены исторические кукольные театры разных стран, такие как балаганый театр, театр кукол на воде, теневой театр и японский камисибай. Рассмотрены их необычные методы взаимодействия с публикой, и интеграция подобных видов искусства в современные инклюзивные проекты, применяемые для реабилитации и работы с людьми с физическими или психологическими особенностями. Изучение подходов в организации постановок, транслирующих концепции инклюзивности, позволяет выявить основные аспекты организации современных инклюзивных кукольных театров.

Ключевые слова: театр кукол, реабилитация, инклюзивность, балаган, театр на воде, театр теней, камисибай

Для цитирования: Соколова А.А. Кукольный театр и инклюзивное пространство.

Исторические этапы интеграции // Architecture and Modern Information Technologies. 2024.

№1(66). С. 150-166. URL: https://markhi.ru/AMIT/2024/1kvart24/PDF/12_sokolova.pdf

DOI: 10.24412/1998-4839-2024-1-150-166

ARCHITECTURE OF BUILDINGS AND STRUCTURES

Original article

Puppetry and an inclusive space. Historical stages of integration**Alina A. Sokolova¹**

Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia

a.sokolova@markhi.ru

Abstract. The article examines puppet theaters and their methods of working with modern inclusive programs. The relevance of such directions is justified by the relative simplicity of organizing productions and decorations, providing information, and the possibility of involving different groups of people in this type of art. The main examples are historical puppet theaters from different countries, such as the farce theater, the puppet theater on the water, the shadow theater and the Japanese kamishibai. Their unusual methods of interacting with the public and the integration of such types of art into modern inclusive projects used for rehabilitation and work with people with physical or psychological disabilities are considered. The study of approaches in the organization of productions that broadcast the concepts of inclusivity allows us to identify the main aspects of the organization of modern inclusive puppet theaters.

Keywords: puppetry, rehabilitation, inclusivity, theater on the water, shadow theater, kamisibai

¹ © Соколова А.А., 2024

For citation: Sokolova A.A. Puppetry and an inclusive space. Historical stages of integration. *Architecture and Modern Information Technologies*, 2024, no. 1(66), pp. 150-166. Available at: https://marhi.ru/AMIT/2024/1kvart24/PDF/12_sokolova.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2024-1-150-166

Введение: общие представления о кукольном театре и его связь с политикой инклюзивности

Одно из наиболее древнейших направлений в театральном искусстве, развивающееся и использующееся для самых разных целей – это кукольный театр. Данное направление является весьма удобным и интересным методом подачи информации для совершенно разных групп людей. Еще с древних времен куклы использовались в ритуальных мероприятиях и прочих религиозных действиях. Они позволяли наиболее наглядно подать народу информацию, и, сами по себе являлись весьма мощным символом. Все действия изображаются там самыми различными способами, а в спектакле могут использоваться от самых простых плоских и рисованных кукол, до ростовых, которыми управляет либо сам актер, либо различные механические устройства.

Кукольный театр, сказки и фольклор исторически связаны между собой, поэтому, образы, известные издавна, до сих пор воссоздаются в постановках. Однако, это не мешает и созданию новых, основанных на современных историях, персонажах, в т.ч. и инклюзивных. Для многих деятелей искусства, имеющих непосредственное отношение к группам маломобильных людей, это прекрасная площадка для возможностей и реализации своих проектов. При помощи различных сконструированных кукольных тел, различной трактовке их воплощений и значений, они рассказывают о преодолеваемых ими проблемах, травмах, опыте, а также транслируют концепции инклюзивности и эстетики инвалидности.

Предлагаемые театром кукол различные практики, уже сейчас служат мощным инструментом для разрушения устоявшихся стереотипов и изменения мнения общества, как о зрителях с повышенными потребностями и кукольниках-инвалидах, так и о других маломобильных работниках сцены. Методы совместной работы, социализации и реабилитации, которые используются в данном виде искусства, весьма уникальны. Для наглядной демонстрации и отображения тех или иных физических проблем, используются специально сделанные для этого куклы. В качестве весьма наглядного примера, можно привести ростовых марионеток, показывающих разные особенности, такие как синдром Дауна, ДЦП, эпилепсию, слуховые и зрительные нарушения и пр. Они разрабатываются специально для представлений такими организациями, как SKSF, Count Me In и Kids on the Block², и помогают организовать духовную поддержку маломобильным посетителям, а также, показать миру то, с какими проблемами они могут сталкиваться в своей повседневной жизни.

Работа с куклами разного вида, конструкции и размеров, на сегодня весьма востребованы не только в театральной сфере, но и в качестве прекрасных инструментов для работы с людьми, требующими реабилитации и помощи. Методики рассчитаны на помощь при восстановлении и совершенствовании мелкой моторики, развитии воображения и мышления, улучшении когнитивных функций и социализации в коллективе. Наибольшую востребованность они имеют для работы с детьми. Такие направления в психологической помощи, как «драматическая психоэлевация»³, разработанная И.Я. Медведевой и Т.Л. Шишовой, используют работу в кукольном театре для коррекции поведенческих и

² Macias M. Puppets for Disability Awareness // *Enabling Devices*. August 2022. URL: <https://enablingdevices.com/blog/puppets-for-disability-awareness/> (дата обращения: 23.01.2024).

³ Медведева И.Я. Лекарство – кукольный театр. Пьесы для детей / И.Я. Медведева, Т.Л. Шишова. Москва: Никея, 2009. 304 с.

психологических проблем у детей и подростков. Подобный метод, также, востребован и для работы с людьми совершенно разных возрастов и с разными потребностями. Это весьма понятный и доступный способ подачи информации, который хорошо воспринимается зрительно: как правило, куклы, в том числе и ростовые, имеют весьма яркие и характерные для своих персонажей атрибуты, а их действия просты и понятны.

Представления кукольного театра являются одними из самых доступных и простых способов донести различную информацию для маломобильных посетителей. Они включают в себя различные программы по реабилитации и социализации, и могут создаваться для взрослых людей, разновозрастной аудитории, или быть полностью ориентированы на детей с ограниченными возможностями. Участники постановок, с проблемами по здоровью, могут принимать участие в самых разных этапах подготовки спектакля: от грамотного написания сценария и корректной подачи информации, до создания кукол, костюмов, декораций, и непосредственного участия в самом мероприятии в качестве актеров. Подобные практики могут давать не только рабочие места для большого количества людей, но и помогают бороться с различными физическими и психологическими трудностями, развивать коммуникативные навыки, а также разбивать устоявшиеся в обществе парадигмы.

От исторических истоков до современных инклюзивных трактовок

Основываясь на исторических данных и современных спектаклях, как правило, выделяют несколько направлений кукольных постановок, которые считаются основными: театр срединных кукол, где конструкция для управления находится на одном уровне с кукловодом, или он находится в специальном ростовом костюме (сюда же можно отнести и театр теней, в котором используется специальный экран, за которым находятся актеры); театр верховых кукол, где куклой управляют сверху, надевая ее как перчатку, или используя специальные палки (конструкции); театр низовых кукол, которыми управляют сверху, используя нити, в то время как сама кукла находится внизу (марионеточные спектакли).

Во многих странах была своя разновидность национального театра кукол. Для Европы, наиболее популярным, был вертепный театр [1, с.31], который был напрямую связан с религией и религиозными праздниками. Само название произошло от ст.слав. слова «врѣтъпъ»⁴ (пещера), и пошло от изображений сцен из жизни Иисуса в пещере, служившей ему местом для укрытия от царя Ирода. Сам театр представлял собой двухъярусный деревянный короб (рис. 1), в котором показывали рождественские традиционные постановки, которые разделялись при помощи этажей на социально-бытовую (нижний ярус) и религиозную (верхний ярус).

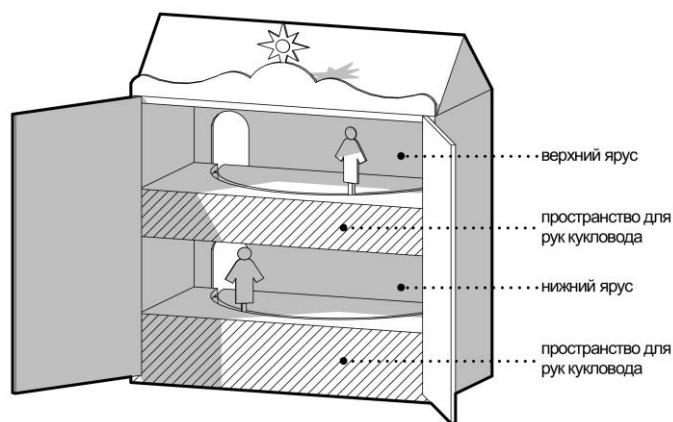


Рис. 1. Вертепный театр, схема

⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Изд. 2-е, стереотипное. Москва: Прогресс, 1987. Т. I. С. 300.

Пик популярности вертепного театра в России, пришелся на XVIII–XIX вв., однако, к 1917 году его старались запретить, как прямую религиозную пропаганду. По состоянию на сегодняшний день, вертепный театр начал восстанавливать свою популярность, в т.ч. и как отличный инструмент для работы с детьми с отклонениями в развитии, ментальными и физическими проблемами.

Далее можно рассмотреть такое направление, как балаганный театр (рис. 2), также весьма популярное на территории России в эпоху петровских реформ. Корни его происхождения уходят в языческие и шаманские обряды, от которых, также, пошел один из наиболее популярных приемов кукольных театров – звукоподражание животным и людям, который позже преобразовалось в чревовещательное искусство. Название балагана происходит от персидского слова «balaḫanā»⁵ (балкон или верхняя комната), и он, как правило, считался именно народным театром, кочующим по ярмаркам и праздникам, и располагающийся в специально выделенных для него местах. Архитектура была временной и максимально простой. Малые балаганы («рогожные» или «столбики») представляли собой столб, на котором закреплялся рогожный навес. В них, как правило, показывались различные «необычные» зрелища, в т.ч. и люди, с различными физическими отклонениями, такие как женщины с бородой, великаны, карлики и др. Также, в таких сооружениях могли располагаться гадалки и кукольники-марионетки.



Рис. 2. Набор открыток СССР, История русского театра, открытка 7 «Балаган», 1989 г. Художник Семенов В.И.

Полноценные балаганные театры, со зрительными местами и сценой, представляли собой весьма точно рассчитанную разборную конструкцию из деревянных досок, для сбора которой каждый раз использовались те же детали, щели заделывали подручными средствами, в качестве крыши использовали полотнище или рядину, сделанную из холста или сшитых мешков. Внутри сооружения находился зрительный зал. Передний ряд состоял из нескольких лож и 2-3 рядов кресел, которые отделялись от всех глухой перегородкой. Далее шли скамьи с «первыми местами» (около 7-8 рядов), после них «вторые места» (10-11 рядов скамей). Сами скамьи были разной высоты (от низких к высоким), задние ряды могли быть настолько высокими, что посетители не доставали ногами до пола. В самом конце располагался «загон», который представлял из себя отгороженное забором пространство для стоячих мест, где находилась самая малоимущая аудитория. Перед сценой было предусмотрено место для пары музыкантов, по бокам ставили столбы с

⁵ Там же. С. 112.

кронштейнами, которые держали лампы, служившие для поддержания тепла и освещения. Подобный импровизированный театр могли одновременно посещать около 1000 зрителей [4, с.28-33]. Сами спектакли были весьма короткими и комедийными, и шли около 15-30 минут. Подобная концепция «кочующих театров», в современное время, снова набирает популярность. Многие труппы, в т.ч. и те, кто транслирует концепции инклюзивности, организуют свою работу по принципу кочующих балаганов, путешествуя по городам и странам, арендуя и подстраивая под себя предоставляемые им пространства. Они стремятся как можно больше путешествовать, участвовать в фестивалях и прочей активности, что позволяет им презентовать свои истории для большего количества людей.

Искусство традиционных азиатских кукольных театров, во многом, весьма необычно и интересно. Вьетнамский кукольный театр на воде (рис. 3) один из самых самобытных видов кукольного искусства⁶. Данный вид развлекательных мероприятий впервые появился у крестьян, живших в районе дельты реки Хонга. Мероприятия организовывались в период затопления рисовых полей, прямо в воде. Позже, этот вид выступлений стал более регулярным, однако, сама традиция проводить игру в воде, сохранилась. Для ее проведения организуют специальный бассейн, общая площадь которого, обычно, не более 4 метров квадратных. На сегодняшний день, существуют, как и специальные регулярные театры для подобных развлечений, так и есть разборные конструкции резервуаров с водой, которые дают возможность сделать представления более мобильными, и позволяют актерам-кукольникам путешествовать со всем необходимым.



Рис. 3. Кукольный театр на воде «Thang Long Water Puppet Theatre» в Ханое, Вьетнам

Традиционная сцена представляет собой деревенский общинный дом или пагоду, классическая рассадка зрителей происходит по трем сторонам от нее. С двух сторон от них располагаются двери, через которые «заходят» и «уходят» со сцены куклы: «дверь жизни» с востока, через которую действующие герои выходят, и «дверь смерти» с запада, куда они заходят, покидая сцену (рис. 4). Сами же кукольники находятся в этот момент за специальным занавесом, по пояс в воде, и следят через прорези за грамотностью исполнения движений и реакцией на них публики. Куклы выполняются из дерева, покрываются специальным лаком, и управляются при помощи прикрепленного к их нижней части стержня, который располагается под водой, а единственные подвижные части их тела (руки и голова), приходят в движение при помощи веревок.

⁶ Amanda Vander H. Vietnamese Water Puppetry: The Practical Development of the Structure and Form: Honors Senior Theses/Projects.: 06.01.2018. Oregon, 2018. p. 6-10.

Gaboriault D. Vietnamese Water Puppet Theatre: A Look Through the Ages: Student Honors Theses: Western Kentucky, 2009. p. 26-30.

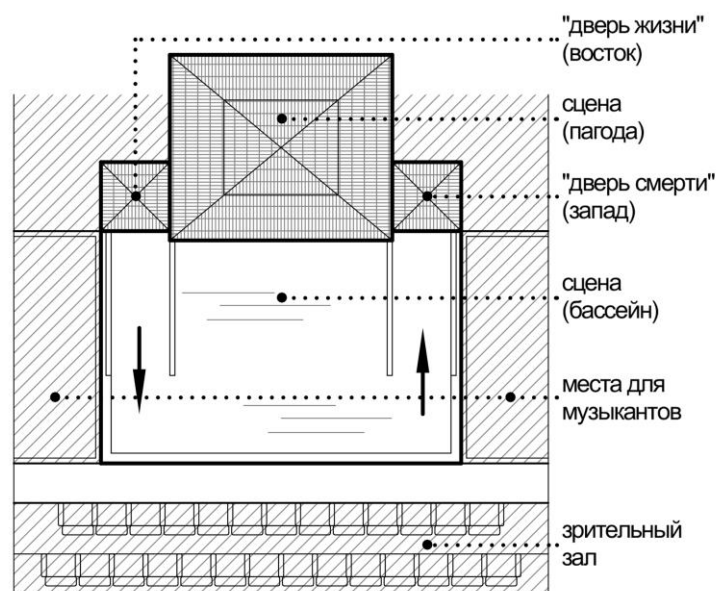


Рис. 4. Вьетнамский кукольный театр на воде, схема

Теневой театр кукол «*piuingxi*» – это один из наиболее интересных и простых в исполнении видов китайского традиционного искусства. Многие историки считают, что этому виду театра уже более 2000 лет. Для организации представлений не требуется множества усилий, достаточно наличие свободного темного помещения и белого полупрозрачного экрана. Сами марионетки могут быть вырезаны либо из бумаги, либо из тонкой кожи. Они окрашиваются цветными красками и подсвечиваются сзади при помощи лампы, создавая своеобразную «проекцию» на экране. Этот вид искусства, на сегодняшний день, завоевал большую популярность в направлении инклюзивных программ. На основе методов работы над куклами, историей и самим представлением, созданы программы для профилактики болезни Альцгеймера у групп людей старшего возраста, а также, работы и реабилитации детей-аутистов⁷. Реабилитационные центры предоставляют участникам программы быть уже не только зрителями, но и непосредственными создателями самих спектаклей. Они предлагают пройти полноценные уроки мастерства создания марионеток и управления ими. Точные движения руки и пальцев позволяют улучшить когнитивные функции и поработать над концентрацией внимания. Уже более 200 участников программы, включая детей и людей третьего возраста, показали отличные результаты, а постоянный контроль здоровья участников и собранные статистические данные, лишь подтверждают это.

Другой тип народного театра в Китае, перчаточный театр кукол, тоже является прекрасным направлением для работы с инклюзивными группами. Его используют для реабилитации и помощи детям с детским церебральным параличом (ДЦП)⁷. Некоторые куклы могут быть модернизированы разными способами, в т.ч. и при помощи технологий робототехники. Для спектаклей используют импровизированную сцену с пестрым фоном в яркой раме. Декорации либо совсем отсутствуют, либо сведены к минимуму, а дети-кукольники ведут живые разговоры между своими марионетками, поют или танцуют. Такая методика позволяет развивать их коммуникабельность, благотворно сказывается на общем психоэмоциональном состоянии, а также позволяет улучшить кинематику рук.

Еще один из значимых в истории и культуре образцов азиатского театра кукол – это японский театр камисибай⁸. Этот забытый на некоторое время вид японского уличного

⁷ Xu Wei Ancient folk art leads the mentally handicapped out of the shadows // Shine: Powered by Shanghai Daily. October 2022. URL: <https://www.shine.cn/news/in-focus/2210231775/> (дата обращения: 15.01.2024).

⁸ Магуро Ю. Камисибай: забытый родственник манги // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 2013. № 102-103. С. 89-94.

искусства, вновь набирает свою популярность. Название можно дословно перевести, как «ками» – бумага, «сибай» – театр, т.е. «бумажный театр» («бумажная игра»). Многие историки и ученые не могут точно определить момент возникновения данного направления. Основные мнение сходятся к тому, что он появился, фактически, «как ветер» на улицах Токио 1930-х годов. Предполагается, что камисибаи основывался на опыте «эмакимоно» – специальных сделанных для монахов буддистских храмов, свитков с изображениями, которые помогали им рассказывать истории своих монастырей народу, тем самым привлекая последователей (примерно с VIII в.). Резкое появление и активный рост популярности камисибаи выпал на самое непростое время в жизни Японии. Великая депрессия 1930-х и последующая за ней капитуляция Японии перед союзными войсками 1945 года, оставили за собой огромное количество безработных людей в Токио и других префектурах. Популярность комиксов и карикатур в то время, и формирование искусства «бумажной игры», позволило лишенным заработка гражданам организовать больше 2500 странствующих «сцен», и иметь с этого относительно стабильный доход. Они проводили в день более десяти представлений, которые ежедневно посещали более миллиона детей.

Начало представления открывалось ударами специальных колотушек – хёсиги. Все желающие посмотреть и послушать (как правило, основным зрительским составом были дети), собирались вокруг «гайто камисибайа» (или просто «камисибайа»), что дословно можно перевести как «уличный мастер камисибай». У него же можно было купить различные сладости и сувениры, которые составляли основной доход актера. Сам «театр» представлял собой весьма простую и компактную для транспортировки конструкцию (рис. 5): деревянный короб, прикрепленный к багажнику велосипеда. На его крайнюю часть закреплялась импровизированная деревянная сцена с рамой – «бутай», куда закреплялась серия рисунков с разными сценками (около 10-12 картинок), нарисованными акварельными красками на картоне, которые заменялись рассказчиком в определенной последовательности, тем самым, показывая целую историю. Сам единственный актер единолично озвучивал всех участвующих там персонажей, а также вел повествование.

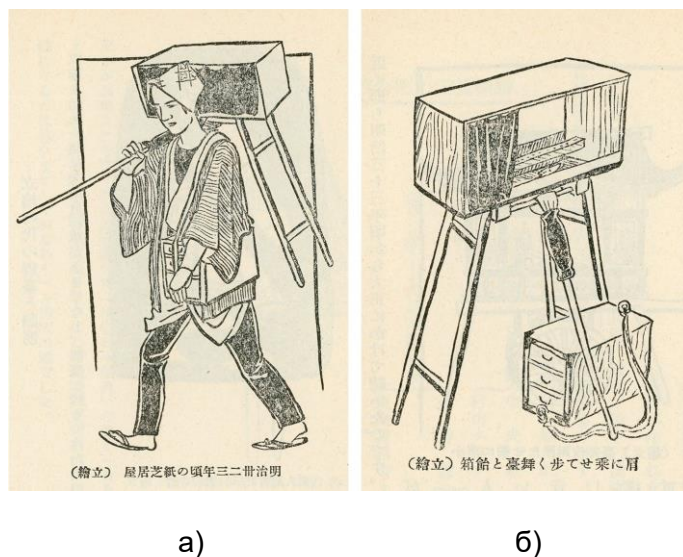


Рис. 5. Уличный театр камисибаи: а) Камисибай (исполнитель), около 1900 года; б) переносная сцена тати-э с коробкой конфет (иллюстрации из «Камисибай но дзисай» Имаи Ёнэ (1934))

Падение популярности камисибай был напрямую связан с появлением телевидения, которое смогло предоставить людям более широкий спектр развлечений. Множество актеров театров «бумажной игры» потеряли свою работу, а истории, которые они рассказывали, дали начало и легли в сюжеты современного искусства манги и аниме. Но, несмотря на это, этот вид искусства вновь возрождается к XXI в., благодаря стараниям

буддистской монахини Маки Саджи, и ее участию в кампании по обеспечению мира во всем мире. Она создала бумажный спектакль, основанный на воспоминаниях одной из жертв атомной бомбардировки Хиросимы (1945 г.) – девочки Садако Сасаки. Спектакль показали на встрече ООН в Нью-Йорке (2010 г.), по поводу обсуждения Договора о нераспространении ядерного оружия⁹.

Сегодня же, «бумажный театр», и метод работы с ним, используется для воспитательных и терапевтических целей. Уроки с использованием такого способа подачи информации, помогает детям и взрослым проще запоминать ее и быстрее включаться в процесс обучения. Участник может использовать творческие подходы, задействовать свое воображение и показать свою историю. Это весьма эффективный метод для помощи при адаптации людей с нарушением умственного развития и ментальными проблемами, а участие в создании подобных представлений позволяет улучшить сосредоточенность и концентрацию человека на конкретных событиях.

Одна из немногих сохранившихся марионеточных пьес XX века, с куклой-инвалидом с деревянной ногой – это четырехминутная пьеса, «Шарманщик» немецкого кукловода Альбрехта Розера. Это произведение сохранилось в архивах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств в Линкольн-центре. Оно транслировало проблемы конкретно взятого человека, после Второй мировой войны, который был разбит и разочарован, и находился в изоляции от всего и всех. Деревянная нога, в данном контексте, была вполне материальной, и при касании пола издавала слышимый зрителями звук, привлекающий внимание и акцентирующий его на проблемах конкретного человека. Используя визуальные и звуковые инструменты, персонаж превратился в своеобразную «фигуру совести», обличающую жестокость войны и общества, и призывающую к справедливости в отношении маломобильных граждан¹⁰.

Современные аспекты организации кукольного инклюзивного театра и его архитектура

Множество трупп, занимающихся кукольными перформансами, являются, по сути, «кочевниками». Они предпочитают выступать в разных городах, и арендуют под это различные помещения или площадки. Регулярные кукольные театры, располагающие своими собственными зданиями, тоже существуют. В РФ насчитывается более 140 действующих, в т.ч. и самый крупный, на данный момент, в мире – ГАЦТК (Государственный академический центральный театр кукол им. С.В. Образцова), в состав которого включены два здания с тремя залами, на 200, 45 и 500 зрительских мест. Более 27 кукольных театров располагаются во Франции (согласно данным организации WEPА), более 40 в Америке (данные организации Puppeteers of America), и в других странах. Одна из старейших мировых театральных организаций UNIMA (Международный союз марионеток), включенная в состав ЮНЕСКО, сотрудничает более чем с 500 организациями, занимающимися театрально-кукольными мероприятиями. Туда входят школы марионеточного искусства, труппы кукольников, музеи кукол, театры, различные группы, занимающиеся подготовкой фестивалей и т.п. Следует рассмотреть несколько примеров организации театральных пространств для кукольного искусства.

Построенный в период с 1950-1970 гг., архитекторами Ю. Шердяевым, В. Уткиным и А. Мелиховым, Государственный академический центральный театр кукол – ГАЦТК (рис. 6,7,8), представляет собой весьма простой прямоугольный объем с глухими стенами и пристроенным объемом с витражным остеклением. Два зала (большой овальный и малый), изолированы от фойе, их планировка симметрична и находится на одной оси, сцены смыкаются, что позволяет использовать одно пространство в качестве арьерсцены

⁹ Saji M. World Peace Kamishibai: Japaneze Puppet Show. URL: <https://web.archive.org/web/20120425121617/http://www.sajimaki.com/Introduction.html> (дата обращения: 20.01.2024).

¹⁰ Tsaplina M. Puppetry and Disability Aesthetics // HowlRound Theater Commons. May 2020. URL: <https://howlround.com/puppetry-and-disability-aesthetics> (дата обращения: 18.01.2024).

для другого, при помощи общего проема в смежной стене. Большой зал овальной формы не имеет видимого портала, сцена с жестким горизонтом и четырьмя подъемно-опускными планами. Раздвижные панели в его стенах раскрывают игровые ложи. В театре отсутствуют балконы, что соответствует специфическому направлению постановок: зритель не должен видеть кукольника сверху ширмы.



Рис. 6. Государственный академический центральный театр кукол им. С.В. Образцова: вид на главный вход

Самый маленький по количеству мест зал (третья сцена), располагается в отдельной пристройке. В основном здании находится музей кукол. Светлые фасады позволяют сделать акцент на больших часах с мозаикой и позолотой, расположенных по центру в нише. Каждый час из фигурных домиков должны появляться различные фигурки персонажей сказок. Подобное решение, помимо отражения жанровой направленности, служит отличным визуальным знаком для разных групп посетителей. По состоянию на сегодня, театр частично доступен для маломобильных граждан (в основном, для колясочников), а развитие различных программ, в частности, направленных на людей с проблемами по слуху и зрению, способствуют поддержанию концепции инклюзивности в театральном искусстве России.

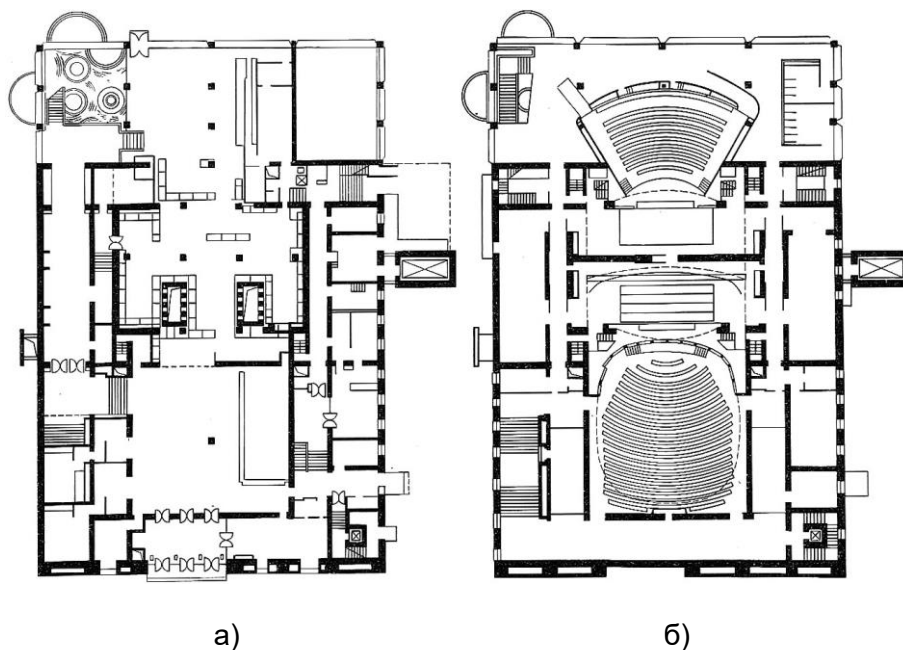


Рис. 7. Государственный академический центральный театр кукол им. С.В. Образцова: а) план в уровне входа; б) план в уровне фойе.

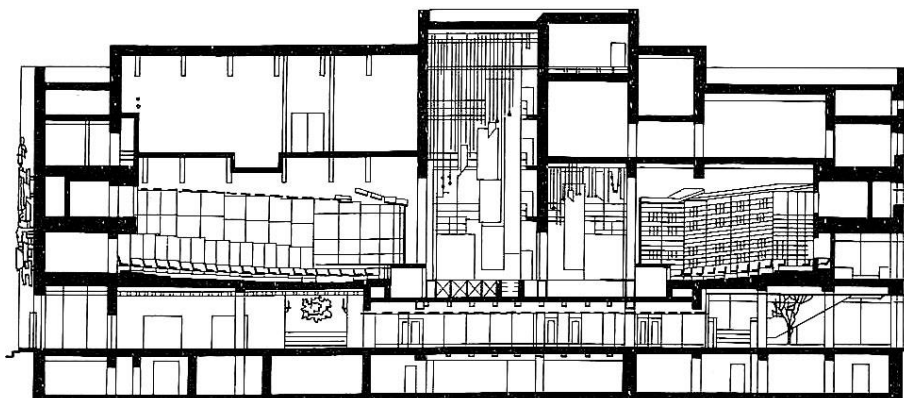


Рис. 8. Государственный академический центральный театр кукол им. С.В. Образцова: разрез

Рассматриваемые далее объекты представляют собой более современные архитектурные проекты, организованные за последние годы. Реставрация и расширение колокольни Див-сюр-Мер (рис. 9,10) во Франции (ACAU Architects), построенной в 1892 г., перекаленифицировало здание в городской культурный центр с музыкальной школой в звоннице и новой пристройкой в виде кукольного театра. Современное кирпичное здание с острыми углами, контрастно отделяет его от исторической части, а наклонная крыша обеспечивает нужную высоту внутри зрительного зала на 130 мест. Сидения представляют собой сборную блитчерную конструкцию, что позволяет трансформировать зал, при необходимости. Имеются места для маломобильных групп. Отдельные входы располагающиеся вровень с уровнем улицы, делят пространство на две основные зоны: пространство для посетителей и рабочую, объединенную с проходом на сцену, что позволяет быстро доставлять туда нужный реквизит. Решетчатая раскладка кирпича на фасаде обеспечивает светопрозрачность и связь с внешним миром, и также раскрывает внутреннюю активность данного места, а большое панорамное окно в зоне мастерских, ориентированное на улицу, позволяет заинтересовать прохожих процессом создания и подготовки марионеток еще до начала спектакля.



Рис. 9. Колокольня Див-сюр-Мер, вид на мастерскую кукольного театра

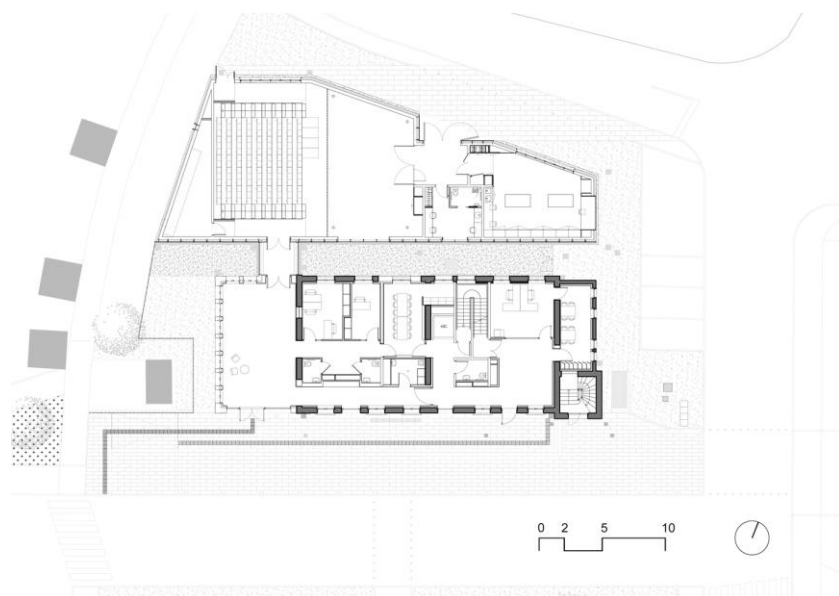


Рис. 10. Колокольня Див-сюр-Мер, план 1 этажа

Стоит обратить внимание на другой необычный проект – театр Эн ла Орилья (рис. 11), расположенный у реки Парана в Пуэбло Эстер (Аргентина). Здание, высотой всего в 2 этажа, представляет собой весьма интересный пример того, как камерное небольшое пространство может стать площадкой для организации различных постановок: от национальных танцевальных и музыкальных шоу, до кукольных представлений.



Рис. 11. Театр Эн ла Орилья

Первый этаж, в окружении галерей из кирпичных арок, создает, связанный с уличным пространством, полуоткрытый зал для работы и выступлений, со свободной планировкой, без фактической сцены и посадочных мест (однопространственный зал), который можно

расширить при помощи складных ворот. В восточной части организовано место для встреч и собраний. Пространство верхнего этажа соединяется с нижним вторым светом, и может функционировать как техническое помещение, склад или дополнительные рабочие зоны (рис. 12,13). Этот театр наглядно демонстрирует, что такие мероприятия, как кукольные постановки, могут быть организованы в помещениях любой направленности.

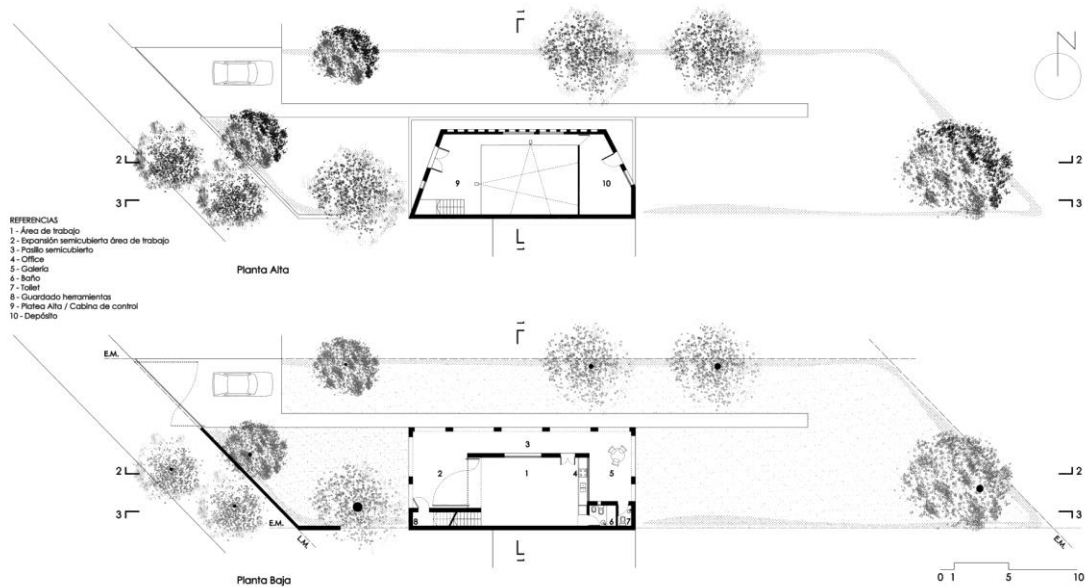


Рис. 12. Театр Эн ла Орилья. Планы 1 и 2 этажей

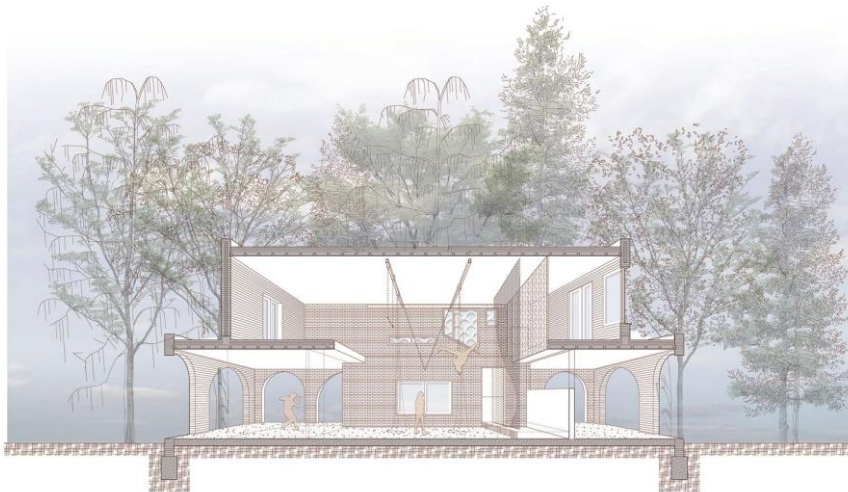


Рис. 13. Театр Эн ла Орилья. Разрез

Рассмотренные выше культурно-зрелищные учреждения показывают, насколько разными по своей архитектуре могут быть театры, рассчитанные на представления с использованием марионеток. Однако, некоторые официальные труппы или организации, напротив, либо не имеют собственных пространств, и представляют из себя кочевников, работающих на фестивалях, либо арендуют пространства (в т.ч. и при театрах) в долгосрочной перспективе, подстраивая свои спектакли под имеющиеся там ограничения. Классическая сцена-коробка, которую, зачастую, можно встретить в зданиях кукольных

театров, предполагает возможность организации разнонаправленных постановок с куклами, однако, исходя из информации о более современных тенденциях, инклюзивных спектаклях и запросах самих исполнителей и режиссеров, можно увидеть стремление к более адаптивным пространствам, таким как однопространственный зал, где сцена в пол и зрительские места объединены в одно общее пространство, что становится весьма удобным решением, особенно для иммерсивных постановок, весьма популярных в работе с группами людей с разной степенью инвалидности. Трансформирующиеся конструкции сцены и блитчерные трибуны вместо статичных зрительских мест, позволят участникам перформанса не подстраивать свои представления и используемые ими декорации под окружающее их пространство, а подстраивать его под себя.

От типа спектакля напрямую зависят декорации. Это может быть как практический реквизит (различные передвижные элементы, открывающиеся и закрывающиеся двери и т.п.), крупные многоплановые декорации, напрямую задействованные в спектакле, а также нефункциональные, максимально простые и статичные (многоплановые и одноплановые рисованные фоны и т.д.). Марионеточные представления в классическом стиле, предпочитают движущиеся панорамы и сменные задники.

Архитектура кукольных театров, особенно в плане сценического пространства, может быть весьма специфической и отличной от классических постановок без кукол. Фактически, для организации многих представлений, нужна специально организованная площадка. Для примера можно привести рассмотренный выше китайский кукольный театр на воде, исторический ярморочный балаган, использующий принцип амфитеатрального расположения зрительских мест, и прочие традиционные кукольные постановки разных стран. Поднятая сцена, в постановках с живыми актерами, позволяет посетителям лучше видеть происходящее там действие, но в случае же с театром кукол, она увеличивает угол обзора, заставляя смотрящего задирать голову, что приносит неудобство, а наклоненная в сторону зрителя сцена, зачастую, делает установку нужных декораций конструктивно невозможной¹¹. Считается, что лучшая позиция для организации кукольных постановок – это сценическое пространство вровень с полом, а портативные конструктивные элементы позволяют организовать его почти в любом помещении с достаточными габаритами. Такое расположение, в том числе, может быть рассмотрено со стороны инклюзивности, поскольку оно не требует установки лифтов или пандусов, следовательно, кукольникам-инвалидам будет проще попадать на сцену. Однако, подобные решения зависят, в первую очередь, от типа постановок, которые организуются в театре и от его репертуара. Некоторые учреждения располагают трансформируемыми конструкциями сцены, которые позволяют ей наклоняться, подниматься или опускаться вровень с полом и ниже, что может быть более удобным решением в большинстве случаев.

Один из наиболее значимых моментов в кукольных театрах – это метод подачи информации. Поскольку большая часть постановок основывается именно на визуальной составляющей, грамотный расчет видимости крайне важен. Условия для всех зрителей должны быть примерно одинаковыми. В зависимости от типа проводимого спектакля, и декораций, задействованных в нем, перед постановкой, как правило, может проводиться отдельный расчет, чтобы зрители видели происходящее на сцене, и не видели кукольников, скрытых декорациями (если того требует сама постановка). В классических зданиях театров кукол, зритель видит представление, как правило, только с одной стороны, т.е. используется закрытая сцена-коробка, ограниченная по бокам и сверху порталной аркой. Такой метод используется, чаще всего, в классических спектаклях, где актер-марионеточник полностью скрыт ширмой.

Стоит учитывать, что для организации специфических постановок, классические решения уже не подходят. Для примера, иммерсивные, использующие ростовых кукол, и включающие зрителя в процесс повествования, требуют проведения более сложной

¹¹ Федотов А. Техника театра кукол. Москва: Государственное издательство «Искусство», 1953. С. 40-61.

работы. Если спектакль выносится за пределы сцены, основан на тактильной работе, и предполагает взаимодействие актеров, посетителей и окружающей их среды, то такие перформансы требуют весьма специфических решений в плане архитектуры и конструкций: сцена, фактически, сливается и вливается в зрительный зал, места для рассадки становятся либо более разреженными, либо превращаются в декорации (где посетители сидят на реквизите), а само действие может выноситься за пределы зала, в фойе. Для подобных мероприятий лучше всего подходят трансформируемые пространства.

Такие мероприятия, как правило, рассчитаны на посетителей с проблемами по зрению. Один из наиболее ярких примеров – это постановка 2015 г. «Ежик в тумане», организованная в Московском театре кукол Натальей Пахомовой. Из-за статичного зрительного зала, сказка переместилась на сцену, на которой были расставлены разные подушки, коврики, стулья, на которых расположились зрители-участники. Между ними расположились различные растения, представляющие лес, а звуки и запахи, сопровождавшие спектакль, имитировали природу и погружали посетителей в атмосферу истории. Сами кукольники-актеры в ростовых костюмах разных животных перемещались между сидящими людьми, вовлекая их в своеобразную игру.

Этот пример и примеры использования кукольного театра, приведенные выше, в т.ч. и основанные на народных исторических театрах, весьма наглядно показывают его пользу не только при организации постановок для маломобильных зрителей, но и в качестве прекрасного метода для реабилитации для граждан с ментальными проблемами. Также, это весьма мощный инструмент для демонстрации трудностей, с которыми сталкиваются инвалиды в течении жизни. Подобные практики помогают им не только рассказать миру о себе, но и репрезентовать себя в сфере искусства.

Выводы

Кукольное искусство, как одно из направлений театра, становится все более востребованным в сфере инклюзивности, реабилитации и работы с разновозрастными группами людей с повышенными потребностями, с теми или иными проблемами с физическим или ментальным здоровьем. Анализ разных типов исторических кукольных представлений, их связь и методы использования в современных инклюзивных программах по обучению, помощи и реабилитации людей разных групп наглядно продемонстрировали востребованность в данной сфере. Рассмотренные исследования на данную тему показали, что множество организаций, работающих в данном направлении с людьми с повышенными потребностями, а также инклюзивные труппы кукольников, существуют либо при поддержке образовательных или медицинских организаций, либо как отдельные группы людей, объединенных общими целями и интересами, которые, зачастую, не имеют собственных театральных пространств. Они используют либо арендные, либо предоставляемые организациями помещения, которые, чаще всего, не соответствуют их потребностям, и вынуждают подстраивать постановки под ситуацию. Это значительно усложняет процесс организации спектаклей, и весьма сильно сокращает их количество и объем публики, которая могла бы посещать данные мероприятия.

При организации кукольных театров, не следует упускать из виду то, что для групп маломобильных граждан, как зрителей, так и сотрудников, требуется особая внимательность при создании самого здания, из-за их физических и психологических особенностей. Помимо базовых элементов доступности, в работе над инклюзивными пространствами, в т.ч. и театральными, все большую популярность обретают различные приемы из такой концепции, как «исцеляющая архитектура» (Healing Architecture) [7, с.109-113], которая чаще всего используется в проектировании медицинских и реабилитационных центров. Она может быть применима и в работе над культурно-зрелищными учреждениями, что можно наблюдать и в рассмотренных выше современных проектах театров. Такие решения, как понятные и простые для восприятия формы, интеграция света и цвета, и общая светопрозрачность здания (улучшает восприятие пространства для людей с сенсорными нарушениями), работа с разными материалами

(создание тактильно и сенсорно богатых путей), связь с внешней средой и интеграция зеленых пространств для отдыха с растениями в общую структуру (способствует общему снижению стресса), а также принцип «коротких расстояний» (сокращает время, затрачиваемое на путь, из одной точки в другую), которое делает передвижение по зданию более эффективным и простым, и т.п. Подобная стратегия в создании проекта делает его привлекательным для посещения не только группами с повышенными потребностями, но и для всех людей.

Предполагается несколько вариантов развития театрального пространства для кукольных представлений: либо пространство, организованное под конкретный тип постановок, либо полностью трансформируемое пространство, способное перестраиваться под тип мероприятия и потребности маломобильных граждан, которые его посещают или работают там. В данном случае, наиболее удобным решением может быть простая геометрическая форма залов и концепция их трансформации по типу «Black box» [3, с.178] (черный ящик). Блитчерные трибуны, мобильные конструкции сцены из сборных элементов и возможность изменять общую конфигурацию внутри зального пространства, и подстраивать ее под тип кукольного представления, дает больший спектр возможностей, а простая и понятная форма, удобна в работе с маломобильными посетителями. Наличие соответствующих решений и условий, комфортных для разных групп, а также легко изменяемых пространств, которые могли бы, при необходимости, подстраиваться под нужды людей и габариты спектакля, весьма сильно бы упростило процесс работы в здании и организации мероприятий.

Дальнейшее изучение данной темы предполагает учет и развитие концепций инклюзивности в культурной и театральной среде. Включение маломобильных людей, которые могут быть как простыми посетителями, так и сотрудниками театра (в т.ч. и менеджерами, художниками, ремесленниками, декораторами, дизайнерами, оформителями и пр. работниками закулисья, работа которых не связана с непосредственным выходом на сцену), а также учет их потребностей еще в процессе проектирования кукольного театрального пространства, может помочь более четкому пониманию того, что необходимо учесть при работе над поставленными задачами. Как следствие, это даст возможность людям с разными типами инвалидности участвовать в полном спектре деятельности театра. Ориентируясь на современные тенденции в сфере инклюзивной архитектуры, кукольный театр должен представлять собой масштабируемое театрально пространство, в котором, вне зависимости от диагноза, человек должен ощущать себя комфортно и свободно, и чувствовать свой контроль над окружающим его пространством.

Источники иллюстраций

Рис. 1, 4. Рисунок автора по материалам из открытых источников.

Рис. 2. URL: <https://stranabolgariya.ru/foto/teatr-balagan.html> (дата обращения: 05.02.2024).

Рис. 3. Фото: Liam Klenk. URL: <https://www.theatreartlife.com/acting-singing/the-thang-long-water-puppet-theatre-in-hanoi-vietnam/> (дата обращения: 07.02.2024).

Рис. 5. URL: <https://fanningtheflames.hoover.org/shorthand-story/7> (дата обращения: 07.02.2024).

Рис. 6. URL: <https://puppet.ru/istoriya-teatra> (дата обращения: 10.02.2024).

Рис. 7. Гнедовский Ю. Архитектура советского театра / Ю. Гнедовский, В. Лазарев, Н. Матвеева. Москва: Стройиздат, 1986 г. С. 237.

Рис. 8. Там же. С. 238.

Рис. 9. Фото: Charly Broyez. URL: https://www.archdaily.com/1002451/rehabilitation-and-extension-of-the-belfry-of-dives-sur-mer-cultural-center-acau-architectes?ad_source=search&ad_medium=projects_tab (дата обращения: 10.02.2024).

Рис. 10. URL: https://www.archdaily.com/1002451/rehabilitation-and-extension-of-the-belfry-of-dives-sur-mer-cultural-center-acau-architectes?ad_source=search&ad_medium=projects_tab (дата обращения: 10.02.2024).

Рис. 11. Фото: Franco Piccini / Martín Cabezudo. URL:

https://www.archdaily.com/979700/theater-en-la-orilla-estudio-arzubialde?ad_source=search (дата обращения: 10.02.2024).

Рис. 12, 13. URL: https://www.archdaily.com/979700/theater-en-la-orilla-estudio-arzubialde?ad_source=search (дата обращения: 10.02.2024).

Список источников

1. Гончаренко Е.Т. История развития и содержание вертепа в Малороссии в XVIII–XIX веках // Культура и образование: научно информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 4 (43). С. 30-44. DOI: <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-443-30-44>
2. Еникеева А.Р. Традиционный фольклорный театр: историческое развитие и возрождение в современном этнокультурном пространстве // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 1. С. 24-31.
3. Кожевников А.М. Приемы современной театральной трансформации // Architecture and Modern Information Technologies, 2021. № 1(54). С. 165–187. URL: https://marhi.ru/AMIT/2021/1kvart21/PDF/11_kozhevnikov.pdf (дата обращения: 11.02.2024). DOI: 10.24412/1998-4839-2021-1-165-187
4. Лейферт А.В. Балаганы; с предисловием Александра Бенуа. Петроград: Издание Еженедельника Петроградских Гос. Академ. Театров, 1922. С. 28–33.
5. Ching Lai C. The Application of Remodeled Glove Puppetry for Children with Developmental Disabilities / C. Ching Lai, H. Hsieh-Chun, C. Hsin-Yung // Research Square, 2022. 15 p. URL: <https://www.researchsquare.com/article/rs-1423960/v1> (дата обращения: 28.12.2023). DOI: doi.org/10.21203/rs.3.rs-1355269/v1
6. Fisher M. The symbiotic relationship between puppetry and disability: The emergence of a strong contemporary visual language // Journal of Applied Arts & Health. Vol. 11. April 2020. pp. 15–28. DOI: https://doi.org/10.1386/jaah_00015_1
7. Ghazaly M. Healing Architecture / M. Ghazaly, D. Badokhon, N. Alyamani // Civil Engineering and Architecture Vol. 10, No. 3A, pp. 108-117, 2022. DOI: 10.13189/cea.2022.101314
8. Marciniak A., Dobińska G. The Kamishibai theatre in work with children with intellectual disability // Journal of Intellectual Disabilities. Vol. 27. №1. March 2023. pp. 87-103. DOI: <https://doi.org/10.1177/17446295211036558>
9. Purcell-Gates L. Fisher E. Puppetry as reinforcement or rupture of cultural perceptions of the disabled body // The Journal of Applied Theatre and Performance. Vol. 22. № 3. July 2017. pp. 363–372. DOI: 10.1080/13569783.2017.1329652
10. Tsaplina M. Bodies speaking: Embodiment, illness and the poetic materiality of puppetry/object practice // Journal of Applied Arts & Health. Vol. 11. pp. 85–102. DOI: https://doi.org/10.1386/jaah_00020_1

References

1. Goncharenko E.T. *Istoriia razvitiia i sodержanie ver tepa v Malorossii v XVIII–XIX vekakh* [The history of the development and content of the nativity scene in Malorossia in the XVIII–XIX c.]. Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts, 2021, no. 4 (43), pp. 30-44. DOI: <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-443-30-44>

2. Enikeeva A.R. *Traditsionnyi fol'klorny teatr: istoricheskoe razvitie i vrozozhdenie v sovremennom etnokul'turnom prostranstve* [Traditional folk theatre: historical development and in the modern revival of ethno cultural space]. Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts, 2015, no. 1, pp. 24-31.
3. Kozhevnikov A. Techniques of Modern Theatre Transformation. Architecture and Modern Information Technologies, 2021, no. 1(54), pp. 165–187. Available at: https://marhi.ru/AMIT/2021/1kvart21/PDF/11_kozhevnikov.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2021-1-165-187
4. Leifert A. V. Balagany; s predisloviem Aleksandra Benua [Balagany; with a foreword by Alexandre Benois]. Petrograd, Publication of the Petrograd State Weekly. Academic. Theaters, 1922, pp. 28-33.
5. Ching Lai C. Hsieh-Chun H., Hsin-Yung C. The Application of Remodeled Glove Puppetry for Children with Developmental Disabilities. Research Square, 2022, 15 p. Available at: <https://www.researchsquare.com/article/rs-1423960/v1> DOI: doi.org/10.21203/rs.3.rs-1355269/v1
6. Fisher M. The symbiotic relationship between puppetry and disability: The emergence of a strong contemporary visual language. Journal of Applied Arts & Health, vol. 11, April 2020, pp. 15-28. DOI: https://doi.org/10.1386/jaah_00015_1
7. Ghazaly M., Badokhon D., Alyamani N. Healing Architecture. Civil Engineering and Architecture, vol. 10, no.3A, pp. 108-117, 2022. DOI: 10.13189/cea.2022.101314
8. Marciniak A., Dobińska G. The Kamishibai theatre in work with children with intellectual disability. Journal of Intellectual Disabilities, vol. 27, no. 1, March 2023, pp. 87-103. DOI: <https://doi.org/10.1177/17446295211036558>
9. Purcell-Gates L. Fisher E. Puppetry as reinforcement or rupture of cultural perceptions of the disabled body. The Journal of Applied Theatre and Performance, vol. 22, no. 3, July, 2017, pp. 363-372. DOI: 10.1080/13569783.2017.1329652
10. Tsaplina M. Bodies speaking: Embodiment, illness and the poetic materiality of puppetry/object practice. Journal of Applied Arts & Health, vol. 11, pp. 85-102. DOI: https://doi.org/10.1386/jaah_00020_1

ОБ АВТОРЕ

Соколова Алина Анатольевна

Аспирант кафедры «Архитектура общественных зданий», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия
a.sokolova@markhi.ru

ABOUT THE AUTHOR

Sokolova Alina A.

Postgraduate Student of the Department of «Architecture of Public Buildings», Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia
a.sokolova@markhi.ru

Статья поступила в редакцию 24.01.2024; одобрена после рецензирования 05.03.2024; принята к публикации 06.03.2024.