



# ПЛАСТИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ «МЕН БІР ЖҰМБАҚ АДАМЫН... АБАЙ»

Гульжан Даулеткулова<sup>1</sup>, Алия Шанкибаева<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

**Аннотация.** В статье представлен анализ оригинальной танцевально-пластической выразительности спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» (Я - человек загадка... Абай) Государственного театра кукол Алматы. Авторское решение стиля и жанра спектакля-фантазмагии, повлекшее оригинальность режиссерской и балетмейстерской работы, явилось основной темой, рассматриваемой в статье.

Целью статьи является осмысление новой по замыслу постановки в жанре «визуального театра» на казахской сцене. Выбор спектакля кукольного театра определен необходимостью отметить постановку, где главную роль исполняет кукла, но, вместе с тем, решение спектакля раскрывает идею замысла – с позиций современности осуществить новый взгляд на жизнь и творчество великого просветителя Абая Кунанбаева.

Результатом данного исследования явилось освещение нового хореографического подхода в решении спектакля кукольного театра. Невербальным языком пластики балетмейстеру удалось раскрыть ассоциативную особенность как отдельных сцен, так и спектакля в целом. Специфика визуального спектакля определила первостепенность балетмейстерского прочтения действия, когда постановка хореографической части спектакля явилась концептуальным решением, а музыка затем подбиралась и писалась на готовую композицию.

На современном этапе поисков оригинального решения сложнейших драматургических тем, данный спектакль и его анализ показал приемлемость практического применения жанра «визуального театра» и роль балетмейстера в постановке. При условии соблюдения стиля и соответствующих задач, авторами статьи раскрыты перспективы применения жанра визуального театра на казахстанской сцене.

**Ключевые слова:** пластическое решение, театр кукол, спектакль, режиссерский замысел, танцевально-пластическое действие, сцена, Абай.

**Для цитирования:** Даулеткулова, Гульжан, Шанкибаева Алия. «Пластическое решение спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.9, №3, 2024, с. 87-104, DOI: 10.47940/cajas.v9i3.721

**Благодарности:** Авторы выражают благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию.

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

## Введение

Театр кукол является самым сложным среди театральных видов искусств. Если драматический актер использует себя в качестве инструмента сценического воплощения образа, то артист театра кукол должен уметь передать свое мастерство через куклу, стать с ней единым целым, сродниться с куклой настолько, чтобы жить и двигаться на сцене вместе с ней. Это и есть то самое ценное качество артиста театра кукол, которое отличает его от актера драматического театра. Особое значение при постановке кукольного спектакля обретает пластическое оформление в целом, где пластика в постановках театра кукол сильно отличается от канонов постановки хореографии в драматическом театре. Балетмейстеру спектакля необходимо знать и разбираться в возможностях и разновидностях механизмов самих кукол как главных исполнителей спектаклей, которым передается пластика образа.

Обоснование выбора темы: приведенный анализ спектакля кукольного театра г. Алматы «Мен бір жұлбақ адаммын... Абай», с различными возможностями кукол раскрывает замысел создателей постановки: режиссера и балетмейстера. Работа над спектаклем оказалась интересной и неординарной, с точки зрения сценического пластического воплощения серьезного драматургического образа через кукольное решение.

Актуальность проблемы: статья посвящена анализу постановки, осуществленной средствами и техническими возможностями кукольного театра в год 175-летнего юбилея великого поэта и просветителя казахского народа Абая. В статье рассматриваются возможности спектакля, поставленного в жанре «визуального театра», техническими средствами которого авторам удалось

донести до зрителя мысли главного героя Абая, его величие и гений.

Статья имеет своей целью фиксирование интересной по замыслу и глубокой по содержанию постановки в жанре «визуального театра», осуществленной на казахской сцене техническими средствами кукольного театра.

Выбранная тема интересна тем, что она затрагивает проблемы воплощения нового и еще не совсем популярного в казахском театре жанра. Анализ спектакля, построенного на картинах, передающих скорее эмоции, чем действие, привел к размышлению о величии поэтического гения Абая, понять который, в итоге, можно с помощью сценических картин воздействующих на подсознание зрителей. Воплощение замысла режиссера было необычно своим решением создать спектакль средствами кукольного театра, что было особенно интересно наблюдать в ходе анализа постановки. Спектакль, где главная партия была отдана кукле, вызывал смешанные чувства о возможности раскрытия идеи спектакля. Возможности куклы ограничиваются действенным показом событий, но дает возможность передачи информации символами и аллегориями, что способствует выдвиганию на ведущее положение роли хореографии. И как показала практика, режиссер и балетмейстер спектакля добились своей цели, именно, благодаря осуществленному распределению ролей между актерами и куклой.

Сергей Образцов, чтобы отличить другие виды театра от театра кукол, дал им определение «человеческий»: «...выбранное мною определение «человеческий» отличает этот вид театра от театра кукол только тем, что в человеческом театре носителем внешнего образа является человек, а в театре кукол носителем внешнего образа является кукла. В остальном же театр

кукол такой же человеческий, как и всякий другой театр.» («Моя профессия» 38). И действительно, сомнения рассеивались по мере развития сюжета от одной картины к другой. Возможно, именно потому, что ведущие партии были отданы куклам, получился этот эффект эмоционального восприятия сюжета картинами и воздействия символами. Понять новые методы постановки современного спектакля, рассмотреть необходимость смешения разных жанров для достижения необходимого эффекта воздействия на зрителя, соответственно, проведение анализа подобных спектаклей определили актуальность рассматриваемой темы.

## Методы

Исследование проведено с помощью методов эмпирического подхода, при котором наблюдение за развитием действия спектакля, за логическим встраиванием отдельных картин в единый цельный сюжет, наблюдение за реакцией зрительного зала, привели к данному анализу эксперимента молодого режиссера Антона Зайцева. Методом наблюдения удалось зафиксировать необычный спектакль как состоявшийся факт в театральной жизни республики. Дальнейшее наблюдение за действием и развертыванием сюжета спектакля, а также, анализ интервью с авторами постановки позволили утвердиться в важнейшей роли пластики данного действия и, соответственно, выдвижения балетмейстера в соавторы режиссера. Методом сравнительного анализа удалось сопоставить данное действие с экспериментальными спектаклями, ранее наблюдавшимися на театральных фестивалях за рубежом, которые в ходе анализа были определены в жанре «визуального театра», тем самым, подтвердив действие данного эксперимента как «визуальный» спектакль. С помощью метода

индукции выстроилось суждение, при котором рассмотрение конкретного спектакля и его пластической формы, дало возможность утвердиться в основополагающей роли хореографии в «визуальном» спектакле.

## Дискуссия

В Государственном театре кукол Алматы в последние годы стали ставить спектакли для более старшего зрителя, чем дети. Эти спектакли отличаются особым репертуаром и формой постановки. 14-15 ноября 2019 года в рамках 175-летнего юбилея великого просветителя, мыслителя Абая Кунанбаева состоялась премьера спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» (Я - человек загадка... Абай) молодого и талантливого режиссера Антона Зайцева. Автором инсценировки, явилась Елена Локшина.

Данный творческий союз создал идею постановки необычного спектакля в жанре «визуального театра» о великом философе и поэте Абае в современном прочтении. Высказывание Н.М.Горчакова о режиссерских методах К.Станиславского очень точно соответствует описанию совместной работы режиссера А.Зайцева и автора инсценировки Е.Локшиной. «Спектакль, как произведение искусства, как художественное отражение (образ) определенного явления жизни, со всеми компонентами, составляющими его зрелищное существование, — это произведение искусства режиссера, авторская индивидуальность которого и призвана отличать его в конечном результате. На этапе создания идейно-художественного замысла, изучая драматургический материал, режиссер постигает стиль автора и как бы аккумулирует его, стоя на границе двух искусств, чтобы затем, воссоздавая произведение литературы по другую сторону границы - и в театре

- вложить этот аккумулированный заряд в новую жизнь пьесы - спектакль.» («Режиссерские уроки К.С.Станиславского» 123). И, как видно из постановки, это авторский спектакль, раскрывающий личное режиссерское отношение к событиям прошлого.

Тут следует пояснить, что же такое визуальный театр, ведь театр сам по себе является визуальным искусством. Однако существуют спектакли, построенные на ярких визуальных метафорах. «Постановки эти строятся по закону ассоциативных, а не сюжетных связей, часто из обрывочных эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми осуществляется скорее в сознании зрителей, чем на сцене. Театр такого типа сейчас принято называть визуальным. Для этих спектаклей особенно важно зрительское впечатление, предшествующее анализу, а множественность трактовок тут входит в условия игры.» (Годер 5). И далее мы согласны с высказыванием многих авторов о том, что к визуальному театру можно отнести лишь тот спектакль, образная система которого «построена на визуальности, а не на словах, если именно визуальное аккумулирует смыслы и оказывается существенно важнее текста. Здесь реплики зачастую — лишь поясняющие ремарки к представлению, текст — комментарий к развивающимся визуальным образам или даже работает просто как звук, как музыка со своим тоном и ритмом. Здесь нередко актер — лишь один из равноправных элементов спектакля. И артист как действующее тело бывает важнее, чем “жизнь человеческого духа”» (Годер 5; Вилисов 1).

Постановка «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» не цитирует драматургическое произведение. Спектакль охватывает не только судьбу и творчество поэта, но и его размышления о человечестве, целях, идеалах. Метафорами и символами

картины передают духовное одиночество художника. Название оправдывает необычную форму спектакля и его сложное с нескончаемыми знаками, символами и смыслами содержание. Новое направление, отклоняющееся от устоявшейся в мире тенденции игры театра кукол, было создано с использованием символических решений, раскрывающих глубокие корни философии великого мыслителя и отличающихся от обычных представлений.

## Результаты

Каждая сцена спектакля — это отдельная история жизни Абая, где-то реально прожитая им, а где-то нафантазированная авторами, но отражающая внутренние переживания поэта. Каждая картина спектакля, каждый эпизод вынуждают зрителя слушать, смотреть, удивляться, задумываться и размышлять о жизни казахского народа, чувствовать печаль, сопереживать и смеяться в голос. Все сцены разные по содержанию объединяют три связующие спектакль линии. Образ Пера, как символ поэтического творчества Абая, которое, как понимает зритель, предназначено ему свыше (см. фото 1). Но, в начале спектакля, предназначение Пера еще не понимает сам герой сцены. По мере развития действия, Пера как поэтический дар, к овладению мастерством, которого, он стремится всю жизнь. И, в конце спектакля, зритель понимает значение поэзии Абая, звучащего как рупор просветителя народа. Пытающийся взлететь образ Икара, как символ мечты Абая о свободе народа, призывающего людей «поднять головы», оторваться от рутины и внутренней узости мышления, посмотреть на мир «другими глазами». И, конечно же, Слова назидания, звучащие как контрапункт на протяжении всего спектакля. Смешиваясь в

одной из картин с отчаянной скачкой Абая на лошади по бескрайней степи, символизируют духовное одиночество поэта, оставшегося непонятым своим поколением. Эти три линии, связывающие воедино весь спектакль, помогают современному зрителю осознать, каким наследием мы владеем, с какими трудностями пришлось столкнуться молодому поэту, чтобы, в итоге, занять те позиции и то определяющее положение выдающегося человека, оставившего неизгладимый духовный след в мировом пространстве.

Сцены в основном невербальные, и актеры, средством существования которых является пластика тела, действуют на сцене в живом плане на протяжении почти всего спектакля. Необходимо отметить, что роль великого Абая отдана кукле со сложным механизмом, управляемым четырьмя актерами в «черном кабинете». Перед балетмейстером данной постановки, стояла непростая задача воплотить пластические образы, не нарушив стройность исторического повествования о человеке мирового культурного значения.

Вторая сцена начинается со слов «... мы не послушались Абая...», взятые из



Фото 1. Образ Абая, держащего в руке Перо, как символ поэтического дара.

интервью великого поэта современности Олжаса Сулейменова. Слова звучат как набат, снова и снова отдаваясь эхом по зрительному залу. И на сцене из туманной дымки появляются не то люди, не то птицы, в странных мешковатых костюмах цвета хаки, их лица закрывают не менее странные маски с неопределенными выражениями. Как подтверждение роли актера в визуальном спектакле можно привести слова исследователя данного жанра Бонни Марранка, когда функцией актера является «не репрезентация персонажа, а участие в формировании сценической композиции» («The theatre of images»; Спасская 47). Люди-птицы тащат за собой и перекачивают по сцене тяжелые камни - свою нелегкую судьбу, которую мечтают изменить, но боятся это сделать (см. фото 2). Это их маленький мирок, в который не могут или не хотят впустить что-то новое, но который опасаются растерять. Оберегая свой незамысловатый нажитый скарб, олицетворяющий их жизни, они перевозят его с собой из кочевья в кочевье. Эти люди-птицы боятся лишиться последнего, что у них осталось — жизни. Эта и последующие сцены создают картины, когда «человек на сцене существует наравне с видео, объектами и другими элементами, а может и вовсе выполнять вспомогательную функцию» (Спасская 47), то есть, когда через тело и движения актеров, а также, с помощью костюма, света и минимума декораций возникает новое взаимодействие актера с ролью, и, соответственно, особое воздействие на зрителя, что по законам визуального спектакля создает «новые способы связи актера с ролью и зрителем, сильнее вовлечь наблюдающего в пространство сценического “инобытия”» (Спасская 49).

Чтобы помочь артистам раскрыть образ, балетмейстер опиралась на этюдные варианты пластики тела





Фото 2. Сцена людей-птиц с камнями в руках.

характерные для птиц, найденные самими актерами: походка, движения головы, взмахи руками, положение корпуса. Из этих импровизаций сформировались четыре пластических образа разных по характеру и темпераменту. Один - коварный и кровожадный стервятник. Другой - простой на вид и суетливый дрозд. Третий - безобидный и неуклюжий человек-пингвин. И четвертый - маленькая птичка-невеличка. Все эти образы были дополнены соответствующими оригинальными и характерными вскриками птиц.

Все эти образы сосуществуют в едином сценическом действии, по-разному используя пластический инструмент выразительности. Они создают определенную атмосферу сценического эпизода, где, опасаясь гнева главы рода Кунанбая, отца Абая, трепеща перед ним, падают ниц. Образ Кунанбая передан через разрозненные части тела больших размеров (нос, глаз, борода и кисть руки), все эти части перемещаются по сцене, олицетворяя могущество Кунанбая. Страх и повиновение народа в этой сцене раскрыты через призму четко выстроенного пластического действия актеров. Глаз моргает, извергая молнию,

и люди, выстроившись в диагональную линию, словно один большой механизм, принимаются за ежедневную рутинную работу. Движения их замедленные как в состоянии оцепенения. То поднимая над головой камни, то опуская их, актеры пластически выражают все тяготы жизни казахского народа 19 века. Над этой серостью бытия воспаряет белоснежное перо. Чувствуя в этом некое предзнаменование к облегчению их жизни, люди протягивают к нему руки, и сидящий на руках у отца, маленький Абай пытается поймать перо. Но грозный Кунанбай, одним взглядом одергивает своего сына. Люди, обуреваемые страхом возвращаются к привычным делам. В момент убийства одного из членов рода, несправедливо оговоренного Кодара, особенно остро ощущается их зависимое эмоционально-психологическое состояние. По приказу Кунанбая, подверженные стадному чувству, они неистово с криками будто животные забрасывают Кодара камнями.

В противовес сцене безжалостного Кунанбая - следующая пластическая картина, наполненная светлой любовью Абая к Тогжан, показана под сопровождение нежной песни Абая «Көзімнің қарасы» в живом исполнении артистов. Балетмейстер и режиссер решили задачу, как при помощи двух кукол на пустой сцене показать печаль и тоску Абая по своей возлюбленной. Красавица Тогжан одиноко раскачивается на качелях, а на другом конце аула молодой Абай печально-нежно играет на домбре. Средствами воплощения идеи стали все те же люди-птицы. С первыми звуками домбры две птицы, перелетая с ветки на ветку, заняты брачными играми. Ветками служат вытянутые из-за кулис руки актеров, и птицы как бы присаживаются на них, опираясь руками. Самец красиво ухаживает за своей избранницей, предлагая ей свить совместное гнездо. Он вытягивает из-за кулис длинную

косу Тогжан, символизирующую ее непорочность и, тем самым, предопределяя появление Тогжан на сцене. Руки актеров имитируют взмахи крыльев, перекликаясь со специфическими движениями рук характерных для казахского танца. Пластический этюд дополнялся редкими вскриками и воркованием птиц. Эти птицы скорее очередная метафора. Через пластическое взаимоотношение двух актеров в образе птиц передается вся любовь и чистота чувств Абая к Тогжан. Насколько лирично исполнение знаменитого произведения Абая, настолько нежна и пластика актеров, которые плавными движениями то сближались, то расходились, создавая ощущение обоюдного дыхания молодых (см. фото 3).



Фото 3. Пластическая сцена, дополненная редкими вскриками и воркованием птиц.

Наверное, самым ярким и неожиданно гротесковым действием спектакля показана сцена женитьбы Абая. Гротесковым является все — от костюмов до музыкально-пластического решения. Эпизод начинается со сценического этюда актеров. В полной тишине, по одному, с характерно преувеличенными походками на сцену

выходят приглашенные на свадьбу персонажи действия в ярких праздничных костюмах единой цветовой гаммы и в огромных тюрбанах, надетых на головы. Из пластических характеристик актеров можно определить значимость каждого персонажа в родовой градации. Для этого балетмейстеру пришлось подобрать соответствующую каждому персонажу пластику: кто-то целенаправленно прошел к центру скамьи и уверенно опустился на нее, но перед медленно и чванливо пришедшим следующим, отодвигается в сторону, уступая центр; кто-то суетливо, сев на одно место с боку, меняет его на другое и т.д. Каждый из них комично занимает свое место на длинной скамье (см. фото 4). Рассевшись и утвердившись в своем положении гости «замолкают» в ожидании... Раздается ржание лошадей, и на сцену въезжает молодой Абай верхом на коне, за ним тянется обоз калыма. Гости придирчиво разглядывают предложенный калым и самого жениха, провожая его на центральное место скамьи. Напевая свадебную народную песню «Жар-жар», приглашенные гости встречают нареченную невесту Абая Дильду. Она также испытывает растерянные чувства, как и ее «назначенный» жених. На сцене появляются полные яствами столы, и начинается пиршество. Торжество переходит из этюдного в танцевально-пластическое действие.

Неожиданным был подбор музыки этой картины, так как режиссер спектакля А.Зайцев предложил использовать совершенно смехотворную песню «Құдағи» в исполнении певца современной казахстанской эстрады Кентала. Такой выбор режиссер объяснил желанием показать всю нелепость подобных тоев, когда по договоренности родителей молодые должны были вступать в брак, и никого из присутствующих на свадьбе не трогали душевные терзания молодоженов. Выбранный музыкальный материал



Фото 4. Каждый из персонажей комично занимает свое место на длинной скамье.

обусловил пластическую лексику согласно режиссерской концепции спектакля. Музыка, интересная сама по себе, абсолютно сатирически оттенила данную сцену. Современная ритмичная и монотонная музыка со словесными вставками, характеризующими пластику того или иного представителя родства на свадьбе, явилась полной противоположностью рассматриваемой эпохе. Именно на этой музыкально-пластической какофонии и выстроена вся сцена. К примеру: современная пластика гости с аппетитно-выраженными формами подчеркнуто демонстрировала ритм тела и привлекала внимание гостей, чем вызывала комичность сцены. Энергичные танцевальные движения массовки исполняются артистами, диссонируя с медленными статичными движениями главных героев. Гости посредством пластики произносят тосты, и ритмическими хлопками, что выглядит очень деликатно, но понятно, имитируют выпивку. Застолье переходит в неистовое танцевальное действие, которое перемещается в зрительный зал. На фоне бурного веселья особенно чувствуется удрученное состояние жениха и невесты (см. фото 5). Наконец, когда стихает музыка, и захмелевшие

гости покидают зал, наступает эмоционально-напряженная атмосфера между виновниками торжества. В полной тишине оставшиеся наедине жених и невеста, чувствуя неловкость друг перед другом, заняты отвлеченными действиями, и при попытке Абая приблизиться к невесте, Дильда произносит единственную в этой сцене реплику: «Әрі жатшы» (Отодвинься).



Фото 5. Чувствуется удрученное состояние жениха и невесты.

Подобное танцевально-пластическое действие можно увидеть в работе режиссера-хореографа А.И.Зыкова в постановке пьесы Ф.Г.Лорки «Кровавая свадьба» Саратовского академического театра драмы им. И.А.Слонова, где в сцене свадьбы литературный текст, также, был переведен в танцевально-пластический. Такой метод пластического оформления сцены спектакля А. И. Зыков характеризует как «показ» событий вместо «рассказа». «...Затем начинался праздник — танцы сменялись один другим, но за общим весельем точно прочерчивалось возрастающее тяготение друг к другу Невесты и Леонардо, ревность и отчаяние Жены и Жениха (контрастное сочетание танцевальных движений всех действующих лиц и пластического этюда главных героев).



Именно на этом, созданном пластическим языком усилении и укрупнении диссонанса общего праздника и горечи центральных персонажей готовилась эмоциональная развязка трагедии» (Хореографическое мышление и пластическая лексика в пространстве современного драматического спектакля 123). Именно как аналогия с данным высказыванием звучит сцена молодоженов Абая и Дильды, показывающая диссонанс реальности с внутренним миром героев и, далее, сама эта картина в целом противопоставляется сцене джута — страшного голода, постигшего простой народ.

Возвращаясь к постановке казахского театра, необходимо отметить, что, балетмейстеру приходилось ставить некоторые пластические сцены без специально написанной музыки, и, таким образом, композитору пришлось дописывать, а затем накладывать ее на уже существующую пластическую сцену.

В практике балетмейстера это уже третий спектакль, пластика которого ставилась без музыки. В первом случае был спектакль «Алтын адам» (Золотой человек) в постановке российского режиссера Ю. Уткина на сцене Алматинского Государственного театра кукол в 2015 г. Хореограф изначально начал ставить пластику, напевая предполагаемые кюи, являясь самостоятельным разработчиком пластических сцен спектакля. Когда вся хореография была выстроена автором, музыкальному ансамблю не составило труда в подборе музыкального оформления. Спектакль «Алтын адам» получился ярким, отражающим национальное достояние казахской культуры и быта.

Во втором случае — это была пластическая драма режиссера Я. Шамиева «Апэт» (Катастрофа) на сцене уйгурского театра музыкальной комедии в 2016 году. По причине отсутствия музыкальной партитуры,

задачей балетмейстера явилась разработка соответствующей композиционной пластики постановки, которое определило центральное направление всего спектакля. Постановка хореографии, исходящая из первоначального пластического решения балетмейстера и замысла формы спектакля режиссером, требовало конкретного музыкального жанра от композитора спектакля. Первоначально с данной пластической драмой «Апэт» (Катастрофа) балетмейстер столкнулась при постановке дипломной работы студентов 4 курса уйгурской группы «Артиста музыкального театра и кино». Как театральная постановка по своей уникальности жанра, нехарактерной для уйгурского театра музыкальной комедии, она была дополнена и доработана балетмейстером и вошла в репертуар театра.

Оба спектакля идут в репертуаре своих театров и успешно принимают участие в международных фестивалях. Данный опыт показал, что работа балетмейстера, стоящая на одном уровне с работой режиссера, явилась ключевым звеном в разработке пластики спектакля, из чего следует, что музыкальное сопровождение может быть подчинено замыслу хореографии и дописано после. Несомненно, что такой метод постановки танцевальной пластики привнес некоторую оригинальность и интересный опыт работы над пластическим решением спектаклей. Подобное высказывание встречается в трудах российских искусствоведов.

Так произошло со сценой «Жажда». Этот эпизод претерпел ряд изменений в процессе творческого поиска. По режиссерскому замыслу сцена «Жажда» была условно разделена на две части. Первая ее часть неспешная и тягучая по исполнению. Все те же люди-птицы тяжелой походкой друг за другом пробираются сквозь пустыню своей жизни. Они несут перед собой пиалы,

заполненные песком вместо живительной влаги, которая должна символизировать, по замыслу режиссера, источник жизни. Из пиалы в пиалу пересыпается песок времени. Народ, отчаявшись, то взывает к богу, то падает без сил, потеряв всякую надежду. Но во второй части сцены выплывает рыба, как знак находящегося вблизи источника воды, знаменующий спасение народа. Меняется ритм, меняется окраска пластических движений на более оживленное исполнение. Все танцевально-пластическое действие выстроено на условной бесконечности рисунка, символизирующей бесконечность времени. Если актер исчезает последним в кулисе, то с противоположной кулисы появляется другой актер, ведущий за собой остальных (см. фото 6). Если с одной стороны сцены выглядывает голова рыбы, то с другой — торчит ее хвост. Музыка также отражает ход времени. К концу действия появляется Абай — просветитель, восседающий верхом на рыбе, который словом своим ведет за собой людей к источнику знаний. Он делится с людьми своими мыслями, своей мудростью, переливая воду в пустые чаши людей. И зритель понимает эту аллегория: рыба олицетворяет собой источник воды, Абай выступает, как источник знаний. Эта сцена, с быстро меняющимся рисунком и темпо-ритмом, отражает путь казахского народа к просветлению и к жажде знаний.

Найдя наконец источник, персонажи с пиалами, наполненными водой, спускаются в зал, предлагая зрителям отведать свежей воды. А на сцене разворачивается ярмарочное представление. Пять актеров под задорную музыку в шуточном скоморошьем танце пытаются примерить красные сапоги, стягивая их друг с друга. На сцену выносятся ярмарочное с разноцветными лентами колесо на длинном шесте. Скоморошье шествие переходит в рапид. А в это время в



Фото 6. Действие выстроено на условной бесконечности рисунка.

зале появляются герои из мировых литературных произведений. Здесь и выстукивающая кастаньетами Кармен, предлагающая зрителям погадать на руке, и Вакула, который ищет черевички для возлюбленной Оксаны, и неунывающий Ходжа Насреддин на осле, и даже борющиеся с ветряными мельницами Дон Кихот с Санчо Панса. Затем танец скоморохов снова набирает темп, оживленные движения актеров на сцене напоминают задорную русскую пляску. Наполненная символическими образами с соответствующими им средствами пластики сцена раскрывает мировоззрение Абая. «Знание чужого языка и культуры делает человека равноправным с этим народом, он чувствует себя вольно, и если заботы и борьба этого народа ему по сердцу, то он никогда не сможет оставаться в стороне.» - говорит Абай в 25 Слове (Абай 66).

Следующая сцена — «Траурная». Как лейтмотив к данному действию звучат слова поэта: «... не знаю какова причина опустошения души: то ли досада на свой народ, то ли неудовлетворенность собой, или еще что-то. Я мертв духом. Сержусь, но в груди не рождается гнева, смеюсь, но сердце не задыхается от радости;

разговариваю, а слова кажутся чужими» (Абай 30). Эти слова отражают всю печаль, горечь и духовное одиночество Абая. На сцене происходит траурная процессия. В руках люди-птицы несут все те же камни. Замедленный шаг актеров, ссутулившиеся плечи свидетельствуют о всеобщей скорби. Медленно переставляя ноги, передавая невероятное усилие для продвижения, люди идут по кругу, закручивая его в спираль, повторяя рисунок мандалы, которая, опускаясь по заднику сцены, вращается, олицетворяя круг жизни. Люди растворяются в дымке, оставив на сцене лишь камни. Сцена превращается в кладбище... (см. фото 7)



Фото 7. Люди растворяются в дымке, оставив на сцене лишь камни.

Сцена и спектакль в целом показывают значительную работу балетмейстера, направляющего творческую деятельность композитора при музыкальном оформлении спектакля. Этот опыт показал новый метод постановки пластических сцен в спектаклях, при котором талант хореографа не ограничивался заданными музыкальными рамками, а был свободен в выборе своих средств, для раскрытия идеи спектакля.

## Основные положения

В ходе исследования разработаны и сформулированы следующие научные результаты:

- определено, что широта возможностей кукольного театра может способствовать раскрытию глубоко драматургического содержания замысла режиссера;

- решение спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» Государственного театра кукол Алматы в жанре «визуального театра» раскрывает идею замысла — с позиций современности осуществить новый взгляд на жизнь и творчество великого просветителя Абая Кунанбаева;

- проанализирована специфика визуального спектакля, определившая первостепенность балетмейстерского прочтения действия, когда постановка хореографической части спектакля явилась концептуальным решением, а музыка затем подбиралась и писалась на готовую композицию;

- при условии соблюдения стиля и соответствующих задач визуального спектакля (на примере спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» Государственного театра кукол Алматы), авторами статьи раскрыты возможности практического применения и перспективы жанра визуального театра на казахстанской сцене.

## Заключение

Пластическое решение спектакля целиком и полностью подчинено режиссерскому замыслу. Изначально инсценировка была задумана авторами как спектакль-фантазмагория, отсюда и пластика спектакля обрела разнохарактерный стиль оформления. Если опираться на слова известного режиссера, что «...Стиль спектакля есть качественный признак его формы, состоящий в однородности

художественных средств, избираемых режиссером для построения сценического действия. А так как построение сценического действия и есть его пластическая композиция, то можно сказать, что один из главных признаков художественной формы спектакля — стиль его пластического решения, или пластический стиль спектакля» (Морозова 6), то в этой постановке данное высказывание подчеркивает несуразность внешней формы спектакля по отношению к содержанию действия. Такая внешняя нелепость постановки наиболее глубоко отражает личную трагедию Поэта, заставляя еще более глубже понять величие и гений Абая. Этот замысел был необходим режиссеру как определенный стиль и жанр, визуализирующие думы и чаяния великого просветителя и рассчитанный на смысловой подтекст картин, легко воспринимаемый современным зрителем.

Из приведенного анализа пластического решения постановки очевидно, что пластическое решение спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» стало одним из основных средств выразительности постановки в жанре визуального театра. Пытаясь найти максимальное соответствие

образу великого мыслителя, режиссер сотрудничал с балетмейстером как с сопостановщиком спектакля, доверив ей притворить свое авторское видение образа, тем самым подчеркивая, концептуальность пластики в решении специфического визуального спектакля. Пластическая форма спектакля довольно проста и не перегружена сложными хореографическими элементами, в тоже время, пластические образы выглядят довольно оригинальными в сценическом воплощении артистов театра кукол. Раскрытие замысла спектакля в таком ключе, явился интересным опытом работы для постановочной части и актерской труппы театра. Переосмысление творческого наследия Абая с позиций современности, поставил перед авторами спектакля задачу раскрытия идеи спектакля возможностями, которыми располагает театр настоящего времени. И здесь, как никакой другой, подошел именно этот жанр «визуальный театр». Авторам спектакля удалось осуществить свой замысел — современными средствами и возможностями театрального искусства передать молодому поколению думы и чаяния великого просветителя и еще раз осознать величие наследия Абая.

**Вклад авторов:**

**Г.А. Даулеткулова** – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования. Балетмейстер и ассистент режиссера спектакля «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай», поднявшая вопрос о состоявшемся методе хореографической постановки спектакля.

**А.Б. Шанкибаева** – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации.

**Авторлардың үлесі:**

**Г.Ә. Даулеткулова** – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау. «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» спектаклінің хореографы және режиссердің көмекшісі спектакльді хореографиялық қоюдың қазіргі әдісі туралы мәселе көтерген.

**Ә.Б. Шаңқыбаева** – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау.

**Authors contribution:**

**G. Dauletkulova** – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study. Choreographer and assistant director of the play “Men bir zhumbak adammyn...Abai”, who raised the question of the current method of choreographic staging of the play.

**A. Shankibayeva** – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text.



## Список источников

Вилисов, Виктор. «Глаза боятся: зачем смотреть спектакли, в которых нет сюжета». 24 июля 2017. [www.birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20170724-visual-theatre.html](http://www.birdinflight.com/ru/vdohnovenie/resursy/20170724-visual-theatre.html). Дата доступа 18.05.2023.

Годер, Дина. «Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра». Москва, Новое литературное обозрение, 2012. 237 с.

Горчаков, Николай. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. Москва, Искусство, 1950. (не переиздавался). [6lib.ru](http://6lib.ru) - Электронная Библиотека. Горчаков, Николай. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. [www.6lib.ru/books/rejisserskie-uroki-k\\_s\\_stanislavskogo-181341.html](http://www.6lib.ru/books/rejisserskie-uroki-k_s_stanislavskogo-181341.html). Дата доступа 18.05.2023.

Зыков, Алексей. «Хореографическое мышление и пластическая лексика в пространстве современного драматического спектакля (на примере “Кровавой свадьбы”)». *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, Грамота, № 1(87), 2018. с. 122-126. ISSN 1997-292X. [www.gramota.net/materials/3/2018/1/25.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/1/25.html). Дата доступа 13 марта 2023.

Кунанбаев, Абай. *Слова назидания*. Алматы, Жалын, 1982.

Marranka Bonni. *The theatre of images*. UK: The Johns Hopkins University Press; New editioned.; 1996, 176 p. По ст. Спасской М.А. «Акт(е/о)р в визуальном театре». Журнал: *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2019 г., [www.cyberleninka.ru/journal/n/teatr-zhivopis-kinomuzika](http://www.cyberleninka.ru/journal/n/teatr-zhivopis-kinomuzika). Дата доступа 10 мая 2023.

Морозова, Галина. О пластической композиции спектакля: *Методическое пособие*. Москва, ВЦХТ, 2001. 144 с. <https://www.litmir.me/br/?b=134868&p=30>. Дата доступа 26 февраля 2023. [www.teatrsemya.ru/lib/rejissura/morozova\\_g-o\\_plasticheskoy\\_kompozicii\\_spektaklja.pdf](http://www.teatrsemya.ru/lib/rejissura/morozova_g-o_plasticheskoy_kompozicii_spektaklja.pdf)

Образцов, Сергей. *Моя профессия*. Москва, Искусство, 1981. (не переиздавался).

Пузырева, Инга и Григорьянц, Татьяна. «Современная хореография в драматическом спектакле (на примере работ кемеровского областного театра драмы им. А. Луначарского)». *Вестник КемГУКИ*, 45/2018, ISSN 2078/1768. [www.cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-horeografiya-v-dramaticheskom-spektakle](http://www.cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-horeografiya-v-dramaticheskom-spektakle). Дата доступа 18 мая 2023.

Спасская, Маргарита. «Акт(е/о)р в визуальном театре». Журнал: *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2019 г., [www.cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre](http://www.cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre). Дата доступа 16 мая 2023.

## References

Vilison, Viktor. «Glaza boyatsya: zchem smotret spektakli, v kotorykh net syuzheta». [«The eyes are afraid: why watch plays that have no plot»] 24 iyulya 2017. [www.birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/resursy/20170724-visual-theatre.html](http://www.birdinflight.com/ru/vdohnovlenie/resursy/20170724-visual-theatre.html). Data dostupa 18.05.2023.

Goder, Dina. «Khudozhniki, vizionery, tsirkachi: Ocherki vizualnogo teatra». [«Artists, visionaries, circus performers: Essays on visual theater»] *Moskva, Novoye literaturnoye obozreniye*, 2012. 237 s.

Gorchakov, Nikolay. «Rezhisserskiye uroki K.S. Stanislavskogo». [«Directing lessons by K.S. Stanislavsky»] *Moskva, Iskustvo, 1950. (ne pereizdavalsya)*. [6lib.ru - Elektronnyaya Biblioteka. Gorchakov, Nikolay. Rezhisserskiye uroki K. S. Stanislavskogo. www.6lib.ru/books/rejisserskie-uroki-k\\_s\\_-stanislavskogo-181341.html](http://6lib.ru - Elektronnyaya Biblioteka. Gorchakov, Nikolay. Rezhisserskiye uroki K. S. Stanislavskogo. www.6lib.ru/books/rejisserskie-uroki-k_s_-stanislavskogo-181341.html). Data dostupa 18.05.2023.

Zykov, Aleksey. «Khoreograficheskoye myshleniye i plasticheskaya leksika v prostranstve sovremennogo dramaticheskogo spektaklya (na primere “Krovavoy svadbY”)». [«Choreographic thinking and plastic vocabulary in the space of a modern dramatic performance (using the example of “Bloody Wedding”)»] *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki. Tambov, Gramota*, № 1(87), 2018. s. 122-126. ISSN 1997-292X. [www.gramota.net/materials/3/2018/1/25.html](http://www.gramota.net/materials/3/2018/1/25.html). Data dostupa 13 marta 2023.

Kunanbayev, Abay. «Slova nazidaniya». [«Words of Edification»] *Almaty, Zhalyн*, 1982. (ne pereizdavalsya).

Marranka Bonni. «The theatre of images». *UK: The Johns Hopkins University Press; New editioned.*; 1996, 176 r. *Po st.*

Spasskoy, Margarita. «Akt(e/o)r v vizualnom teatre». [«Act(e/o)r in visual theater»] *Zhurnal: Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*. 2019 g., [www.cyberleAct\(e/o\)r in visual theater ninka.ru/journal/n/teatr-zhivopis-kino-muzyka](http://www.cyberleAct(e/o)r in visual theater ninka.ru/journal/n/teatr-zhivopis-kino-muzyka). Data dostupa 10 maya 2023.

Morozova, Galina. «O plasticheskoy kompozitsii spektaklya». [«About the plastic composition of the performance:»] *Metodicheskoye posobiye*. Moskva, VTSKHT, 2001. 144 s. <https://www.litmir.me/br/?b=134868&p=30>. Data dostupa 26 fevralya 2023. [www.teatrsemya.ru/lib/rejissura/morozova\\_g-o\\_plasticheskoy\\_kompozitsii\\_spektaklja.pdf](http://www.teatrsemya.ru/lib/rejissura/morozova_g-o_plasticheskoy_kompozitsii_spektaklja.pdf).

Obraztsov, Sergey. «Moya professiya». [«My profession»] *Moskva, Iskustvo*, 1981. (ne pereizdavalsya).

Puzyreva, Inga i Grigoryants, Tatyana. «Sovremennaya khoreografiya v dramaticheskoy spektakle (na primere rabot kemerovskogo oblastnogo teatra dramy im. A. Lunacharskogo)». [«Modern choreography in a dramatic performance (based on the example of the works of the Kemerovo Regional Drama Theater named after A. Lunacharsky)»] *Vestnik KeMGUKI*, 45/2018, ISSN 2078/1768. [www.cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-horeografiya-v-dramaticheskoy-spektakle](http://www.cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-horeografiya-v-dramaticheskoy-spektakle). Data dostupa 18 maya 2023.

Spasskaya, Margarita. «Akt(e/o)r v vizualnom teatre». [«Act(e/o)r in visual theater»] *Zhurnal: Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*. 2019 g., [www.cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre](http://www.cyberleninka.ru/article/n/akt-e-o-r-v-vizualnom-teatre). Data dostupa 16 maya 2023.

Дәулеткулова Гүлжан<sup>1</sup>, Шаңқыбаева Әлия<sup>1</sup><sup>1</sup>Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
(Алматы, Қазақстан)«МЕН БІР ЖҰМБАҚ АДАММЫН... АБАЙ»  
СПЕКТАКЛІНІҢ ПЛАСТИКАЛЫҚ ШЕШІМІ

**Аңдатпа.** Мақалада Алматы мемлекеттік қуыршақ театрының «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» спектаклінің өзіндік биі мен пластикалық мәнерлілігіне талдау жасалған. Режиссер мен хореограф шығармашылығының өзіндік ерекшелігін тудырған фантазмагориялық спектакльдің стилі мен жанрына қатысты автордың шешімі мақалада талқыланған басты тақырып болды. Мақаланың мақсаты – қазақ сахнасындағы «визуалды театр» жанрындағы жаңа мазмұнды қойылымды түсіну. Қуыршақ театрының қойылымын таңдау басты рөлді қуыршақ ойнайтын қойылымды атап өту қажеттілігімен анықталады, бірақ сонымен бірге спектакльдің шешімі қазіргі заман тұрғысынан ұлы ағартушы Абай Құнанбаевтың өмірі мен шығармашылығына жаңа көзқарас енгізу идеясын ашады.

Бұл зерттеудің нәтижесі қуыршақ театрының қойылымын шешудегі жаңа хореографиялық тәсілді қамту болды. Пластикалық өнердің вербалды емес тілін пайдалана отырып, хореограф жеке көріністердің де, тұтастай спектакльдің де ассоциативтік ерекшеліктерін аша білді. Бейнелік спектакльдің ерекшелігі, яғни спектакльдің хореографиялық бөлігінің қойылымы концептуалды шешім болып, ал музыка дайын композицияға таңдалып жазылуы балетмейстер әрекетін алдыңғы қатарға шығарумен анықталады. Күрделі драмалық тақырыптардың өзіндік түпнұсқалық шешімін іздеудің қазіргі кезеңінде бұл спектакль және оны талдау «бейнелік театр» жанрын практикалық қолданудың қолайлылығын және қойылымдағы балетмейстердің рөлін көрсетті. Стилді және соған сәйкес міндеттерді сақтай отырып, мақала авторлары қазақ сахнасында «бейнелеу театр» жанрын пайдаланудың келешегін ашып берді.

**Түйін сөздер:** пластикалық шешім, қуыршақ театры, спектакль, режиссер идеясы, би-пластикалық әрекет, сахна, Абай.

**Дәйексөз үшін:** Даулеткулова, Гүлжан және Шаңқыбаева Әлия. «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай» спектаклінің пластикалық шешімі. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 3, 2024, 87-104 б., DOI: 10.47940/cajas.v9i3.721

**Алғыс:** Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакторларына мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін және анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін алғысын білдіреді.

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.*

**Dauletkulova Gulzhan<sup>1</sup>, Shankibayeva Aliya<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

## **PLASTIC SOLUTION OF THE PERFORMANCE “MEN BIR ZHUMBAK ADAMMYN... ABAY”**

**Abstract.** The article presents an analysis of the original dance and plastic expressiveness of the play “Men bir zhumbak adammyн... Abai” (I am a man of mystery... Abai of the Almaty State Puppet Theater. The author’s decision on the style and genre of the phantasmagoric performance, which entailed the originality of the director’s and choreographer’s work, was the main topic discussed in the article. The purpose of the article is to comprehend a new production in the genre of “visual theater” on the Kazakh stage. The choice of a puppet theater performance was determined by the need to celebrate the production, where the main role is played by a puppet, but at the same time, the solution to the performance reveals the idea of the plan - from the standpoint of modernity, to implement a new look at the life and work of the great educator Abai Kunanbayev.

The result of this study was the coverage of a new choreographic approach in solving a puppet theater performance. Using the non-verbal language of plastic arts, the choreographer managed to reveal the associative features of both individual scenes and the performance as a whole. The specifics of the visual performance determined the primacy of the choreographer’s reading of the action, when the staging of the choreographic part of the performance was the final decision, and the music was then selected and written for the finished composition. At the present stage of the search for an original solution to the most complex dramatic topics, this performance and its analysis showed the acceptability of the practical application of the “visual theater” genre and the role of the choreographer in the production. Subject to the observance of the style and the corresponding tasks, the authors of the article revealed the prospects for the use of the visual theater genre on the Kazakh stage.

**Key words:** plastic solution, puppets theater, performance, director’s idea, dance-plastic action, stage, Abai.

**Cite:** Dauletkulova, Gulzhan, and Shankibayeva Aliya. Plastic solution of the performance “Men bir zhumbak adammyн... Abay”. *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 87-104, DOI: 10.47940/cajas.v9i3.721

**Acknowledgments:** The authors express their gratitude to the editors of the “Central Asian Journal of Art Studies” for the help in preparing the article for publication, as well as to anonymous reviewers for their attention and interest to the study.

*The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.*

**Автор туралы мәлімет:****Сведения об авторе:****Information about the author:**

**Гүлжан Әлиакбарқызы Даулетқұлова** – Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Сахна пластикасы және дене тәрбиесі» кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

**Гүлжан Алиакбаровна Даулетқұлова** – доцент кафедры «Сценическая пластика и физическое воспитание» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

**Gulzhan Dauletkulova** – Associate Professor of the Department of «Stage plasticity and physical education» at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0001-8428-3620  
E-mail: gulzhandauletkulova@gmail.com

**Әлия Бахытжанқызы Шанқыбаева** – Өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Сахна пластикасы және дене тәрбиесі» кафедрасының меңгерушісі (Алматы, Қазақстан)

**Алия Бахитжановна Шанкибаева** – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Сценическая пластика и физическое воспитание» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

**Aliya Shankibayeva** – Candidate of Arts, professor, D, Head of the Department of «Stage plasticity and physical education» at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0008-8590-5488  
E-mail: aliyabahitjanovna@gmail.com