

ХАРЬКОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР КУКОЛ
им. В.А. АФАНАСЬЕВА

А. Стогний

Музей театральных кукол

Путеводитель



Харьков
«Золотые страницы»
2009

ББК 85.33(4УКР)

С 81

При подготовке издания были использованы материалы и фото из архива Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева.

Фото А. Авдесенко

Стогний А.

С 81 Музей театральных кукол : путеводитель / Александр Стогний ; фото Андрея Авдесенко. — Харьков : Золотые страницы, 2009. — 104 с.

ISBN 978-966-400-165-3

В путеводителе в простой и увлекательной форме рассказывается об истории мирового театра кукол, основных этапах становления и развития этого искусства.

Особое внимание уделено истории Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева — со времени основания до современности. Текст сопровождается большим количеством фотографий.

При помощи путеводителя читатель сможет самостоятельно легко найти в музее любой экспонат и узнать о нем подробную информацию.

Издание рассчитано на широкий круг читателей.

ББК 85.33(4УКР)

ISBN 978-966-400-165-3

© Стогний А., 2009
© Авдесенко А., фото, 2009



О музее...

Открытие собственных музеев сегодня во многих театрах кукол страны уже становится доброй традицией. В основе их экспозиции — куклы из списанных спектаклей. Мне кажется, это очень хороший знак, свидетельствующий о том, что театры стали придавать больше значения кукле как уникальному предмету, способному хранить в себе срез исторического, эстетического и культурного представлений человечества о мире. А ведь еще совсем недавно экскурсии в наших залах начинались словами о том, что мы единственный в Украине музей театральных кукол! Сегодня мы уже не одни, что приятно, но мы остаемся и, полагаю, еще долго будем оставаться уникальным Музеем театральных кукол в стране.

Харьковский музей театральных кукол — старейший в Украине. На всей территории постсоветского пространства по богатству собранных и хранящихся в его архивах экспозиционных материалов он уступает разве что Музею театральных кукол при Государственном центральном академическом театре кукол им. С.В. Образцова в Москве. Если учесть, что во всем мире музеев именно театральных кукол не более двух десятков, то переоценить культурологическую и историческую значимость нашего музея для Украины невозможно.

Идея создания музея театральных кукол родилась в 1952 году, когда театр получил свое первое полноцен-



ное стационарное помещение на ул. Красина, 3. Опираясь на решение Международной организации деятелей театра кукол (Union International de Marionettes — **UNIMA**), рекомендовавшей по мере возможности создавать музеи кукол по всему миру, 5 октября 1954 года был открыт музей, который начинался как небольшая выставка кукол из спектаклей театра.

1 июля 1968 года Харьковский театр кукол переехал в новое помещение, в котором находится и сегодня. Здание — памятник архитектуры, раньше здесь находился один из банков города. Музею сразу был отдан весь третий этаж — три больших экспозиционных зала общей площадью 270 м², из которых 232 м² — экспозиционные.

23 августа 1968 года музей начал работу на новом месте. Несмотря на то, что ему тогда было уже более десяти лет, он представлял собой лишь небольшую коллекцию, собранную в основном из отыгравших в наших спектаклях кукол. А затем, буквально за несколько лет, третий этаж здания превратился в богатейший уникальными экспонатами и раритетами музей театральных кукол — благодаря тому, что была организована Советская секция UNIMA, в которой должность вице-президента занял Виктор Андреевич Афанасьев — художественный руководитель Харьковского театра кукол. Виктор Андреевич был избран и президентом Украинского отделения UNIMA, что открыло огромные возможности для общения с зарубежными актерами и режиссерами-кукольниками. В музее появились экспонаты из союзных

Харьковский театр кукол расположен на площади Конституции, 24 — в великолетном четырехэтажном здании в самом центре города Харькова

республик, Польши, Болгарии, ГДР, США, Канады, Бельгии, Франции и других стран. Харьковский театр кукол стали иногда называть «кукольной Меккой».

Сегодня фонд музея насчитывает более 11 тысяч экспонатов, которые хранят историю искусства играющих кукол и людей, связанных с этим искусством. Это куклы и их эскизы, афиши, макеты, сувениры, театральные программки и фотографии из многих стран мира.

В музее хранятся бесценные произведения первых советских кукольников Симонович-Ефимовых; есть здесь и работы Е. Беклешовой, чьи персонажи радовали зрителей многие годы, подарки С. Образцова, куклы из-за рубежа. Многие из иностранных кукол бесценны, так как

*Современные виды залов музея
театральных кукол*





Вид музейного зала, посвященного истории театра кукол от античности до наших дней

являются подарками знаменитых кукловодов и режиссеров мира, например, плоскостные куклы из спектакля «Король Убю» знаменитого Мишеля Мешке, который изменил устоявшиеся представления об эстетике театра кукол, мальчика Цэндэрикэ, подаренного М. Никулеску — реформатором знаменитого румынского театра «Цэндэрикэ», и др.

Все это стало возможным, в первую очередь, благодаря труду людей, работавших над приумножением и сохранением богатств музея. Сегодня неоценимую помощь в расширении коллекции музея оказывают заместитель директора, заслуженный работник культуры Украины В.Н. Панченко и семья Лесовых.

А так выглядел третий зал в 1990-е годы, когда его экспозиция была посвящена куклам СССР



Музей, как живое существо, рос, менялся, приобретал новые качества. В 2002 году прошла глобальная смена всего экспозиционного оборудования, а в 2005–2008 гг. шли работы по реэкспозиции музея. Автор этих строк ставил своей задачей и посвятил несколько лет тому, чтобы музей стал по современным меркам зрелищным и в то же время на много более информационно насыщенным. Поэтому в экспозиции представлен богатый иллюстративный материал, в том числе эскизные работы харьковских художников-кукольников. Эти эскизы чудом не погибли во время ремонтных работ и никогда ранее не экспонировались.

Реформирование тематических планов музея потребовало привлечения немалых материальных и человеческих

В 1980-е годы экспозиция скорее напоминала выставку, чем музей





*Виды музея
до замены
экспозиционного
оборудования,
прошедшей
в 2002 году*

ресурсов. Надо отдать должное администрации театра и лично директору В.В. Решетняку, который оказал активное содействие скорейшему проведению работ, главному администратору В.М. Грибкову и звукооператору П.Л. Польщикову, которые помогали в монтаже нового оборудования и оформлении. Особая благодарность цехам, проводившим реставрацию экспонатов, и лично Н.Л. Волобуевой, которая занималась изготовлением новоделов для музея. Главный художник театра Н.Н. Денисова уделила немало времени консультированию по оформлению залов.

Что из этого получилось — судить зрителям, которые приходят к нам в театр на спектакли — взрослые и детские.

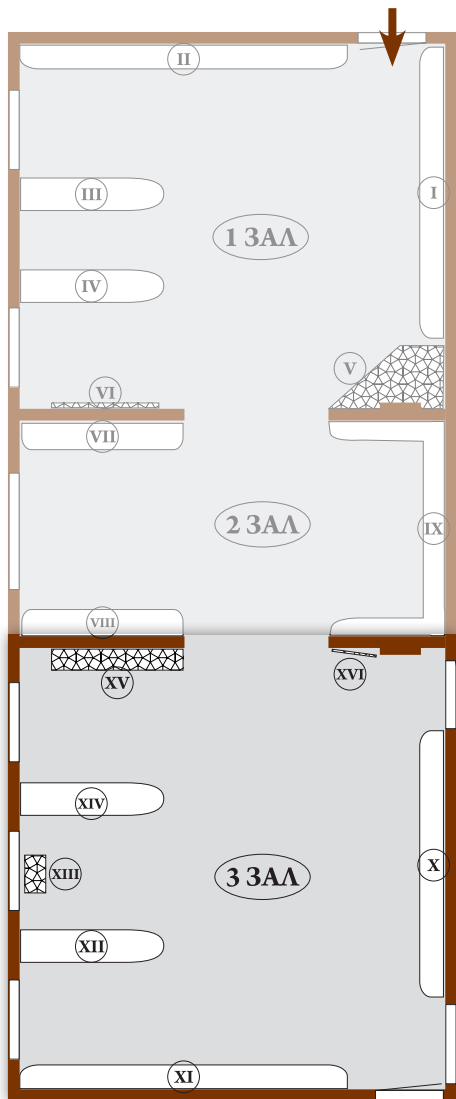
*Так сегодня
выглядит
витрина,
посвященная
детским
постановкам
Харьковского
театра кукол*



Музей работает перед началом представлений и в антрактах. В настоящее время разработаны несколько тематических маршрутов по музею, однако за отведенные пятнадцать минут экскурсовод успевает рассказать и показать далеко не все. Именно для того, чтобы восполнить этот пробел, было подготовлено данное издание.

Пусть вас не смущает, что путеводитель начинается не с первого зала, как этого требует формальная логика, а с третьего, причины такого решения станут очевидны к завершению экскурсии.

Схема расположения экспонатов 3-го зала



В тексте в квадратных скобках часто встречаются номера, состоящие из римских и арабских цифр: римская цифра указывает витрину, а арабская — отсек.

Пользуясь этой схемой, можно легко найти нужный экспонат.

Например: [XI; 5] — экспонат выставлен в отсеке № 5 витрины № XI.

- X** — основные этапы эволюции театра кукол (античность — XIX век)
- XI** — театр кукол XX века
- XII** — многообразие театров кукол СССР
- XIII** — музыкальный ящик (XIX век)
- XIV** — «анатомия театра кукол»
- XV** — вертеп
- XVI** — ширма Петрушки

Третий зал

История развития
театра кукол
от античности
до наших дней







Еще совсем недавно тематический план третьего зала был посвящен истории и деятельности советского театра кукол — в витринах было выставлено более 100 экспонатов практически из всех республик. Увы, многие из кукол не имели не только исторической, но и художественной ценности, экспозиция больше напоминала выставку, нежели музей. Большинство из этих кукол сегодня находятся в дополнительном хранилище музея.

Сегодня третий зал можно назвать уникальным. И поводов для этого несколько. Естественно, что все музеи театральных кукол, существующие в мире, пытаются не только сохранить историю играющих кукол, но и рассказать о ней. При этом вряд ли можно найти хоть один музей театральных кукол, имеющий все экспонаты, рукописи и иллюстрации, которые могут полностью отразить процесс зарождения и развития искусства театральных кукол.

Несмотря на богатейшие традиции кукольного искусства и тот факт, что советский театр кукол многие годы был своеобразным «камертоном» в мире профессиональных театров кукол — именно следуя в фарватере, или, наоборот, противоречая, вступая в спор с его позициями, существовали сотни театров — не написано и не издано ни одного учебника, в котором была бы упорядоченно изложена история театра кукол.

Задачей было создать зал, который стал бы чем-то наподобие «визуализированной книги», своеобразным учебником, рассказывающим, пусть и не во всех деталях, но историю театра кукол от античности до наших дней.

Большинство из представленных в этом зале кукол — оригиналы. Хотя в фонде музея нет настоящих античных марионеток, их с успехом заменяют макеты, искусно изготовленные художником театра Н. Волобуевой. В этом зале кроме кукол очень много иллюстраций. Они выполняют не просто «украшательскую» функцию, как может показаться на первый взгляд, а, в первую очередь, информационную. Все иллюстрации подобраны так, чтобы максимально полно отразить эволюцию кукол.



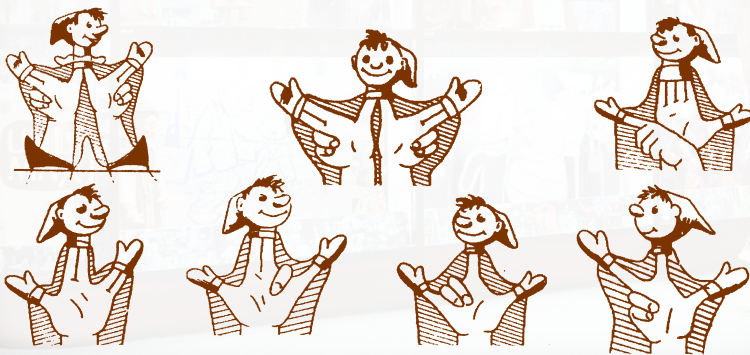
Общий вид третьего зала музея, в котором рассказывается об эволюции театра кукол

Бродить в этом зале, рассматривая витрины, можно часами, а уж подробная экскурсия заняла бы не один день.

Прежде чем погрузиться в историю, давайте рассмотрим витрину «анатомии театра кукол» [XIV], подобной которой, насколько мне известно, нет больше ни в одном музее мира. На естественный вопрос — почему именно с нее — поясню: чтобы разобраться с основными системами кукол, так как с ними иногда возникает путаница. Кроме всего, здесь есть то, чего обычно зритель в театре не увидит.

Наиболее известны **петрушечные (перчаточные) куклы** — они состоят из головки, платья и ручек, надеваются на руку как перчатка и управляются пальцами рук.

Простейшая перчаточная кукла может иметь много вариантов вождения





*Элементы
гапитной
системы
(слева направо):
ручка с тростью;
машинка
с дополнительным
управлением;
разновидность
крепления головы
куклы*

Есть также **тростевые куклы**, которые управляются с помощью специальных тростей, прикрепленных по центру и чаще всего к ручкам куклы. Трости бывают открытые и скрытые, то есть такие, которые прячутся в одежде куклы и не видны зрителю. Центральная трость называется гапит (такие куклы еще называют гапитными), к ней через специальный механизм — машинку — прикреплена голова куклы. С помощью машинки голова куклы может поворачиваться, кивать. А если к ней прикреплены дополнительные механизмы, то у куклы начинают двигаться глазки, открываться ротик. Возможности куклы зависят от умения и фантазии художника и мастера по механизации.

*Кукольная
«кисть-прищетка».
Такая ручка
позволяет кукле
брать различные
предметы*



Удивительные выразительные возможности дают артисту **мимирующие куклы**, которые очень сложны в изготовлении и требуют от художника большого умения. Пальцы актера находятся непосредственно в голове у куклы и с помощью специальных «пистонов» управляют глазами, ртом, носом. Такие куклы могут передавать практически всю мимику человека: они «умеют» хмуриться, морщиться, усмехаться, злиться, тарачить глаза, удивляться и т. д.

Особняком стоят **марионетки** — эти куклы на нитях могут быть максимально человекоподобными. Собранные на сочленениях, они управляются с помощью нитей, количество которых может колебаться от 3 до 40 и более, в зависимости от поставленных задач. Чаще всего нити крепятся к крестовине, которая надевается вага (правда, есть традиционные виды театров, в которых кукольник надевает нити прямо на пальцы). В зависимости от традиций вагу могут водить либо горизонтально, либо вертикально, а от этого зависит, какой длины будут нити и как они будут крепиться. Сегодня ваги очень редко бывают простым перекрестием — чаще всего это сложные конструкции с дополнительными приспособлениями, съемными элементами и т. д.

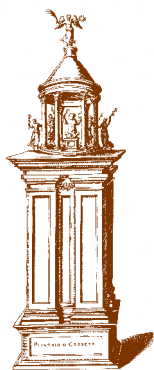
Вождение марионетки требует от актеров немалой практики и длительного обучения.

Есть **куклы планшетные** — обычно это небольшие куклы, рассчитанные на то, что ими можно будет играть на столе. В них вмонтированы специальные ручки, за которые актер может их водить. Иногда эти ручки бывают длинными, и тогда их называют «пистолет». Обычно механизация в таких куклах используется минимально. Есть у них и старшие товарищи, которые намного больше их по размеру, но ничем не отличаются по устройству, — таких кукол чаще всего называют **паркетными**.

На городских улицах часто встречаются так называемые **ростовые куклы**, или, как еще они называются, **«куклы-костюмы»**. Внутри такой куклы находится артист, который управляет ею.



Различные конструкции ваг



*Разновидность
театра кукол-
автоматов:
верхняя часть
вращалась
с помощью
гидравлической
установки
(древнегреческая
гробница Бахуса)*

*Сцена
из спектакля
теневого
театра Индии*



А бывают куклы с труднопроизносимым названием **«тангамарески»** — когда часть куклы «срастается» с частью артиста так, что зрительно очень сложно отделить одно от другого. Например, голова у персонажа кукольная, а руки — актера.

Нельзя не вспомнить и о **театре кукол-автоматов**. Это такая модель театра, в которой наличие актеров, в общем-то, не предусмотрено: все движения, ход действия и партитура исполнения изначально запрограммированы и заложены мастером в механику куклы.

Есть еще и **теневого театр**, в котором куклы создают тени. При этом отличают теневого, когда между куклой и полотном, на которое проецируется тень, есть зазор, и силуэтный театр, когда кукла вплотную прижимается к экрану.

А есть еще куклы, которые создаются специально для телевидения, они стоят на грани между театром и кино. Появились они еще на заре кинематографа в признанных экспериментах Владислава Старевича и успешно существуют по сей день, становясь все более и более сложными, постепенно утрачивая связь с театральным началом.

Нельзя исключить из многообразия систем театра кукол и такое явление, как маска.

Вот такие основные разновидности театра кукол, если их разделить по системам механики, хотя нередко встречаются «гибридные» системы. Кроме того, есть еще **театр предметов**, когда обычные повседневные предметы начинают играть на сцене, — и это тоже театр кукол. Или над грядкой ширмы появляются только руки актера и начинают играть, изображая персонажей, обретая как бы полную самостоятельность.



Неисчерпаемо многообразие возможностей и проявлений театра кукол, и именно поэтому столько загадок и споров с ним связано. Мы не рассматриваем ритуальные куклы, сувенирные, интерьерные, декоративные, массового производства и многие другие, не относящиеся к театру. В чем между ними разница? Наверное, всех театральных кукол объединяет особое мышление творцов, их умение увидеть и показать жизнь неживого, придать особое смысловое значение предмету. Углубляясь в эти рассуждения, мы рискуем попасть в дебри теоретических споров, а потому давайте вернемся к истории театра кукол.

Где же истоки искусства играющих кукол? До сих пор этот вопрос остается открытым и порождает немало домыслов и предположений. Впрочем, такая же петрушка творится и в сфере однозначного подхода к хронологической систематизации истории театральных кукол. Попробуем разобраться.

Одну из точек зрения на происхождение театральной куклы представляет Шарль Нодье, который предположил, что истоки следует искать в детской игре, когда первая Девочка взяла что-то (камешек или деревяшку) в руки и начала качать, играя в дочки-матери. Эта теория получила красивое название «детского происхождения».

Критиком этой теории выступил Шарль Маньян, утверждавший, что истоки театра кукол следует искать в основах религиозно-магического мировосприятия древних и

*Сцена
из эстрадного
номера Ива Жюли
«На берегу».
Франция*

в попытках «оживить», то есть заставить двигаться Бога. Именно Маньян составил первую серьезную периодизацию истории театра кукол, которая не опиралась на формальный принцип смены кукольных систем, а рассматривала историю кукольного искусства с точки зрения единства характеров, тематико-образных планов представлений.

Есть и теория академика А. Белецкого, концепция которого опирается на теорию Ш. Маньяна, но имеет особенность — предлагает усматривать истоки театра кукол в обрядовой культуре человечества, поскольку кукла изначально соотносится с культом предков. Эта теория наиболее популярна и распространена в отечественном театроведении.

В любом случае, учитывая, что специфическая «кукольная» терминология встречается еще в древних текстах «Махабхараты» и «Рамаяны», можно смело утверждать, что искусство играющих кукол намного древнее драматического искусства.

Достоверным сведениям о древнейших театральных куклах более 4000 лет. Речь идет о Древнем Египте, где были найдены куклы-марионетки, вырезанные из слоновой кости, высотой 30–40 см, с подвижными сочленениями. Не секрет, что в Древнем Египте была распространена традиция использования в жреческой практике масок различных животных, олицетворявших богов. Благодаря записям историка Геродота сохранились и указания об использовании в ежегодных культовых шествиях в честь Осириса богов-автоматов, которые могли поворачивать голову (а в это время женщины несли меньших кукол, которыми можно было управлять с помощью нитей). Веками в Египте существовал народный кукольный театр, в котором даже был свой национальный герой — Арагос. Так сложилось, что в Египте особого развития стационарные формы профессионального театра кукол так и не получили.

*Прототип театра
кукол-автоматов:
двери распахиваются
от нагретого воздуха
(древнеегипетская гробница)*





*Новодел
знаменитой
Пантикапейской
(Керченской)
марионетки,
изготовленный
специально для
музея художником
Натальей
Волобуевой*

Интересен факт: в Древнем Египте было принято, чтобы матери и няни дарили детям небольших марионеток, полностью подвижных, которые явно были игрушками и в то же время, скорее всего, выполняли функции своеобразных амулетов-оберегов. Точно такая же традиция существовала и в колыбели Европы — Древней Греции. На подставке выставлен новодел Пантикапейской (Керченской) марионетки, оригинал которой датируется I–IV вв. нашей эры и хранится в музее Центрального театра кукол в Москве [X; 1]. Это одно из наиболее древних свидетельств об античном театре кукол на территории нашей страны.

Из эпохи античности тянутся корни многих явлений, получивших развитие в истории человечества в целом и в театре кукол в частности.

Рядом с марионеткой можно рассмотреть терракотовые театральные билеты, похожие на монетки, по которым свободные жители полисов (независимых городов Древней Греции) попадали в театр [X; 1]. Посещение театра, по сути, было

Так в Древнем Риме выглядели театральные билеты



мероприятием обязательным (гражданам, не имевшим средств на приобретение билета, его дарили), и спектакли шли буквально в реальном времени, иногда действие могло продолжаться и несколько суток — зрители ели и спали в театре. Связано это было с тем, что театр выполнял не только и не столько развлекательную функцию, а агитационно-просветительскую, и порой под воздействием увиденного решались очень серьезные вопросы, связанные с жизнью города.

В то время спектакли, в основном из-за специфической архитектуры театров, игрались в огромных масках, чтобы их было далеко видно, что можно лишь частично отнести к специфике театра кукол. Однако точно известно, что кукольники пользовались почетом и уважением у жителей городов, путешествовали, давая представления, и им даже предоставляли для этого сцены. В частности, известно о существовании театра кукол некоего Потейна.

В храмах, по описаниям историков, нередко использовались боги-куклы, которые могли двигаться, что приводило верующих в священный трепет. Так, статуя бога в храме Аполлона в Гелиополисе могла двигать головой, руками и ногами и к тому же еще изрекала ответы на задаваемые ей жрецами вопросы.

Существует легенда, что первым античным кукольником был Дедал: именно он создавал из мрамора совершенные скульптуры, которые могли двигаться. Ему приписывается создание «живой» статуи Венеры, у которой все члены были подвижны благодаря хитроумному встроенному механизму. Наиболее известным изготовителем кукол-автоматов является живший в I веке нашей эры ученый и механик Герон Александрийский.

Историческим правопреемником культурных традиций Древней Греции стал Древний Рим, где не только было переосмыслено многое из наследия эллинов, но и многое привнесено. Детская кукла также весьма популярна у римлян: в итальянском городе Корнето (в древности — Тарквиний) был обнаружен древний склеп с детскими захоронениями, где хранилось большое количество мастерски изготовленных кукол.

Как их описывает Марко Антонио: «Фигурки из слоновой кости, найденные в детских гробницах, имеют шесть или больше дюймов (*около 15,5 см — отмечено мной*) в высоту и состоят из туловища, рук, ног, стигающихся в сочленениях, причем в них имеются отверстия, в которые можно было пропустить железную или медную проволоку таким образом, чтобы вся фигура могла быть подвижной во всех частях».

Сохранились и достоверные описания статуй римских богов, которые тоже были снабжены искусными механизмами и умели двигаться, предсказывать будущее и устраивать настоящие театральные действия — по силе производимого на зрителей эффекта. Овидий описывает виденное им чудо, когда статуя Сервия Тулия во время проходившего в храме жертвоприношения гневным движением руки закрыла себе глаза, чтобы не видеть преступной дочери. Подобное же действие есть и в описаниях историка Тита Ливия: статуи римских богов гневно отвернулись во время пиршества от жертвенной пищи.

До наших времен дошла гравюра, изображающая примитивных кукол, двигающихся с помощью веревки. Эти действия предположительно разыгрывались еще во времена Древней Греции [X; 1].

С эпохой Древнего Рима связано появление особого персонажа — Макка, или Маккуса [X; 2]. Правда, существует версия, что он родился не в Древнем Риме, а попал туда с Востока и является логическим продолжателем рода Видушки (или Вишнудак). Однако эта теория крайне спорна.

Макк — комический персонаж древнеримских спектаклей-ателлан. Есть легенда, что ателланы как комический жанр принадлежали только одному городу, в честь которого и были названы. Однажды в ходе действия они так оскорбили императора, что он велел стереть с лица земли этот город, и ателланы исчезли навсегда. Посчастливилось выжить только одному герою — Макку, уж очень полюбился он горожанам за простоватый нрав, порой нелепую простоту и прямолинейность, из-за которых постоянно попадал в нелепые и смешные ситуации. У него



Воссозданный художниками по эскизам герой ателлан — Макк



Книжная гравюра, дающая представление о средневековом театре кукол

были невероятно писклявый голос, жуткий горб и длинный крючковатый нос. Его бронзовую фигурку нашли археологи при раскопках в Риме в 1727 году. В нашем музее выставлен макет фигурки этого персонажа, без которого трудно представить, каким бы был европейский уличный театр кукол эпохи Возрождения. Но до этого была еще эпоха средневековья.

В средние века путь театра кукол явственно делится на клерикальный и светский (последний нередко вообще уходит в низовую среду народных гуляний). Церковь, в чем-то следуя наработкам языческих храмов, всячески пыталась приспособить театр кукол к своим потребностям. В церквях стали появляться статуи, из которых строили композиции, придавали статуэткам определенные позы и объединяли в целые представления, чтобы донести до прихожан смысл проповедей.

В европейских христианских храмах уже с IV века давали представления на библейские сюжеты с помощью кукол, которые получили название «крипшы». Их расставляли в заданном порядке и зачитывали тексты из Евангелия. Позже крипшы стали расставлять в специальном ящике в виде особых картин и носить по домам верующих во время Рождественских празднеств, где из смены таких картин получалось настоящее представление. Следующим шагом стало прикрепление снизу к крипшам штырьков, благодаря которым стало возможно водить их в ящике, — так развивался настоящий церковный кукольный театр.

Вспомним об эпохе античности, во времена которой появился так называемый «вифлеемский ящик». Здесь вводятся своеобразные понятия о мироздании: деление на «небо» и «землю», «верх» и «низ», «божественное» и «земное». Эта идея была легко сопоставима с христианскими представлениями об аде и рае. Средневековая католическая церковь всегда торжественно отмечала Рождество Христово и с целью максимально просто и увлекательно донести это событие до простого люда нередко прибегала к театру кукол, очень полюбившегося народу. Так появился народный рождественский театр кукол, который очень быстро завоевал Европу.

В Бельгии такой театр называли бетлеемом [X; 5], в Польше — шопкой. В Украину и Россию этот театр попал примерно в XVII веке из Польши и получил здесь название вертеп [XV]. Отсюда направился в Белоруссию, где был окрещен батлейкой. Во всех странах его объединяет тематика представления, посвященная истории рождения Христа, и архитектура театральной конструкции и кукол.



В Бельгии такие куклы используются в бетлеемах — разновидности рождественских представлений. Изготовлены из натурального дерева

Это особый переносной ящик без передней стенки, горизонтально поделенный на два яруса: «ад» и «рай». В Украине на этом ящике делали соломенную крышу, как на хатах. В Польше крышу чаще всего делали, как на католических храмах, та же традиция, кстати, прослеживается и в батлейке. Чаще всего использовались куклы, очень простые по конструкции и относящиеся к так называемым штырьевым. В полу ярусов ящика делались прорезы, и человек, носивший ящик, мог с помощью штырьков водить кукол. Естественно, при такой «механизации» вертепные куклы обладают очень скромным аппаратом движений и возможностей, что, однако, не лишает их достаточно сильного эмоционального воздействия на зрителей.

На верхнем этаже обычно разыгрывалась духовная часть истории, включая появление Христа и поклонение ему волхвов. На нижней разыгрывался сюжет о царе Ироде вплоть до появления Смерти, которая его наказывала. Однако со временем к действию, происходящему на нижнем этаже, стали добавлять новые темы, забавные сценки из народной жизни, иногда совсем не религиозного содержания. Стали появляться даже новые герои, так, в Украине появились казак Мамай, дед с бабой и др.

Эти персонажи обладали необыкновенным зарядом иронии и злободневности, что очень нравилось простым зрителям. Подобное происходило во всех странах мира, за что, кстати, церковь стала гораздо более жестко относиться к игровой шопке и преследовать ее в Европе.

С приходом советской власти вертеп впал в немилость как действо именно религиозное, за что фактически и был уничтожен. Последними попытками обратиться к эстетике вертепа на профессиональной сцене считаются эксперименты Леся Курбаса, которые велись в драматическом плане. Первыми в стране, кто, спустя годы, рискнул обратиться к теме вертепа, был Харьковский театр кукол (подробнее об этом — в первом зале).

Параллельно с клерикальными формами театра кукол развивается и светский, героический вид, в рамках которого получает немалое развитие рыцарский театр кукол. Героями этого театра являлись короли и рыцари. Сюжетные линии диктовались сказаниями о героических походах христианских рыцарей. Эта форма кукольных спектаклей дожила до нашего времени, разыгрывается в Бельгии и на Сицилии и получила свое оригинальное название — «Опера деи Пули». В этом театре работают особые марионетки, которые управляются не нитями, а прутами, прикрепленными к рукам и голове куклы. Куклы изготовлены из настоящего металла, они очень тяжелые — одного такого персонажа во время спектакля может водить несколько человек. Рост кукол обычно составляет 1 метр, но встречаются и образцы в полтора человеческих роста. Основу зрелищности этих традиционных представлений составляют сцены фехтования и рыцарских боев: куклы устроены так, что их части по ходу битвы могут отваливаться, а из «ранений» хлещет тряпичная кровь. Чаще всего убранство рыцарей отличается мелкой проработкой узоров на металле, что придает особый шарм и привлекательность.



*Популярные
герои
средневекового
театра кукол:
Тиль Уленшпигель
и Рыцарь — воин
Карла Великого*

В нашем музее кукла сицилианского рыцаря [X; 3] появилась только в 2009 году благодаря Анне Лесовой. По ее заказу традиционными сицилианскими мастерами-кукольниками была изготовлена из металла кукла Рыцаря — воина Карла Великого. Предполагалось, что будет выполнен макет, для которого заранее было заготовлено место в экспозиции, поэтому этот подарок стал настоящим праздником для музея.

В Бельгии существует два вида рыцарских представлений, которые условно подразделяются на льежский и брюссельский. В центре Брюсселя находится старинный замок, в котором расположен Королевский театр Тоона, бережно хранящий традиции брюссельского театрального стиля уже более 150 лет. Некогда построенный на импровизации, он сегодня, естественно, гораздо более серьезен в подходе к репетициям и выбору драматургии. Льежский же стиль отличается близостью к фарсовой манере народных представлений, с участием более балаганных героев, где явно просматриваются заимствования сюжетов из фламандских сказаний и звучит бессмертный голос национального средневекового героя Тиля Уленшпигеля, прекрасно описанного в романе Шарля де Костера. Именно его можно увидеть в музее рядом с рыцарем [X; 3].

Эпоха средневековья, увы, не имеет таких четких хронологических границ, как хотелось бы исследователям, и зачастую следует быть очень внимательным, употребляя этот термин. Так, во многих странах эта эпоха продлилась чуть ли не до XX века.

Особенно это актуально, когда речь заходит о Востоке. Но прежде чем мы обратимся к традиционным формам театра кукол на Востоке, давайте рассмотрим, как в Европе изменялся кукольный мир с приходом Ренессанса (Возрождения), когда взгляды творцов и ученых вновь обратились к ценностям эпохи античности.

Помните героя древнеримских комедий Макка, о котором говорилось ранее. Он возродился в виде нового героя — Пульчинеллы, которому было суждено стать родоначальником целой семьи национальных героев по всей Европе. Принято считать, что было даже два героя — Пульчинелла и Пульчинелло, два одинаково одетых шута из предместий Неаполя, отличавшихся друг от друга характером. Позднее эти персонажи превратятся в одного: длинная белая рубаха, горб, крючковатый нос и черная полумаска на лице. Отличительной чертой стал очень высокий скрипучий голос, которого актеры добивались с помощью специальной пластины, вставляемой в рот, — пищика.

В его характере — безмерная невыдержанность. Еще одним обязательным атрибутом героя является палка, с помощью которой он без малейшего зарзрения советски справляется со всеми, с кем не согласен. А согласен он не бывает с кем-либо по определению! Это тот народный герой, который способен побить даже Смерть.

В музее представлен новодел Пульчинеллы [X; 4]. С Пульчинеллой связан набор определенных сюжетов — например, притворство в неумении пользоваться виселицей или избивание полицейского. Пульчинелла — развратник, остряк, безбожник, пьяница, вор и сквернослов. Вряд ли можно найти порок, который был бы ему не присущ, и в то же время он любимец народа — иначе как парадоксом назвать это нельзя. Родившись в Италии, он вошел в круг персонажей *comedy del arte* (хотя существует и «обратная» теория, что именно из этой комедии он произошел). Вокруг него действует целый ряд персонажей, и в зависимости от области, где разыгрывалось представление, — это разные герои.



*Знаменитый герой
итальянского театра —
Пульчинелла*

На севере Италии, в Венеции появляются такие образы, как Пантольоне, Доктор, Бригелла и Арлекин, а на юге, ближе к родине Пульчинеллы, действуют Ковьелло, Скарамуччо и Таргалья. В нашем музее с Пульчинеллой соседствует кукла Сганапино из комедии дель арте, характерная для Флоренции. Эту куклу из своего театра нам подарил Романо Даниели.

Зародившись в Италии как театр марионеток, театр быстро перешел к верховым куклам. Кукольники показывали свои представления практически по всей Европе, не считаясь с границами государств и путешествуя по Англии, Франции, Германии, Испании, России. Как следствие, во всех этих странах появлялся свой прообраз Пульчинеллы, который, обретая национальные черты, получал другое имя и особую судьбу.

В Англии это Панч, во Франции — Полишинель, в Германии — Гансвурст, в Турции — Карагез, в Венгрии — Витязь Ласло, в Румынии — Васиlake, в Чехии — Кашпарек, в Узбекистане — Палван Качаль, в России — Петрушка, в Украине — Ванька Ру-тю-тю или просто Рататуй и т. д. В каждой из этих стран готовы побиться об заклад, что их герой самый что ни на есть первый в историческом аспекте и именно он — прародитель всех подобных персонажей.

Джон Бассел, известный английский кукольник, относит первые упоминания о кукольном театре к 1575 году, когда нескольким балаганщикам было выдано разрешение на поселение в Лондоне. Спустя не более чем сто лет на улицах города появился Панч со своей супругой Джуди [X; 6]. Драчун и сквернослов, среди своих собратьев Панч отличается особой жестокостью и задирливостью.

Намного печальнее сложилась история Полишинеля во Франции. Будучи похожим на своих европейских со-

Один из героев итальянских уличных представлений — Сганапино



*И сегодня,
стуся века,
остаются
популярными
европейские
трикстеры: Панч
из Англии
и Гиньоль
из Франции*



братьев в любви поесть и выпить, вернуть острое словцо и побалагурить, он также был скор на расправу с помощью своей дубинки. Однако с приходом Великой французской революции (1789–1799) Полишинель за свой франтоватый вид и острый язык поплатился головой в прямом смысле слова — был отправлен на гильотину.

Его место занял новый герой — Гиньоль, который был придуман лионским ткачом (по совместительству кукольником) Лораном Мурге.

Кукла одета в стандартную для ткачей той поры одежду и не является ни слугой, ни шутом. Ей придали типичный лионский характер: сметливость и понятливость, любовь к проказам, невежливость, но стремление помочь другу, доброту и насмешливость. Не осталась без дела и дубинка, с помощью которой Гиньоль расправляется то с домовладельцем, то с хозяином фабрики. Гиньоль человек женатый — избранницу зовут Мадлен. Рядом с ним появляются персонажи нового времени: солдат Пиффар, сутяга Делик, скупердяй Канезу, пьяница Ньяфрон.

Гиньоль так полюбился Франции, что почти мгновенно завоевал популярность по всей стране. У французов появилась привычка любой театр кукол называть гиньолем, даже возник особый драматургический жанр с таким названием — короткие злободневные и шокирующие пьесы. А в 1910 году на одной из центральных площадей Лиона Гиньолю был поставлен памятник!

В нашем музее выставлен подарок Моника Рай из Лионского исторического музея — Гиньоль [X; 6].



В Германии смена народных персонажей была еще более активной, чем во Франции. С начала XVII века там царил прибывший из Голландии Ганс Пикельхеринг (дословно — «соленая селедка»), который принимал участие чуть ли не во всех пьесах кукольников. Но очень быстро его вытеснил придуманный Йозефом Страницким Гансвурст (Иван-колбаса), унаследовавший практически все черты народной комедии и заговоривший на родном альпийском диалекте. Единственное, что его отличало от других представителей европейского семейства, — он был не перчаточной куклой, а марионеткой.

Следом появился новый герой, придуманный Францом Поччи, — Касперле. Этот герой намного современнее и ближе нам, что, вероятно, и обуславливает то, что спектакли с ним идут и сегодня. Его отличает любовь к детям, и его нередко используют в пьесах для малышей. В экспозиции представлен Касперле, изготовленный в 1930 году Х. Шмидтом и переданный в дар господином Хайникеном [X; 6].

Выражение «касперле-театр» в Германии подразумевает «перчаточный» театр, или, как сказали бы у нас, «петрушечный» театр. Его близкий родственник Кашпарек хорошо известен в Чехии.

Кашпарек — главный герой традиционных чешских народных комедий, который появился в Чехии в 1790 году и заменил предшественника — кукольного шута Пимперле. Знаменитая своими театральными традициями Чехия, помимо многих достижений, гордится тем, что является родиной выдающегося марионеточника Европы Матея Копецкого. Он создал свой театр с широким репертуаром, где играли вещицы для детей, но основной акцент был сделан на взрослую аудиторию. Известен М. Копецкий не только как актер и режиссер, еще он автор около шестидесяти пьес для театра кукол. В 1947 году, к столетию со дня смерти,



От своих европейских собратьев Касперле из Германии отличается тем, что он — марионетка, а не перчаточная кукла

*Популярные
герои народных
комедий:
Петрушка
со своей женой
Марфой
и Цыганский
барон*



в городе Колодеи под Лужницей М. Копецкому и его Кашпареку был открыт памятник из белого мрамора (скульптор — Ян Юриковский).

Из всех этих героев нам, конечно же, лучше всех знаком Петрушка [X; 8] или, как его еще называли, Петр Иванович Уксусов, он же Петр Петрович, он же Самоваров, Ванька Рататуй, Иван Иванович Гуляка, Ванька Ру-тю-тю и многие другие имена. Перчаточная кукла в красном колпаке, в красной рубашке и со всеми генетически причитающимися характеристиками внешнего вида и характера от европейских сородичей: улыбка, нос, горб, писклявый голос и т. д. Впервые упоминание о Петрушке встречается в записках немецкого путешественника в 30-е годы XVII столетия, который не только оставил свои возмущения о нецензурности действия, но и зарисовал его.

В зале стоит изготовленный А. Шегловым макет ширмы, получившей название от имени немецкого путешественника — «Ширма Адама Олеария». По сути это две юбки, в которых ходил скоморох того времени: если надо было давать представление, он просто поднимал на распорках над головой одну из юбок и начинал спектакль с участием Петрушки. На рисунке Олеария видно, что петрушечнику аккомпанировал гусяр, позднее его роль возьмет на себя шарманка. Традиционно куклу Петрушки актер должен был вырезать сам, и не просто вырезать, а вырубить топором, не прибегая к помощи других инструментов.



Во времена инквизиции мастерство кукольников часто вызывало обвинения в связях с дьяволом

У русского Петрушки есть жена Марфа, и вокруг него собрался свой национальный набор персонажей, в частности пристав, цыган и др.

Условно «последним петрушечником» в России считается Иван Зайцев. После 1917 года неоднократно предпринимались попытки заставить Петрушку появиться на сцене, однако настолько асоциальный герой, который привык решать любые проблемы скабрёзной шуткой и дубинкой, никак не мог стать проповедником каких-либо идей или идеалов, а уж тем более норм морали. На иллюстрациях в музее видно, как безрезультатно пытались «осоветить» Петрушку. В большинстве стран мира такие народные герои становятся условными символами национального театра кукол, что произошло и с Петрушкой.

В XVIII—XIX вв. в традиционные представления петрушечных героев Европы все активнее проникали сюжеты, связанные с легендами о докторе Фаусте. Это и не удивительно, учитывая, что нередко бродячие кукольные труппы играли не только сюжеты о Фаусте, но и произведения В. Шекспира, Дж. Свифта, Э. Гофмана и др. Взаимопроникновение сюжетов сказывалось на традиционных народных представлениях. В музее хранятся деревянные головки дьяволов, вырезанные профессором Шуффенгауэром [X; 7], ректором Магдебургской высшей педагогической школы им. Э. Вайнерта.

В XVIII веке повышается внимание к театру кукол-автоматов. Как мы помним, первые образцы можно найти еще в Древнем Египте и в античных храмах, где подобные автоматы служили средством воздействия на прихожан. Встречались они и в эпоху средневековья, о чем упоминает английский философ и естествоиспытатель Р. Бэкон.

Среди известных изобретателей и изготовителей кукол-автоматов следует назвать имя Жак де Вокансона, создавшего Флейтиста в рост человека, который двигал пальцами и играл на флейте. Известен и Пьер Жак Дро, создавший куклу мальчика-писца: обмакнув перо в чернильницу и стряхнув капли,



Под звуки сказочной мелодии XIX века в музыкальном ящике оживают куклы

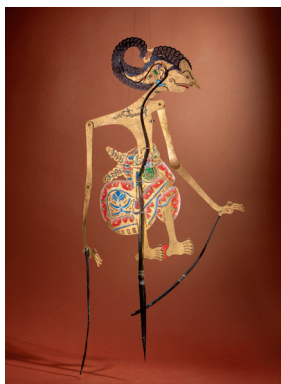
он мог писать и рисовать. Сын П.Ж. Дро Анри Луи Жак Дро тоже оказался весьма умелым мастером, создавшим целый ряд механических музыкантов. Известна афера австрийского барона Вольфганга фон Кемпелена, который представил публике автомат Турка, прекрасно игравший в шахматы со всеми желающими. Ученые не могли раскрыть его секрет, а многие выдающиеся личности были от него в восторге. Уже позже стало известно, что внутри прятался малоизвестный гроссмейстер.

В нашем музее театр кукол-автоматов представлен не только музыкальной шкатулкой конца XIX века, но и настоящим музыкальным ящиком [XIII]. Этот ящик XIX века за собственные деньги Алексей Щеглов купил на базаре, когда его продавали на дрова, самостоятельно отреставрировал, а потом подарил музею. До сих пор во время экскурсий заводят механизм и можно послушать, как играет этот удивительный ящик, увидеть, как танцуют куклы. Между прочим, вместе с ящиком сохранились и музыкальные диски — 19 разных мелодий.

Наиболее традиционный театр кукол — восточный.

В большинстве стран Востока театр кукол делится на два направления, в одном из них действуют объемные куклы, которые в большинстве случаев появились сравнительно недавно, а в другом — действуют куклы плоскостные, история которых уходит корнями в традиционные ритуалы. Речь идет о театре кукол, который в свое время носил характер не столько развлекательный, сколько сакральный, когда кукольник был ближе не к актеру, а к жрецу, священнику. Связано это с тем, что теневой театр кукол воспринимался, да и сегодня нередко воспринимается как магическое действие, при котором души ушедших предков или богов вселяются в луч света от фонаря, лампы или ритуального костра в тени, возникающие на экране.

Так, в Индонезии этот вид театра носит название ваянг-кулит или ваянг-пурва. При этом возникает интересная этимологическая игра, так как слово «ваянг», с одной стороны, означает любой вид театрального действия, а с другой — «тень», которая естественно наделяется особыми магическими свойствами. Отсюда восприятие понятия театра теней, как «театра теней бога», «театра теней тех, что умерли».



*Яванские куклы
изготовлены
из натуральной
козлиной кожи
грубой выделки.
Традиционно
мастера
используют
только природные
красители
и компоненты*

На островах Ява и Бали такие спектакли устраиваются как способ «общения» с душами покинувших этот мир, чтобы найти у них покровительство в земной жизни. Веками здесь театр не теряет своей связи с обрядовой религиозностью, с сакральной функциональностью, что видно и в строгом выборе времени исполнения представлений, и в традиционности изготовления плоскостных кукол из выделанной кожи, и в использовании только натуральных красителей и материалов. Даланги (исполнители) относятся к своим куклам с особым почтением.

Интересно, что само действие может идти несколько ночей, а смотреть его можно не только в виде теней на экране, но и с другой стороны (правда, доступ туда имеют только мужчины, да и то приобщенные к таинству): не случайно куклы имеют яркую окраску, а не просто вырезаны из кожи. Резьба по коже заслуживает отдельных слов, потому что сложно представить себе такую тонкую и филигранную узорчатость, которую можно увидеть в индонезийских куклах.

В музее совсем недавно появились куклы из традиционного индонезийского театра [X; 10], подаренные нам ректором Харьковского национального медицинского университета Владимиром Николаевичем Лесовым, который, будучи на научной конференции, выкроил время и побывал на небольшом острове, где мастера по старинной технологии изготавливают плоскостные куклы.

По функциям и форме индонезийскому театру очень близок и традиционный театр, веками сохранявшийся в Индии. Правда, здесь действие чаще связано с сезонными ритуалами и посещениями храмов, откуда торжественно «посвященными» выносятся огонь, от которого разжигается либо костер, если события развиваются под открытым небом, либо специальная лампа, если все происходит внутри помещения. Само представление обычно проходит под звуки народных инструментов и голос рассказчика, что, кстати, традиционно для большинства театров Востока, в том числе для индонезийского, где зачитывают отрывки из священных писаний, иллюстрируемые тенями на экране.

Для индийского театра кукол характерно зачитывание фрагментов из «Рамаяны» и «Махабхараты», при этом все присутствующие проникаются идеей, что в кукол в это время вселяются души богини Лакшми и бога Бхаувана. Подобные формы театра есть в Малайзии, Китае, Таиланде и во многих других странах Востока.

В многообразии теневых театров Востока выделяется турецкий карагез, который изначально был театром светским и по большому счету сугубо комедийным, наследующим и представляющим все характерные черты семейства трикстеров Пульчинеллы.

Китайский теневой театр с переходом на европейскую почву практически сразу утратил религиозные корни, почти мгновенно переродившись в обычное развлечение в основном для состоятельной публики (особенно популярен такой театр был во Франции в XVIII–XIX вв.).

Древняя цивилизация Китая накопила за время своего существования такое количество разнообразных форм и видов театра кукол, что трудно себе представить. Только традиционных пьес, то есть таких драматургических произведений, при исполнении которых не допускается изменение текста, насчитывается более двух тысяч!

Среди наиболее известных — «Переполох в небесном царстве», главное действующее лицо которого — замечательный китайский национальный герой, бог обезьян Сун-У-Кун [X; 10], наделенный умом и проницательностью, озорством, добрым сердцем и стремлением к справедливости. Китайский театр кукол известен на весь мир уникальной точностью кукловождения — актеры могут годами оттачивать единственный прием.

Объемные куклы для восточного театра отнюдь не исключение, как может показаться на первый взгляд. Так, на островах Индонезии распространен театр под названием «ваянг-голек», использующий объемные марионетки. В Индии также принята марионетка, которую водят с помощью нитей, крепящихся непосредственно к пальцам актера, а не к ваге. Чаще всего искусство кукольника передается из поколения в поколение, и в Индии, например, существует традиция с каждым «переходом» надевать на куклу новую юбку, оставляя старую, что позволяет определить возраст куклы.





На Востоке традиционный театр кукол иногда приобретает придворные формы, как это случилось с тайландским кукольным искусством, которое иногда называют «бамбуковым», — герои изготовлены из бамбуковых палочек. Сами куклы практически не играют в спектаклях — основное действие поручено музыкантам и певцам-сказителям, которые фактически проводят на сцене ритуальный рассказ. Однако есть в стране и народный театр, не получивший активного развития, но тем не менее сформировавший культуру изготовления несложных марионеток для небольших представлений. Одна из таких кукол передана в музей доцентом Харьковского университета искусств, режиссером-репетитором С. Фесенко [X; 9].

Основу репертуара большинства традиционных театров Японии составляют сюжеты средневековых героических баллад о подвигах самураев и несчастной любви красавицы Дзериури. Не меньшей популярностью пользуются и работы известного японского драматурга Тикмацу Мондзаемон, скончавшегося еще в начале XVIII века и оставившего после себя более ста пьес.

Форма представления напоминает средневековое исполнение баллад, при котором под аккомпанемент самисена (японский музыкальный инструмент) чтец-декламатор, сидящий на авансцене, произносит текст, а куклы отыгрывают пантомимические роли. Куклы обычно выполнены в три четверти человеческого роста, ярко и зрелищно одеты, с фарфоровыми головами, раскрашенными в стиле традиционного грима. Водят таких кукол обычно несколько человек, и традиционным считается прием «санниндзукаи», когда куклой управляют одновременно три артиста. Одна из форм такого театра возникла сравнительно недавно — в 1872 году — и получила устойчивое название бунраку: ее отличительная особенность — совмещение известных кукольных представлений и форм устного народного сказа (дзериури).

*Яркая
декоративность
оформления
одежд
марионетки
из Таиланда
подчеркивает
ее «придворное»
происхождение*

Не менее известен и японский театр масок, который традиционно выступает на деревянных квадратных сценах под крышей, которую специально монтируют даже на современных сценических площадках. Маски составляют основной выразительный элемент этого театра, их насчитывается свыше двухсот типов, различных по полу, возрасту и эмоциям.

Уникален вьетнамский театр кукол на воде — особый вид искусства, который не получил развития больше ни в одной стране мира. Возник театр как форма развлечения у крестьян, когда рисовые поля затоплялись дождевой водой. Из легкого дерева вырезали кукол — всевозможные мифические существа, в том числе и драконы, с помощью которых устраивали спектакли. Следует учесть, что к мастерству управления куклами с помощью длинных тростей, или вообще из-под воды, добавлялось искусство фейерверков и петард. Подобные зрелища существуют и сегодня, при этом сопровождаются они игрой на народных национальных инструментах.

Мы подходим к витрине [XI], где в общих чертах представлено развитие кукольного искусства XX века. Витрина разделена на два этажа: верхний посвящен отечественному театру, а нижний — этапам эволюции зарубежного. Несомненно, их пути, их поиск постоянно пересекались, но разница была все же достаточной ощутимой.

Как же развивался отечественный кукольный театр в XX веке? Традиционные формы изживали себя, поскольку мало соответствовали новым реалиям. Еще до октябрьской революции попытки создания профессионального театра кукол неоднократно предпринимались В. Ашкинази, Н. Евреиновым, Л. Яковлевой, что было естественно в условиях, когда кукла и ее выразительные возможности были фактически художественным знаком времени. Однако даже такие варианты, как марионеточный театр И.А. Зайцева — «последнего петрушечника», как назовут его позже, — были редкостью. Из успешных проектов первых десятилетий XX века, пожалуй, можно вспомнить только трехактный спектакль «Силы любви и волшебства», который состоялся в 1916 году в Санкт-Петербургском театре Юлии Слонимской и Петра Сазонова, выступивших инициаторами создания этой постановки. Работа шла почти пять лет, и среди художников, принявших участие в создании проекта, нельзя не отметить А. Бенуа, М. Добужинского и К. Сомова.

После революции началось формирование советского театра кукол. Первыми советскими кукольниками по праву считается семейная пара Симонович-Ефимовых, которые увлеклись идеей театра кукол еще в 1916 году, а в 1918 году были приглашены Театральным отделом Наркомпроса для участия в создании театра для детей. Так открылся первый профессиональный театр кукол в Москве под названием «Театр Петрушки, марионеток и теней», которому было суждено просуществовать до 40-х годов XX столетия. В разное время в нем работали И. Зайцев, В. Фаворский, П. Павлинов.



Первые советские кукольники Симонович-Ефимовы воспринимали кукол как «движущиеся скульптуры»

Ефимовы стали в России открывателями тростевой системы кукол, которая в отличие от петрушечных кукол была мало знакома советским кукольникам и почти не использовалась. Художественную позицию Ефимовых и их понимание театра кукол точно отражают слова из «Записок петрушечника»: «Кукольный театр — это театр движущейся скульптуры».

В музее хранятся четыре куклы [XI; 2], подаренные сыном художников А.И. Ефимовым: Девица из дансинга, Старый китаец, Лис и Пионерка Ньюра. О последней сохранилась легенда, что она принимала клятву у первых пионеров. Это, наверное, наиболее старинные куклы, которые сегодня находятся в музее.

Интересно проследить судьбы художников, начинавших свою работу с Ефимовыми. Так, П. Павлинов стал в 1920-е годы инициатором и создателем Мастерской кукольного театра при Камерном театре, руководимом А.Я. Таировым, которая, увы, просуществовала совсем недолго. Для постановки «Тысяча и одна ночь» этого же театра В. Фаворский, более известный как художник-монументалист и иллюстратор книги, изготовил несколько кукол.

Пионерка Ньюра — это удивительная кукла, история которой способна претендовать на легендарность



Обложка первой изданной советской пьесы, написанной специально для театра кукол



В 1919 году группа художников во главе с Л.В. Шапориной-Яковлевой становится инициатором открытия в Петрограде Государственного петроградского театра марионеток. А в 1924 году при ТЮЗе возник Театр кукол-петрушек под руководством Е.С. Деммени. В 1930 году оба театра объединились в кукольный, который до 1969 года возглавлял актер и режиссер Деммени. Этот театр создавался исключительно для маленьких зрителей, однако очень быстро «дорос» и до взрослой аудитории. Трудно переоценить его значение для советской школы кукольников, так как здесь не только ставили классику драматургии, но также уделяли огромное внимание приобщению драматургов к кукольной специфике — специально для этого театра писали пьесы С. Маршак и Е. Шварц. В театре, руководимом Е.С. Деммени, работало немало выдающихся художников, скульпторов и композиторов. Как режиссер Деммени выступал новатором, вводя в спектакли многоплановое действие, уделяя музыке действенное, а не только сопроводительное значение, используя световые и мизансценические выразительные возможности.

Тренировочная кукла «Точка», наделенная широким спектром выразительных возможностей, решена в лаконичной черно-белой гамме





Непревзойденная легенда советского театра кукол — Сергей Владимирович Образцов

Евгений Деммени известен не только как один из создателей режиссерского театра кукол, но и как прекрасный мастер эстрадного жанра, что во многом роднит его с Сергеем Образцовым. В музее можно увидеть так называемую тренировочную куклу Точка из спектакля «Точка, точка, два крючочка» театра Деммени [XI; 6]. Автор этой куклы — заслужен-

ный деятель искусств РСФСР Татьяна Бруни, создавшая только в Ленинградском театре кукол-марионеток им. Е.С. Деммени 12 постановок. В подарок музею Точку преподнесла заслуженная артистка России В. Горшtedт.

В 1930 году в Москве состоялась Всероссийская конференция кукольников, в которой приняли участие представители 25 коллективов официальных театров. В дальнейшем количество театров только росло: Ярославль, Нижний Новгород, Воронеж, Харьков, Киев...

В 1931 году в Москве Сергей Владимирович Образцов (1901–1992) создал и возглавил Государственный центральный театр кукол (ГЦТК; ныне академический — ГАЦТК). Режиссер, актер, педагог, теоретик и писатель, сценарист и художник, общественный деятель С.В. Образцов — личность, значение которой в истории мирового театра кукол невозможно переоценить: народный артист СССР (1954), лауреат Государственных премий СССР (1943, 1967, 1984), член-корреспондент Берлинской Академии искусств (1955), выпускник ВХУТЕМАСа (1918–1921), артист музыкальной студии Московского художественного театра (1923–1930) под руководством В. Немировича-Данченко, с 1930 — артист 2-го МХАТа. В 1921 году Образцов начал самостоятельные выступления на эстраде, где разработал собственный жанр — романсы с куклами. Его знаменитым эстрадным героем стала кукла Тяпа, с которой С. Образцов не расставался многие годы. С 1976 по 1984 год С.В. Образцов возглавлял UNIMA (в 1984–1992 гг. — почетный президент).

В музее на иллюстративном материале можно проследить практически всю историю постановок, созданных С. Образцовым в его театре, среди которых следует особо отметить «Джим и Доллар» А. Глобы (1932), «Каштанка» Е. Сперанского (1935), «По щучьему велению» Е. Тараховской (1936), «Волшебная лампа Аладдина» Н. Гернет (1940), «Обыкновенный концерт», который позже стал называться «Необыкновенным» (1946), «Божественная комедия» И. Штока (1961),

«И-Го-Го» Е. Сперанского (1964), «Соломенная шляпка» Э. Лабиша (1959), «Дон Жуан» В. Иванова (1975).

Сергеем Образцовым написано более 700 статей и несколько монографий, посвященных истории и формированию театра кукол, большинство из которых переведены на многие языки мира. Художественную позицию С. Образцова отличало настойчивое стремление побороть стереотип «детскости», который существовал вокруг театра кукол, что он с успехом и делал в своих постановках. Он выступил сценаристом и режиссером ряда кинофильмов и телевизионных постановок.

В 1937 году создал при своем театре крупнейший в мире Музей театральных кукол, первым руководителем которого был мастер А.Я. Федотов.

Образцов был заядлым коллекционером, его уникальную коллекцию кукол можно увидеть в Мемориальной квартире-музее. На весь мир известны удивительные часы с двигающимися кукольными фигурками, размещенные на фасаде Московского центрального театра кукол, который сегодня носит имя своего создателя.

В нашем музее долгие годы хранились уникальные куклы, изготовленные из прессованной резины заслуженным деятелем искусств РСФСР художником Б. Тузлуковым для спектакля «Соломенная шляпка», — Гостья баронессы и Кузен Бобен. Увы, после многочисленных попыток отреставрировать эти куклы оказалось, что резина в принципе не подлежит восстановлению. Куклы в буквальном смысле слова рассыпались на глазах на мелкие кусочки. Благодаря заслуженному работнику культуры Украины В. Панченко в музей в 1997 году главной хранительницей образцовского Музея театральных кукол Натальей Костровой была передана тростевая кукла Стражника из спектакля «Тень» Е. Шварца (художник — М. Соколова) — последней постановки легендарного кукольника [XI; 4].

Для большинства театров страны, а их насчитывалось более пятидесяти, ГЦТК на многие годы стал своеобразным «эстетическим законодателем». Однако это не означает, что ничего оригинального в других театрах не происходило и других талантливых деятелей не было.

Стражник из последней постановки С. Образцова «Тень» — яркий пример высокой культуры московской школы изготовления кукол





Мимика куклы Бобер способна передать почти весь спектр человеческих эмоций

Нельзя обойти вниманием Михаила Королева (1913—1983), который с 1948 года возглавлял Ленинградский Большой театр кукол (БТК) и в 1959 году стал создателем первой в стране Высшей школы кукольников при Ленинградском институте театра, музыки и кино. В 1954 году М.М. Королев начал ставить спектакли для взрослых зрителей, которые наряду с постановками С. Образцова вошли в золотой фонд мирового театра кукол: «В Золотом раю» Бр. Чапеку (1959), «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова (1957) и др. Позже театр возглавил

Виктор Сударушкин. С его постановками для детей и взрослых театр успешно побывал на гастролях в восемнадцать странах мира. С БТК связаны судьбы таких замечательных художников, как В. Ховралев, В. Ховралева, В. Малахаев и др.

В музее хранится мимирующая кукла Бобер удивительной художницы Екатерины Беклешовой (1897—1977) [XI; 6]. Беклешова родилась в Варшаве, художественной работе самостоятельно обучалась в мастерских Московского областного театра кукол, где работала в конце 1930-х годов. Свои первые мимирующие куклы изготовила для фронтовых бригад, и изображали они фашистских политических деятелей, в том числе Гитлера. Сергей Образцов выступал на фронтах с ее куклой Муссолини. После войны с куклами Беклешовой активно работала эстрадная актриса Марта Цифринович, для которой художницей был создан целый ряд типажей. Среди наиболее известных — «кандидат околосвященных наук» Венера Михайловна Пустомельская, нередко появлявшаяся на телевидении.



Приковывает взгляд сложность механики этой небольшой куклы из Московского театра теней

*Гости из ближнего
зарубежья:
Кузнечик Ликирич
из Молдавии
и Девочка Пилоня
из Литвы*



Материалом для кукол в основном служили фетр, сукно, шерсть, шелк и другие ткани, позволяющие создавать объем пластической выразительности формы: например, Бобер умеет хмуриться, таращить глазки, криво усмехаться, поджимать губы, саркастически дергать носом и многое другое.

В той же витрине можно увидеть марионетку фигуристки для эстрадного номера [XI; б], по конструкции которой видно, насколько она человекоподобна. Рядом выставлена кукла Тили Уленшигеля из Московского театра теней, отличающаяся сложностью механизмов управления.

Отдельный стенд посвящен советскому театру кукол, представленный экспонатами из Грузии, Армении, Казахстана, Узбекистана, Литвы, Латвии, Эстонии, Белоруссии, России и Украины [XII]. Каждая из кукол на этом стенде представляет театры бывших республик СССР, любой из которых может служить темой для подробного рассказа.

*Богатство
и причудливость
материалов,
из которых
изготавливались
куклы в СССР,
порой поражает:
например, Сила
изготовлена
из малярных
кистей для
побелки,
а Волк и Заяц —
из обычных
тинурков для обуви*



Чего только стоит грузинский авторский театр Реваза Габриадзе, о котором уже сегодня написано несколько монографий. Или эстонский театр, с которым связана деятельность выдающегося режиссера, драматурга и педагога-кукольника Рейна Агура. Не один час займет разговор о таком явлении 1970–1980-х годов, как «Уральская зона» — удивительном феномене, объединившем замечательных экспериментаторов, режиссеров и актеров, среди которых В. Шрайман, Р. Виндерман, В. Новацкий, М. Хусид, В. Фридман, В. Вольховский, Е. Гимельфарб. Заслуживает внимания и история театров кукол Украины советского периода.

Не менее богата и интересна персоналиями, целыми художественными коллективами и событиями история зарубежного театра XX века.

Начнем с небольшого по размеру, но очень значимого экспоната — чешского национального героя Спейбла [XI; 1]. Его создатель Йозеф Скупа (1892–1957) — актер, режиссер, художник, общественный деятель, начал работать в 1916 году в Пльзеньском театре марионеток «Летние колонии», где был художником и по совместительству актером, водившим традиционного Кашпарека. В 1920 году Скупа решил «осовременить» Кашпарека, и по его просьбе резчик по дереву Густав Носек создал Спейбла, который мгновенно стал любимцем городской публики, чем-то напоминая в своем простодушии солдата Швейка. У этого героя вскоре появился сын — Гурвинек, которого вырезал тот же Г. Носек и наделил теми же характерными внешними особенностями, похожими с «папашей», — круглой головой, оттопыренными ушами и выпученными глазами. Гурвинек, одетый в короткие штанишки и беленькую рубашку, был жутким непоседой, отличающимся строптивостью и пронырливостью и доставляющим постоянные хлопоты Спейблу. Выступления с ними строились на импровизации, отдаленно напоминая традиционные народные представления.



В Чехии хорошо известно имя Йозефа Скупы, создателя театра «S+H»



Герои Й. Скупы — Спейбл и Гурвинек во времена оккупации были упрятаны в сейфы гестапо

В XX веке эти два персонажа принесли чешскому театру необычайную славу и популярность. В 1930 году Й. Скупа организовал в Пльзене «Театр Спейбла и Гурвинека», развивая его в плане не просто импровизации, но и репертуарности, охватывая как взрослую аудиторию, на которую делался основной акцент, так и детскую.

Во время оккупации Чехии в годы Второй мировой войны Й. Скупа вышел на сцену с постановкой «Да здравствует завтра». За этот спектакль в 1944 году он был арестован гестапо и отправлен сначала в тюрьму, а потом в лагерь в Дрездене, откуда удалось бежать во время бомбежки. Интересно, что куклы Спейбл и Гурвинек все это время хранились в сейфе гестапо. В 1945 году Й. Скупа открыл в Праге свой театр, который позже получил статус чешского национального. Имя этого театра «S+H» — от первых букв имен главных героев — знают во всем мире. Сам Й. Скупа с момента избрания на конгрессе в Люблине более 20 лет возглавлял UNIMA (1933–1957).

Так часто упоминаемая организация UNIMA была создана 20 мая 1929 года в Праге по инициативе кукольников из нескольких стран мира, среди которых И. Веселы (первый президент организации), Й. Скупа, Я. Малик, А. Айхер, Р. Тешнер, В. Подрекки и др. Сегодня UNIMA действует под эгидой ЮНЕСКО и объединяет более 9000 человек, вносящих



Первая эмблема UNIMA была нарисована в 1926 году художником Иво Пухонни. Позднее она неоднократно менялась, приобретая в каждой стране свой вид

вклад в развитие театра кукол в более чем 92 странах мира. Способствуют этому национальные центры UNIMA, которые подчиняются Совету. Для решения задач и проблем не реже чем раз в четыре года проводятся конгрессы UNIMA, первый из которых состоялся в Париже в 1929-м, следующий в Льеже в 1930-м, потом в Люблине в 1933-м. Затем был очень серьезный перерыв, связанный со Второй мировой войной, и возобновились конгрессы только в 1957 году в Праге. Позже они проходили в Варшаве, Мюнхене, Москве... Штаб-квартира Международной организации деятелей театра кукол находится во Франции, в городе Шарлевиль-Мезьер, где под эгидой UNIMA проводится самый значительный всемирный фестиваль театров кукол. Также в этом городе находится Международный институт театра кукол — крупнейший в мире музей.



Маленького деревянного мальчика, которого детвора нередко принимает за Буратино или Пинокио, на самом деле зовут Цэндэрикэ, так же как и румынский театр, из которого он прибыл к нам в музей. Буквально это слово означает «деревяшечка». Наш Цэндэрикэ — личный дар организатора и руководителя румынского театр кукол Маргареты Никулеску, известнейшего деятеля театра кукол XX века, которая многие годы возглавляла UNIMA. В этом театре было две труппы, одна из которых работала марионетками, а другая — перчаточными куклами. Среди театров кукол бывшего соцлагеря румынский государственный театр кукол и марионеток «Цэндэрикэ», расположенный в Бухаресте, был, пожалуй, единственным коллективом, составлявшим эстетическую оппозицию ГЦТК и его тенденциям к натурализму. Среди постановок были такие новаторские для своего времени спектакли, как «Рука с пятью пальцами», «Маленький принц», «Книга с Аполодором», «Три жены дна Кристобая» и другие, которые вышли в 1950–1960-е годы и стали лучшими мировыми достижениями театра кукол.

Есть и гость из Японии — личный подарок руководителя театра «Пук» Т. Кавадзири. Эта кукла прославилась тем, что стала лауреатом трех международных фестивалей и собрала десятки тысяч детских подписей под обращением о запрете атомного и водородного оружия. С именем этого курносого мальчугана настоящая путаница — вначале его называли Пуучти, позже — Пукити, и только недавно удалось выяснить настоящее имя — Пуукти.

А вот в соседней витрине [XI; 3] расположились невзрачные на первый взгляд фанерные черно-белые фигурки, в которых, не зная истории театра кукол, достаточно сложно распознать настоящих «эстетических революционеров».

Шведского национального театра кукол по сути не существует. Свою деятельность в Стокгольме театр кукол начал в 1958 году как театр марионеток, но довольно быстро выразительные возможности и средства этого театра значительно расширились. Его основателем и руководителем был Михаэль Мешке, который учился театральному делу во Франции. Очень быстро театр стал уникальным явлением не только в Швеции, но и за ее пределами: не имея предшественников, театр создал новаторскую форму и стиль, которые не опирались на традиционные представления о том, каким должен быть театр кукол.

В результате в 1964 году родился спектакль «Король Убу» по пьесе А. Жарри, в котором на сцене одновременно работали плоские фанерные куклы и живые актеры в масках и оригинальных гротесковых костюмах. Спектакль был наполнен метафорическими решениями, трюками вербальной визуализации и другими театральными приемами, сочетание которых стало поводом для разговора о возникновении нового вида экспериментального театра, синтезирующего художественные выразительные средства драматического и кукольного театров. Позднее такой вид театра получил красивое название «тотальный». Среди значимых постановок шведского театра следует отметить «Сказки Гофмана», «Дон Кихот» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты».

Строгая гамма плоскостных фанерных кукол не случайно обращает на себя внимание — эти персонажи произвели настоящий переворот в представлении о выразительных возможностях театра кукол XX века



Среди выдающихся зарубежных кукольников мира, которых подарил XX век, особое место занимает немец Альбрехт Розер, чей знаменитый клоун Густав «прославился» как пианист, а его Бабушка умела знатно вязать и рассказывать истории из своей жизни. За уникальную точность кукловождения А. Розер получил негласное звание «Паганини марионеток». Кукол для его представлений изготавливал Фритц Бросс — один из лучших мастеров в мире.

Французский кукольник, режиссер, актер и художник Ив Жоли во многих своих спектаклях использовал прием актерских рук в перчатках или без. Ив Жоли, хоть иногда и использовал в представлениях марионеток, предпочитал обращаться просто к миру предметов: так, среди его постановок есть сценка, которую разыгрывают зонтики. Среди известных его работ — «Бумажная трагедия», построенная на принципе использования выразительных средств, заложенных в самой фактуре материала, когда главные герои гибнут то ли от огня, то ли от ножниц.

Как кукольники эстрадного жанра прославились француз Жан-Поль Юбер, чех Милош Киршнер, англичане Энн Хогарт и Джон Баассл — создатели ослика Маффина. Если же говорить о театре кукол, который, с одной стороны, способен быть легким и развлекательным зрелищем, а с другой — стремится к постижению философских глубин, поиску новых выразительных средств и символическому уровню обобщения, то равного французу Филиппу Жанти найти, наверное, сложно. Его небольшая миниатюра с марионеточным Пьеро, который вдруг понимает, что управляет кукольником, начинает рвать связывающие его нити и осознанно приходит к гибели, проникнута таким щемящим трагическим чувством, настолько экзистенциальна и в то же время решена в столь простых формах, что по праву вошла в золотой фонд кукольного искусства. У Жанти есть как небольшие развлекательные номера, так и полноценные спектакли, требующие



Из всех систем кукол марионетки по своим выразительным возможностям лучше всех способны передать пластику человека, его анатомию



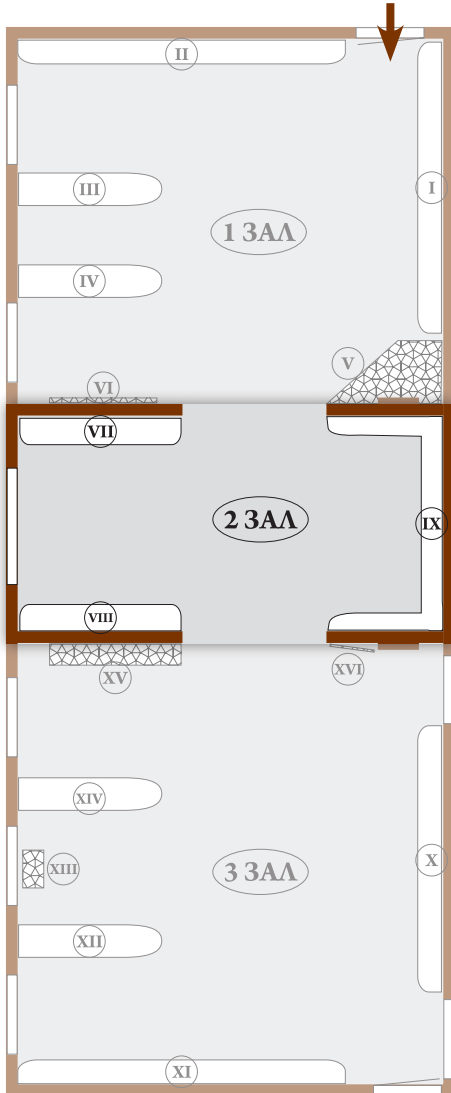
от публики серьезной подготовки, например «Парад желаний», «По воле волн», «Неподвижный путник» и др.

Есть и более традиционные театры, как, например, знаменитый австрийский театр «Зальцбургские марионетки», основанный в 1913 году скульптуром Антоном Айхером. Основу его репертуара составляют музыкальные произведения, в основном оперы Моцарта, которые исполняются профессиональными певцами и музыкантами, а марионеток водят другие артисты. Кукольные оперы пышно и красочно обставлены и достаточно метафоричны, что в сочетании с высоким уровнем музыкального исполнения до сих пор обеспечивает этому театру популярность и славу.

Марионетки из Америки и Канады, как одна из наиболее сложных систем кукол, представлены в отсеке [XI; 5]: Солдат из театра Марго Ловлей (Питсбург), Джентльмен из театра Рональда Гаррика (Кингстон), Танцовщица из театра Л. Мак-Кей (Торонто). Все они представлены на фоне портрета выдающегося американского кукольника Джима Хенсона — создателя уникальных персонажей, среди которых наиболее популярен в мире, пожалуй, лягушонок Кермит.



Схема расположения экспонатов 2-го зала



В тексте в квадратных скобках часто встречаются номера, состоящие из римских и арабских цифр: римская цифра указывает витрину, а арабская — отсек.

Пользуясь этой схемой, можно легко найти нужный экспонат.

Например: [VII; 1] — экспонат выставлен в отсеке № 1 витрины № VII.

VII — коллекция театральных значков; награды Харьковского театра кукол

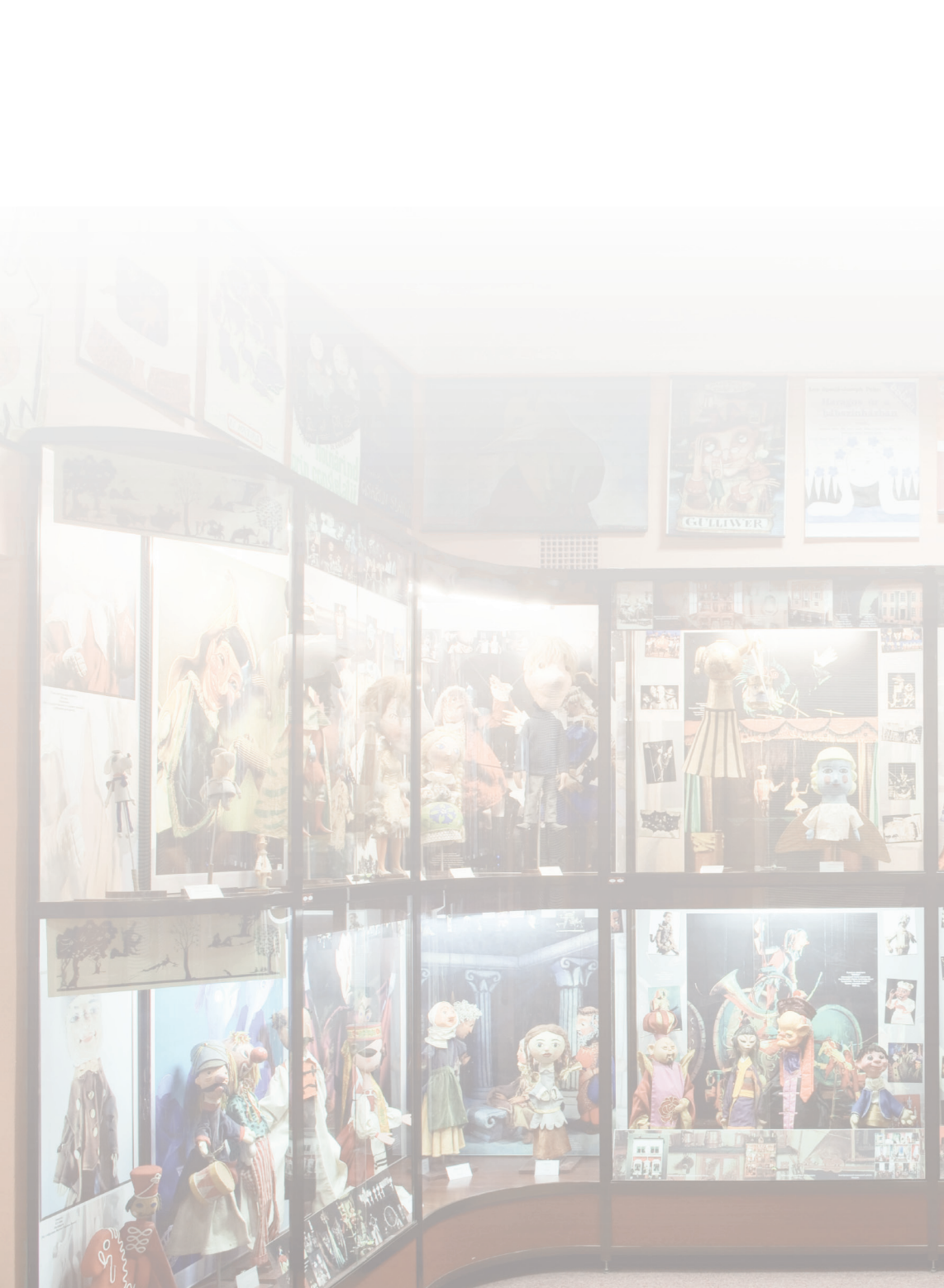
VIII — стенд Памяти

IX — зарубежные театры кукол XX века

Второй зал

Куклы стран мира
Награды Харьковского театра кукол
Персоналии
Коллекция театральных значков







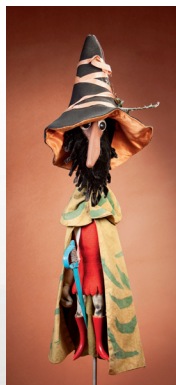
Экспонаты в этом зале музея разнообразны по тематике. Здесь собраны куклы, подаренные коллегами из-за рубежа, информация о тех людях, без которых невозможно представить наш театр, уникальная коллекция значков и некоторые награды театра — призы, грамоты, дипломы фестивалей.

Осмотр начнем со стенда [IX], на котором выставлены куклы, привезенные из-за границы и представляющие театры ближнего и дальнего зарубежья XX века.

Верхний ярус занимают куклы из польских театров кукол. Польша — одна из стран с богатейшими традициями кукольного мастерства и искусства — именно здесь, пожалуй, на одного человека, по статистике, приходится больше всего театров кукол. В возникновении и становлении современного европейского театра кукол польский сыграл огромную роль. Исторически польскому искусству играющих кукол было суждено стать своеобразным соединительным звеном между культурами Западной и Восточной Европы. Самые известные польские театры — «Пинюккио» и «Арлекин» (Лодзь), театр кукол «Гротеск» (Краков), «Марчинек» (Познань), знаменитые «Лялька» и «Бай» (Варшава).

На стенде — макеты кукол Гучо и Цезаря из театра «Лялька» [IX; 2] работы художника Адама Килияна — создателя особого польского сценографического стиля; кукла Ангела Яна Вильковского из спектакля «Оборотень-музыкант» этого же театра. Ян Вильковский — актер, режиссер, драматург и педагог, сыгравший значительную роль в становлении профессионального





*Персонажи
и герои
из спектаклей
различных
польских
театров кукол*

польского театра кукол. Интересно смотрится выполненная в нестандартном размере кукла Короля без головы. Рядом разместились Мальчик из «Путешествия в волшебную страну» и Девочка Кася из постановки «Веселый маскарад» режиссера Хенрика Рыля (актер, режиссер и драматург, многие годы возглавлял Польский национальный центр UNIMA). Все куклы подарены музею руководителем театра Моникой Снарской.

Представлен в музее и не менее известный в Польше театр кукол «Бай» — куклы работы художника В. Веского: Модница и Зорро из постановки «Фокус-покус», Разбойник из «Снежной королевы», куклы из спектакля «Золушка».

Министр Финансов из «Горя бояться — счастья не видать» и кукла Музыканта — дар Марты Яниц, руководителя театра «Пиноккио». В музее хранится Девочка работы художника А. Бунша из спектакля «Разноцветные песенки», поставленного Хенриком Рылем в театре «Арлекин».

Любой из упомянутых польских театров кукол заслуживает отдельного разговора и исследования.

Отличается Польша и высочайшей культурой театрального плаката, в чем может убедиться каждый. Плакаты, представленные в этом зале, переданы музею в 2000 году Польским обществом города Харькова.

В нижнем ярусе витрины — куклы из Чехословакии, Венгрии, Болгарии, Германии, Португалии и даже Монголии.



Чешский театр кукол считается одним из центров европейского искусства играющих кукол. Сюда съезжались давать представления труппы кукольников со всей Европы, работавшие в самых разных направлениях. Чешские марионетки славятся на весь мир как самобытные произведения искусства. В Чехии жили и работали Матей Копецкий, один из признанных лучших кукольников мира, И. Веселы, пропагандист кукольного искусства и первый президент UNIMA (Прага — родина этой организации). Здесь родились известные на весь мир Слейбл и Гурвинек Йозефа Скупы. В музее хранятся несколько чешских кукол, среди которых Солдат с барабаном, Женщина и две очень отличающиеся по стилю, материалу и технике изготовления Девочки из Праги [IX; 1].

Болгарский театр кукол прошел достаточно непростой путь. Долгое время кукольное искусство было представлено традиционными формами домашних театров и бродячих кукольников, которые, ориентируясь на европейские достижения, в основном этим и ограничивались. В первой половине XX века в стране не раз предпринимались попытки создания профессионального театра, однако они не имели особого успеха. Формирование болгарского театра кукол связано в первую очередь с созданием в 1945 году в Софии Центрального театра кукол, значительное влияние на который оказал Сергей Образцов.

Искусство болгарского театра представлено куклами Трощо (Центральный театр кукол, София) и Министр нежных чувств из спектакля «Голый король» Е. Шварца (Пловдив) [IX; 3]





В музее хранится личный дар Дежи Силади — кукла Витязя Яноша; есть также кукла Цыгана-музыканта из спектакля «Езда зайцев» Б. Гадора художника В. Броди [IX; 1]

Среди болгарских мастеров, создававших театр, — Мара Пенкова и Георгий Сараванов, которые к традиционным в Болгарии марионеткам подключили верховых кукол. Достаточно быстро пройдя этап «натурализма» в эстетике, болгарские кукольники вышли на новый этап развития и в 80-е годы XX века добились мирового признания. Болгарский международный фестиваль театров кукол «Золотой дельфин» по сей день является одним из наиболее авторитетных.

Венгерский театр кукол прославился традиционным народным героем, продолжателем традиций пуличинелл, Витязем Ласло. Профессиональные работы, по сути, начались только после Второй мировой войны, в 1945–1950 гг. в стране работали тысячи самых разнообразных театров кукол. В 1949 году был организован первый профессиональный государственный кукольный театр, основателем и руководителем которого стал Дежи Силади.

Театр — правопреемник театра «Пещера сказок», основанного в 1947 году Федерацией венгерских женщин. По его образцу во многих городах Венгрии начали создаваться театры кукол, которые стремятся использовать многообразие кукольных систем и активно осваивают драматургию не только для детей, но и для взрослых. Среди достижений венгерского театра кукол — творчество режиссера и драматурга Юлы Урбана, прославившегося замечательной пьесой «Голубой щенок».

Немецкий театр кукол называют цитаделью кукольного мастерства. Вспомним традиционного для немецкого народа персонажа Гансворста, который не только играл в руках бродячих артистов, но уже с XVII века смело выходил на сцены небольших частных театров кукол. Именно в таких театрах Гете познакомился с историей Фауста. Сложно перечислить все театры кукол, работающие в Германии. Достаточно назвать Зальцбургский музыкальный театр марионеток или напомнить о «Карманном театре». Своими театрами кукол

*Немецкие куклы
из спектакля
«Птица радости».
Из города Карл-
Маркс-Штадт
(ныне — Хемниц)
приехал Гном
[IX; 5]*



прославились Мюнхен, Кельн, Гамбург, Берлин, Дрезден. В Мюнхене работает крупнейший в мире Музей театральных кукол, где собраны уникальные экспонаты начиная с XVII века. Нельзя не упомянуть и о знаменитом кукольнике Максе Якобе, который многие годы занимал пост президента UNIMA. Немецкий театр марионеток подарил миру известнейшего мастера Альбрехта Розера.

В музее хранится целый ряд кукол, присланных из Дрезденского государственного музея членом президиума UNIMA Рольфом Мезером — из спектакля 1963 года «Птица радости». Здесь же можно увидеть Принцессу из спектакля «Принцесса и клоун» Б. Сватоня, приехавшую к нам из Берлина и являющуюся личным подарком руководителя театра К. Шредера. Художник Н. Беккерг подарил музею свои работы к спектаклю «Чипполино», который шел в Берлинском театре кукол с 1962 года. [IX; 7].

Очень мало информации о португальском театре кукол, но точно известно, что недалеко от Лиссабона находится удивительный частный музей игрушек, созданный в 1960-е годы коллекционером Жоао Морейро. История появления в нашем музее потешного португальского Клоуна, к сожалению, утрачена, но, предположительно, к нам он попал именно от Морейро, с которым на одном из симпозиумов встречался художественный руководитель нашего театра В.А. Афанасьев [IX; 1].

*Веселая, задорная улыбка и яркий красный нос —
конечно же, это Клоун из Португалии*





О монгольском театре кукол, следует констатировать, нам вообще ничего не известно. Однако мы надеемся, что со временем этот пробел будет восполнен, ведь не возникли из ниоткуда удивительные персонажи из Монголии, которые позволяют составить определенное впечатление о профессионализме кукольников и специфике их выразительных средств [IX; 3].

Совсем недавно экспозиция пополнилась уникальным приобретением, не имеющим аналогов в других музеях — коллекцией значков, посвященных театрам кукол [VII; 1–2]. Более 40 лет ее собирал во многих странах мира заслуженный деятель искусств Украины Е. Пимельфарб. После длительных переговоров он передал коллекцию в дар Харьковскому музею театральных кукол. В ней насчитывается более 500 значков, посвященных деятельности различных кукольных театров мира. В зале демонстрируется лишь часть коллекции, что обусловлено экспозиционной площадью и спецификой зрительного восприятия. Это одно из самых крупных фалеристических собраний, посвященных кукольному искусству, и сегодня впервые за много лет оно открыто для всеобщего обозрения.

Коллекция значков условно разделена на две экспозиционных части: первая посвящена отечественным театрам кукол, а вторая — зарубежным



Рядом с уникальной коллекцией представлены призы, грамоты, дипломы и награды, которых Харьковский театр кукол был удостоен на различных смотрах, конкурсах и фестивалях [VII; 3–4]. Также здесь можно найти перечень фестивалей, на которых выступал театр. Это один из наиболее мобильных стендов, абсолютно не соответствующий музейным требованиям к постоянству, — в нем все время что-то меняется, добавляются новые призы и дипломы, пополняется перечень фестивалей.

Напротив расположен стенд Памяти [VIII] — дань признания тем людям, без которых вряд ли можно представить себе Харьковский государственный академический театр кукол сегодня. О некоторых из них можно дать развернутую информацию, а вот о некоторых, как ни печально, практически не сохранилось сведений, есть лишь отдельные воспоминания.



Струменко Александр Николаевич. Окончил в Москве курсы режиссеров театра кукол. В 1939 году основал наш театр кукол. К тому моменту за плечами у него было не только юридическое образование с небольшой практикой, но и опыт работы руководителем драмкружков, режиссером театральной студии «Темп» Харьковского дома крестьянина и, наконец, администратором Транспортного театра кукол под руководством И. Шаховца (Шахивца — иногда в документах встречается такое написание фамилии). Собрав небольшой штат единомышленников, А. Струменко стал художественным руководителем театра, первым спектаклем которого была его же пьеса «На воле». Впоследствии А. Струменко не раз создавал драматургические произведения для театра кукол. С. Смелянская писала: «...А. Струменко всю жизнь мечтал о драматическом театре, и поэтому в театре кукол он увидел уменьшенную копию своей мечты, пытался в нем реализовываться как художник, режиссер, драматург, актер». Именно с Александром Струменко театр прошел войну, вернулся в Харьков и сумел выстоять в тяжелые послевоенные годы.

Когда готовился стенд, в многотомном архиве театра удалось найти лишь одну газетную фотографию А. Струменко, да и ту в очень плохом состоянии. Уже позже родственники, за что им огромная благодарность, подарили музею еще несколько фотокарточек. Здесь они публикуются впервые.





Обретение Харьковским театром кукол новых, лидирующих позиций не только в стране, но и за ее пределами связано с именем **Виктора Андреевича Афанасьева** — актера, режиссера, театрального деятеля, художественного руководителя театра.

Сценическую деятельность В. Афанасьев начал в 1934 году актером Всеукраинского показательного театра кукол при Харьковском Дворце пионеров.

В 1937 году он организовал Алтайский краевой театр кукол (г. Барнаул); с 1939 года работал актером Караган-

динского русского драматического театра; в 1941–1952 гг. был преподавателем, политработником.

В 1952–1983 гг. В. Афанасьев возглавлял Харьковский театр кукол. В 1963–1964 гг. работал в Каире (Египет), куда был направлен Министерством культуры СССР для создания профессионального театра кукол.

В 1969 году по инициативе В. Афанасьева при Харьковском институте искусств был набран курс актеров, а в 1970 году — режиссеров театра кукол.

В январе 1973 года приказом Министерства культуры УССР В. Афанасьев был назначен первым заведующим кафедрой театра кукол в Харьковском институте искусств (ныне — Харьковский университет искусств). Так создавалась первая в Украине и вторая в СССР (после Ленинграда; создана в 1959 году) Высшая школа кукольников.



*Марionетка
Хасана
из Каирского
театра кукол
из постановки
В. Афанасьева,
положившей
начало профес-
сиональному
театру кукол
в Египте [X; 9]*

*Герои
из спектаклей
1960-х годов
Харьковского
театра кукол
(слева направо):
Белочка
из спектакля
«Настоящий
товарищ»
и Медведь
из постановки
«Волшебная
калоша»*



С 1959 по 1987 год В. Афанасьев занимал посты вице-президента Советской секции, президента Украинского отделения UNIMA, был членом правления и президиума Союза театральных деятелей Украины. За время своей деятельности он поставил около 100 спектаклей, большая часть из которых была создана в Харькове.

В. Афанасьев был удостоен многих государственных наград; в 1956 году ему присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств Украины», а в 1967 году — «Народный артист УССР».

Среди сыгранных ролей — Исидор («Чертова мельница» И. Штока), Бригелла, Леонардо («Король-олень» К. Гоцци), Остап Бендер («Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова) и др.

Режиссерские работы: «Чертова мельница» и «Божественная комедия» И. Штока, «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, «Король-олень» К. Гоцци, «Конек-Горбунок» П. Ершова, «Илья Муромец» В. Курдюмова.

6 ноября 1997 года Постановлением Кабинета Министров Украины № 1254 Харьковскому театру кукол присвоено имя В.А. Афанасьева.

В театре работала потрясающая художница **Евгения Семеновна Гуменюк**, создавшая кукол для огромного количества спектаклей. О ее жизни известно немного — только то, что творческая карьера началась в начале 1930-х годов во Всеукраинском показательном театре. Однако в первом зале Музея трудно найти кукол или эскизы, которые не были бы созданы Евгенией Гуменюк.





В 1955 году В. Афанасьев пригласил в театр **Алексея Михайловича Щеглова** — удивительного по силе таланта художника театра, художника-графика, монументалиста, иллюстратора, карикатуриста. Член Союза художников УССР, персональный член UNIMA. Учился в Харьковской художественной профшколе на декорационном отделении (1924–1925), затем, в 1930 году, окончил Харьковский художественно-промышленный институт. С 1929 г. начал работу как театральный художник — в спектакле «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха (открытие Государственного украинского театра музыкальной комедии в Харькове). В 1929–1935 гг. работал в Харьковском театре рабочей молодежи (ТРАМ), где вместе с С. Йоффе и Б. Чернышевым составлял «Бригаду трех». С 1936 г. А. Щеглов работал художником-постановщиком в разных театрах Советского Союза, где оформил свыше 100 постановок: Донецкий драматический театр — «Мещане» М. Горького (1937); Харьковский государственный академический театр им. Т. Шевченко — «День чудесных обманов» Р. Шеридана (1960), «Опаснее врага» Д. Аль и И. Ракова (1962); Харьковский академический театр русской драмы им. А. Пушкина — «Дикари» С. Михалкова (1958), «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина (1957); Пятигорский театр музыкальной комедии — «Клоп» В. Маяковского (1958); Киевский академический драматический театр им. И. Франко — «Не судилось» М. Старицкого (1959), и др.

В 1955–1980 гг. Щеглов работал главным художником в Харьковском театре кукол. В это время здесь под его руководством были поставлены спектакли «Чертова мельница» И. Штока (1955), «Божественная комедия» И. Штока (1965), «Волшебная калоша» Г. Матвеева (1967), «Прелестная Галатея» Б. Гадора (1972), «Веселье медвежата» М. Поливановой (1973), «Украинский вертеп» (1975), «Сокровище Сильвестра» А. Вагенштайна (1980).

Алексей Щеглов — выдающийся художник-монументалист: по его эскизам выполнены панно на фасадах Харьковского театра кукол (1967), гостиницы «Националь» (1964), швейной фабрики им. Тинякова (1965), в подземном переходе на пл. Конституции (1966). Щегловым изготовлены витражи для Харьковского театра кукол, станций метро «Советская»; чеканка, мозаика для Белгородского театра кукол (1977), Харьковского Дома актера (1972).

Щеглов работал и как художник-иллюстратор: «Сатирические стихи» Л. Галкина (1956), «Штрафной удар» А. Макаренко (1959), «Синий огонь» В. Федорова (1961), «Маленькие сказочки» П. Тванова (1963), «Синдбад-мореход» (1964), «Припечатанный заяц» В. Лагоды (1965) и др.

Работы художника-сатирика Щеглова постоянно публиковались в периодической печати — журналах «Крокодил», «Перец»; он автор более чем 140 «Агит-окон».

*Мозаичный
фриз на здании
Харьковского
театра кукол
известен
во всем мире*



Участник Всемирной выставки театрального искусства (Нью-Йорк—Чикаго—Лос-Анджелес, 1934), Областной художественной выставки (Харьков, 1954), Выставки, посвященной 300-летию воссоединения Украины и России (Киев—Москва, 1954), II Всесоюзной выставки эстампа (Киев—Москва, 1962), (Выставки украинского эстампа (Канада, 1963), Выставки рекламных работ (Москва, 1965), Выставки кукол (Мюнхен, 1965), Республиканской выставки произведений художников театра и кино (Киев, 1967), Выставки работ художников театров кукол СССР (Москва, 1977).

Были и авторские выставки: Выставка окон сатиры (Харьков, 1954—1955), Выставка произведений А.М. Щеглова к пятидесятилетию (Харьков—Киев—Симферополь—Львов, 1958), Выставка новых работ А. Щеглова (Харьков, 1960), Выставка иллюстраций к сказкам (Харьков—Симферополь, 1965), Выставка промышленной графики (Харьков, 1966), Выставка произведений А. Щеглова (Бекешчаба, 1974), Выставка А. Щеглова (Одесса, 1976).

Почти каждый художник обращается к жанру автопортрета, и А. Щеглов не был исключением. Как прирожденный кукольник, он создал свой портрет в виде куклы. Надо отдать должное его удивительной честности по отношению к самому себе: А. Щеглов в кукле воспроизвел свое увечье, ставшее следствием фронтового ранения, — одна нога немного короче другой.



Гнатченко Любовь Павловна. Родилась 17 января 1913 года в селе Колодяжное (ныне с. Колодезное) Двуречанского района Харьковской области. Заслуженная артистка УССР (1966). Участница Второй мировой войны. Училась в Харьковском техникуме медсантруда (1930–

1933), была воспитательницей детских яслей (1930–1936); работала актрисой Харьковского театра кукол при ДК железнодорожников (1936–1940). В 1946–1983 гг. Л. Гнатченко — актриса Харьковского театра кукол. Скончалась 17 марта 2002 года в Харькове.

Образы, созданные Л.П. Гнатченко, были проникнуты глубоким пониманием психологии персонажей, и в то же время имели ярко вырисованный, многомерный характер. Особое внимание она уделяла нюансировке кукловождения.

Среди сыгранных актрисой ролей: Кача («Чертова мельница» И. Штока), Ева («Божественная комедия» И. Штока), Канчиль («Индонезийская сказка» А. Басюка), Топочка («Веселые медвежата» М. Поливановой), Анжела («Король-олень» К. Гоцци), Конек («Конек-Горбун» П. Ершова), Антилопамма («Сэмбо» Ю. Елисеева), Барсучок («Настоящий товарищ» С. Преображенского), Даша («Дед Мороз» М. Шуриновой).



Грошева Файна Ефимовна. Родилась 13 сентября 1939 года в селе Щучье Курганской области России. Заслуженная артистка УССР (1975). Заочно окончила театральный факультет Народного университета искусств (преподаватели — М. Рудин, Д. Проничева, А. Юдович) (1967). Работала в Курганском областном (1958–1962), Киевском республиканском (1962–1964), Донецком областном (1964–1967) театрах кукол, в 1967–1992 гг. — в Харьковском театре кукол.



Капитан пиратов из спектакля «Голубая жемчужина» Харьковского театра кукол (1969 г.)

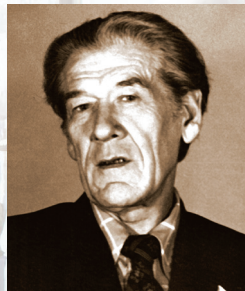


Механизация героя из спектакля «Сэмбо» (1962 г.) создавала видимость бегущего олененка: от легкого движения задней ножки передние начинали быстро перебираться

Образы, созданные Ф.Е. Грошевой, отличали мастерское владение куклой, строгий отбор выразительных приемов и интеллектуальный подход к рисунку роли. Яркая, эмоциональная характеристика образов в исполнении Ф. Грошевой базировалась на жестком наборе приемов и трюков, гарантирующих наибольший эффект выразительности.

Из сыгранных ролей: Медвежонок («Медвежонок Рим-Тим-Тим» Я. Вильковского), Малыш («Малыш и Карлсон, который живет на крыше» А. Линдгрен), Галатея («Прелестная Галатея» Б. Гадора), Пиф («Приключения Пифа» Е. Жуковской), Фелиция («Сокровища Сильвестра» А. Вагенштайна), Мыщик («Ай да Мыщик!» Е. Чеповецкого), Топочка, Бабушка («Веселье медвежата», «Медвежата в городе» М. Поливановой).

Янчуков Петр Тимофеевич. Родился 22 января 1913 года в городе Харькове. Заслуженный артист УССР (1969). Участник Второй мировой войны. В 1945–1983 гг. работал в Харьковском театре кукол. Скончался 14 февраля 1984 года.



Янчуков блистательно владел петрушечной и тростевой системами кукол. Прекрасно чувствуя куклу, особое внимание уделял отбору выразительных средств. Максимально органичен он был в образах лирико-героического плана, выдерживая психологическую оправданность характеров.

Выступил режиссером в постановках: «Гусенок» Н. Гернет (1945), «Кот в сапогах» Г. Владычиной (1947), «Настоящий товарищ» С. Преображенского (1948), «Шалуныя» Г. Стефанова (1953) и др.

Из сыгранных ролей: Мартин Кабат («Чертова мельница» И. Штока), Адам («Божественная комедия» И. Штока),

Молодой Казак, Султан («Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского), Просперо («Три толстяка» Ю. Олеши), Король («Король-олень» К. Гоцци), Остап Бендер («Двенадцать стульев» И. Ильфа, Е. Петрова), Джерри Фин («Четвертый звонок» М. Ларни), Раджа («Индонезийская сказка» О. Басюка).

Стефанов Георгий Евгеньевич. Родился 1 апреля 1910 года в Харькове. Актер, драматург, композитор, режиссер. В 1946—1980 гг. работал в Харьковском театре кукол. Скончался 26 мая 1984 года.

Написал музыку к 12 постановкам, в частности: «Настоящий товарищ» С. Преображенского (1948), «Мистер Твистер» С. Маршака (1949), «Пятак и Пятачок» Н. Гернет (1950), «Серебряное копытце» П. Бажова (1952).

Актерская манера Стефанова отличалась интеллектуализмом исполнения, который, однако, не мешал артисту создавать захватывающие, эмоциональные образы. Стефанов предпочитал характерные роли. Он уделял особое внимание технике владения куклой, нюансам механизации и художественному решению. Стефанов всегда синтезировал внутреннюю психологическую оправданность поведения персонажа и его внешнюю выразительность. Как режиссер Стефанов был очень требователен к деталям постановки, начиная от актерских приемов кукловождения, интонирования и заканчивая трюками механизации кукол.

Автор пьес «Лесные часы», «Шалунья», «Случайная пятерка», «Спичка-невеличка» и др.

Сыграл роли: Отшельник («Чертова мельница» И. Штока), Создатель («Божественная комедия» И. Штока), Тарталья («Король-олень» К. Гоцци), Селих-ага («Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского), Хозяин вертепа («Украинский вертеп»), Отец Федор, дворник Тихон («Двенадцать стульев» И. Ильфа, Е. Петрова).

Кацарек
из спектакля «Голубая жемчужина»
Харьковского театра кукол (1969 г.)



Выступил как режиссер в спектаклях «Шалуныя» по собственной пьесе (1957), «Лесные часы» по собственной пьесе (1958), «Заячья школа» П. Манчева (1964).

В рамках путеводителя трудно рассказать обо всех актерах, режиссерах, художниках, композиторах, жизнь и творчество которых были связаны с Харьковским театром кукол.

Мы искренне признательны всем им за их ежедневный труд и творчество, благодаря чему создавалась история нашего театра, со страницами которой можно ознакомиться в следующем зале.

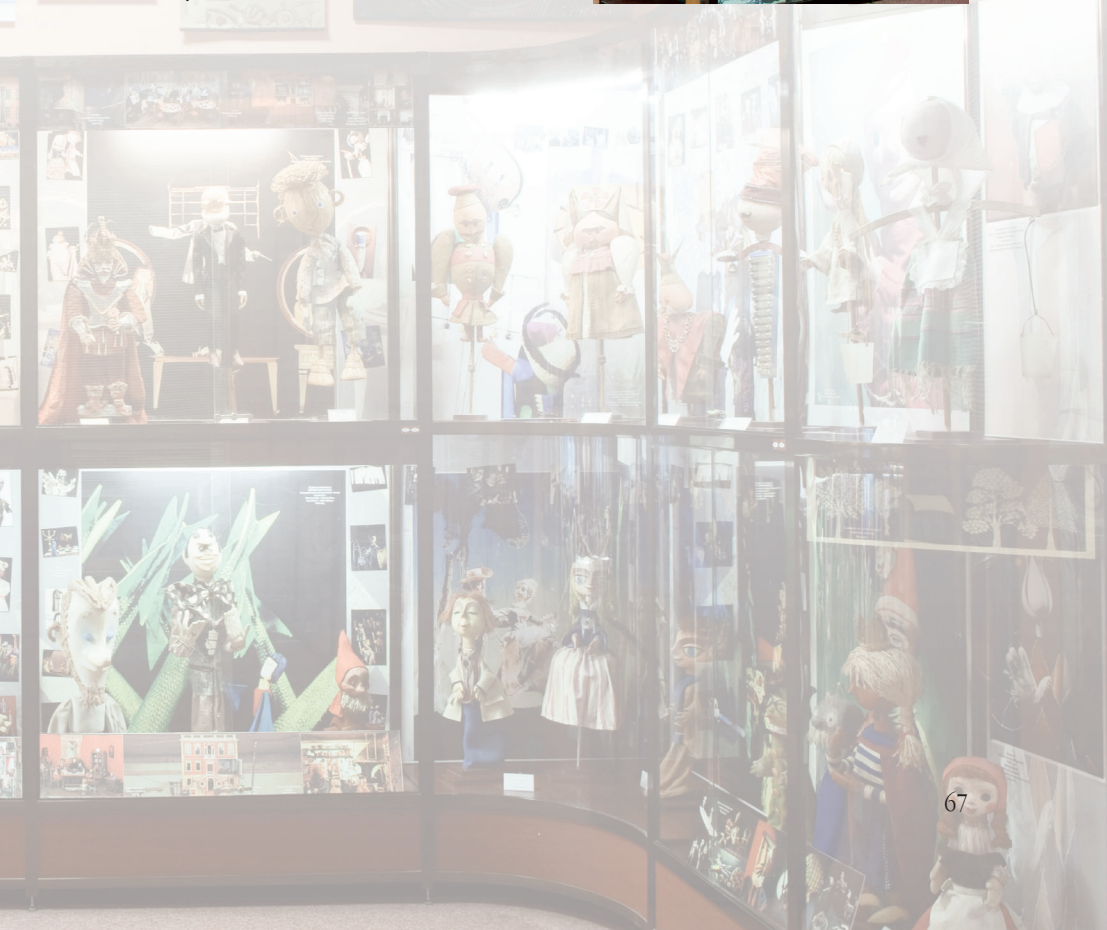
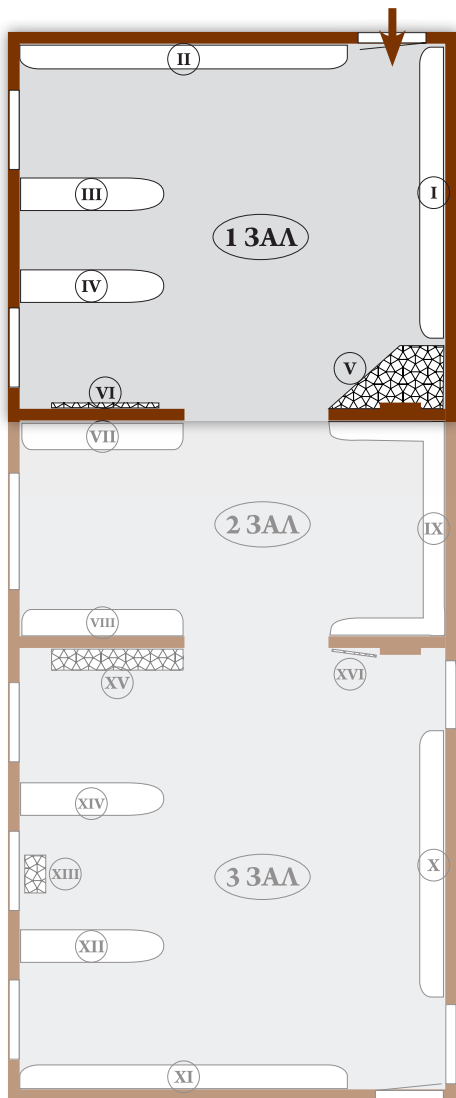


Схема расположения экспонатов 1-го зала



- I — куклы из постановок для детей
- II — куклы из спектаклей вечернего репертуара
- III — «Чертова мельница»
- IV — «Божественная комедия»
- V — маски из спектакля «Святой и грешный»; планшетные куклы из постановок «Театрик «Зеленый гусь» и «Тень»
- VI — афиши театра кукол

В тексте в квадратных скобках часто встречаются номера, состоящие из римских и арабских цифр: римская цифра указывает витрину, а арабская — отсек.

Пользуясь этой схемой, можно легко найти нужный экспонат.

Например: [I; 3] — экспонат выставлен в отсеке № 3 витрины № I.

Первый зал

История Харьковского
государственного
академического театра
кукол им. В.А. Афанасьева







Экспозиция зала посвящена истории Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева. К сожалению, и здесь не обошлось без серьезных утрат. Музей начал формироваться только в 1952 году, и многие документы, практически все куклы, да, без преувеличения, почти все, что было до этого, просто кануло в Лету, оставив только воспоминания.

К концу 1930-х годов в Харькове уже была история успешных выступлений и определенные традиции работы кукольных коллективов, так что наш театр появился не на ровном месте.

Если упоминания о дореволюционных кукольных представлениях в Харькове носят скорее эпизодический характер, то после революции, особенно в 1920–1930-е годы, увлечение театром кукол постепенно переросло в профессиональную работу целого ряда одаренных творцов.

Так, в 1920 году в Харькове возник театр марионеток скульптора Петра Джунковского и его жены Валентины Белоруссовой. Из-за материальных трудностей этот театр просуществовал недолго — неполных три года — и в его репертуаре значилось всего четыре постановки. В 1924 году П. Джунковский и В. Белоруссова создали новый театр — петрушечный, получивший название «Бивамар» и репертуарно ориентированный в основном на детскую аудиторию. Коллектив проработал до 1930 года, а в 1932 году П. Джунковский скончался.

Одновременно в Харькове успешно работал театр «Петрушка» Николая Овчинникова. В репертуаре было более десяти пьес, но большинство из них носило агитационный характер. Организованный в 1922 году театр «Петрушка» сначала был передан в ведение Управления зрелищных предприятий, а позднее, в 1928 году, получил от государства дотацию и помещение в Харьковском ТЮЗе. Художественный руководитель Н. Овчинников покинул Харьков в 1929 году, а его супруга Е. Овчинникова продолжала работать в этом театре до 1934 года.



*Художественный руководитель
Харьковского показательного театра
кукол И. Шаховец*

Осенью 1929 года на базе театра «Петрушка» был создан Харьковский государственный показательный театр кукол. Возглавил его талантливый режиссер и организатор Иван Шаховец (в некоторых документах — Шахивец), художником стала Евгения Гуменюк. Спустя несколько лет его коллектив стал одним из лучших в стране. Однако из-за доноса в 1936 году И. Шаховец был вынужден покинуть созданный им театр. Позднее он организовал при Дворце культуры железнодорожников Транспортный театр кукол, который успешно работал в течение двух лет. Именно здесь начала свою творческую карьеру будущая заслуженная артистка УССР Любовь

Гнатченко. Администратором этого театра работал в ту пору Александр Струменко. В 1938 году Иван Шаховец был арестован, и искания коллектива были прерваны.

В 1931 году Харьковский показательный театр кукол был переименован во Всеукраинский показательный.



*Куклы Евгении
Гуменюк
из спектакля
«Девочка
и белочка»
Всеукраинского
показательного
театра*

Тачка многие годы была единственным доступным транспортным средством для харьковских кукольников



В 1935 году в его труппу пришло новое поколение молодых актеров, среди которых был и Виктор Афанасьев. Театр успешно просуществовал вплоть до начала войны.

В 1935 году В. Белоруссова начала самостоятельную творческую деятельность и создала Харьковский областной театр кукол, который стал одним из интереснейших кукольных коллективов в городе. В театре работало всего шесть актеров, среди которых не было ни одного профессионала (им еще просто неоткуда было взяться). Впоследствии именно этому театру было суждено стать успешным соперником нашему, о создании которого в те годы еще даже не думали.

Наш театр возник при Доме учителя, и основу его эстетической программы составляла имитация драматического театра. Официально театр открылся в Харькове 1 июля 1939 года на основании распоряжения Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР от 1 июля 1939 года и Постановления исполнительного комитета Харьковского областного совета депутатов трудящихся № 1029 от 29 августа 1939 года. Осенью этого же года ему было присвоено имя Надежды Константиновны Крупской.

В штате театра было всего 20 человек, включая художественного руководителя Александра Николаевича Струменко. Именно его пьесой «На воле» 18 августа 1939 года открылся первый театральный сезон (режиссер — А. Струменко, художник — А. Иванов, композитор — О. Берндт). В спектакле нищенская жизнь польского села противопоставлялась зажиточной счастливой советской колхозной деревне. Затем А. Струменко поставил (все на тех же принципах подражания драматическому театру) спектакли «Дракон и Храбрый Питер» Н. Кончаловской, «Белый пудель» В. Швембергера, «По щучьему велению» Е. Тараховской, «Гастроль клоуна Жака» по собственной пьесе и др.

Оставаясь фактически бездомным, театр работал на сценах Клуба шоферов, Клуба медработников, Малого театра. Вся материальная часть помещалась



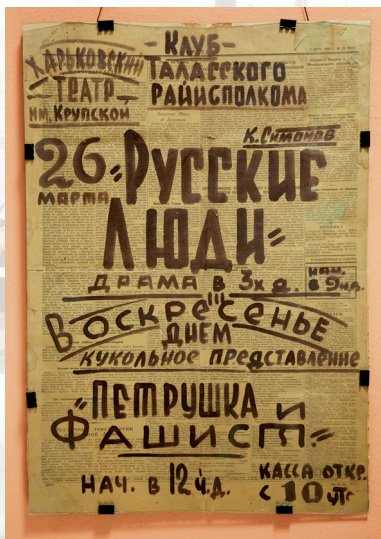
На афише 1940 года хорошо виден действующий репертуар театра и его постановочные планы на будущее

в маленькой комнатке, которую арендовали в Клубе медицинских работников на улице Свердлова, 17 (ныне — ул. Полтавский Шлях). О репетиционных или стационарных зрительных залах, мастерских речь вообще не шла — спектакли играли, перевоза кукол и декорации на тачке.

В июне 1941 года театру было предоставлено стационарное помещение в здании областной филармонии по адресу пл. Тевелева, 24 (позже пл. Советской Украины, а ныне пл. Конституции). Трудно поверить, но именно

в этом здании театр находится и сегодня! Вот только путь к нему оказался весьма долгим: въехать сюда театру судилось только в 1968 году.

Последним довоенным спектаклем театра стала «Волшебная лампа Алладина» Н. Гернет в постановке режиссера В. Калмыкова, сдача которого была назначена на 22 июня 1941 года.



21 сентября 1941 года театр был эвакуирован в г. Красный Кут Саратовской области, но работать здесь не пришлось из-за отсутствия помещения. С декабря 1941 года театр находился в эвакуации в г. Талас Фрунзенской области (Киргизия). С января 1942 по конец марта 1944 года проходили театральные выступления. Репертуар театра составляли 19 пьес, в которых актеры работали в живом плане. Перечень составляют лучшие произведения украинской драматургии: «Безталанна» М. Тобилевича, «Лимерівна» П. Мирного, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицкого, «Глитай, або ж Павук» М. Кропив-

В годы войны, находясь в эвакуации, театр не прекращал работы

*Самые старые
из сохранившихся
в Харьковском
театре кукол:
Балерина
и Пингвин
из постановки
А. Струменко
«Цирк на сцене»
(1946 г.)*



ницкого, «На перші гулі» С. Васильченко и др. А. Струменко создал концертную программу в куклах «Петрушка и фашист», которая мгновенно завоевала популярность. В музее хранится афиша, нарисованная на газете и чудом уцелевшая с военных лет, — в самом уголке можно рассмотреть дату — 1944 год [VI].

После войны в Харькове первыми начали выступать артисты Областного театра кукол под руководством В. Белоруссовой. В ее труппу влились актеры бывшего Показательного театра и ТЮЗа. Временный приют артисты получили в подвале Дворца пионеров, где готовили небольшие агитспектакли: «Как Кот на Льва», «Гитлер и другие», «Одна ночь».

В апреле 1944 года в освобожденный Харьков вернулся театр им. Крупской. Поначалу снова пришлось ютиться в двух комнатах Дома учителя, затем труппу перевели в помещение Театра эстрады и миниатюр, который был преобразован в Областной драматический театр (ул. Свердлова, 18, ныне — Полтавский



*Утка и Лиса —
персонажи
постановки
«Теремок» (1949 г.)*



В сороковые годы кукол нередко изготавливали из натуральной кожи

шлях). Фактически театр кукол в то время работал как передвижной. В 1946 году в театр пришли Г. Стефанов, Л. Гнатченко, П. Янчуков — будущие ведущие актеры труппы, в 1948 году — М. Корик, Т. Фомина, В. Кузьмина, концертмейстер А. Уралова.

С того времени сохранились первые экспонаты, которыми открывается наша экспозиция [1]. Эта витрина посвящена детским спектаклям, которые на протяжении 70 лет шли на сцене Харьковского театра кукол. Рассмотрим их: вот Гусь-пожарный из спектакля «Кошкин дом» 1948 года, а рядом Балерина и Пингвин из постановки «Цирк на сцене» 1946 года. Куклы изготовлены Евгенией Гуменюк, и это, пожалуй, самые старые куклы нашего театра, которые дожили до сегодняшнего дня. Кукла Гуся сделана из натуральной кожи, которая имеет свойства со временем пересыхать и разрушаться и практически не подлежит реставрации. Именно эту куклу в послевоенном Харькове держали в руках кукольники, давая представления перед собиравшимися в клубах и садиках детьми, многие из которых потеряли в годы войны своих отцов и матерей [1; 1].

Наш театр под руководством А. Струменко и Областной под руководством В. Белоруссовой в 1946 году выступали в Киеве на Республиканском смотре, где в равной степени были отмечены не только за постановки, но и мобильность. В 1949 году В. Белоруссова оставила свой театр, а его труппа вместе с репертуаром волилась в состав нашего театра. Некоторое время В. Белоруссова играла в тандеме с Ж. Каменецкой в детских садах и школах самостоятельные спектакли, а позже уехала на Сахалин, где возглавила школьный кружок кукольного театра. В архивах театра не сохранилось, к сожалению, ни одной фотографии этой удивительной женщины.

В Харькове остался один театр, но с двумя труппами — украинской и русской, которые в равной степени были задействованы в репертуаре.

*Харьковский
Дом учителя.
Отсюда когда-то
театр начал свой
путь*



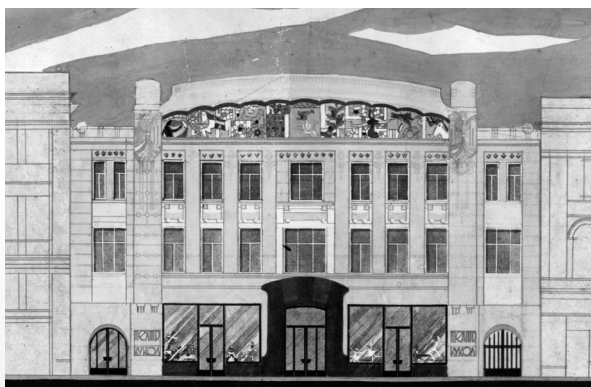
В 1950 году из-за ремонта Областного драматического театра театр кукол был вынужден перенести свою деятельность в павильон на Коммунальном рынке, скорее напоминавший балаган-сарай. Как цинично заявил начальник Харьковского отдела искусств, театр кукол родился на рыночной площади и должен быть ближе к массам. В те годы приходилось показывать и по шесть представлений в день, но денег не то что на постановку новых спектаклей, даже на самообеспечение не хватало.

В 1952 году художественным руководителем театра стал В. Афанасьев. Актер, режиссер, художественный руководитель, он был блистательным администратором, театральным деятелем, собравшим вокруг себя талантливую труппу: актеров, художников, композиторов, режиссеров. Именно благодаря ему Харьковский театр кукол в дальнейшем обрел лидирующее положение в Украине.

Свою работу В. Афанасьев начал с того, что продал, никого не спрашивая, балаган на рынке и расплатился с артистами по задолженностям. В Клубе пожарных он буквально хитростью получил комнату для небогатой материальной части театра. В мае 1952 года театру кукол было предоставлено помещение по ул. Красина, 3, где находился Областной дом народного творчества. Вскоре помещение полностью передали театру.

Начинается рассвет Харьковского театра кукол: театр становится самым популярным в городе, затем в Украине, а позднее — успешным творческим соперником известнейшего в мире Московского театра кукол под руководством С. Образцова; получить назначение или приглашение работать в Харьковский кукольный театр — престижно.

19 мая 1956 года Виктору Андреевичу Афанасьеву было присвоено звание заслуженного деятеля искусств УССР. В. Афанасьев был избран президентом Украинской секции UNIMA, затем вице-президентом Советской секции UNIMA. 15 апреля 1967 года ему было присвоено звание народного артиста УССР.



*Таким
в проекте
видели будущее
здание театра
архитекторы*

23 августа 1968 года был торжественно открыт Дворец сказок, как стали называть Харьковский театр кукол. Это четырехэтажное помещение бывшего Волжско-Камского банка, построенное по проекту архитектора А. Бекетова и специально реконструированное для театра Б. Клейном и Е. Любомиловой, расположенное в центре города, теперь известно практически во всем мире. Не один десяток лет оно считалось лучшим в стране театральным зданием для кукольников.

Но вернемся более чем на десять лет назад, когда театр еще находился на ул. Красина, 3 (сейчас — Дом актера). В театре начался новый подход к созданию спектаклей, работы стали более продуманными, художественно цельными. Пока это были постановки для детей, среди которых «Иржик-молодец» Л. Веприцкой (режиссеры — Л. Юдович и В. Тихвинский), «Конек-Горбунок» по мотивам сказки П. Ершова. В последней работе выкристаллизовался ансамбль блистательных Петра Янчукова (Иван), Георгия Стефанова (Царь), Любви Гнатченко (Конек-Горбунок) — все куклы выставлены в музее [1; 7]. Созвездие великолепных



*Куклы
из спектакля
«Конек-Горбунок»
(1953 г.)*

Спектакль «Веселые медвежата» ставился в театре в 1954 и 1973 годах. Это Топ и Топочка из второй редакции



актеров гарантировало, что харьковская труппа — одна из сильнейших в Украине.

Были созданы спектакли «Золушка» Т. Габбе и «Три поросенка» по мотивам английской народной сказки в постановке В. Тихвинского (1955), художником-постановщиком в которых выступила Е. Гуменюк. Куклы, к сожалению, не сохранились, но до наших дней дошла эскизная часть, дающая возможность представить,

какими тогда были спектакли [1; 1–2]. По описаниям известно, что в обоих спектаклях использовались элементы теневого театра, в частности в «Золушке» тени создавали гостей на балу, а в «Трех поросятах» на экране с помощью «силуэтных» кукол изображалась погоня Волка за героями.

Интересно провести параллель между спецификой художественной выразительности кукол Лисы и Цапли из спектакля «Як журавель ходив свататись» 1951 года и, к примеру, медвежатами Топом и Топочкой из спектакля «Веселые медвежата» М. Поливановой 1954 года [1; 4]. Временная разница между ними не такая уж и большая, художник один и тот же — Евгения Гуменюк, но насколько заметен постепенный переход к эстетике «натурализма», которым так грешил советский театр кукол.

Тем не менее театр вел поиск, и достаточно разноплановый. Было недопустимо только глобальное отклонение от эстетической политики Государственного центрального театра кукол в Москве. Сложно сказать, насколько пагубно это сказалось на судьбе Харьковского театра кукол, требования времени все равно оставались непреложны, и даже в этих условиях совершались открытия, которые порой и сегодня не удастся превзойти. Первыми шагами на пути следования за «флагманом» стала постановка спектакля «Илья Муромец» В. Курдюмова в 1955 году (режиссер — В. Афанасьев, художник-постановщик — Л. Братченко, композитор —



Илья Муромец и Калин — царь Тугарский впечатляют художественным натурализмом (1955 г.)



*Куклы
из спектаклей,
разница между
постановками
которых —
тридцать лет*

Д. Клебанов). Куклы и эскизы постановочной части можно увидеть в музее [1; 3]. Кукла Калин-царь из этого спектакля была отмечена за мастерство изготовления на одном из смотров-выставок театров кукол.

В ноябре 1955 года театр открыл сезон в реконструированном зрительном зале, на новой сцене. Этот год стал знаменательным в истории театра, но прежде чем мы поговорим на эту тему, давайте все-таки досмотрим, нарушая хронологию повествования, первую витрину, посвященную спектаклям для детей. Она дает объемное представление о том, в каких эстетических рамках пытался развиваться театр.

Полукруглый стенд витрины занимают куклы из двух спектаклей, разница между постановками которых составляет ровно 30 лет. Как же изменился театр за такой небольшой срок! Вверху расположены куклы из «Индонезийской сказки» А. Басюка 1961 года (режиссер — В. Афанасьев, художник — Л. Братченко, композитор — Д. Клебанов) [1; 6], а внизу — персонажи спектакля «В королевстве подземных жителей» С. Хидировой по А. Погорельскому (режиссер — Е. Гимельфарб, художник — Н. Полякова, композитор — Н. Буряя) [1; 5]. Несложно заметить, насколько натуралистична эстетика «Индонезийской сказки», как она стремится максимально соответствовать «человеческому» театру — и настолько же подчеркнуто гротескны, в чем-то даже мультипликационны «подземные жители».

Натуралистичность театра кукол не так уж однозначно негативна, как это нередко пытаются подать. В руках талантливых кукольников она обретает удивительную окраску, обогащается тонким психологическим подтекстом, в своей иллюзорности вызывает у зрителя полное доверие и сопереживание, как это происходило на спектакле «Маленький парижанин» Л. Браусевича (по мотивам произведения В. Гюго) в постановке В. Афанасьева 1956 года или на представлениях «Р.В.С.» по рассказу А. Гайдара. В этих сценических работах театр достиг определенных «вершин» натурализма, которые могли впоследствии как подтолкнуть к новым открытиям, так и завести в тупик.

*Комиссар
из «Р.В.С.»
постановки
1957 года
и Гаврош
из спектакля
«Маленький
Парижанин»
1956 года*



Осознание собственной специфики для любого театра кукол — процесс достаточно сложный, трудоемкий. Поиск необходимых выразительных средств модифицировался в Харьковском театре не раз в течение десятилетий, и, к счастью, это процесс бесконечный. Куклы в нашем музее помогают увидеть, как это происходило в недавнем прошлом, чтобы суметь извлечь уроки и не ступать на те же позиции по второму кругу.

Сложно назвать открытиями такие работы, как «Али-баба и разбойники» В. Маслова 1970 года [1; 8] или «Хельге и утенок» Е. Патрика 1971 года [1; 7]. Режиссером в обеих постановках выступила И. Кагановская, а художником-постановщиком — А. Щеглов. Эти спектакли скорее демонстрируют, как намечается выход из эстетики натурализма...

Гораздо смелее выглядят формалистически решенные куклы из постановки 1977 года «Военная тайна», художник — В. Маяцкий [1; 9].

*Персонаж
спектакля
«Муми-тролль
и комета»
постановки
1991 года
и куклы
из «Военной
тайны» 1977 года*



Позже появились куклы из спектакля «Муми-тролль и комета» Т. Янсона в постановке О. Трусова (художник — В. Кравец). Без этого талантливого художника сложно представить феномен Харьковского театра кукол. В куклах В. Кравца трудно найти натурализм исполнения — они подчеркнуто театральны и кукольны.

Стенды II–IV посвящены спектаклям вечернего репертуара.

В. Афанасьев понимал, что если в театре не будет спектаклей для взрослых, — не удастся привлечь внимание широкой зрительской аудитории. В 1955 году он сумел преодолеть чиновничьи заслоны, цензурные препоны и стереотип «детскости» театра кукол и доказал возможность и необходимость существования вечернего репертуара, рассчитанного на взрослого зрителя. В декабре 1955 года после многочисленных худсоветов, на которые собирались секретари рай- и облсоветов, гор- и облисполкомов и прочие чиновники, имеющие весьма отдаленное отношение к искусству, состоялась первая на профессиональной сцене в Украине премьера кукольного спектакля для взрослых «Чертова мельница» И. Штока, мгновенно получившая восторженное признание публики [13].

Виктор Афанасьев фактически отвоевал для Харьковского театра кукол право на полноценную эстетическую работу. Спектакль «Чертова мельница» уникален не только как первая в Украине постановка для взрослых, но и как долгожитель в кукольной среде. Он пережил уже две реставрации и почти 50 лет не сходит со сцены, пользуясь неизменным успехом у зрителя.

Наивный сказочный сюжет, развивающийся в течение трех действий и решенный в традиционной ширмовой манере, обладает странным обаянием натуралистичной театральности 1950-х годов. В спектакле уже сменяется третье поколение актеров, а в действенной партитуре все сохраняется неизменным: роли передаются, в прямом смысле, из рук в руки — от «стариков» к молодежи, и сами артисты, обсуждая «Чертову мельницу», порой удивляются загадке этого спектакля: «То ли ты ведешь куклу, то ли она тебя...».



*Солдат
в отставке
Мартин Кабат
и служанка Кача
из постановки
1955 года
«Чертова
мельница»
(раньше название
писалось именно
так)*

*Вредная принцесса
Диштеранда
и жуткий эгоист
Отшельник*



Особое впечатление на зрителей производит сцена с «курящим» чертом Люциусом, который действительно на глазах у всех достает из пачки сигарету, вставляет ее в рот, зажигает о портик спичку и, затянувшись, начинает выпускать облака табачного дыма. Сцену ведут четыре актера и даже сегодня, в век современных технологий, она вызывает восхищение и подозрение, что кукла все-таки «живая». А уникальный образ Отшельника, которого раньше водил Г. Стефанов, а ныне — унаследовавший роль народный артист Украины А. Рубинский, — это вершина актерского мастерства, когда кукла, удаляясь со сцены спиной к зрителям, способна вызывать в зале гомерический хохот, длящийся более 15 минут. Аналогов этого зрелища найти не просто сложно, а, по сути, невозможно. Вот каким удивительным может быть натуралистичный театр прошлого.

С момента появления «Чертовой мельницы» (у этого спектакля появилось негласное название «Чайки» нашего театра) вечерний репертуар стал быстро расширяться; что-то было удачно, что-то быстро сходило со сцены: из более чем 260 пьес, поставленных театром за время своего существования, более 30 рассчитаны на взрослую публику.

Для работы над «Чертовой мельницей» В. Афанасьев пригласил в театр А. Щеглова. Евгения Гуменюк и Алексей Щеглов составляли удивительный творческий тандем, которому мог бы позавидовать любой театр кукол СССР. После постановки «Чертовой мельницы» случилось чудо — в театр, который раньше был не очень-то в почете, стало практически невозможно достать билеты, не говоря уж о том, чтобы устроиться сюда на работу. Театр кукол по праву стал одним из культурных и интеллектуальных центров Харькова, его гордостью.





Куклы Султана, Караса и Одарки вызывали восторг даже у одного из лучших исполнителей партии Караса — народного артиста СССР И. Паторжинского

Практически сразу появился еще один спектакль для взрослых — «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского в постановке В. Афанасьева и В. Калмыкова (1956) [II; 2]. Художником-постановщиком выступила Е. Гуменюк, которая обращалась к задумке этого спектакля еще до появления «Чертовой мельницы».

В 1958 году на Всесоюзном фестивале театров в Москве эти два спектакля Харьковского театра кукол были награждены Дипломом первой степени.

Такой успех требовал закрепления. В 1957 году вышел спектакль «Король-олень» Е. Сперанского (по мотивам произведения К. Гоцци) в постановке В. Афанасьева [III; 4]. Художником-постановщиком выступил Д. Власюк, а композитором — Д. Клебанов. Кукол готовили Е. Гуменюк и А. Щеглов. В этом спектакле уже намечен поиск специфических средств кукольной выразительности.

С этого спектакля началась и творческая карьера актера и режиссера Леонида Хаита, который в ту пору был еще подающим надежды юристом. Он был приглашен в театр для озвучивания роли Бригелло, однако вождение куклы ему не доверили, оставив работу П. Янчукову. С этим связана старая театральная байка о том, что во время репетиции В. Афанасьев, не подозревая, что артисты поменялись и Л. Хаит уже сам ведет куклу, похвалил Петра Янчукова за мастерство кукловождения: тогда была опущена грядка ширмы и роль была безоговорочно доверена Л. Хаиту. Спектакль вызвал массу лестных отзывов как у прессы, так и у зрителей. А в это время уже шла подготовка к еще одной работе для вечернего репертуара:



Тарталья, первый министр короля из постановки «Король-олень» (1957 г.)

*Остан
Бендер и Киса
Воробьянинов —
каждая
из кукол имела
по несколько
дублей-подмен
в спектакле
«Двенадцать
стульев» (1960 г.)*

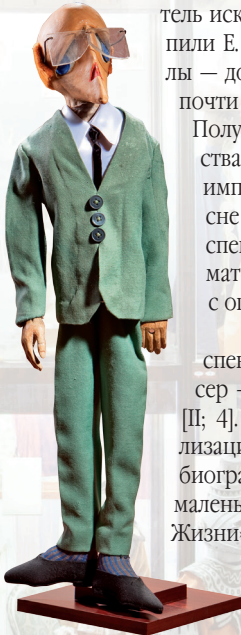


шли переговоры с Кукрыниксами в Москве о предоставлении эскизов для новой постановки. Однако все оказалось не так быстро и легко, как планировалось, — потребовалось немало времени.

К 1960 году режиссером Л. Хаитом и всей труппой был проделан колоссальный труд по постановке нового спектакля для взрослых — «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова [II; 1]. Сценографию подготовил заслуженный деятель искусств Украины Л. Братченко, а художниками по куклам выступили Е. Гуменок и А. Щеглов. Для этого спектакля передали материалы — документы, фотографии, шаржи, зарисовки, письма — писатели почти со всей страны: В. Ардов, В. Катаев, И. Эренбург, К. Симонов и др. Получилась оригинальная коллекция — странички жизни и творчества писателей, по которой перед началом спектакля Л. Хаит вел импровизированную экскурсию. Выходя на сцену, он надевал пенсне и перевоплощался в Ведущего. Это один из наиболее «тяжелых» спектаклей в истории Харьковского театра кукол с точки зрения материальной части — для него было изготовлено почти 80 кукол с огромным количеством подмен.

Спустя три года, в 1963 году на сцене театра появился еще один спектакль для взрослых — «Четвертый позвонок» М. Ларни (режиссер — Л. Хаит, художник — В. Кравец, композитор — Д. Клебанов) [II; 4]. Художественное решение спектакля базировалось на визуализации словесных метафор, превращении текста в видимый план: биография главного героя, Джерри Финна, превратилась в «метания маленького человека в огромном безжалостном механизме колеса Жизни», как об этом вспоминает В. Кравец.

*Джерри Финн — главный герой в постановке 1963 года
«Четвертый позвонок»*





Тряпичные куклы Адама и Евы из спектакля «Божественная комедия» в музее отдыхают, опершись на спинку такого же тряпичного доисторического динозавра

В мае 1964 года Виктор Афанасьев вернулся из командировки в Каир, где создавал профессиональный кукольный театр, и принялся за постановку «Божественной комедии» И. Штока [IV] (художник-постановщик — В. Кравец, композитор — Н. Богословский).

Вот как об этом вспоминает художник-постановщик: «Началось «сотворение мира». Спектакль строился на принципиально другом, чем в «Позвонке», добром, улыбчивом, теплом юморе. В этом и я, и Афанасьев были союзниками. Но он сосредоточил «тепло» и на Адаме, и на Еве, и на Создателе». Спектакль буквально искрился иронией: «... Господь Бог водил Адама и Еву по раю, показывал им «Парк без культуры, но с отдыхом им. Эдема», читал в лектории «общества по распространению» лекцию на тему «Есть ли я?». В раю были «райские» организации: «рай-Оно», «рай со Бес», райотделение «Господь-безопасность» и т. д. Спектакль пользовался невероятным успехом у зрителей и до сих пор нередко спрашивают, нет ли этой постановки в репертуаре.

Безусловно, поставленная спустя несколько лет, в 1972 году, «Прелестная Галатея» [III; 6] Б. Гадора и С. Дарваша (постановка В. Афанасьева, режиссер — В. Шрайман, художник — А. Щеглов, композитор — Д. Клебанов) во многом была эстетической наследницей «Божественной комедии», и для молодого поколения артистов этот спектакль был своеобразной школой, возможностью для экспериментов.



К заслугам В. Афанасьева относится не только тот эстетический уровень, на который поднялся Харьковский театр кукол под его руководством, но и организация по сей день остающихся уникальными в Украине секторов деятельности кукольников: музей театральных кукол и первая в Украине Высшая профессиональная школа актеров и режиссеров театра кукол.

В 1969 году народный артист Украины В. Афанасьев создал и возглавил в Харьковском

Изящные и грациозные куклы из постановки «Прелестная Галатея» (1972 г.)

институте искусств (ныне — Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского) первую в Украине кафедру актеров и режиссеров театра кукол. И хотя официальное решение Министерства культуры Украины о создании самостоятельной кафедры кукольников было принято лишь в 1973 году, профессиональное обучение началось еще в 1969-м, что и позволяет назвать эту дату годом создания украинской высшей профессиональной школы кукольников. Выпускники кафедры постоянно творчески и кадрово подпитывали Харьковский театр кукол, разъезжались по всей стране, где возглавляли театры и проводили самые смелые творческие эксперименты.

С именем народного артиста Украины В. Афанасьева связан один из наиболее ярких периодов жизни Харьковского театра кукол, названный исследователями «харьковским феноменом».

С. Смелянская об этом периоде пишет: «Феноменальный творческий взлет Харьковского театра кукол пришелся на время, когда возникла живая связь с зарубежными театрами. В стране был создан Советский центр UNIMA. Кукольный мир сотрясали новаторства в области театральной эстетики, поэтики, сценографии, режиссуры, актерского мастерства, демонстрировавшихся на первых Международных фестивалях театров кукол в Бухаресте. Они как подземные толчки, первый — в 1958 году, второй — в 1960-м, третий — в 1965-м, рушили устоявшиеся штампы».

Залогом успеха, естественно, были не только творческие данные В. Афанасьева, но и его организационный талант — умение находить, чувствовать и сплачивать в работе одаренных людей. В те годы, когда художественным руководителем Харьковского театра кукол был В. Афанасьев, сюда, в интеллектуальный и культурный центр, стекались наиболее перспективные и талантливые люди со всей Украины. Целую эпоху олицетворяет художник А. Щеглов.

Алексей Щеглов — удивительный по силе таланта и предельно необычный в жизни человек — многое привнес в Харьковский театр кукол. Но, пожалуй, самым главным его открытием, значимым не только для театра кукол Украины, но и для мирового театра, была идея поставить на профессиональной сцене вертеп [XV]. Этот традиционный вид народного театра был практически изжит вследствие гонений на любые проявления религиозности. Последним в профессиональном театре начала XX века к украинской разновидности рождественских представлений обратился Л. Курбас, решивший сюжет в выразительных средствах

На профессиональной сцене вертеп из небольшого ящика превратился в многофункциональную сложную конструкцию





Примерно с такими ящиками в Рождественскую ночь в селах ходили вертепники и давали традиционные представления

драматической эстетики. Значимость вертепа в нашей истории невозможно переоценить, так как это одна из наиболее старинных форм кукольного искусства Украины. Уместно вспомнить утверждение Х. Юрковского о том, что кукольное Рождество — важный элемент европейской культуры. Именно в рождественском вертепе шел диалог между европейской и украинской культурами: кукла вбирала в себя христианскую мораль, европейскую форму празднества и национальную сюжетику и юмор. Сегодня вертеп считается традиционной фольклорной формой театра кукол

и обращение современных режиссеров к нему воспринимается естественно.

В 1970-е годы обращение к вертепу могло быть расценено если не враждебно, то, в лучшем случае, равнодушно. А Щеглов, загоревшийся идеей возрождения старинной формы кукольного действия, не только разработал художественное решение вертепа, но сам, на собственные деньги «мастера нашел — Нечипоренко, который по описанию лиру колесную изобрел и набор бугаев». Режиссером постановки «Украинский вертеп» стал выпускник кафедры режиссеров театра кукол Харьковского института искусств А. Инюточкин. Он собрал из сохранившихся текстов сценарий, который лег в драматургическую основу.

Одновременно шла работа другого молодого режиссера — Леонида Попова (ныне заслуженного артиста Украины) над постановкой «Комедия о Петрушке» [XVI]. Вместе с художником В. Маяцким они пошли по пути реконструкции старинных текстов, но расширили драматургическое полотно действия, отойдя от традиционного единоличного исполнения комедии.

Два спектакля были формально объединены в один с безобидным и политкорректным названием «Куклы рассказывают и показывают».

В таком виде спектакль повезли в Москву на Международный фестиваль театров кукол, где постановки были восприняты как самостоятельные работы и отмечены Почетными дипломами. Позже «Украинский вертеп» был представлен на XII Конгрессе UNIMA, где был очень тепло принят кукольниками мира.

В 1977 году на подмостках Харьковского театра кукол появился особый спектакль с, увы, не очень удавшейся сценической жизнью — «Шерлок Холмс против агента 007» [II; 3, 5]. Жанровый скетч был написан специально для театра харьковскими авторами В. Житницким и В. Левиным (постановка народного артиста УССР В. Афанасьева, режиссеры — И. Кагановская, В. Левченко, художник — В. Кравец, композитор — И. Ковач).

Шерлок Холмс — «всемирно-известный профессиональный детектив-любитель» и доктор Ватсон — «широко-известный друг всемирно-известного профессионального детектива-любителя»



Представьте себе время, когда об агенте 007 знали еще только понаслышке, а толком его никто никогда не видел. Зрителю было очень интересно увидеть знаменитого «антисоветского» героя британской разведки, да еще на сцене театра кукол! А Бонд был знатный — с ослепительной белозубой улыбкой, которая за счет двойного ряда зубов раскрывалась до невероятных размеров, когда он представлялся своей знаменитой фразой: «Бонд, Джеймс Бонд». Кроме того, был целый ряд подмен: в архиве музея хранится кукла, где вместо ушей у Бонда ленточные бобины, которые по необходимости оттопыриваются и механика позволяет «вести запись на катушки». Не подвели и куклы Шерлока Холмса и Доктора Ватсона — это портретные работы, в точности копирующие внешний вид актеров, которые их водили, — Ш. Фоерберга и М. Корика. Представьте себе восхищение публики, когда по окончании спектакля из-за ширмы появились актеры, похожие на своих героев как две капли воды!

Механизация кукол была на очень высоком уровне — у Доктора Ватсона, когда он запыхавшись прибегает к Холмсу, тяжело вздыхает грудь; от удивления подпрыгивают очки, а глаза двигаются не только вверх-вниз, но и вправо-влево; сменные ручки с пальчиками-прищепками могут брать предметы, а рот не просто открывается, но снабжен приспособлением, которое делает героя «курящим».

Жизнь театрального коллектива, как и любого организма, не может развиваться только

Джеймс Бонд, агент 007 — «печальноизвестная сверхличность, о которой, по причине сверхсекретности, известно сверхмало»



по восходящей. Бывают и взлеты, и падения. Самая страшная форма кризиса для любого творческого объединения — период эстетического застоя и самоповторения. Не удалось этого избежать и Харьковскому театру кукол. Однако период этот не только не оказался безрезультатным, но и позволил позднее совершить переход на новый этап.

Восьмидесятые годы считаются самым сложным временем в жизни харьковских кукольников, но и тогда были достижения и открытия, просто после блистательной эры сплошных побед зрители не хотели (и, может быть, это к лучшему) снижать планку требований, предъявляемых к театру. Именно в этот период на сцене появился спектакль для взрослых «Святой и грешный» по пьесе М. Ворфоломеева, решенный в эстетике масок [V] (режиссеры-постановщики — А. Инюточкин, А. Ридный, художник — В. Маяцкий, композитор — Б. Киселев).

На сцене не было ширмы, актеры работали в живом плане с надетыми на голову огромными, деформирующими пропорции тела гротескными масками. Это эстетическое решение не только было предельно нетрадиционным для советского театра кукол, но еще и привело харьковский театр к техническому открытию, которое было запатентовано и получило авторское свидетельство Государственного комитета по изобретениям и открытиям СССР. Открытие технологии и конструкторское решение этих масок принадлежит П. Гаврилюку и В. Маяцкому, которые отказались от традиционной технологии папье-маше и использовали гнутый из стальной проволоки

В спектакле «Святой и грешный» актеры работали в огромных масках, технология изготовления которых была запатентована





каркас с тканевой обтяжкой. Эта технология максимально облегчала работу актера, позволяя не перенапрягать голосовые связки и диафрагму. Единственным недостатком оказался вес конструкций: каждая маска в среднем весила от 1,5 до 4 кг, что делало в прямом смысле тяжелым труд актеров, которые в течение нескольких часов работали в них.

Спектакль в 1980-е годы пользовался необычайным успехом, что было связано не только с внешним решением, но и режиссерской трактовкой драматургии. «Святой и грешный» была одной из первых советских постановок театра кукол с остросоциальной тематикой и политическим подтекстом.

Эта тенденция получила продолжение: в 1991 году О. Трусов впервые на украинской сцене в Харьковском театре кукол инсценировал «Скотный двор» Дж. Оруэлла, чье имя в СССР долгие годы если не замалчивалось, то невероятно порицалось в любых упоминаниях о современной английской литературе. А чуть позже, в 1993 году, О. Трусов выпустил спектакль для взрослых «Тень» по пьесе Е. Шварца. Художником-постановщиком этого спектакля выступила Ирина Борисова. Со временем при режиссерском надзоре за спектаклем из действенной партитуры выпало несколько сцен, в том числе игра в шахматы двух министров — теперь эти шахматы хранятся у нас в музее [V].

На этом же стенде между масками и шахматами стоят странные куклы из авангардистского спектакля «Театрик «Зеленый гусь», или Не дразните публику» К. Галчинского (1988). Режиссером этого спектакля выступил М. Тондера, художник-постановщик — Я. Загаевски, а композитор — А. Млечко, специально приглашенные в Харьков из Польши.



Стилизованное портретное сходство с актерами, работающими в спектакле, можно рассмотреть в шахматных фигурах из постановки «Тень» (1991 г.)



У всех планшетных кукол из спектакля «Театрик «Зеленый гусь», или Не дразните публику» форма головы и выражение лиц абсолютно одинаковы

Спектакль фактически не был принят ни публикой, ни критикой — так и остался в истории театра своеобразным экспериментом с приглашенными зарубежными постановщиками.

В изготовлении кукол использован оригинальный прием: если внимательно присмотреться к персонажам — мужчинам и женщинам — станет понятно, что все они отлиты с одного-единственного общего слепка и только раскрашены по-разному.

Новый подъем творческой жизни Харьковского театра кукол был связан с периодом, когда должность главного режиссера занимал Евгений Юозефович Гимельфарб. Сегодня в репертуаре более 30 спектаклей, многие из которых созданы этим режиссером. Человек особого дарования и необыкновенных организаторских способностей, Е. Ю. Гимельфарб с 1996 года является персональным членом UNIMA, в 2000 году ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств Украины.

Стремление к эстетическому эксперименту, постоянное обновление действующего репертуара и ориентация на освоение новых выразительных средств — отличительные черты 1990-х годов в истории Харьковского театра кукол. Евгений Гимельфарб начал активное введение программы по освоению языка «тотального театра». Это особая сценическая выразительность, которая не приемлет традиционных ограничений и стереотипных взглядов на кукольное искусство. В ее основе лежит тезис о том, что кукла является лишь одним из выразительных средств актера, то есть актер не обязан скрываться за ширмой, а имеет полное право на самостоятельное существование на сцене, и кукла в его руках — еще один дополнительный способ самовыражения. Не ограничена и возможность сосуществования в едином сценическом пространстве различных типов кукол: от перчаточной до марионетки.

Такой подход требует совершенно открытого, незаштампованного восприятия языка театра кукол, где на одной сцене актер, кукла, декорация и предмет равноправны в своих проявлениях. Подобную эстетику историк и теоретик театра кукол Х. Юрковский когда-то назвал «третьим жанром», сегодня же все чаще употребляется термин «тотальный театр». Его эстетический язык все еще формируется, и идет постоянный поиск выразительных средств. С одной стороны, «тотальный театр» открывает совершенно не ограниченные возможности в области сценографических и художественных решений, но с другой —

Летающая обнаженная Маргарита. В спектакле «Мастер и Маргарита» эта сцена получила удивительно простое решение — из темноты в луче света возникает в воздухе ивабра и слышится голос Маргариты: «Невидима»

постоянно рискует впасть в эклектику или разрушить кукольность как феномен. Законы его еще не открыты, но потрясающие возможности уже можно увидеть на сцене Харьковского театра кукол.

Одной из лучших в творческой биографии заслуженного деятеля искусств Украины Е. Гимельфарба по праву считается постановка «Мастер и Маргарита» по роману М. Булгакова [II; 8]. Работа готовилась к выходу на сцену несколько лет, и публика увидела ее в 1995 году. В процессе работы над спектаклем сменилось три художника-постановщика: И. Борисова, Ю. Тесля и Н. Денисова. Композитором выступила Н. Буряя.

По отзывам многих критиков, эта постановка считается одной из лучших инсценировок наиболее загадочного и непознанного литературного романа XX века. Многократные попытки различных режиссеров экранизировать или поставить на сцене «Мастера и Маргариту» если и не терпели крах, то приводили к однозначности решения, утрате многомерности и многозначности литературного первоисточника. За романом даже закрепился миф о невозможности его прочтения средствами иных видов искусства.

Режиссерское решение Евгения Гимельфарба мгновенно породило огромное количество как сторонников, так и противников спектакля. Существование в едином сценическом пространстве марионеток, тростевых кукол и людей, динамичная сценография, возможность одновременного развития действия сразу в нескольких игровых областях — и все на одной сцене.

Это фантасмагория, где люди и куклы «смешаны», содействуют и в то же время живут в разных пространствах и только Воланд предстает и в живой, и в кукольной ипостаси, словно связывая два мира. Эстетика тотального театра, не переступая границ дозволенного, собирает воедино выразительные средства, эффектные театральные приемы и индивидуальное содержание авторско-режиссерского взгляда на роман М. Булгакова. Булгаков ли это? Этот вопрос будет оставаться дискуссионным до тех пор, пока на спектакль будут приходить зрители, смотреть и вспоминать его.

В музее можно увидеть кукол, не вошедших в сценическое действие, — летающая Маргарита, голова Берлиоза, Кот Бегемот.





В искусстве новаторство порой подолгу остается незамеченным. Е. Гимельфарб поставил спектакль «Любовь дона Перлимплина» по пьесе испанского поэта и драматурга Ф.Г. Лорки. Лирический сюжет первоисточника трагичен по содержанию, но существует устоявшийся стереотип, что театру кукол неподвластен жанр трагедии. «Любовь дона Перлимплина» — спектакль, рассчитанный на элитарного зрителя, готового к восприятию искусства во всей его многогранности. Это постановка, в финале которой у зрителей на глазах появляются слезы, оттого что любовь иногда можно доказать только смертью. Трагедийная эстетика и особая манера актерского исполнения спектакля были нацелены в будущее, в новое тысячелетие.

В музее этот спектакль, так же как и постановка «Левша» народного артиста России В. Вольховского по пьесе Е. Замятина, отражены иллюстративно [Ш; 7–8].

Завершают экспозицию второй витрины куклы, не вошедшие в спектакль «Ревизор» по пьесе Н. Гоголя (2005). Постановка Е. Гимельфарба, сценограф — Н. Денисова, композитор — Н. Бурая, а кукол для этого спектакля сделал легендарный сегодня в Украине мастер Виктор Никитин.

В ноябре 2002 года состоялось долгожданное событие — голосованием Верховной Рады Украины было утверждено важное для нашего театра решение — Приказом Министерства культуры и искусств Украины № 625 от 30.10.2002 года впервые в Украине высокий статус «академического» был присвоен театру кукол.

Вот и завершилось путешествие по Музею театральных кукол Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева. Здесь положено прощаться, но мы — в театре кукол, а это — Дворец сказок. И сказка продолжается...

Несколько следующих страниц — для тех, кто готов, ознакомившись с историей, увидеть день сегодняшний и заглянуть в будущее.



О театре...

История развития мира театральной куклы практически необъятна. Третий вид сценического действия прочно занимает все уровни зрительского восприятия — от аристократической элитарности до простонародной фарсовости. Третий вид — оживляющий и вселяющий душу в мертвую материю, будь то лоскуток ткани, кукла или повседневный предмет обихода.

Профессиональным проводником этого искусства в Украине в течение 70 лет является Харьковский государственный академический театр кукол им. В.А. Афанасьева. За время своего существования театр не раз доказывал и доказывает вновь и вновь свое первенство в сфере театральных и эстетических новаций. Свидетельством тому может быть и история, продолжателем традиций которой он остается, и современность — смелые сценические опыты, проводимые на театральных подмостках. Сегодня в репертуаре театра более 20 спектаклей для детей и самый большой в Украине репертуар вечерних спектаклей для взрослой аудитории — 11 постановок.

Симбиоз бережного отношения к традиционным формам кукольного действия и непрерывного эксперимента в сфере поиска новых выразительных средств обуславливает уникальность и самобытность Харьковского театра кукол им. В.А. Афанасьева.



*Сцена
из спектакля
«Волшебное
кольцо»*

Театр работает в великолепном здании в центре города, которое уже стало визитной карточкой не только театра, но и Харькова. Проведены колоссальные работы по замене всего сценического оборудования, что гарантирует базу для реализации новых возможностей в будущем.

Труппа театра — одна из сильнейших в Украине. Здесь работают признанный мастер сцены, негласный «кукольник № 1 страны», народный артист Украины, академик Академии наук высшей школы Украины, доцент Харьковского университета искусств Алексей Юрьевич Рубинский, а также заслуженные артисты Украины Владимир Алексеевич Бардуков и Владимир Михайлович Горбунов. Творческий потенциал труппы составляют такие мастера своего дела, как В. Гиндин, Г. Гуриненко, И. Золотарева, И. Мирошниченко, В. Рычагова.

Крепкое ядро среднего поколения представляют Н. Гранковская, семейная пара Ковалей, М. Озеров, Т. Тумасянц.

В молодежной прослойке труппы ярко выделяются недавно пришедшие артисты А. Маркин, В. Мищенко, П. Савельев. Список, конечно же, далеко не полный — у каждого артиста в труппе есть своя индивидуальная «краска», особый оттенок, который он вносит в палитру актерских возможностей театра.

После ухода в 2002 году с должности главного режиссера Евгения Гимельфарба Харьковский театр кукол постоянно практиковал работу с приглашенными режиссерами, среди которых Олег Трусов и Галина Смирнова. Также

театр наладил работу с приглашенными художниками, известными мастерами Виктором Никитиным и Ириной Борисовой.

В 2007 году в театр на пробную постановку была приглашена Оксана Дмитриева. В 1998 году она окончила Днепропетровский театрально-художественный колледж по специальности «Артист театра кукол». В том же году она была приглашена в Симферопольский театр кукол как актриса. За время работы в этом театре она сыграла в 17 спектаклях, участвовала в международных фестивалях. В 2001–2006 гг. О. Дмитриева заочно училась в Харьковском государственном университете искусств им. И.П. Котляревского сразу на двух факультетах — театроведческом



Сцены
из спектакля
«Волшебное
кольцо»



и режиссуры театра кукол. Ее дипломным проектом стал спектакль «Любовь дона Перлимплина» Ф. Г. Лорки. Глубокое знание материала, оригинальное воплощение, понимание и применение кукольной специфики искусства произвели незабываемое впечатление на зрителей.

В 2006 году Симферопольский театр кукол, где Оксана Дмитриева к этому моменту работала уже не только актрисой, но и режиссером, высоко оценил ее творческие способности — в результате она была удостоена почетного звания «Заслуженная артистка АР Крым».

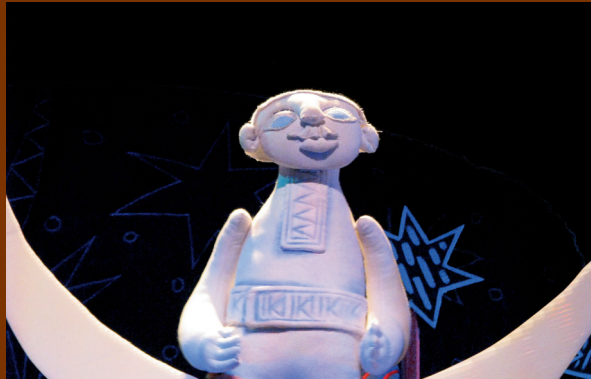
В 2007 году О. Дмитриева окончила магистратуру Киевского национального университета им. И.К. Карпенко-Карого. В том же году на фестивале «Обереги» в г. Ивано-Франковске были представлены сразу две ее работы — «Крылья для Дюймовочки» А. Усачева (Полтавский театр кукол) и спектакль «Любовь дона Перлимплина».

В том же году ей было предложено поставить в нашем театре спектакль «Волшебное кольцо» А. Цуканова. За блестяще выполненной работой последовало приглашение занять должность режиссера-постановщика в Харьковском театре. Оксана Дмитриева — актриса и режиссер, драматург-инсценировщик, театровед, художник-фотограф и художник-график. Практически сразу у О. Дмитриевой сложился уникальный по творческим возможностям тандем с главным художником театра Н. Денисовой.

Наталья Денисова получила высшее образование по специальности «Графический дизайн» и была при-

*Сцены
из спектакля
«Дюймовочка»*

глашена на работу в Харьковский театр кукол в 1995 году Евгением Гимельфарбом для завершения работы над спектаклем «Мастер и Маргарита». Н. Денисову как сценографа характеризует отличное пространственное мышление. Создаваемое ею сценическое пространство образно работает на концептуальное решение спектакля, а богатая фантазия позволяет создавать уникальные костюмы, изобразительно обогащающие спектакли, дополняющие характеристики образов, создаваемых актерами. Изысканный вкус и богатая фантазия Н. Денисовой присутствует во всем, что она делает, будь то оформление фойе театра, плакаты спектаклей или фотографии актеров. Кукол Натальи Денисовой отличает острая форма, соответствующая драматургическому типу.



Сцены
из спектакля
«Майська ніч»

Музей театральных кукол

За два года совместной деятельности О. Дмитриевой и Н. Денисовой, кроме «Волшебного кольца», созданы еще три постановки — две для детей и одна для взрослых: «Дюймовочка» Г. Усачева в 2008 году (лауреат Международного фестиваля театров кукол им. С.В. Образцова в Москве, 2008), «Майська ніч» по мотивам повести Н. Гоголя в 2009 году и спектакль вечернего репертуара «Простые истории Антона Чехова», объединивший в себе три рассказа русского классика (Диплом I степени Международного фестиваля-биенале «КукАрт-IX» в Санкт-Петербурге, 2009).

Эти работы объединяет не только сложившаяся постановочная группа, но и стилистические особенности сценического решения, определенный набор приемов,



*Сцены
из спектакля
«Простые
истории Антона
Чехова»*





*Сцены
из спектакля
«Простые
истории Антона
Чехова»*

в которых решается пространство и действие, ход мысли создателей.

Современность прочтения драматургического материала, оригинальность сценического решения, подробная, насыщенная фантазией и деталями работа с художественным выразительным рядом, атмосферный звукоряд, периодически граничащий с приемами фонетического театра, всесторонняя и продуманная работа с актерами — пластика, техника работы с куклой, точное органичное проживание образов — все свидетельствует о таланте и неординарности творческого союза О. Дмитриевой и Н. Денисовой. Создаваемые ими работы не укладываются в рамки традиционных представлений таких театроведческих категорий, как



*Сцены
из спектакля
«Простые
истории Антона
Чехова»*

«тотальный театр», «экспериментальный театр» или «театр художника». Все это говорит о том, что Харьковский театр кукол подошел к новому этапу своего развития.

Естественно, будет много споров, восхищений и разочарований, но ведь именно таким и только таким бывает настоящий путь...

Содержание

О музее...	3
Схема расположения экспонатов 3-го зала	10
Третий зал	
История развития театра кукол от античности до наших дней	11
Схема расположения экспонатов 2-го зала	50
Второй зал	
Куклы стран мира	
Награды Харьковского театра кукол	
Персоналии	
Коллекция театральных значков	51
Схема расположения экспонатов 1-го зала	68
Первый зал	
История Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева	69
О театре...	95



У путівнику в простій та захоплюючій формі розповідається про історію світового театру ляльок, основні етапи становлення й розвитку цього мистецтва.

Особливу увагу приділено історії Харківського державного академічного театру ляльок ім. В.А. Афанасьєва — з часу заснування до сучасності. Текст супроводжується великою кількістю фотографій.

За допомогою путівника читач зможе самостійно легко знайти в музеї будь-який експонат і взнати про нього детальну інформацію.

Видання розраховане на широке коло читачів.

Довідкове видання

Стогній Олександр Азатович

Музей
театральних
ляльок

Путівник

Російською мовою

Редактор *Алла Миколюк*
Коректор *Анастасія Шестьора*
Дизайн та комп'ютерне верстання *Сергія Нурахметова*

Формат 60×90 ¹/₁₆. Ум. друк. арк. 6,5.
Тираж 2000 пр. Зам № 1202.

ТОВ «Золоті сторінки»
вул. Маршала Бажанова, 28, м. Харків, 61002
тел./факс (057) 701-0-701
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 276 від 12.12.2000.