

Алексей Рубинский

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ПОКАЗАТЕЛЬНОГО ТЕАТРА КУКОЛ В ХАРЬКОВЕ

К ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ
ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ
КУКОЛЬНИКОВ



Харьков

«Золотые страницы»

2018

УДК 792.97(091)(477.54-25)

Р 82

Рецензенты:

М.В. Захаревич — генеральный директор, художественный руководитель Национального академического драматического театра им. Ивана Франко, народный артист Украины, член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, доктор философии, профессор;

А.И. Чепалов — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств, профессор Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского;

Л.П. Попов — заслуженный артист Украины, заведующий кафедрой театра кукол Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого, профессор.

Р 82 **Рубинский Алексей**

Очерки истории Показательного театра кукол в Харькове. К теории и практике харьковской школы кукольников / Алексей Юрьевич Рубинский. — Харьков : Золотые страницы, 2018. — 456 с.

ISBN 978-966-400-481-4

Данная монография — продолжение исследования узловых проблем, связанных с историей выдающегося явления слобожанской культуры XX–XXI веков — Показательного театра кукол, продолженной в истории Харьковского театра кукол. Монография развивает тему, начатую в предыдущей книге «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. Опыт исторической философии». В данном издании исследуются традиции, связанные с развитием репертуарного театра, эстетики искусства и играющих кукол в постановках мировой классики драматургии и литературы, особенности стиля и метода режиссуры Харьковского театра кукол в интерпретации и раскрытии духовного содержания драматургических произведений. На основе практики театра теоретически осмысляются основы мастерства актера харьковской школы кукольников.

Монография предназначена для историков, культурологов и теоретиков искусства театра, преподавателей и студентов театральных вузов, а также тех, кто интересуется искусством театра кукол, и в частности историей Харьковского театра кукол.

УДК 792.97(091)(477.54-25)

ISBN 978-966-400-481-4

© А.Ю. Рубинский, 2018
© «Золотые страницы, 2018

ПРЕДИСЛОВИЕ

Об истории Харьковского театра кукол уже написано несколько книг — «Мистическая сущность играющих кукол», «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы (Опыт исторической философии)», «История харьковской школы кукольников». Нынешняя книга представляет собой продолжение исследования истории одного из крупнейших явлений слобожанской культуры — Показательного театра кукол, организованного в Харькове в конце 20-х годов XX века.

Теория и практика харьковской школы кукольников не сводит тему к конкретному театру, а охватывает самый широкий спектр теоретических вопросов, связанных с искусством играющих кукол и с театральным искусством в общем аспекте. Харьковская школа кукольников — порождение процессов, вытекающих из сердцевины серебряного века русской культуры, — общий процесс, в который было вовлечено русское и мировое искусство, но никак не явление местного значения, тем более что законы театра — общие законы, которые были открыты К.С. Станиславским и отражены в его знаменитой системе.

Подобно археологам, заглядывающим в глубокую историю, мы добываем реликвии, некогда давшие импульс зарождению великолепной театральной эстетики, традиции и школы. Вся мировая и русская культура рубежа XIX–XX веков была вздыблена и «сварена» в общем «котле» поисков и находок великих деятелей того времени, и отделить одно от другого практически невозможно. В Харькове, который в то время был кузницей искусства в Украине, зародилась и бурлила та творческая атмосфера, которая способствовала расцвету немалого количества писателей, поэтов, композиторов, театральных деятелей и театров, ими созданных, среди них были и такие широко известные революционные создания, как театр «Березиль»; сформировался пока еще не известный современному читателю, но широко известный советскому зрителю 30-х годов прошлого века Показательный театр кукол. Немаловажное значение для развития всех культурных процессов имел статус города — первой столицы Украины.

Харьковский государственный академический театр кукол (кратко будем называть его Харьковский театр кукол), впитавший в себя традиции

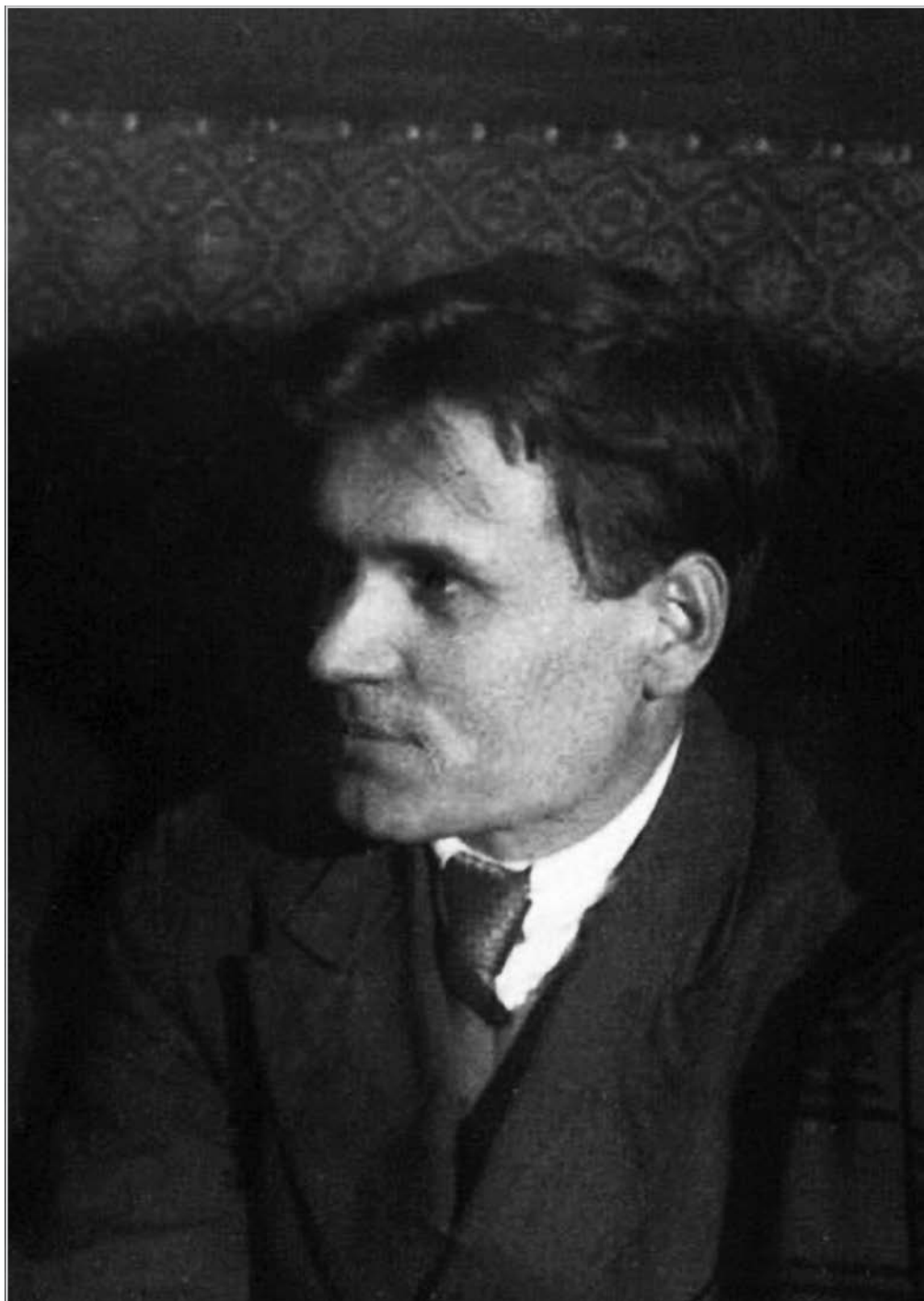
Показательного театра кукол, — явление мирового масштаба, что покажется непривычным: слишком мало для этого критериев отсчета в сложившейся системе координат. Человеческая психология не всегда склонна мгновенно принимать нечто новое — настолько новое, что способно испугать консервативно устоявшееся мнение. Подобный психологический эффект можно отнести и к Харьковскому театру кукол. Но для утверждения истинного значения феномена этого уникального явления имеется немало причин...

Упоминание сегодня Показательного театра кукол рядом с театром «Березиль» не случайно. Со многими явлениями культуры в годы сталинских репрессий обращались беспощадно, варварски, и немудрено, что явления и причастные к ним люди жестоко и безрассудно уничтожались. И далеко не всем суждено было вернуть свое достойное имя. Хотя многие имена уже возвращены истории, но многим еще предстоит возвращение из небытия. Поэтому, если, скажем, имя выдающегося режиссера и актера Леся Степановича Курбаса (1887–1937) широко известно, то совершенно неизвестно имя другого выдающегося режиссера и актера — Ивана Николаевича Шаховца (1902–1938) — основателя Показательного театра кукол. Известны выдающиеся спектакли Л.С. Курбаса, но совершенно неизвестны широкому кругу читателей и любителей театра выдающиеся спектакли И.Н. Шаховца — вот в чем состоит абсурд исторической ситуации. Они оба, как и многие в то время режиссеры и актеры Харькова, «дышали» одной атмосферой большого искусства, оба, как принято в большом театральном городе, были связаны творческим общением.

Об И.Н. Шаховце известно, что он родился 24 июня 1902 года в городе Чугуеве Харьковской области. Его отец — железнодорожный служащий. И.Н. Шаховец имел высшее образование, окончил педагогический техникум и Харьковский музыкально-драматический институт.

Кроме И.Н. Шаховца незаслуженно было вычеркнуто из истории имя еще одного создателя Показательного театра кукол — художника и государственного деятеля Павла (Петра) Дмитриевича Горбенко (даты жизни и смерти неизвестны).

Исторический материал, к которому мы обращаемся, уже освещался в монографии «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы», но предмет исследования требует еще немалых усилий для некоторых важных дополнений, доосмысления и популяризации его эстетического и исторического значения. Цель данных очерков состоит в более пристальном отношении к нашему историческому прошлому, чтобы потом продолжить исследования, которые приведут к открытию многих



Иван Николаевич Шаховец

пока неизвестных исторических фактов, касающихся возникновения, становления и развития этого театра на рубеже 20–30-х годов XX столетия...

О многих причинных моментах, исторических ситуациях, приведших к замедленному развитию искусства играющих кукол на протяжении многих столетий, некоторых судьбоносных явлениях, повлиявших на ход развития этого вида театра, особенно в рассматриваемом времени, уже неоднократно говорилось в предыдущих изданиях. Стоит лишь повторить, что эпоха модернизма — с конца XIX века до 30-х годов XX века — дала импульс развитию театра кукол, но в постмодернистский период истории — после Второй мировой войны — на всем советском пространстве окончательно утвердилось отношение к нему как разновидности детского театра. Из контекста повествования будет ясно, при каких условиях приходилось доказывать обратное, что театр кукол — далеко не «детское», а философское искусство, воплощенное в метафоре ожившей куклы.

Опыт Показательного театра кукол уникален своими индивидуальными характеристиками, как один из первых театров кукол в СССР, который начал удачные эксперименты не просто в вечернем репертуаре, то есть в спектаклях для взрослых. Этот театр начал уникальный ход своей истории, обратившись к мировому классическому репертуару, начиная с конца 20 — начала 30-х годов XX века. Нельзя забывать, что для советского театра кукол это был беспрецедентный факт. В русле репертуарного театра тогда в основном работали только два советских театра — театр марионеток под руководством Е.С. Деммени в Ленинграде и Показательный театр кукол под руководством И.Н. Шаховца в Харькове.

Второй вопрос касается «родословной» театра кукол в Харькове, образование которого театроведы традиционно и упорно приписывают театру кукол имени Крупской. Хочу категорически опровергнуть эту версию, уже ставшую догмой, — никакого родства с вышеупомянутым театром нынешний Харьковский театр кукол не имеет!

Когда-то, относительно давно, у меня возник спор с Евгением Теодоровичем Русабровым, известным харьковским театроведом, моим коллегой по кафедре театра кукол университета искусств, о том, что Харьковский театр кукол ведет свое начало не от театра кукол имени Крупской, который был организован в 1939 году, а от Показательного театра кукол, организованного на десяток лет раньше. Русабров противился этой версии, утверждая, что юридически — по документам — это неверно и недоказуемо. Возможно, с формальной точки зрения он был прав, но представим себе ситуацию. Допустим, в каком-нибудь роддоме перепутали новорожденных. Один родился в семье Ивановых, другой — Петровых.

И который Иванов — по документам стал Петровым, а Петров — Ивановым. Живут они, ничего не ведая, в разных семьях, но по мере взросления детей родители все больше замечают, что ребенок ни на кого из них не похож. По документам-то все верно, но ведь генетику обмануть невозможно, генетика-то все равно проявится, независимо от свидетельства о рождении.

Аналогичная ситуация возникла с Показательным театром кукол, который «перепутали» с театром имени Крупской. Судьба могла бы сложиться по-другому, если бы не одна деталь: корифеи Харьковского театра кукол в своем творчестве «генетически» были связаны единой системой работы с куклой. И если бы не свидетельства очевидцев, одним из которых являюсь и я, наверное, не удалось бы составить представление о характере творчества корифеев, талант которых был подчинен единому творческому методу, и проявлялся он у всех без исключения в жесткой рабочей дисциплине и этике. Случайностей быть не может, потому что системе, методу можно только обучить...

Существует анекдот: когда атеисты утверждают, будто Вселенная сформировалась в результате глобального взрыва, то эзотерики потешаются: это так же абсурдно, как если бы в результате подобного взрыва сам собой сложился бы «Боинг». Значит, есть Создатель, все сущее создано Им и случайности здесь исключены. Аналогично: единая методика работы корифеев — явление, имеющее своего автора, создателя, воспитавшего эту плеяду творцов. И что бы ни говорили о якобы юридической невозможности продолжения истории Показательного театра кукол в Харьковском театре кукол, это формализм мышления тех, кто не видит внутренней логики движения этого единого театрального организма. Это самое главное обстоятельство, поэтому историю Показательного театра кукол нельзя рассматривать автономно, независимо от процессов, проходивших в Харьковском театре кукол. Это не два разных, а один театр, потому что «генетика» школы и традиции развивали один и тот же организм, а движущей «кровью» этого организма были корифеи театра.

Таким образом, история театра кукол в Харькове как бы заключает в себе историю собственно Показательного театра в довоенный период — с 1929 (1930) по 1941 год — и историю Харьковского театра кукол, начиная с послевоенного периода и до наших дней. Такое «разделение» пока чисто условное, так как история этого театра непростая, по крайней мере, не такая, как у остальных театров кукол...

Одна из основных тем в книге посвящена драматургии — актуальнейшей проблеме именно для театра кукол. И это понятно: имея древнейшую

историю, театр кукол «законсервировался» в основном в фольклоре, в отличие от «живого» театра, у которого история драматургии исчисляется веками. Модернистские тенденции драматургии в театре кукол начали развиваться преимущественно в начале XX века, в России — в период серебряного века. Однако эти тенденции приобрели своеобразную специфику в годы советской власти. По этому поводу велись напряженные дискуссии на протяжении довольно долгого времени. Советское искусствоведение с большой гордостью отражало в своих исследованиях развитие многонациональной драматургии для театров кукол. На эту тему появилось немало статей в специальных журналах и прессе, и действительно, послевоенное время стало периодом расцвета и многообразия жанров драматургических произведений, по которым ставились многочисленные спектакли в союзных республиках бывшего СССР. Но драматургический «голод» все равно не был утолен, и по-прежнему множество театров сетовало на отсутствие интересных произведений для театров кукол, да и драматурги не отваживались отвлекаться на нужды «детских» театров, считая это дело чем-то малосерьезным. Хотя в разных регионах страны ситуация складывалась по-разному.

В дискуссиях о драматургии для театра кукол формировалась принципиальная позиция, которую в 1960-х годах высказал С.В. Образцов: «Мы рождаем репертуар и рождаем новые законы кукольного театра. Мы кормимся репертуаром драматических театров, но сейчас наш репертуар становится по-настоящему нашим, по-настоящему кукольным, жанрово-точным»¹.

В данном случае речь шла о создании драматургии кукольного театра, предназначенного для детей, однако в контексте нашего повествования следует изменить концепцию в постановке вопроса о драматургии. Сегодня с высоты уже прожитого времени проблема драматургии будет раскрываться несколько в другом аспекте. Возможно, я выскажу спорную позицию в данном вопросе, но сознаюсь, что прежде заблуждался, предполагая, будто театр кукол требует особой, как принято говорить, специфической драматургии, то есть созданной специально для театра кукол. Хотя такой мотив не исключен из поля зрения драматургов, но опыт заставил меня убедиться, что вся мировая драматургия — это плацдарм для драматического искусства, а театр кукол в той же степени является формой воплощения драмы (действия), как и человеческий театр. Понятие «драматический театр», где выступают «живые» актеры, не отвечает в данном случае смыслу, вкладываемому в этот термин. В разных

¹ Конференция «Театр кукол в жизни ребенка» [Рукопись]. Ленинград. 1964. 27 июня. С. 3.

формах можно разыгрывать созданные величайшими драматургами мира произведения литературы, написанные для театра. Оказывается, в данном аспекте воззрения на предмет нет такого понятия «драматургия для театра кукол», хотя придется войти в некоторое противоречие с традиционными представлениями и навлечь на себя упреки многих специалистов, которые трудились именно в плане создания «оригинальных» произведений для театра кукол. Я оправдаюсь лишь тем, что спрячусь за авторитетную «спину» истории, а уж она-то внесет свои поправки, и не исключено, что когда-нибудь появятся такие произведения, написанные специально для театра кукол, которые войдут в анналы мирового классического репертуара. Такая традиция уже началась некоторыми произведениями Лесажа, Фюзелье, д'Орневаля, Шеридана, Метерлинка, Гарсиа Лорки, Мишеля де Гельдероде, многих из немецких романтиков и др., но пока это были эпизодические опыты великих писателей.

Создаваемый веками мировой репертуар представляет собой отобранные временем произведения драматического искусства, ставшие вершиной художественного вкуса, мерилom высокой взыскательности и определенной высокой эстетической планкой. Следовательно, тот театр может претендовать на образец постановочной культуры, который способен эту планку преодолеть и завоевать вершину, заданную великими драматургами мира.

Отдавая дань драматургам советской поры, которые потрудились на ниве сотрудничества с театрами кукол СССР, хочу заметить, что тем не менее в книге на их произведениях не будет сделан акцент. Подобное намерение продиктовано вовсе не желанием снивелировать их труд — это проблема, которую я рассматриваю с позиции принадлежности произведений драматургов, писавших для театра кукол, к мировой классике. Здесь, как я говорил, главным судьей является время — ему отдается предпочтение определять достоинства или недостатки созданного в период советской и постсоветской истории, поэтому в книге дается именно такой ракурс воззрения на проблему, то есть с позиции способности театра кукол (предметного театра) решать, наверное, самую сложную проблему театральной эстетики — умение «читать» произведения классики и современности и воплощать идею автора в замысле и постановочных средствах режиссуры. Сегодня в этом есть большая актуальность и для предметного, и для человеческого театров, когда порой прикладывается слишком много усилий, чтобы режиссеру «показать себя», но эти усилия не всегда бывают оправданы возможностями того или иного театра. Исходя из этих позиций, проблема развития Показательного театра кукол

будет рассматриваться в том аспекте, как театр постепенно подходил к освоению классической и современной драматургии.

Учитывая то, что расшифровка многих понятий будет приводиться ниже на страницах этой книги, хочу оговорить еще один вопрос. Речь будет идти в основном о репертуаре вечернем, то есть для взрослого зрителя. Однако и понятие «спектакли для взрослого зрителя» еще не в полной мере определяет смысл того, о чем идет речь, — воплощения на сцене Харьковского театра кукол классической драматургии, реализации идеи репертурного театра, на чем в книге будет сделан принципиальный акцент!

В 1930-е годы вечерний репертуар Показательного театра кукол официально воспринимался как спектакли для среднего и старшего школьного возраста. Тогда еще не было других критериев отсчета, однако по всем параметрам это был репертуар для взрослого зрителя. Подобная позиция оправдана еще и тем, что традиция и школа Показательного театра кукол зародились на ниве работы театра над классическими произведениями, предназначенными либо для взрослых, либо созданными для детей.

Согласно данным Википедии, детская литература — это литература, специально предназначенная для детей до 14–16 лет и осуществляющая языком художественных образов задачи воспитания и образования. Помимо этого, существует понятие «детское чтение», в сферу которого могут входить произведения, изначально предназначенные авторами для взрослых, такие как знаменитые сказки А.С. Пушкина, Шарля Перро, В. Гауфа, Ганса Христиана Андерсена, братьев Гримм, а также «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Дон Кихот» М. Сервантеса, «Путешествие Гулливера» Д. Свифта и многие другие, причем для детей адаптируют и упрощенно пересказывают сложную литературу, подобную последним упомянутым примерам. Специфика Показательного театра кукол в 1930-е годы отличалась универсальностью в общении как со взрослой, так и с детской аудиторией, театр владел искусством вовлечения в свою орбиту разных по возрасту зрителей, вызывая у них большой эстетический интерес к зрелищу.

На сегодняшний день решение вопроса о выразительных средствах в создании спектакля является узловым в плане выбора вида театра, который берется воплощать идею автора-драматурга или автора-писателя, произведение которого подвергнуто инсценировке. И пьесы-однодневки, и почти весь советский театр кукол с накопленным драматургическим багажом очень мало подходят к разрешению вопроса о том качестве драматургии, которое необходимо для развития этого вида театра — театра кукол. Тут следует повториться в том, что я совершенно не ставлю це-

лью умалить заслуги советских драматургов, писавших пьесы для театров кукол, очень разные по качеству, но оценка тех произведений оправдана в соответствии с советской эпохой, не всегда адекватной с творческими намерениями многих художников, заложивших плацдарм для прорыва в развитии театра кукол, результаты которого мы испытываем уже в нашей современности. Вывод прост: драматургия — это произведение автора для театра, которое испытано временем и составляет частицу мирового репертуара. Пока остановимся на этом важном постулате, потому что расшифровка данного вопроса — впереди. Драматургия — явление универсальное, и об этом речь также еще будет...

Все поколения творцов объединены общим «маршрутом» движения, тот или иной художник творит по закону, объединяющему всех художников, творивших в разные времена. Попытка изменить закон ни к чему не приводит, как, допустим, ни к чему не привела бы чья бы то ни было шальная затея произвольно изменить закон всемирного тяготения. Люди как ходили по земле, так и будут ходить, и никто не сможет изменить законов гравитации. Так же никому не дано изменить законов наследственности. В искусстве — то же самое. Каждое поколение творцов наследует законы из поколения в поколение, даже если сами люди толком не знают, что или кого они наследуют, как и в законах наследственности: потомок может ничего не знать о том предке, на которого он похож.

Преемственность в искусстве — традиция — это творческое наследие. Основатель Показательного театра кукол, режиссер и актер Иван Николаевич Шаховец, задавший движение в принципах сценического существования актера с куклой, оставил своим ученикам, ставшим корифеями Харьковского театра кукол, богатое наследство, которое затем продолжили в лучших своих спектаклях другие его последователи — актеры Петр Тимофеевич Янчуков, Фениас Ильич Сушон, Тамара Николаевна Николенко, Любовь Павловна Гнатченко²; режиссеры Георгий Евгеньевич Стефанов, Виктор Андреевич Афанасьев, Леонид Абрамович Хаит, Александр Александрович Инюточкин, Олег Михайлович Русов, Евгений Юзефович Гиммельфарб, Оксана Федоровна Дмитриева; сценографы Ольга Константиновна Фомишкина, Евгения Семеновна Гуменюк, Владимир Иосифович Кравец, Наталия Николаевна Денисова.

При всех разностях творческих индивидуальностей этих деятелей объединяла одна тенденция — раскрытие психологических особенностей характера человека через куклу; проживание через куклу и собственный

² Названы имена только тех актеров-корифеев, которые проработали в Харьковском театре кукол до середины 80-х годов прошлого века.

вклад в развитие тенденции репертуара, предназначенного для взрослого зрителя, в обращении к классическому (и современному) мировому репертуару.

Рассуждая о сущности театральных законов, изучая исторический фактаж событий, мы неминуемо приходим к мысли и о природе играющей куклы, начинаем различать ее таинственный, мистический смысл. Понятие «мистический» здесь не имеет некоего «потустороннего» подтекста. Мистика напрямую связана с философией бытия, так как затрагивает эзотерические, запредельные пласты существования человека.

Исходя из анализа первых экспериментов Показательного театра кукол, логика рассуждений неминуемо приводит нас к выводам о мистицизме и объективных законах перспективного движения театра кукол. Если все начиналось, по определению Б.П. Голдовского, с «фантастического реализма», то перспектива привела к формам синтетического, тотального театра кукол, от натуралистического театра — к театру актера и куклы, на чем сейчас и сосредоточено современное состояние театра кукол. Этот процесс объективен, он объединяет движение мирового театра кукол, эти тенденции неотвратимы.

За время более чем сорокалетней практики мне посчастливилось наблюдать эволюцию театра на протяжении нескольких исторических этапов, начиная с середины 1970-х годов. Я хорошо помню каждый из них. Их было пять, и у меня сложилось впечатление, будто, не сходя с одного места, я работал в пяти разных театрах. Но в то же время что-то общее их объединяло. Это были театры Афанасьева, Инюточкина, Русова, Гиммельфарба, а сегодня это театр Дмитриевой. Абсолютно разные по стилистическим, эстетическим качествам, но общее, что роднит эти «разные» театры, — обращение к классическому репертуару. У кого больше, у кого меньше, но этого уже немало, чтобы говорить об эволюции эстетики и цельности школы.

Все исторические периоды Показательного театра кукол (он же Харьковский театр кукол) в книге условно классифицированы по времени: 1) довоенный — период со времени образования Показательного театра кукол — с 1929 (1930) по 1936 год — годы руководства театром И.Н. Шаховцом; с 1936 по 1941 год (работа театра без И.Н. Шаховца)³; 2) послевоенный — с 1944 по 1968 год; 3) современный — с 1968 года по настоящее время, то есть со времени обретения нового здания ныне действующего театра.

³ Показательный театр кукол работал до начала Великой Отечественной войны 1941 года, но здесь учитываются два периода — работа под руководством И.Н. Шаховца и без него. В 1936 году он был уволен из театра, а в 1938 году — расстрелян.

С 1944 (начало послевоенной деятельности театра кукол им. Н.К. Крупской) по 1952 год театр испытывал тяжелый кризис, когда ничего не происходило в событийном плане, его можно обозначить как промежуточный период.

Психологическое раскрытие художественного образа в драматическом искусстве — актуальная проблема во все времена. Это понятно, потому что психология всегда была основным предметом драматического искусства. Данная книга посвящена теме развития психологического направления харьковской школы кукольников, исследованию его особенностей и трансформации во времени. Психология в методе проживания через куклу и форма тотального театра, в которой он пребывает сейчас, — предмет исследования. Психологическое направление изменялось в соответствии со временем в определенных исторических ситуациях, учитывающих взаимовлияние культур в мировом театральном движении.

Психологизм зиждется на качественном драматургическом материале, а именно этого условия так не хватало в советский период отечественного театра кукол, и Харьковский театр кукол также не минула эта проблема. Состояние драматургии в советские годы испытывало временами абсолютное «затишье», казалось, что «все здесь замерло до утра». Поэтому, помимо акцента на постановках, осуществленных на основе классической и современной мировой и отечественной драматургии и литературы, интерес будет сосредоточен на определении отличительных особенностей подхода режиссуры к психологическому раскрытию художественных образов героев пьес в специфике харьковской школы кукольников.

Ушедший в историю XX век, несмотря на близость во временном пространстве к веку нынешнему, таит множество загадок. Кажется, мы были свидетелями многого еще вчера, но и во вчерашнем дне обнаруживается не меньше таинственных недомолвок, нераскрытых тайн, подобных тем, которые возникают перед археологами в исследовании древнейших находок. Наступило такое интересное время, когда многие факты, которые ранее мы воспринимали как аксиомы, неожиданно оказываются не фактами, а вымышленными мифами. Вывод один: история только тогда становится наукой, когда факт достоверен и не претерпевает иных толкований. В противном случае история превращается в мифологию, сотворенную либо корыстно заинтересованными в ней людьми, либо невеждами. Печально, но это тоже факт. Ведь смысл истории — в ее непреходящем морально-нравственном, воспитательном значении, осознании значимости

событий в процессе диалектической борьбы и единства противоположностей, понимания причинности явления и видении исхода того или иного события.

Работа над монографией потребовала многих усилий и времени, одному было трудно справиться с таким огромным объемом информации. Я хочу выразить свою искреннюю благодарность сотрудникам театра, которые стойчески помогли мне в сборе материала, необходимого в работе над монографией, — Владимиру Викторовичу Решетняку, Инге Вячеславовне Долгановой, Елене Александровне Грабиной и Юлии Олеговне Битюковой.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

**ДОВОЕННЫЙ
ЭТАП ИСТОРИИ
ПОКАЗАТЕЛЬНОГО
ТЕАТРА КУКОЛ**



ЗАРОЖДЕНИЕ ПОКАЗАТЕЛЬНОГО ТЕАТРА КУКОЛ

Мало кто из современников знает о том, что когда-то, еще до Второй мировой войны, на центральной площади Харькова, носящей теперь название «площадь Конституции», как раз напротив хорошо известного ныне здания театра кукол, размещалась одна из роскошных архитектурных достопримечательностей города — здание Дворянского собрания, которое было построено по проекту архитекторов Е.А. Васильева и В.Н. Лобачевского в 1814–1820 годах. Сооруженное в стиле русского классицизма, с высоким залом и хорами, оно было одним из первых каменных зданий на Николаевской площади. В 20-х годах прошлого века в этой великолепной архитектуре обосновался правительственный ВУЦИК, а в 1934 году после переезда правительства Украины в Киев здание было передано первому в СССР Дворцу пионеров. Волею судьбы в этом же Дворце поселился Показательный театр кукол, который размещался здесь с 1935 по 1941 год. В феврале 1943 года здание Дворца пионеров разрушили советские партизаны, и мы навсегда утратили одну из городских достопримечательностей, но не утратили другую культурную ценность — историю Показательного театра кукол.

Почему, собственно, столь пристальное внимание мы должны сосредоточить именно на этом театре? В 1930-е годы в Харькове насчитывалось четыре театра кукол. Кроме Показательного театра, у остальных трех, безусловно, была своя история, но все они пришли в своем развитии



Дворянское собрание



ВУЦИК

к известному тупику, канули в вечность, хотя некоторые из них оставили после себя любопытные для историков сведения. В каждом из них велись свои поиски, бывали более-менее значительные находки и открытия, но чтобы историческое значение этих маленьких театров вышло за пределы своего времени, утвердилось в новом качестве эстетики, такой судьбы удостоен был только один — Показательный театр кукол.

Никому не известно, что в 30-х годах XX века этот театр снискал феноменальную зрительскую любовь, обрел такую широкую популярность, что было бы преступно забыть о факте его существования. Культурная ценность Показательного театра кукол заключается еще и в том, что, помимо огромной популярности, в нем за очень короткий исторический срок зародились ценные традиции, которые дали мощный импульс развитию всего украинского театра кукол, а актерская школа на многие годы определила успех его дальнейшего развития.

Прошло около девяноста лет, но до сих пор о Показательном театре кукол мало кто знает. Кроме отдельных коротких упоминаний, развернутых сведений о нем нет ни в одном энциклопедическом справочнике. Театр, подобно Сфинксу, таинственно молчит и ждет нашей решимости приблизиться к нему и осознать его как с точки зрения истории, так и с точки зрения искусства — предмета, особенно неизвестного для тех, кто только постигает азы театра — студенческой театральной молодежи.

Вернемся, однако, к событиям почти девяностолетней давности, погрузимся в не столь далекую от нас эпоху и постараемся воспроизвести события и атмосферу тех лет.

Советский период, вероятно, один из самых тяжелых периодов в истории человечества, который трудно с чем-либо сравнить, — проблема явно не социального, а ментального характера. Аналогичные ментальные «испытания» проходили все европейские народы, однако, если судить по моральному состоянию двух столь различных регионов, западные европейцы, в отличие от восточных, извлекли из своей истории гораздо больше уроков. Советский период породил множество тяжелых последствий в плане психологического состояния общественного сознания. Но, невзирая на всевозможные негативные обстоятельства и исторически обусловленные факторы, в частности в Украине, зарождались ни с чем не сравнимые явления культуры, которыми может гордиться мировое сообщество.

Одно из таких уникальных явлений — культура Слобожанского края. П. Гулак-Артемовский, Г. Квитка-Основьяненко, Е. Гребенка, И. Котляревский. П. Чубинский, Н. Костомаров, Н. Сумцов, Д. Багалея, Д. Овсянко-Куликовский, А. Ефименко, Алчевские, Г. Сковорода, И. Срезневский,

А. Потєбня — этот далеко не полный состав слободской элиты сегодня ассоциируется с вопросами национального самосознания. По мнению ученых, слободской архетип вобрал в себя украинские традиции, порожденные не только различными историческими, но и географическими условиями. Культурологическая смешанность является особенностью Слобожанщины как феномен украинско-русской ментальности. Слобожанская культура — явление многогранное. Многие творческие, научные, технические и прочие новации происходили в Харькове, который справедливо признан интеллектуальной столицей Украины.

Открытие университета, сыгравшего огромную роль в формировании украинской интеллигенции, как, впрочем, многие интеллектуальные, научные и культурные начинания, такие, например, как первое в СССР телевидение, достигшее уже к концу 1950-х годов высокого художественного и технологического уровня, происходили именно в Харькове.

В 1920–30-х годах Харьков, являясь столицей Украины, олицетворяет украинское возрождение, которое позже назовут «расстрелянным». После перевода столицы в Киев и массовых репрессий в Харькове, Слобожанщина пребывала в упадке, и только с окончанием Второй мировой войны благодаря развитию тяжелой промышленности и научно-технической революции стала возвращать себе передовые позиции во многих сферах жизни. И несмотря на исторические потрясения, Слобожанщина сохранила только ей свойственную неповторимость.

Харьков закрепил за собой название «первой столицы», но город был еще и «первой столицей» возрождения украинской литературы и искусства в первой трети XX столетия. Он являлся средоточием культуры и был фактически «литературным сердцем» Украины. Такой бурной культурной жизнью Харьков обязан литераторам, художникам, музыкантам, театральным деятелям...

История возникновения Показательного театра кукол в Харькове начиналась в Межигорском художественно-керамическом техникуме. П.Д. Горбенко свидетельствовал: «На Україні спроби організувати ляльковий театр провадилися в Києві та Харкові, починаючи з 1921 року»⁴.

Подчеркивая большое значение организации театра кукол в Украине, Горбенко имел в виду наиболее благоприятные условия, которые имеются для этого именно в Харькове: «Величезне значення має через те утворення на Україні хоча б одного зразкового лялькового театру, що провадив би досліді над технікою лялькового театру, організував би як слід вивчення глядача і скупчив би навколо себе відповідні художні та педагогіч-

⁴ Горбенко П. Ще раз про ляльковий театр // Радянський театр. 1929. №2/3. С. 31–33.



Керамическая мастерская в Межигорском художественно-керамическом техникуме

ні сили. Реорганізація лялькового театру при Харківському Державному Театрі для Дітей і притягнення сюди молодих сил з Харківського музично-драматичного інституту дає підстави говорити про те, що основа такого театру на сьогодні є»⁵.

Воспоминания актрисы Показательного театра кукол Л.С. Цимловой (жены П.Д. Горбенко): «Впервые с кукольным театром я познакомилась в 1924 году в Межигорье около Киева, где группой студентов Межигорского художественно-керамического техникума под руководством П.Д. Горбенко был организован кукольный театр вертепного типа. Этот театр выступал с антирелигиозной пьесой и короткими сценками политической сатиры в ближайших к Межигорью селах, часто по заданию районного партийного комитета... Позже мне пришлось видеть попытки продолжения этого театра в художественной организации АРИУ⁶ в Харькове в 1928–1929 годах, где работа носила экспериментальный характер. Здесь и я впервые включилась в эту работу, помогая делать куклы. Я поступила в коллектив кукольного театра, организованного при харьковском ТЮЗе в 1930 г. под руководством т. Шахивца»⁷.

⁵ Горбенко П. Основні завдання на сьогодні лялькового театру // Шлях мистецтва. (Данные неизвестны).

⁶ Ассоциация революционного искусства Украины (АРИУ, в украинском переводе — АРМУ) — творческое объединение художников УССР, созданное в 1925 году в Киеве. Художественное течение, которое доминировало в ассоциации, получило название по имени идейного руководителя АРИУ М. Бойчука — бойчукизм. Основой концепции бойчуковского развития нового искусства стало обращение к традициям византийской и итальянской монументальной живописи, а также древнерусской иконописи как первоисточника украинской национальной формы.

⁷ Цимлова Л. Как я стала кукольницей [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

История харьковской «прописки» Показательного театра кукол похожа на истории многих других театров кукол Советского Союза, когда все начиналось с малого: «У 1928 році група студентів на чолі з т. Горбенком П.Д., старим діячем і прихильником лялькового театру, одним із основоположників Межигірського вертепного театру при АРМУ, почали робити спроби організації лялькового театру...»⁸.



Петр Львович Слоним

Один из корифеев Показательного театра кукол, человек незаурядной судьбы, выдающийся воспитатель, педагог, режиссер детских театров Петр Львович Слоним в начале 1930-х годов работал заведующим педагогической частью Харьковского театра юного зрителя (ТЮЗа). В помещении этого театра размещался и Показательный театр кукол — тогда тенденция совмещения детских театров была распространённой в государственном масштабе. П.Л. Слоним писал: «Буквально с первых дней я встретил удивительный творческий коллектив театра кукол под руководством увлеченного режиссера И.Н. Шаховца, который ютился в фойе театра в свободное от репетиций время и в малой подвальной кладовке. По окончании отведенного для них репетиционного времени в этом же фойе начинал работу детский актив театра. Помню, как очень часто они умоляли меня не прерывать их репетиции, особенно в предпремьерное время, а мы с ребятами усаживались на полу и лицезрели это сказочное зрелище. Спектакли у них были выездные на Благовещенском рынке, в детских садах и редко в школах. Декорации, ширма и куклы перевозились рабочим сцены на тачке. И даже получив высокое звание «Показательный театр кукол», даже получив государственную дотацию, театр находился в нашем театре на правах бедных родственников. Выручали летние гастроли театра. В Харькове работали еще несколько театров кукол, но все без стационарных помещений»⁹.

Благодаря П.Л. Слониму в 1935 году Показательный театр кукол получил новую прописку в роскошном здании Дворца пионеров, которому уступил место перехавший в Киев ВУЦИК.

⁸ Шахивець І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис] / Держ. музей театру, музики і кіномистецтва України. №10818. 1 с.

⁹ Слоним П. Из далеких воспоминаний [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–8.



Дворец пионеров

Исходя из имеющихся документов, дата возникновения Показательного театра кукол пока остается неопределенной. Из воспоминаний И.Н. Шаховца: «У 1930 році влітку при Харківському театрі юного глядача на місце керівника ледве животноючого лялькового театру запрошують т. Шахівця, а тому і вся група від АРМУ переходить до ТЮГу»¹⁰.

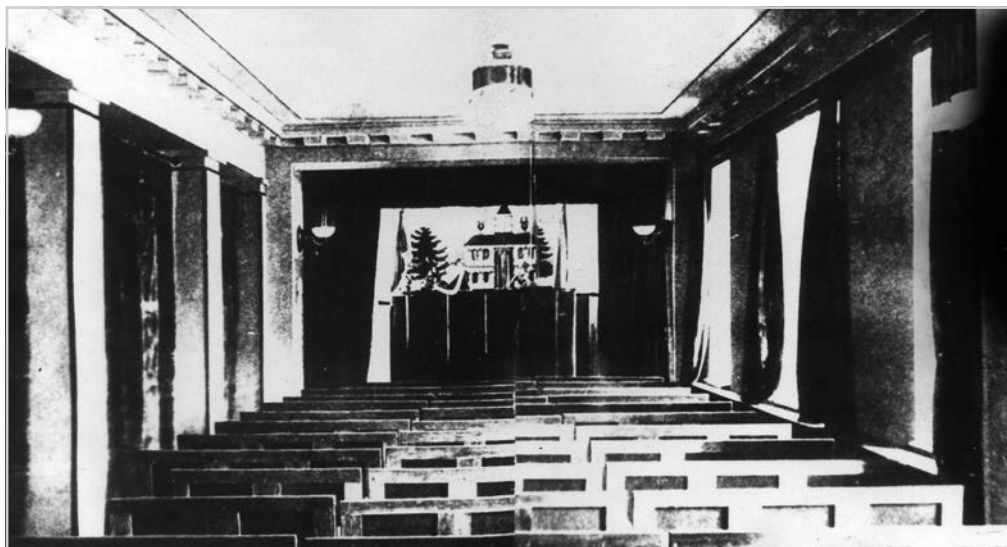
Из воспоминаний П.Л. Слонима: «Говоря об истории Харьковского театра кукол, совершенно невозможно исключить историю первого театра кукол, созданного в 1930 году и просуществовавшего до августа 1941 года»¹¹.

Л.С. Цимлова писала о том, что театр был организован в 1930 году. Есть и другие версии, в частности, в заметке замначальника отдела искусств города Москвы М. Пиркеса есть такое упоминание в столичной прессе: «В Харькове работает три театра кукол. Лучший из них — при Дворце пионеров — был организован в 1929 году».

Одна из корифеев театра, актриса Б.М. Трофимюк, писала в своих воспоминаниях: «В Харьковский театр кукол я пришла в 1927 году. В то время база театра находилась на частной квартире, а позже в помещении театра юного зрителя, точнее, наша ширма стояла в уголке вестибюля театра. Работало нас всего пять человек: худрук т. Шаховцов, он же и организатор этого театра, я, актриса Цимлова, еще один актер, он же рабочий сцены

¹⁰ Шахівець І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис] / Держ. музей театру, музики і кіномистецтва України. №10818/С. 1 с.

¹¹ Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.) [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.



Зрительный зал Показательного театра кукол

и электрик, и пианист. Средств театр не имел, мы приносили из дома материалы, сами лепили головки, делали кукол, шили костюмы»¹².

Неизвестно, имела ли она ли в виду театр при АРИУ или уже образованный Показательный театр кукол? Пока вопрос остается без ответа, но, судя по приведенным датам, формирование театра заняло промежуток времени от начала 20-х годов (1923–1924 гг.), и к 1928 году работа вылилась в удачные экспериментальные спектакли при АРИУ, которые перешли в Показательный театр кукол. Надо полагать, что организация самого театра приходится приблизительно на 1929 год.

Как уже было сказано на страницах книги «Харьковский театр кукол...», его развитие зачастую протекало спонтанно и непоследовательно, из-за чего возникает немало трудностей в осмыслении истории театра. И несмотря на то, что в отношении Показательного театра кукол отсутствуют какие-либо научные исследования, имеющегося сегодня материала относительно достаточно, чтобы кратко сформулировать важнейшие принципы развития Харьковского театра кукол с учетом истории его прародителя — Показательного театра кукол.

Значение этого театра выходит далеко за региональные рамки еще по одной причине: оно отразило в себе пласт модернистского искусства — серебряного века русской культуры — сначала в творчестве художников-бойчукистов, опиравшихся на традиции вертепной драмы, а потом на модерн репертуарного театра И.Н. Шаховца.

¹² Трофимюк Б. Как я стала актрисой-кукловодом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1.

На рубеже 1920–30-х годов XX века в СССР стали известны имена Евгения Сергеевича Деммени и Сергея Владимировича Образцова как первооткрывателей советского театра кукол. При этом совершенно несправедливо оттеснено и забыто имя И.Н. Шаховца, который по значимости открытий, сделанных им в своем театре, просто обязан стоять в общем ряду с этими мастерами. Судя по сведениям, содержащимся в документах, к которым мы неоднократно будем обращаться, творчество И.Н. Шаховца — выдающееся явление в украинском искусстве, и, невзирая на непредсказуемые зигзаги истории, имя И.Н. Шаховца должно стоять в ряду основателей театра кукол в советском государстве. Следует развеять сформировавшие общественное мнение мифы с позиции нового знания, основанного на неопровержимых исторических фактах.

Без преувеличения также можно утверждать, что на фоне бурной театральной жизни Украины И.Н. Шаховец был экспериментатором такого же уровня, как Л.С. Курбас. За пять лет сценической деятельности Шаховец создал репертуар, который покорило сердца тысяч, а может, и миллионов зрителей Украины и Белоруссии. Слишком малый отрезок времени был ему отведен, но за этот срок Иван Николаевич успел поставить порядка двух десятков ярких, впечатляющих спектаклей. По злой иронии судьбы его таланту не удалось раскрыться в полной мере. В 1936 году по ложному обвинению И.Н. Шаховец был отстранен от работы в Показательном театре кукол, но он организовал другой театр в Харькове — Транспортный театр кукол¹³ — и за два года работы успел и там поставить также порядка



ДК им. Сталина, где размещался Транспортный театр кукол

¹³ Транспортный театр кукол размещался в здании ДК железнодорожников, в то время носившего имя И.В. Сталина.

двадцати спектаклей и воспитать нескольких актеров, которые затем вошли в общую плеяду корифеев Показательного театра кукол.

И.Н. Шаховец создал театральную школу, заложил традицию вечернего репертуара для взрослого зрителя. Вообще традиции Показательного театра кукол формировались в нескольких направлениях — актерском, режиссерском, сценографическом, педагогическом, административном. Уход Шаховца не дал возможности развиваться режиссерской школе, потому в этом аспекте история театра выглядит несколько спонтанно, но удалось сохранить актерскую школу, судьба благоприятствовала ей, она утверждалась в профессионализме воспитанных Шаховцом актеров, ставших корифеями этого театра. Именно они, дожив почти до середины 80-х годов XX века, героическими усилиями уберегли от забвения традиции Показательного театра, донесли их до нашего времени и передали следующим поколениям актеров Харьковского театра кукол — выпускникам кафедры театра кукол, которую в 1969 году организовал ученик И.Н. Шаховца Виктор Андреевич Афанасьев.

Актерская школа, которую стали называть харьковской школой кукольников, сохранилась благодаря целой цепочке «случайностей». И.Н. Шаховец подготовил достаточно материала для создания теоретической системы, основанной на практике существования актера с играющей куклой, но, несмотря на богатейший опыт корифеев, не была написана не только теория школы, но и история Показательного театра кукол. Как упоминалось ранее, осуществлению этой задачи помешали известные обстоятельства, характерные для советской эпохи 1930-х годов. Если бы историческая ситуация была более благоприятной, то могла бы произойти грандиозная революция в истории и практике искусства играющих кукол, а так мы вообще должны благодарить судьбу за то, что традиции удалось сохранить. И сегодня необходимо воссоздать подлинную историю театра и его школы.

Показательный театр кукол, как и театр «Березиль», попал в эпохальный кошмар. И.Н. Шаховца постигла страшная судьба: 12 февраля 1938 года он был арестован, а 4 ноября расстрелян. П.Д. Горбенко был исключен из партии, отстранен от всех государственных должностей и занимался художественным промыслом на дому.

Пока о знакомстве Горбенко и Шаховца известно немного. Документы свидетельствуют, что Шаховец в 1929 году окончил музыкально-драматический институт, в состав руководства которого входил Горбенко. Возможно, что именно тогда он присмотрел среди студентов драматического отделения талантливого режиссера, с которым и познакомился. Где и как проходил их «Славянский базар», неизвестно. Подробности этой дружбы и делового сотрудничества предстоит уточнять, добывая информацию в исторических архивах.

ЕЩЕ РАЗ К ВОПРОСУ О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

В предыдущей книге подробно говорилось о созданных в Харькове в 1920–30-х годах театрах Овчинникова, Джунковского и Белоруссовой, Шаховца, театре имени Крупской, которым руководил Александр Николаевич Струменко. Вопрос касался того, что мы должны вложить в понятие «Харьковский театр кукол», какой из вышеназванных театров является прародителем нашего нынешнего театра кукол, из каких эволюционных процессов складывалась его история, если она насчитывает (вместе с Показательным) четыре действовавших в Харькове театра кукол?

Ответ был дан, исходя из принципа наследования традиций, а поскольку они относятся к Показательному театру кукол Шаховца, то историческая версия базируется на фактах эволюции традиций этого театра, которые в послевоенный период перешли в практику Харьковского театра кукол. В отношении истории этого театра сложилось множество мифов и неоправданных ложных легенд, изобилующих искажениями и неточностями, и даже после выхода в свет предыдущего издания по истории Харьковского театра кукол, до сих пор упорно бытует версия о его происхождении от театра кукол имени Крупской, основанного в 1939 году А.Н. Струменко. В этой книге есть необходимость еще раз акцентировать внимание на некоторых деталях, которых, возможно, не хватало раньше. Вопрос наследования традиций является краеугольным, «генетическим» фактором, без которого невозможна история как таковая, поэтому стоит расширить сведения дополнительной аргументацией, подтверждающей все вышеизложенное.

Документы свидетельствуют о том, что А.Н. Струменко был не столько основателем, сколько назначенным вышестоящими органами руководителем как наиболее подходящая для этой цели кандидатура, то есть он был «назначенцем» — типичный опыт советского времени. Создание театра имени Крупской было инициировано не из необходимости осуществления какой-либо художественной программы возрождения украинского театра кукол, как это было с Показательным театром, его сформировали на основе административного циркуляра: «Харьковский русский област-

ной гостеатр им. Н.К. Крупской был организован согласно постановлению Совета Народных Комиссаров и Комитета по делам искусств как театр для обслуживания контингентов зрителей детского школьного и дошкольного возраста в Харькове и Харьковской области 1 июля 1939 года. Указанное мероприятие было осуществлено с целью увеличения зрелищных предприятий, входивших в смотровую сеть областного отдела по делам искусств и вызывалось тем обстоятельством, что организованный и действовавший с 1938 года Первый областной театр кукол (украинский)¹⁴, не мог полностью обслужить возросшей потребности в спектаклях кукольного жанра»¹⁵.

«Контингент зрителей», «мероприятие», «обслуживание» — типичная терминология административного циркуляра, набор бюрократических фраз, не заключающих в себе каких-либо творческих программных целей, в отличие от Показательного театра кукол¹⁶.

Один из парадоксальнейших исторических «казусов» — этот театр «существует» до сих пор! История распорядилась таким образом, что в начале войны Показательный театр кукол оказался бесхозным: «К сожалению, история театра прервана в 1941 году, — свидетельствовал П.Л. Слоним, — так как по вине последнего директора Б.М. Стрижевской театр не был эвакуирован, все имущество театра было расхищено, и театр прекратил свое существование, а по окончании войны театр не был восстановлен»¹⁷. Актеры, весь персонал разъехались на фронт и в тыл, но самое парадоксальное в данной ситуации то, что сам театр закрыт и расформирован не был.

Очевидец тех событий Н.И. Гуменюк¹⁸ также подтверждает: «Я знаю, что театр официально не закрывали. Директриса уехала в эвакуацию с мужем, она ничего не оформила, театр официально не ликвидировали»¹⁹.

Юридически театр остался существующей единицей, но при том существуя не фактически, а как бы между небом и землей, как некий «летучий голландец».

После войны вся труппа вернулась в Харьков, но никто не стал заниматься юридическим восстановлением Показательного театра в его

¹⁴ Театр кукол В.П. Белоруссовой.

¹⁵ Струменко А. Историческая справка о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

¹⁶ В монографии А. Рубинского «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы» даются основания того, что является определяющим значением, дающим право считать его отправной точкой рождения театра.

¹⁷ Слоним П. Из далеких воспоминаний [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–8.

¹⁸ Нинель Ивановна Гуменюк умерла 9 сентября 2017 года в возрасте 90 лет.

¹⁹ Беседа с Н.И. Гуменюк от 14 января 2010 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–5.

законном статусе, да и вряд ли актерам удалось бы это сделать — власти не стали бы особенно церемониться с актерами театра, связанными судьбой с его репрессированным основателем²⁰.

Страх перед репрессиями испытывали все. Даже в своих автобиографиях и анкетах ученики Шаховца, указывая довоенное место работы, писали не «Показательный театр кукол», а «Харьковский театр кукол при Дворце пионеров»! Традиция была такова, что и после реабилитации имена многих репрессированных еще относительно долгое время находились в зоне умолчания. Так было с Л. Курбасом. И не удивительно, что актеры Показательного театра в анкетах не указывали его настоящего названия и официально редко упоминали имя И.Н. Шаховца.

Однако труппа почти в полном составе собралась под крышей театра имени Крупской, который не имел ни традиций, ни школы, ни соответствующих кадров. Влача жалкое существование без художественного руководства²¹ и профессиональной администрации, театр дождался до 1950-х годов, и только после возвращения В.А. Афанасьева возродился и зажил полноценной творческой жизнью, постепенно восстанавливая свой прежний статус Показательного, пусть не официально, но фактически.

Театр выжил благодаря тому, что его эстетика сохранилась в руках и умениях, культуре воспитанных Шаховцом актеров. По генетике своей он развивался в заложенной в нем программе Показательного театра. Таким образом, в театре имени Крупской поначалу уживались, условно говоря, профессиональный театр Шаховца и «кустарный» театр Струменко. Творчески А.Н. Струменко был несостоятельным режиссером, а после вселения под его «крышу» труппы Показательного театра, почти все актеры театра имени Крупской постепенно его покинули, оставив территорию для «обживания» труппе Показательного театра. «Крыша» театра имени Крупской стала надежным прикрытием для Показательного театра кукол, но в общественном сознании так и закрепилось убеждение, будто родоначальником Харьковского театра кукол является театр имени Крупской, основанный в 1939 году, и данная версия живет до сих пор.

Необходимость обучения молодежи традициям школы существовала всегда, так как театру нужны были профессиональные актеры. Как в таком случае развивалась тенденция обучения новых поколений актеров? С одной стороны, труппа пополнялась актерами-любителями, как правило,

²⁰ И.Н. Шаговец был реабилитирован в 1956 году. Известна аналогичная история и с театром «Березиль». Л. Курбас также был реабилитирован, но имя театра долгое время не восстанавливалось. И только в наши дни название «Березиль» официально носит Малая сцена нынешнего театра имени Т.Г. Шевченко.

²¹ В 1949 году А.Н. Струменко покинул театр.

людьми без театрального образования, с другой стороны — воспитанниками П.Л. Слонима, проходившими обучение в стенах Дворца пионеров. А так как П.Л. Слоним не был посторонним человеком для театра, более того, он был первым директором Показательного театра кукол, человеком сведущим в вопросах школы и традиций этого коллектива, то и с этой стороны традиции театра имели сильную поддержку. И наконец, большая воспитательная работа проводилась внутри театра корифеями, во главе которых стоял Г.Е. Стефанов. Эти три фактора поддерживали и развивали традиции школы.

Второй вопрос касается ошибочного предположения, будто первым спектаклем, открывшим традицию создания вечернего репертуара, является «Чертова мельница», поставленная в 1955 году. Это неверно. Если опираться на традиции, то первым спектаклем для взрослых была опера С.С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем», осуществленная в куклах в 1930 году И.Н. Шаховцом²². Вслед за ней появились такие спектакли, как «Конек-Горбунок» Ю.К. Ершова, «Три толстяка» П.П. Олеша и еще несколько постановок. Эти «три шедевра» определили всю репертуарную политику спектаклей для взрослых, которая продолжается и в наши дни, но данное обстоятельство никем не учитывается.

Если бы не было этих постановок, могло бы и не быть «Чертовой мельницы», которую мы должны рассматривать как продолжение, а не начало традиции вечернего репертуара: в эстетике спектакля, относящегося к «эпохе натурализма», заложено немало новаторских идей, которые актуальны по сей день. Само по себе это так просто не возникло бы, к этому надо было приходиться в результате эксперимента, который в традиции Показательного театра был нормой художественной политики. В трудные 1950-е годы традиция, став надежной опорой репертуарной политики, определила энтузиазм харьковских кукольников.

Третий вопрос касается главного достояния Показательного театра кукол — репертуара — необычного, не похожего на типичный репертуар советских театров кукол того времени. Это тем более важно в связи с тем, что параллельно с Показательным театром кукол под руководством И.Н. Шаховца в Харькове в Москве начинал работу Центральный театр кукол под руководством С.В. Образцова, и если сравнивать репертуары обоих театров, то проступают явные отличительные признаки, по которым можно судить о направлениях их развития. Трудно спорить о преимущественной

²² Не путать с новой версией спектакля, поставленного В.А. Афанасьевым в 1950-х годах. Это совершенно разные по качеству постановки, у последней версии отсутствует тот дух эксперимента, которым блистал спектакль, поставленный И.Н. Шаховцом в 1930 году.

значимости театра Образцова в сравнении с театром Шаховца — слишком разные пути избрали эти два коллектива, но путь, избранный Шаховцом, сложнее из-за ряда особенностей, характеризующих отличие двух театров в индивидуальных поисках и находках. Если проводить параллель в развитии разных театров, то наиболее удачный пример для сравнения — это театр марионеток Е.С. Деммени.

Драматургия советского театра кукол — явление далеко не однозначное. В этой области также проводились поиски, были свои удачи и ошибки, однако речь идет о классической и современной драматургии, а, как известно, классика проверяется временем. Чтобы пояснить этот момент, прибегнем к цитате: «Все виды театра развиваются по двум направлениям — театр репертуарный и нерепертуарный. Безусловно, оба понятия условны, так как ни один театр не работает вне драматургии, разве что кроме «крутого» авангарда. Термин «репертуарный театр» означает, что в его основе заложена драматургия, составляющая мировой репертуар классических и современных пьес для исполнения неограниченным числом театров. Список пьес, играемых конкретным театром, может в среднем доходить до количества двадцати-тридцати, а возможно, и больше, которые идут на сцене данного театра на протяжении многих лет, иногда десятилетий. К нерепертуарному театру можно отнести такие его направления, как авангардные формы театров, театр-студия, перфоманс, хэппенинг, а также эстрадный театр, театр-варьете, некоторые виды театров-студий, другие формы, когда писатели, драматурги создают своеобразный сценарий-пьесу для конкретного театра или исполнителя. Такая драматургия не составляет мировой репертуар, нигде больше не используется, то есть является оригинальной и зачастую создается для конкретного театра или исполнителя, иногда при участии самих актеров, режиссеров и не всегда исполняется продолжительное время.

Театр С.В. Образцова работал в направлении нерепертуарного театра, многие его «хиты» не предназначались для исполнения неограниченным числом театров, а составляли индивидуальные характеристики ГАЦТК. К таким произведениям относятся «Необыкновенный концерт», «Под шорох твоих ресниц», «И-го-го», «Говорит и показывает ГАЦТК», «Шлягер, шлягер...».

Харьковский театр кукол также прибегал к подобной практике — «Куклы рассказывают и показывают», «Шерлок Холмс против агента 007, или Где собака зарыта?»²³.

²³ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. Опыт исторической философии. Харьков: Тим Паблеш Групп, 2014. С. 465.

Поскольку установка на репертуарный и нерепертуарный театр является принципиальной, в данном случае вытекающей из отношения предметного театра к классической драматургии, то один нюанс требует добавления к теме — это жанр сказки. С одной стороны, он понятен в традиционном восприятии театра кукол как театра детского, а с другой — требует уточнения его отношения к мировой литературной классике. Здесь возможны разночтения, но уж коль мы приняли твердую позицию в ориентации на классическое литературно-драматургическое наследие, то появляется необходимость дифференцировать нашу классификацию.

Советская драматургия для театра кукол почти полностью создана на основе сказочных сюжетов, современных советской эпохе или созданных по мотивам классических сказок. Однако сегодня пока невозможно определить, какое место в мировой классической литературе и драматургии занимают пьесы Прокофьевой, Сапгир и Цыферовой, Лифшиц и Кичановой, Елисеева, Гернет, Габбе, Федотова и др., а также многих зарубежных авторов. С другой стороны, классиками мировой литературы являются Андерсен, Гофман, братья Гримм, Киплинг, Кэрролл, Линдгрэн, Перро, Родари, Пушкин, Ершов, Аксаков, Драгунский, Заходер, Катаев, Алексей Толстой, Хармс, Шварц и многие другие. В таком сопоставлении видно, чьи произведения давным-давно отнесены к классической литературе, а чьим это либо предстоит, либо не предстоит, но пока этого не произошло, драматургию авторов, участвовавших в создании советского театра кукол, мы будем рассматривать в категории нерепертуарного театра, невзирая даже на то, что эти пьесы в свое время были широко востребованы. Как бы это ни казалось несправедливым, но предоставим право отбора времени.

Инсценировки по классическим произведениям мы будем рассматривать с позиции репертуарного театра, так как в их основе заложены классические сюжеты.

Разумеется, вся эта классификация условна, но, кроме различий в понятиях репертуарного и нерепертуарного театров, другого отборочного принципа у нас пока нет. Думается, такой подход облегчит нашу задачу в исследовании теории и практики Показательного театра кукол.

Еще до революции 1917 года единственным регионом, где уже были заложены традиции репертуарного театра, был Петербург. Здесь сложилась такая культурная среда, которая сыграла решающую роль в рождении двух театров — театра Е.С. Деммени и Большого театра кукол. Об этом писал Образцов: «...самый факт организации марионеточного театра

в канун революции если не прямо, так косвенно повлиял на возникновение первых советских кукольных театров в Петрограде»²⁴.

В энциклопедических источниках указывается, что «пальма первенства» во многих поисках, которые осуществлял Деммени в 1920–30-х годах, по существу, определяет пути развития этого вида искусства. Первые спектакли на современную тему, первые произведения классиков на кукольной сцене: «Свадьба» А.П. Чехова (1928), «Ссора Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича» Г. Тарасова (по Н. Гоголю) (1929), «Пустяки» (1932) и «Сказка о потерянном времени» Е. Шварца (1940), «Лекарь поневоле» У. Шекспира (1947), «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера (1959), «Синяя птица» М. Метерлинка (1961) — в каждой из постановок были открытия, было новаторство.



*Евгений Сергеевич
Деммени*

Первый в Европе игровой кукольный фильм «Макс и Мориц» по В. Бушу был снят Деммени в 1928 году. Первый спектакль в куклах на телевидении «Школяр в раю» Ганса Сакса был поставлен Деммени еще тогда, когда телевидение у нас в стране только зарождалось, в 1938. Первые курсы по подготовке режиссеров и актеров для театров кукол страны были организованы Деммени в 1927 году. Он был первым профессиональным режиссером-кукольником (сумевшим, как сказано в Большой Советской Энциклопедии, профессионализировать и самое искусство театра кукол) и первым теоретиком.

Итак, опыт создания репертуарного театра кукол уже существовал до того, как организовался Показательный театр кукол, но вместе с тем заметны различия в определении эстетических особенностей путей, которые избрали для себя три крупных театральных коллектива — в Петербурге, Харькове и Москве, и среди этих трех только два продолжали целенаправленную работу по созданию репертуарного театра — театр Деммени и театр Шаховца²⁵.

Почему мировой театр кукол в основном развивается по пути нерепертуарного театра? Однозначно ответить сложно, но, очевидно, необхо-

²⁴ Образцов С. Моя профессия. С. 204.

²⁵ Известно, что труппа театра при АРИУ еще до образования Показательного театра кукол совершила командировку в Ленинград для знакомства с опытом работы ленинградских кукольников.

дим период для осмысления условности языка изобразительных средств играющей куклы, ведь условный язык играющей куклы пришел к нам из Европы. Обращение к мировой классике может возникнуть тогда, когда уже появляется уверенность в своих силах и возможностях воплотить замысел драматурга, для чего необходима степень творческой зрелости. Если этого нет, то репертуарные формы театра позволяют искать эти выразительные средства, набираться опыта для перехода к таким формам работы с куклой, где необходимо профессиональное прочтение произведения драматурга. Таких смелых шагов в овладении мировой драматургией Центральный театр кукол не предпринимал, в отличие от Показательного театра кукол, где такие возможности имелись, что и было доказано на практике.

В монографии «Харьковский театр кукол...» указываются основные вехи в репертуарной политике Показательного театра — «Запорожец за Дунаем», «Конек-Горбунок» и «Три толстяка», хотя к этим, как о них говорилось, «трем шедеврам» можно причислить еще спектакли «Король Олень» и «Карлик Нос», о которых вспоминают очевидцы. Все они поставлены по произведениям мировой классики, но были и оригинальные, написанные для театра пьесы, о чем писал П.Л. Слоним: «Задумали создать пьесу на темы современности. Осуществить эту задачу по нашему заданию взял на себя актер театра русской драмы А.П. Малинин (он был и художник спектакля) и И.И. Шишкин, которые написали пьесу «Клетчатые штаны». Создание этого спектакля показало, что театру кукол по плечу и острая политическая сатира на темы современности, которая помогала в доступной и увлекательной для детей форме разоблачать происки созревающего фашизма»²⁶.

О спектакле, поставленном по этой пьесе, известно из воспоминаний современников, что он имел большой успех у зрителей и критики. Автор рецензии на этот спектакль писал: «Театр, відмовляючись від звичайної ширми, показує глядачеві мініатюрну вулицю з будівлями, з авто і трамваями, що рухаються. Не боячись експериментів, театр простує по шляху оволодіння найскладнішої техніки»²⁷.

Информация, содержащаяся в описаниях очевидцев и рецензентов, красноречиво свидетельствует о смелости и изобретательности постановщика и актеров. Неудивительно, что зрелищность спектаклей Показательного театра кукол поражала воображение взрослых и маленьких

²⁶ Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.) [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

²⁷ Хоменко В. Чудовий театр. Кам'янець-Подільськ. 1936. Серпень.

зрителей настолько, что послужила еще одним поводом для расширения зрительской аудитории. За пять лет успешной работы у коллектива возникла необходимость продемонстрировать свое мастерство более широкой аудитории и поделиться опытом с многочисленными энтузиастами искусства играющих кукол.

Гастроли — неотъемлемая часть жизни любого театрального организма, и Показательный театр кукол перенял от художников-«бойчукистов» традицию пропаганды искусства играющих кукол, что также стало неотъемлемой частью его деятельности. Все определяет успех, и после своих выступлений Межигорский театр получал запросы от местных клубов, куда потом рассылались куклы из спектаклей межигорцев.

В 1935 году Показательный театр кукол совершил большие гастроли, настолько обширные по размаху географии, что сегодня это сложно представить в соотношении с различного рода техническими возможностями того времени. К тому же гастроли Показательного театра кукол во многих украинских и белорусских городах, селах, выступления на заводах и прочих промышленных и сельскохозяйственных предприятиях оказались поистине триумфальными. В частности, белорусская пресса писала: «...приезд этого театра в БССР имеет значение не только как организация культурного отдыха для детей во время летних каникул, но и передача того большого опыта, который накоплен театром за пять лет своей работы»²⁸.

Театр выступал в Минске, Витебске, Могилеве, Гомеле. Гастроли были насыщены не только представленным репертуаром, но и многогранной творческой миссией — многочисленными творческими встречами со зрителями на заводах, в колхозах, школах, на различных предприятиях. Учитывая количество переездов, удивляет уже тот факт, как справлялся театр с перевозкой такого количества декораций и кукол. Спектакли были сложными по техническим данным. «В каждом спектакле выступают десятки кукол»²⁹, — так писали в одной из рецензий. В таком большом постановочном «полотне», как «Конек-Горбунок», было задействовано пятьдесят восемь кукол, спектакль шел три часа с двумя антрактами, его смотрели и взрослые, и дети, причем дети не уставали от длительного регламента спектакля, более того, после окончания спектаклей бывали случаи, когда расстроенные маленькие зрители не хотели расходиться по домам, требуя продолжения зрелища.

²⁸ Шаховец И. Гастроли Всеукраинского Показательного кукольного театра // [Неизвестная газета]. 1935. №35.

²⁹ Иоффе И. По Витебску // [Неизвестная газета]. 1935. 2 августа.

Показательный театр кукол оказывал постоянную методическую помощь в создании и становлении самодеятельных и профессиональных театров кукол Украины и Белоруссии³⁰. Белорусские газеты отмечали: «Всеукраинский Показательный кукольный театр является одним из ведущих и замечательных кукольных театров СССР. Кроме представлений, театр проводит пропагандистскую, творческую работу, организует на местах кукольные театры, обучает детвору технике актерской игры. По инициативе театра и благодаря его энергичной помощи в ряде городов БССР созданы самодеятельные кукольные театры и положено начало организации Белорусского профессионального кукольного театра»³¹.

Официальные энциклопедические издания отмечают деятельность И.Н. Шаховца как организатора «нескольких государственных театров кукол»³². Это подтверждают и воспоминания П.Л. Слонима: «В театр к И.Н. Шаховцу приезжали многие кукольники из разных республик»³³.

Среди множества восторженных отзывов можно выделить то, что кратко подытоживает многое из написанного авторами рецензий и отражает впечатления зрителей: «Я был в Америке, Польше и разных городах, но нигде не видел таких хороших кукольных театров для детей и таких счастливых зрителей»³⁴.

Безусловная популярность театра не могла быть незамеченной в СССР, и приезд С.В. Образцова в Харьков в 1932 году — свидетельство интереса к этому театру на столичном уровне. Нет сомнения, что все три столичных театра — Деммени, Шаховца и Образцова — развивались по избранному каждым из них пути, но театр Деммени и театр Шаховца наверняка являются единственными театрами кукол в СССР, которые предпочли развитие по непроторенному пока еще пути репертуарного театра. Приписываемое театру Образцова лидерство в данном аспекте несколько преувеличено — понятно,



*Сергей Владимирович
Образцов*

³⁰ Показательный театр кукол способствовал организации преимущественно самодеятельных коллективов. В те времена организовать профессиональный театр было делом нелегким. Но самый факт воздействия на организацию профессионального театра в столице Белоруссии уже вызывает удивление.

³¹ К приезду Всеукраинского кукольного театра // Полесская правда. 1935. 10 октября.

³² Голдовский Б. Куклы : энциклопедия. М. : Время, 2004. С. 453–454.

³³ Слоним П. Из далеких воспоминаний [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–8.

³⁴ Бакшт В. Самый счастливый зритель / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева, 1935.

что это отражение официальной государственной политики, но сегодня эти вопросы следует пересматривать с позиции исторической объективности.

В некоторых аспектах деятельность обоих руководителей совпадает: у Деммени — курсы подготовки квалифицированных кадров кукольников, у Шаховца — пропаганда, агитационная и педагогическая работа среди зрителей, организация самодеятельных и профессиональных театров кукол в городах Украины и Белоруссии, консультации, конференции и семинары для режиссеров-кукольников, приезжавших к Шаховцу со всей страны. В Показательном театре кукол эта линия пропаганды искусства театра кукол вылилась в традицию, которую в дальнейшем развивала литературно-педагогическая часть театра.

Однако единственное обстоятельство еще не выяснено до конца: пока не попадались в поле зрения упоминания о гастрольях такого уровня, как у Показательного театра кукол, в каких-либо других регионах страны. Это свидетельствует о том, что Харьков в плане масштаба гастрольной деятельности и пропаганды искусства театра кукол в 1930-е годы вполне мог занимать лидирующее положение в СССР.

Какие еще факторы повлияли на формирование творческого лица Показательного театра кукол? Мы говорили о выдающейся роли организаторов театра, но были личности, которые своей деятельностью способствовали росту его значимости.

Петр Львович Слоним — личность уникальная в театральной культуре Харькова. Он был одним из организаторов первого в СССР Дворца пионеров. Как отмечала пресса, влияние П.Л. Слонима на театральный процесс в Харькове трудно переоценить: он организовал в Харьковском Дворце пионеров и октябрят ряд принципиально новых для своего времени детских театров: Театр юных, Театр игры, Театр пионерской эстрады, Театр книги. Среди бывших воспитанников П.Л. Слонима — множество талантливых деятелей искусств. Однако почти никому не известно, что в истории Показательного театра кукол Петр Львович сыграл одну из ключевых ролей, будучи его первым директором и основоположником его административной школы.

Автор этой книги познакомился с П.Л. Слонимом в 2005 году на праздновании семидесятилетнего юбилея Дворца пионеров в Харькове. В возрасте девяноста семи лет Петр Львович прилетел в наш город из США, где проживал с семьей. Накануне торжеств он посетил театр кукол. В тот вечер шел спектакль «Мастер и Маргарита», после осмотра театра он остался на спектакле и захотел перед его началом сказать несколько слов

зрителям. Были опасения, что человеку в таком возрасте будет трудно выступать перед аудиторией, но Петр Львович минуты за три легко и емко рассказал об истории театра, его корифеях, своей работе в нем и поблагодарил зрителей за любовь к этому театру. Его выступление было живым, без тени какой-либо «старческой» многословной дидактики и вызвало в зале оживленные аплодисменты.

На юбилее Дворца автор этих строк подарил Петру Львовичу свою первую книгу о театре «Мистическая сущность играющих кукол», после чего мы начали общаться по Интернету, иногда Петр Львович звонил из США, и эта дружба длилась шесть лет до самой его смерти в 2011 году в возрасте ста трех лет.

Много полезной информации передал П.Л. Слоним о Показательном театре кукол, чем автор и воспользовался в написании своих дальнейших книг, есть они и в данной работе, и в продолжении изысканий об этом замечательном явлении театрального искусства.

Судьба свела Петра Львовича с Показательным театром кукол в 1931 году, когда он работал заведующим литературной частью в Харьковском ТЮЗе, в помещении которого ютился и коллектив кукольников.

Летом 1934 года столица Украины была переведена из Харькова в Киев, а лучшее в городе здание, где размещалось правительство — бывшее Дворянское собрание — переоборудовано для первого в стране Дворца пионеров и октябрят. Благодаря деятельности П.Л. Слонима были созданы самые благоприятные условия для развития театра, которые значительно подняли его престиж. И даже уже не будучи директором Харьковского театра кукол, П.Л. Слоним продолжал «курировать» его деятельность вплоть до своего отъезда в США в 1989 году³⁵.

В 1934 году П.Л. Слоним познакомился с будущим руководителем Харьковского театра кукол Виктором Андреевичем Афанасьевым, который проходил обучение в Показательном театре кукол по нескольким направлениям³⁶. Здесь он «заразился» искусством театра кукол, здесь постигал школу в многогранной деятельности этого театра.

После репрессирования И.Н. Шаховца для Показательного театра кукол начались трудные времена, но работа театра продолжалась. П.Л. Слоним писал: «Пять с лишним лет работы театра в новом помещении

³⁵ Среди воспитанников П.Л. Слонима много выдающихся личностей отечественной культуры. Спустя много десятилетий его благодарные ученики ходатайствовали о присвоении Петру Львовичу звания «Почетный гражданин города Харькова». Свою стипендию, полагающуюся ему от почетного звания, он передал Дворцу для материального поощрения талантливых детей. Живя в США, он продолжал поддерживать тесную связь с «дворцовцами».

³⁶ Довоенный период в жизни В.А. Афанасьева подробно описан в монографии «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы».

способствовали его деятельности. И.И. Гриншпун восстанавливал былую славу театра, активно помогал актерам и режиссерам.

Летом 1941 года театр выехал на гастроли, которые пришлось прервать в связи с началом войны. Уже через месяц здание Дворца было передано для частичной эвакуации правительственных учреждений Украины, а все его организации разместились в здании Клуба пиццевиков. Театр остался опять без всего. Ко всему прочему, муж директора театра, сотрудник органов КГБ, через месяц вывез ее по месту своего назначения, и театр был брошен на произвол судьбы, никто не подумал об его эвакуации. Также выехал из Харькова директор Дворца Осмоловский со всей своей семьей. Местные органы предлагали актерам театра добираться самостоятельно в города на востоке страны, где еще работали театры кукол. Актеры-мужчины были мобилизованы, а имущество Дворца и театра разграблено. Я был мобилизован на второй день войны и узнавал обо всем из писем «дворцовцев». Так закончилась эпопея довоенного Дворца и связанная с ним деятельность Показательного театра кукол»³⁷.

Петр Львович последовательно придерживался мысли о преемственности Показательного театра кукол. Какими бы ни были повороты истории Харьковского театра кукол, упоминаний о театре имени Крупской как о его предшественнике, или сомнений в том, откуда он берет свое начало мы не встретим.

В начале 1950-х годов театр получил новое помещение на улице Красина, 3 (ныне ул. Манизера). Проблема помещения для театра уже решалась руководством города еще до прихода в театр В.А. Афанасьева: «Так началось второе возрождение Показательного театра кукол. Все начиналось с самого начала, с проведения ремонта здания театра на улице Красина. Возвратились патриоты театра: художник Гуменюк, актриса Трофимюк, режиссер Цимлова, актеры Петр Янчуков, Тамара Бублий, мастера кукол. Театр ликовал, получив свое помещение. Набирались актеры, возрождался репертуар прошлых лет для выездных спектаклей и готовился репертуар для стационара. Сколько сил было затрачено на создание нового театра! Креп союз директора и главного режиссера, завпедчастью, художника, которые отдавали себя целиком, хорошо дополняя друг друга, воссоздавая опыт и славу довоенного театра кукол Шаховца»³⁸.

Опора на традиции воплотилась в имени Шаховца. Он стал для всех путеводной звездой, определявшей каждый шаг в новом времени — очень сильна была память о триумфах довоенных лет. И после войны все

³⁷ Там же.

³⁸ Слоним П. Деятельность педагогической части театра / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

ученики Шаховца мечтали повторить успех, который переживали вместе со своим мастером. Эти настроения хорошо передает в своих письмах П.Л. Слоним. Мечта, надежда и вера в лучшее, которые жили в том поколении актеров, — знак тех времен. Автор этой книги помнит восторженность и горячее участие корифеев в создании каждого спектакля. Для них это было нечто подобное миссии, которую они несли зрителю, — радость и надежда — то, что они переняли и сохранили от своего учителя.

Деятельность П.Л. Слонима в качестве директора театра имеет огромное значение для истории слобожанской культуры. Уже тот огромный объем обязанностей, которые он выполнял как руководитель многочисленных секций Дворца пионеров и как деятель театра — свидетельство его необычайно разнообразных и всеобъемлющих творческих интересов и энергии. Его заслуга в истории Показательного театра кукол заключается в том, что он заложил основы административной школы театра. Он воспитал на этом поприще будущего руководителя театра В.А. Афанасьева, который принял эстафету и продолжил ее в дальнейшем ходе развития теперь уже Харьковского театра кукол.

Влияние на дальнейшую судьбу театра выражается в многочисленных кадровых пополнениях творческого состава воспитанниками П.Л. Слонима. В Харьковском театре кукол его ученики проходили дальнейшую практику в освоении профессии режиссера и актера, благодаря чему традиции Показательного театра кукол продолжили жизнь в 1950–60-х годах.

КОРИФЕИ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА СТАНОВЛЕНИЯ ПОКАЗАТЕЛЬНОГО ТЕАТРА КУКОЛ

Самое сложное в работе историка — воссоздание портрета времени, воплощенного в людях, которые активно или пассивно творили историю. Говорить о корифеях Показательного театра кукол тяжелее вдвойне, ведь далеко не обо всех, кто стоял у истоков театра, сохранились какие-то сведения. С трудом можно составить более-менее подробную биографию даже тех, кто работал в 1970–80-х годах.

Сохранились некоторые сведения об Ольге Константиновне Фомишкиной, первом главном художнике Показательного театра кукол. Она внесла значительный вклад в становление эстетики, сценографической школы. Вместе с ней начинала работать сценографом и Евгения Семеновна Гуменюк. В 1932 году О.К. Фомишкина переехала в Полтаву и там была главным художником в театре кукол до 1934 года. После отъезда О.К. Фомишкиной главным художником Показательного театра кукол стала Е.С. Гуменюк, которая до середины 1960-х годов была бессменным главным художником Харьковского театра кукол.

Напомним некоторые записи корифеев, отражающие огромную значимость экспериментальных поисков театра 1930-х годов.

Сохранились воспоминания О.К. Фомишкиной о технологических разработках отдельных сцен спектаклей: «Этапным спектаклем был «Три толстяка» по сказке Юрия Олеши, не помню, в чьей инсценировке. Для удобства и выразительности построения мизансцен в столь разнообразных картинах была сделана многоплановая ширма. Пол повышающихся планов делался из ящичков, в которые складывалось оформление, так как они были заранее так предусмотрены и снабжены креплениями для вертикальных стоек повышающихся планов. Это дало возможность без особенных нагромождений сделать ряд интересных оформлений картин. Этот спектакль был хорошо принят зрителями, критикой и нашими болельщиками из других театров, которые после каждой большой премьеры принимали горячее участие в обсуждении наших работ. Этот спектакль ставил И.Н. Шаховец, оформляла я, лепила головки Е.С. Гуменюк.

Самой большой удачей этого времени была постановка спектакля «Конек-Горбунок» по сказке Ершова. Спектакль получился красивый и поэтичный. Шел он долго и имел своих многочисленных поклонников как среди детей, так и среди взрослых, которые смотрели его по несколько раз.

Особенно красивы были сцены ловли жар-птиц и на небе у Месяца Месяцовича. Семь жар-птиц были сделаны на длинных тростях, замаскированных в хвостах. Туловища были обклеены со всех сторон маленькими зеркалами, а хвосты спускались пышные и очень яркие. Когда птицы «летали» под лучами прожекторов, то световые «зайчики» от них бегали по всему залу, публике и оформлению. Получалась цветная метель, вызывавшая большое удовольствие у зрителей. А у Месяца Месяцовича дворец был из точеных золотых колонок, которые поддерживали стены из ткани, сплошь зашитой синими блестками. Стоял дворец на фоне неба в центре радуги, а перед ним в лучах прожекторов плыли облака. Куклы тоже были в образе и играли так, что заставляли зрителей забывать обо всем, находясь под обаянием сказки.

Эта работа была для меня последней в Харьковском театре кукол. Большой радостью до сих пор, несмотря на то, что прошло столько лет, стали для меня встречи с театром и с моими товарищами по работе, которые меня не забыли. Многие достигли большого мастерства. Их многолетние усилия подняли театр на достигнутую высоту»³⁹.

Воспоминания Нинель Ивановны Гуменюк (дочери Е.С. Гуменюк): «Шла ария «Месяц-Месяц, Месяцович» и медленно-медленно появлялся светящийся оранжевый круг. А потом был монолог царевны. Это очень запомнилось. В «Коньке» был очень интересно решен кит, который проглатывал корабли. Показана была только передняя часть огромного кита, раскрывалась пасть, китовый ус — ленточки — и очень впечатляло, как он глотал корабли, как шевелился, и домики были на спине»⁴⁰.

Воспоминания О.К. Фомишкиной: «Период моей работы во Всеукраинском Показательном театре кукол был в начале расцвета этого театра. После маленьких пробных пьес театр взялся за постановку оперы Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». Ставил спектакль художественный руководитель театра Иван Николаевич Шаховец, оформление и куклы делались по моим эскизам, лепила головки Евгения Семеновна Гуменюк. Роли исполняли: Карася — И.Н. Шаховец, Одарки — Л.С. Цимлова, Оксаны — Т.Н. Бублий-Николаева, Андрия — М. Диденко.

³⁹ Фомишкина О. Немного о прошлом / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–6.

⁴⁰ Беседа с Н.И. Гуменюк от 14 января 2010 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–5.

Оформление спектакля было задумано мною так, чтобы оно соответствовало специфике театра кукол. Например, заставка под увертюру была такая: на фоне ярко-синего бархата висел, посматривая вниз, месяц из золотой парчи с горбатым турецким носом и в ярко-красной фесочке с кисточкой. Такое определение места действия настраивало на что-то необычное. Многие детали оформления реагировали на происходящее на сцене»⁴¹.

«Создатели спектакля стремились избежать подражания, найти свой собственный путь, свою версию «Запорожца за Дунаем». Уже в увертюре к опере ощущались «кукольные» интонации. Затем занавес распахивался, и зрители видели, что на них хитро посматривает Золотой Месяц с горбатым Петрушкиным носом, в красной феске с кисточкой...

Чисто кукольных находок в спектакле была целая россыпь. Театр кукол — театр фантастического реализма возникал перед зрителями начала 30-х годов во всем своем великолепии»⁴².

Е.С. Гуменюк была очень энергичным человеком и в трудные годы репрессий, и послевоенные времена. Ее деятельность многогранна: безусловный художественный талант соседствовал с режиссерским, она была неизменным партнером В.А. Афанасьева почти во всех постановках театра послевоенного времени.

В период своей работы с И.Н. Шаховцом Е.С. Гуменюк была активным пропагандистом искусства Показательного театра кукол: «Театр став справжнім центром керівництва самодіяльним ляльковим мистецтвом на Україні. Спеціальна майстерня під керівництвом досвідченого скульптора Гуменюк розсилає ляльки по всій Україні. За завданням ЦК ЛКСМУ виготовлено 15 «театрів у чемодані». Звичайний чемодан містить у собі набір ляльок, п'єсу, інструкції, фотографії і музичне оформлення»⁴³.

Помимо сценографической деятельности, она была автором нескольких пьес для театра кукол.

С 1946 по 1952 год Е.С. Гуменюк поддерживала труппу театра в мобильном состоянии, она же стала инициатором возвращения в театр В.А. Афанасьева. Н.И. Гуменюк рассказывала: «Афанасьев был самолюбивый, даже еще когда был в театре «мальчиком». Не то что задиристый, но с гонорком. В смысле таланта мне трудно определять, но раз чего-то добился, значит, что-то в нем было. Афанасьев, безусловно, был хорошим организатором.

⁴¹ Фомишкина О. Немного о прошлом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–6.

⁴² Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины. Страницы истории. Сан-Франциско : International Press, 1998. С. 122–123.

⁴³ Хоменко В. Чудовий театр. Кам'янець-Подольськ, 1936. Серпень.

Мама как раз это и понимала, когда стал вопрос о его приглашении в театр. Наверное, она в нем это угадала»⁴⁴.

Сегодня, по деталям восстанавливая события того времени, можно убедиться в том, что «Е.С. Гуменюк была той личностью, которая в послевоенные годы объединила вокруг себя всю труппу Показательного театра кукол, тем самым она сохранила актив театра. Она была целеустремленным идейным организатором, вдохновившим коллектив на большие перемены»⁴⁵.

Все цитаты уже приводились в предыдущем издании, но здесь они даны с тем умыслом, чтобы еще раз показать уровень постановочной культуры и на примере Показательного театра кукол провести параллель с еще одним театром, тем самым подчеркнув ту разность путей, которые поначалу могут показаться общими для двух театров, но в действительности эти пути разные. Так мы можем лишний раз убедиться, как сложилась школа в одном случае, и как не сложилась — в другом. Это важно еще и с позиции уточнения степени взаимовлияния всех харьковских театров кукол (как упоминалось в предисловии, их было три, помимо Показательного) на формирование понятия «Харьковский театр кукол» в контексте главной темы исследования — традиций работы в системе репертуарного театра и актерской школы.

Поэтому нужно сделать отступление, чтобы посвятить читателей в историю театра под руководством Варвары Павловны Белоруссовой, который считается якобы наиболее приближенным к процессу формирования Харьковского театра кукол, но это только кажущееся представление. В предыдущей книге о театре Белоруссовой написано немало, о нем также часто пишут искусствоведы, студенты, обучающиеся на театроведческом факультете театрального отделения Харьковского университета искусств. Интерес к театру Белоруссовой не случаен, известна ее разносторонность в освоении разных систем кукол, кропотливая работа над репертуаром и работа с куклой. Однако повторим: наша задача — исследовать тему репертуарного театра, а также традиций и школы. Именно в этом ракурсе мы будем рассматривать театр Белоруссовой. Нужно отметить, история харьковских театров настолько запутана, что создалась путаница и в сознании исследователей, приводящая порой к ложным выводам о происхождении самого Харьковского театра кукол даже таких маститых театральные критиков, как Б.П. Голдовский, который писал о том, что одним из основателей Харьковского театра кукол был театр Белоруссовой.

⁴⁴ Беседа с Н.И. Гуменюк от 14 января 2010 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–5.

⁴⁵ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 130.

В.П. Белоруссова оставила небольшую статью «Тридцать лет в театре кукол», из которой мы можем почерпнуть некоторые сведения и сделать выводы об исторической ситуации, сложившейся вокруг создания и формирования Харьковского театра кукол.

В начале 1920-х годов В.П. Белоруссова делала свои первые шаги в искусстве театра кукол. Варвара Павловна обладала хорошим вкусом в выборе репертуара и подходе к нему. Она писала: «Наиболее серьезный вопрос — вопрос репертуара. Готового, конечно, не было, пришлось писать самим. На первый раз взяли сказку Андерсена «Соловей». Андерсен показывает пропасть между императорским двором и народом, любящим подлинное, бесценное искусство, которое несет маленькая серенькая птичка. Андерсен раскрывает всю силу этого искусства, показывает, что даже сама смерть бессильна перед ним»⁴⁶.

В этом комментарии уже видна установка на изысканность эстетики избранного материала для постановки, в корне отличающаяся от множества драматургических поделок того времени. Для осуществления довольно сложного замысла нужно было отбирать актеров. Белоруссова рассказывала: «Начали готовить оформление и искать актеров — неврастасов и чтецов. Условия были тяжелые. Надо было работать много в новом незнакомом деле, в котором больше всего исканий. Надо было верить в наши силы, свои собственные, и верить в то, что мы добьемся успеха, а следовательно, и материального вознаграждения. Специалистов готовых не было, все новички, но была душа, была любовь и бесконечная вера в то, что мы преодолеем все трудности и добьемся нашего признания. Эта вера и увлечение были так велики, что они побеждали всех работников и давали стимул к преодолению всех трудностей, а их было много, очень, очень много. Особенно если учесть, что это был 1921–22 год...

Как же было велико горение! Работали месяцами бесплатно, с большим увлечением, и никто, никто не ушел, не было текучести, организовавшая группа театрального коллектива работала спаянно до конца и хорошо работала... К нам приходили люди, рекомендованные нашими друзьями, или просто услышавшие или увлекшиеся новым делом. В большинстве своем это была молодежь, которая после работы бежала домой перекусить, а потом спешила к нам на репетицию. Работали много, упорно, в полном накале, иногда позднее двенадцати часов ночи заканчивали репетицию и уже пешком шли домой в разные концы города. Было шесть актеров, помреж, электротехник и рабочий сцены. Музыканта приглашали на разовые спектакли»⁴⁷.

⁴⁶ Белоруссова В. Тридцать лет в театре кукол [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Аафнасьева. С. 1–46.

⁴⁷ Там же.

Эта информация дает представление о трудностях театра времен Гражданской войны начала 1920-х годов. На первом месте — энтузиазм, что уже немало для получения успешного результата, и он оправдался. Белоруссова приводит одну из выдержек из рецензий на спектакль «Соловей»: «Харьков обогатился одним из мало известных видов искусства, а именно, театр художественных марионеток. Художнику Джунковскому благодаря своему таланту и медленно кропотливой работе удалось создать театр марионеток, который мало чем уступает лучшим театрам Европы»⁴⁸.

После «Соловья» были поставлены еще несколько спектаклей: «Лесные тайны» по сказке Евгения Чирикова, спектакль-пародия на частные цирковые студии «Студия сеньора Пичикато», третьим спектаклем планировался «Царь Максимилиан» Ремизова, который начали репетировать летом 1923 года. Этот спектакль был примечателен тем, что в нем намечались признаки школы в работе с марионеточными куклами, но эта работа не увенчалась успехом по причине отъезда режиссера-постановщика Р.А. Унгерна. Важная деталь: «Унгерн пригласил из Харьковского театрального училища тринадцать учеников»⁴⁹.

В Харькове уже в 1920-х годах задолго до появления Показательного театра, зарождался довольно интересный театр. В.П. Белоруссова подробно описывает репетиции, актерские находки, процесс работы, прием спектаклей зрителями. Варвара Павловна в силу своих художественных пристрастий была очень близка к работе в репертуарном театре, однако далеко не всем планам суждено было сбыться в силу разных обстоятельств. Но важно отметить, что в Харькове процесс образования театра кукол относится к началу 1920-х годов. Этот процесс прошел четыре этапа формирования: сначала был небольшой театр под руководством Джунковского — Белоруссовой, а после смерти Джунковского Белоруссова занималась дальнейшими поисками своего театра.

«Конечно, наши материальные возможности, — писала Варвара Павловна, — были небольшие, они часто сковывали фантазию, а главное, не было своего художника, который должен быть помощником режиссера. Я не могла предъявить художнику четкие требования, а сами художники не предлагали интересного задума»⁵⁰.

Этими мыслями Белоруссова делилась после того как посмотрела спектакль С.В. Образцова «По щучьему велению», который москвичи показали в Харькове. Это уже было в 1930-е годы. «Меня так очаровал этот

48 Там же.

49 Там же.

50 Там же.

спектакль: наконец я увидела настоящую сказку — это был ответ на мои искания»⁵¹.

Видимо, под давлением различных обстоятельств Белоруссова редактировала свои устремления, и в результате многочисленных «поправок» ее творческая программа свелась к сугубо детскому театру, этот театр и был впоследствии оформлен как Харьковский областной кукольный театр, образованный в 1936 году. Напомним историю его образования.

«В 1935 году Наталия Платоновна Кушниренко, младший методист и научный работник исследовательского пединститута, пришла ко мне в мастерскую с заказом «уголок дошкольника» и увидела у меня висящих марионеток и петрушек. Наталия Платоновна решила организовать кукольный театр, и я дала согласие и всецело переключилась на организацию четвертого по счету театра. Дошкольный государственный кукольный театр организовался при Харьковском педагогическом научно-исследовательском институте. Организация шла очень быстрыми темпами, писалась инсценировка по сказке Л.Н. Толстого «Три медведя»... Спектакль был портативный: семь кукол, все оформление укладывалось в чемодан, туда же укладывалась покрывка ширмы и занавес. Ширма была легкая, укладывалась в один пакет. Передвигались трамваем. Работала я вдвоем с актрисой Л.С. Кривопусковой. В конце лета был готов театр. Пока шло его узаконение, нам разрешили работать по детским садам города Харькова.

В декабре месяце Наталия Платоновна предложила мне поехать на съезд лучших дошкольных работников в Киев. 21 декабря в двенадцать часов ночи в Киевском Наркомпросе было наше выступление. Детской аудитории не было, но спектакль прошел так хорошо, что нас все поздравляли, и заведующие детскими садами Киева начали нас к себе приглашать. На другой день был отчетный доклад конференции, и каково же было наше изумление, вдруг мы услышали наши фамилии в числе награжденных. Наш театр после этого успеха узаконили в системе Облоно, дали дотацию, помещение в доме «Саламандры» на Сумской. Театр стал называться: Харьковский областной кукольный театр, который впоследствии в 1936 году перешел в систему областного отдела искусств. В театре было шесть актеров, концертмейстер, бутафор. Штатного художника не было»⁵².

Таковы были условия образования областного театра кукол под руководством Белоруссовой. Работать над «серьезным» репертуаром у театра было мало возможностей из-за отсутствия профессиональных кадров,

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

художника и, конечно же, соответствующих финансовых средств, поэтому много энтузиазма уходило на то, что было в то время доступно — драматургический материал для дошкольников. Рецензий на спектакли того времени практически нет.

Далее в биографии В.П. Белоруссовой следуют два важных для нее этапа — курсы повышения квалификации в 1937 году в Киеве и потом в 1939 году в Москве. Она писала: «В 1937 году в Киеве при республиканском кукольном театре, которым руководил в то время Г.П. Сорока, были организованы курсы по повышению квалификации режиссеров. Эти курсы привели в систему мои знания, добытые собственным опытом...

Когда я вернулась после курсов к своей работе, я многое решительно поломала, убедившись в своих заблуждениях и ошибках. Я убедила актеров держать ручки куклы на большом пальце и мизинце, что делало равномерными плечи куклы, и ручки никогда не загораживали лица куклы. Я стала больше обращать внимание на походку куклы, на характер походки. Решительно отказалась от рисованных задников. Так что польза от курсов оказалась несомненной: театр стал на правильную дорогу и уже уверенно шел в своих исканиях. Я знала, что я хочу и чего требую от спектакля...

В 1939 году были созданы курсы режиссеров и художников в Москве под художественным руководством С.В. Образцова. Очень интересно было познакомиться с работниками театров союзных республик — петрушечных и марионеточных — большие и хорошие театры, интересные по своей специфике. Программа была удивительно интересно составлена, хотя С.В. Образцов и говорил, что ему очень трудно было составлять программу курсов, так как он не знал контингента работников кукольных театров, их культурного уровня, все же программа была составлена с расчетом выше среднего. Мы много почерпнули по режиссуре, работали группами над разными спектаклями, сидели ночами над разбором режиссерских планов, над оформлением спектаклей.

А как мы волновались перед сдачей зачетов С.В. Образцову! Сергей Владимирович так удивительно понимал нас всех, всех напутствовал, всем внушал веру в свои силы. Мы уезжали с избытком энергии, с большим багажом полученных новых познаний, фантазии и какого-то реформаторского зуда. Все новое: технология ширмы, конструкция кукол, оформления — нас буквально опьяняло.

Вернувшись в свой театр, я прежде всего составила конспект всего, что я почерпнула. Творческая жизнь театра стала более интересной. Недостатки преодолевались в упорной творческой работе всего коллектива»⁵³.

53 Там же.

После окончания курсов Белоруссова привезла из Москвы новую пьесу, над которой началась интенсивная работа⁵⁴. Это был спектакль с тростевыми куклами. Такая технология требовала новых подходов к работе с новой системой кукол.

Стоит присмотреться к методике работы режиссера Белоруссовой с актерами, которые явно проступают в ее статье. Поскольку не было специалистов в области театра кукол, Белоруссова обратилась за помощью к профессиональному режиссеру из театра имени Шевченко Н.Д. Веселову. Белоруссова писала: «Товарищ Веселов очень поддержал меня, он увлекся тростевой куклой. Николай Дмитриевич Веселов как-то тепло, сердечно вошел в наш коллектив, он интересовался всем. Однажды, зайдя к нам на репетицию, он мне сказал: «Я покажу вам прием, как иногда полезно применять его, наткнувшись на нелегкий характер одного из актеров».

Актеры были за ширмой, мы с другой стороны ширмы. Николай Дмитриевич, согласовав со мной изменения, попросил у меня разрешение провести репетицию. Работал с двумя актерами, хвалил одного, а другому говорил: «Здесь мы изменим». На самом деле менял все у того, которого подхваливал. Актер, убаюканный похвалой, не заметил, не протестовал против больших изменений, которые раньше были для него препятствиями. Обычно он возражал: «Мне так неудобно, я уже привык, это может меня сбить...» и т. д. Прием удался на все сто процентов.

Однако Веселову не суждено было осуществить этот спектакль. Поставил этот спектакль Т.Б. Бялодворец — режиссер русской драмы⁵⁵.

Трудно сказать, воспитала ли Белоруссова «своих» актеров. Поначалу кажется, что есть основания так думать, исходя из фактов, связанных с репетициями «Лесных тайн» Чирикова и «Царь Максимилиан» с Р.А. Унгерном. Казалось, что намечались кадры, да еще в работе с марионеткой! В Харькове фактически зарождался первый театр марионеток. Но после неудачи с постановкой спектакля «Царь Максимилиан» актеры растеклись кто куда. Вряд ли выпускники театрального училища, которых пригласил Унгерн, остались работать с Белоруссовой фактически на голом месте.

«Из наших актеров, — писала В.П. Белоруссова, — И.С. Руденков — заслуженный деятель искусств — художественный руководитель Рижского марионеточного театра⁵⁶, Н.С. Лазарев-Станицев — художественный ру-

⁵⁴ Пьеса Бычкова «Андар Косе» — сказка об историческом прошлом Казахстана.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Иван Семенович Руденков (29.08.1887, Харьков — 28.09.1950, Рига) — создатель профессионального кукольного Театра марионеток в 1923 году в Латвии. Закончил Харьковский музыкально-драматический институт. Служил актером в разных театрах России. Нигде в официальных справочниках нет упоминаний о первых годах работы И.С. Руденкова в театре Джунковского и Белоруссовой.

ководитель Дрогобычского театра кукол, О. Лазарева — актриса и художник Дрогобычского театра кукол, В. Ляшенко — директор Дрогобычского театра кукол, О.М. Долинская-Мошелова работала в Харьковском областном театре кукол им. Н.К. Крупской»⁵⁷.

Все обернулось только успешными начинаниями, обещавшими вылиться в хороший театр. Судьба Дрогобычского театра кукол неизвестна. А вот судьба И.С. Руденкова оказалась более успешной.

«Из Риги, — писала В.П. Белоруссова, — я получила письмо со штампом Государственного театра марионеток. Художественный руководитель — заслуженный деятель искусств ЛССР Иван Руденков. 15 февраля 1948 года. Уважаемая Варвара Павловна!.. Пьесу «Сказка пустыни» посылаю Вам, она смотрится очень хорошо, ребята реагируют хорошо. Не знаю, подойдет ли она для Вашего театра. Мы тоже играем почти те же пьесы, что и Вы. У нас тоже в работе «Кошкин дом», афишу «Слоненка» я послал Вам. После «Кошкиного дома» я буду ставить «Снегурочку и семь карликов»...» (далее страница отсутствует)⁵⁸.

К моменту образования областного театра кукол труппа имела следующий состав: «Первыми актерами, после Л.С. Кривопусковой, пришли в узаконенный театр: Н.С. Майборода был без театрального образования, но большой любитель театра. В первые месяцы работы он из скромности был мало уверен в себе и даже колебался — остаться ли работать, но после первых удач Майборода поверил в свои силы и начал много и упорно работать над собой. С особым увлечением работал над техникой кукловождения и достиг больших результатов. Николай Семенович всегда брал куклу домой, с нею работал перед зеркалом и иногда делал небольшие приспособления для найденной хорошей мизансцены. В начале застойной работы Николай Семенович долго раскачивался — видимо, таков характер работы был у него, и мы с ним считались. А накануне генеральной репетиции он отдавал накопленные краски, поражая всех своим сдвигом. Правда, для партнера это была нелегкая работа, но постепенно все к этому привыкли и мирились с его индивидуальностью.

Позднее пришли в театр две актрисы — М.Н. Гордиенко и Е.М. Толмачова. М.Н. Гордиенко с вокальным образованием, очень темпераментна, с приятным голосом. Быстро овладела техникой кукловождения и любила театр фантастически. С увлечением работала над образом, приходила на первые репетиции с большим продуманным багажом. В начале работа была немного хаотична, особенно в смысле нагромождения

⁵⁷ Белоруссова В. Тридцать лет в театре кукол [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Аафнасьева. С. 1–46.

⁵⁸ Там же.

излишних движений, которые постоянно отбрасывались, и вырисовывался хорошо продуманный яркий персонаж. Иногда с трудом расставалась Мария Никитична с «лишними» движениями, но, убедившись, соглашалась. Мария Никитична всегда играла с большим подъемом, хорошо подыгрывая партнеру.

Евгения Михайловна Толмачова с вокальным образованием и с исключительно приятным, обаятельным тембром голоса. Хорошо овладела техникой куклы, но роль сама делать не умела, характерные роли совсем не удавались.

Василий Тимофеевич Голубничий работал раньше в живом плане, опытный актер, но необычайно нервный, самонадеянный: чтобы изменить его мизансцену, нужен был особый подход. Над образом работал сам. Хорошо был им сделан Человек перед ширмой в спектакле «Три пары деревянных башмачков», Гном в прологе к спектаклю «Маленький Мук», Змея в «Ивасике-Телесике...»⁵⁹.

Насколько свидетельствуют документы, творческие поиски Белоруссовой были серьезными, приносящими свои плоды, но здесь возникает проблема, которую следует проанализировать. Проблема заключается в том, что, невзирая на действительные успехи, Белоруссовой так и не удалось создать школу и традиции. Театр постоянно ходил как «по лезвию ножа», пока наконец не сорвался в пропасть. Обстоятельства складывались так, будто время постоянно подставляло подножки, не давая осуществиться тем или иным планам. Конечно, очень важна поддержка со стороны — либо меценат, либо правительство — как это сложилось у Показательного и Центрального театров кукол. У Белоруссовой все зависело от инициативы, энтузиазма и энергии, что оправдывалось поначалу — до тех пор, пока не иссякали силы. Но так долго продолжаться не могло.

Из имеющейся информации становится ясно, что актеры театра Белоруссовой не владели школой. Это была типичная картина обретения навыков «кукловодства» и работы над ролью в Старом театре, когда актеры «выучивали» мизансцены, часто используя для этой цели зеркало, но, выучив, они потом не могли свободно существовать в роли, они существовали в заданном, «выученном» рисунке образа, ни на йоту от него не отступая, и, если что-либо и по какой-либо причине менялось по ходу действия, это могло их «выбить из образа». Реплики типа: «Мне так неудобно, я уже привык, это может меня сбить...» — довольно типичны для аматорского театра, такого рода ситуации знакомы, и подобный тип актера существовал относительно долго в Старом театре, где работали

⁵⁹ Там же.

дилетанты, пришедшие с улицы любители. Такая ситуация напоминает зубрежку в школе, отсутствие методики, то есть профессионального подхода в работе над ролью и овладении материалом драматургии, но также это является и недостатком таланта, потому что талант — это способность к импровизации.

Кроме того, приведенные примеры свидетельствуют о том, что актеры, характеристики которых отражены в воспоминаниях Белоруссовой, как правило, не могли бы работать в репертуарном театре в силу больших сложностей в овладении драматургией, требующей высокого профессионализма. Собственно, так и произошло. Все названные Белоруссовой актеры, работавшие в театре имени Крупской в 1940-е и в самом начале 1950-х годов после прихода к руководству В.А. Афанасьева, когда репертуарная политика начала модернизироваться и приобретать другой характер, вскоре ушли. В то время расхожим был афоризм: «У нас не кукольный театр, а театр кукол», — что говорит о новом качестве театра кукол как вида искусства. Тем более что эксперимент требует от профессионального актера внутренней психологической гибкости, способности мгновенно адаптироваться к новым задачам постановки, и такие требования вскоре возникли, когда театр стал восстанавливаться на некоторых образцах классической драматургии, которую ставил И.Н. Шаховец в Показательном театре кукол.

В театре Белоруссовой была несколько другая ситуация, в отличие от Харьковского театра кукол. У нее не было наставников в труппе для работы с молодыми и начинающими актерами, а приглашенные режиссеры из драматических театров становились такими же энтузиастами, как и сама Белоруссова. Она также не владела профессией актера в том понимании, как это могло бы соответствовать требованиям к современному актеру, но она постоянно сама училась, постигая опыт мастеров из Киева и Москвы. Из ее описаний видно, что актерская школа в ее театре могла сформироваться, но этого не произошло, результаты не были достигнуты.

Белоруссовой также самой приходилось осваивать режиссерскую профессию на курсах в Киеве и в Москве. Всякий раз это были новые открытия в работе с разными системами кукол, и, видимо, одна из последних удачных ее работ — первый спектакль в Харькове с системой тростевых кукол, поставленный в конце 1930-х годов. Но рассматривать Белоруссову как деятеля, имевшего влияние на формирование харьковской школы кукольников нет оснований. О ней можно говорить как о талантливом энтузиасте и зачинателе одного из театров кукол в Харькове, косвенно

соприкасавшемся с Харьковским театром кукол (в тот период времени — с театром имени Крупской).

Все названные актеры — Майборода, Гордиенко, Толмачова, Голубничий и немногие другие после войны работали в театре имени Крупской, но работали недолго. В архиве театра имеются сведения о том, что сама Белоруссова после расформирования ее театра работала актрисой в театре Крупской. Упоминания о ней датируются 1952 годом, то есть тем периодом, когда к руководству театром пришел В.А. Афанасьев. В списках приглашенных на 50-летний юбилей Афанасьева в январе 1967 года упоминается фамилия Белоруссовой, но к тому времени она в театре уже не работала⁶⁰.

Период деятельности актеров, перешедших в театр Крупской после расформирования театра Белоруссовой в 1949 году, приблизительно распространяется до конца 1950-х — начала 1960-х годов. Разумеется, они не могли составить конкуренцию ученикам Шаховца, которые владели профессией досконально. Их срок пребывания в театре был определен временем, когда в начале 1960-х годов эстетика спектаклей вышла на уровень таких классических постановок, как «12 стульев» и «Четвертый позвонок». В начале 1960-х годов эпоха Старого театра заканчивалась и начинался Новый театр в исполнении тех же корифеев, мастерство которых обретало новый уровень. На том эра театра Белоруссовой закончилась, не перешагнув в новое качество.

Ситуация в Харьковском театре кукол была лишена депрессивных моментов, но решать кадровые проблемы путем пополнения штата профессиональными актерами Харьковский театр кукол пока не мог. Вплоть до конца 1970-х годов в труппе, помимо корифеев, работали выходцы из самодеятельности, новички-самоучки, дилетанты, просто любители театра кукол. Из истории известно, что много любителей приходило в театр на протяжении 1960 и 1970-х годов, наиболее способные актеры проходили выучку у корифеев.

Корифеи стабильно удерживали театр на высоте славы и популярности в городе, что было возможно не только благодаря таланту мастеров,

⁶⁰ В архиве театра хранится небольшая справка, составленная В.П. Белоруссовой о своей деятельности в Харькове: 1920–1923 гг. — организация театра марионеток; 1924–1929 гг. — организация театра петрушек; 1936–1941 гг. — работала в областном кукольном театре в качестве худрука (ул. Сумская, 17, дом «Саламандры»); 1943–1949 гг. — работала в областном кукольном театре в качестве худрука; 1949–1950 гг. — детдом Люботин (Гиевка) — худрук; 1951 г. — организация портативного дошкольного театра при филармонии; 1952 г. — актриса Харьковского государственного театра кукол им. Н.К. Крупской. На отдельном листе есть запись: в 1956 г. организовала театр кукол при школе на Южном Сахалине в гор. Чехове. В 1958 г. на Северном Сахалине в гор. Охе при 1-й школе организовала театр кукол, и школа вышла на первое место в конкурсе школьной самодеятельности. Есть отзыв в Охинской газете.

но и их бесспорному профессионализму, что важно отметить, так как Старый и Новый театры в период 1970-х годов постоянно находились в состоянии противоборства. Однако при всех попытках молодой режиссуры, приглашенной в театр Афанасьевым, и успешно осуществленного ими плана перевода Старого театра на рельсы Нового с конца 1960-х годов Харьковский театр кукол утвердился на позициях Старого театра. Сказать точнее, был «возвращен» в лоно Старого театра. В.А. Афанасьев не смог справиться с задачей дальнейшей модернизации настолько, как это было им сделано в середине и конце 1950-х годов; в начале 1960-х годов с этой задачей успешно справилась молодая генерация художников и режиссеров в лице блестящего сценографа В.И. Кравца и режиссера Л.А. Хаита, которая дала театру замечательные образцы работы в классическом репертуаре. После их ухода к концу 1960-х годов репертуар, несмотря на великолепную школу корифеев, начал закосневать, а к середине 1970-х годов окончательно закоснел в архаике «натуралистического театра» из-за отсутствия движения в репертуарной политике.

Следует еще раз напомнить и отдать должное попыткам молодой режиссуры, особенно стараниям Е.Ю. Гиммельфарба, освоить пространство современной драматургии в начале 1970-х годов, причем это частично удавалось сделать только на материале драматургии, предназначенной для детской аудитории. В том же направлении успешно работала режиссер Г. Радайкина. К вечернему репертуару молодой режиссуре путь был перекрыт. Все попытки Е.Ю. Гиммельфарба и других молодых режиссеров в то время оживить эстетику начавшего дряхлеть театра так и не удалось и не могли удасться. В плане работы над классикой в Харьковском театре кукол наступили очень тяжелые времена.

В конце 1970 — начале 1980-х годов проблемы, связанные с репертуарной политикой, создали тупиковую ситуацию, спровоцировавшую конфликт поколений, которого могло и не быть. Об этих проблемах следует помнить в контексте той работы, которую пришлось проделать театру уже после Афанасьева в начале и конце 1980-х и на протяжении 1990-х годов, чтобы почувствовать тот объем трудностей, который приходилось решать последователям и всем тем, кто был заинтересован в сохранении традиций харьковской школы кукольников.

Главный оплот традиций Показательного театра кукол — это, конечно, его актеры, в творчестве которых воплотилась прославленная харьковская школа кукольников. К сожалению, время с каждым годом все дальше уводит нас от фактов о жизни и творчестве актеров Показательного театра кукол. Автор прекрасно помнит всех корифеев, они дорабатывали

свои последние годы в стенах уже нового, специально отреставрированного здания на площади Конституции — бывшего коммерческого банка, построенного архитектором А. Бекетовым. Как раз напротив этого здания в 1930-х годах в бывшем Дворянском собрании, а потом ВУЦИК, размещался великолепный Дворец пионеров, где, как упоминалось выше, и начал свою работу Показательный театр кукол. Так судьба мистически, как в зеркальном отражении, разместила один и тот же театр в параллельных мирах, в разные времена и по разные стороны площади.

В 1970-х годах прошлого века автор этой книги застал в Харьковском театре кукол таких замечательных актеров, как П.Т. Янчуков, Ф.И. Сушон, В.М. Калмыков, Т.Н. Николенко (Бублий), Л.П. Гнатченко, В. Денисенко. Все они — ученики И.Н. Шаховца. Живы воспоминания об их игре, ролях, в которых они блистали долгие годы, прославляя своим исполнительским искусством харьковскую школу кукольников.

Другое, старшее поколение ушло из театра значительно раньше. О них известно очень мало. Вот их имена: Л.С. Цымлова, Е.М. Трофимюк, Л.Н. Костенко, М.М. Вербицкая, В.В. Брадул, Б.М. Каменецкая, А.В. Копырина. Актрисы Е.Н. Трофимюк, Л.Н. Костенко. Еще во второй половине 1930-х годов после репрессирования И.Н. Шаховца они покинули Показательный театр кукол и, перехав в Полтаву, стали одними из основателей Полтавского театра кукол.

Из трудового досье: Фениас Ильич Сушон работал в Показательном театре кукол с 1935 года. Начал трудовой путь помощником режиссера и актера, работал заместителем директора Показательного театра кукол.

Ученица И.Н. Шаховца Тамара Никифоровна (Николаевна) Николенко (Бублий) (15.08.1916–?) работала в нескольких театрах в Полтаве и в Харькове. Была великолепной певицей, работала в Харьковской филармонии. В Показательном театре кукол прослужила с 1934 по 1939 год, была звездой этого театра, с 1940 — актриса театра кукол имени Н.К. Крупской. В начале войны перешла в филармонию в качестве солистки-вокалистки. В Харьковский театр кукол вернулась в 1957 году.

Здесь упомянуты, возможно, далеко не все корифеи театра, но каждый из них хранил память о Шаховце. У них была ностальгия по тем временам, когда театр совершал открытие за открытием, удачные эксперименты отражались в ответной реакции зрительного зала. Это были моменты триумфа, переполняющего актерского счастья. Показательный театр кукол выполнял великую миссию, какая под силу только большому искусству, когда смысл драматургического произведения открывается сознанию зрителя, он испытывает катарсис, потрясение, а вместе со зрителем этот момент переживают и все актеры.



Евгения Семеновна Гуменюк



Георгий Евгеньевич Стефанов



Виктор Андреевич Афанасьев

В.А. Афанасьев сыграл важную роль в восстановлении театра в 1950-х годах. В тот период его большей частью административная деятельность связала испытывающий множество нужд послевоенный театр с довоенным театром И.Н. Шаховца, но в творческой перспективе первенствующую роль сыграли все же Е.С. Гуменюк и Г.Е. Стефанов. Этот альянс личностей сделал упомянутую связь плодотворной, оживил театр, дал ему свежий импульс для новой жизни.

Но вместе с тем, какой бы прогрессивной ни была деятельность Афанасьева в самые первые годы послевоенного периода, его роль в общем историческом процессе, особенно в современной истории — последние пятнадцать лет, весьма противоречива, а в самые последние годы его деятельности однозначно негативна. Если в 1950-е и первой половине 1960-х годов Афанасьев был полон энтузиазма и горения в освоении новых просторов этого вида театра, если он был склонен к эксперименту — живой традиции Показательного театра, то к концу 1960-х и все 1970-е годы он превратился в тормоз развития театра, а в финале своей карьеры — в его анахронизм.

Это связано и с психологией, и с некоторыми особенностями деятельности Виктора Андреевича. При отсутствии театрального образования и, возможно, профессиональных данных, он не понимал и, соответственно, отставал от новых движений в современном театре кукол, которые особенно начали развиваться в 1960-е и «застойные» 1970-е годы. К тому времени Виктор Андреевич остался в театре почти одиноким, лишившись творческой поддержки тех, кто творил эстетику театра на протяжении 1950–60-х годов. Бывшие друзья и сотрудники покинули его из-за непомерно раздувшегося властолюбия и многих несправедливых по отношению к ним поступков. Он был консервативен, так как не знал, как дальше формировать репертуар в новом стиле и эстетическом направлении, в традициях смелого экспериментаторства Показательного театра кукол. Виктор Андреевич не проявлял даже попыток самостоятельно осуществлять новые постановки из-за отсутствия творческих навыков. Консерватизм Афанасьева сковывал творческие поиски театра, сдерживал его развитие. Этому способствовали и те негативные черты его характера, которые особенно развились при обретении им абсолютной власти в театре — он одновременно совмещал должности директора и художественного руководителя, то есть обладал безграничной властью в решении каких-либо творческих и административных вопросов, которые далеко не всегда положительно влияли на судьбу театра и личные судьбы его сотрудников.

История как наука должна быть такой же беспристрастной, как Фемида с завязанными глазами, поэтому, развеивая мифы о В.А. Афанасьеве, приходится обращаться к жестокой правде, она не щадит нервы тех, кто выучил миф, как школьный урок, но не извлек из него урока истории. А он таков.

Советская действительность породила тип руководителя, который применимо к В.А. Афанасьеву мы определили понятием «субъективный фактор»⁶¹. На многих советских предприятиях процветал свой «субъективный фактор» — нечто родственное коррупции, только в советской интерпретации, когда система «начальник — подчиненный» срабатывала далеко не всегда эффективно: подавлялась инициатива рядовых сотрудников, происходили порой дичайшие явления искажения демократических норм, порождался подхалимаж, лизоблюдство, доноительство. Советская система во многих случаях способствовала процветанию явлений, стилей руководства и типов руководителей, подобных Афанасьеву в Харьковском театре кукол.

Подобный «стиль» руководства отмечал Л.А. Хаит: «Афанасьев заслуживает отдельного рассказа. После войны театр вернулся в Харьков, влача жалкое существование. Отсутствовало помещение, не было административного руководителя. Театр был накануне закрытия. Несколько актеров вспомнили о Викторе Афанасьеве, человеке, не имевшем никакого образования, но при довоенной памяти обладавшем недюжинными административными способностями. До войны он участвовал в организации кукольного театра при Дворце пионеров, а войну провел где-то на востоке на административной работе. До войны с ним были знакомы некоторые актеры театра. В тот момент Афанасьев был воспитателем в ремесленном училище.

Он был коммунистом, и обком партии поддержал инициативу актеров, и назначил его директором театра. Афанасьев поставил условие — он будет не только директором, но и художественным руководителем театра. Отсутствие образования, опыта не смутило областную партийную организацию, и условия теперь уже бывшего воспитателя будущих слесарей и сантехников было принято.

Афанасьев был, безусловно, отличный администратор, «танк» с партийным билетом. Свой на всех этажах советской и партийной власти. А уж скрутить в бараний рог артистов в театре, других сотрудников ему ничего не стоило. Несчастные, ущербные, полунцие, бесправные, лишенные возможности перейти на работу в другой театр, они были превращены в абсолютных рабов, доносящих обо всем на свете своему повелителю.

⁶¹ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 240–273.

Афанасьев обладал безупречным чутьем на талантливых еврейских мальчиков, на которых держалась художественная жизнь театра. Обращался он с ними беззастенчиво. На репетициях почти не появлялся. Приходил на генералку и, убедившись в художественной состоятельности спектакля, подписывал афишу своим именем, даже не упомянув в ней истинного создателя. Так ставили в театре спектакли Володя Тихвинский, Витя Шрайман, Валера Вольховский, Женя Гиммельфарб. Когда чаша их терпения переполнялась, они покидали театр, Афанасьев находил новых, так он и прожил всю свою жизнь в театре.

Во многом он старался подражать Образцову. Завел канареек. Организовал музей. Экспонаты были ничтожны, но музей был. Установил в кабинете агрегат для черного кофе — результат зарубежных поездок.

За эти годы стал народным артистом, вице-президентом советского УНИМА, профессором института искусств, заведующим кафедрой, при этом не окончив среднюю школу. Вот уж поистине был продуктом советской эпохи...

Афанасьева уже давно нет в живых. Молодые партийные акулы периода перестройки съели когда-то непотопляемого народного артиста. А театру после кончины Виктора Андреевича Афанасьева присвоили его имя»⁶².

Безусловно, Афанасьеву были присущи и позитивные качества. Он сумел стать своего рода «символом» своего поколения, действительно многое сделал для становления театра, но только в строго определенный период — это вторая половина 1950-х годов, — иначе театр не смог бы преодолеть послевоенный кризис и завоевать передовые позиции в творчестве. Однако диалектика развития его натуры привела к глубокому психологическому кризису, сложившиеся обстоятельства развили в нем непомерное властолюбие, которое его и погубило, поэтому характеристика, данная Афанасьеву одним из тех его соратников, кто помог ему вывести театр на вершину славы и популярности, — жесткая, но объективна...

В силу перечисленных обстоятельств сомнительно оценивать работу В.А. Афанасьева как самостоятельного и тем более выдающегося театрального деятеля, напротив, его деятельность можно рассматривать лишь в сочетании с другими талантами, такими как Е.С. Гуменюк, Г.Е. Стефанов, В.И. Кравец, Л.А. Хаит, Е.Ю. Гиммельфарб и др. — то есть с теми, с которыми он непосредственно работал и которые полноценно и профессионально умели осуществлять репертуарную политику.

⁶² Хаит Л. Присоединились к большинству. С. 394–400.

В последние годы — в конце 1970-х, вплоть до его ухода из театра в 1983 году — Виктор Андреевич отошел от какой-либо деятельности как творческой, так и административной, что еще более затрудняет оценочный момент его роли в истории Показательного театра кукол. Отсутствие гибкой стратегии в руководстве коллективом, общего языка с молодежью, которая работала на должностях очередных режиссеров, а также со всей труппой, от которой он буквально отгородился, приводили лишь к конфликтам и текучке кадров, разрушению этических основ театра, грубейшим нарушениям трудовой дисциплины. К сожалению, все это существенно снижает значимость деятельности В.А. Афанасьева и еще больше усложняет осмысление его личности в истории театра...

Но история существует и продолжается — это главное завоевание коллектива театра, который на протяжении более чем четверти века после афанасьевского периода, восстанавливал по крупицам все, что не утратилось в результате тяжелых перемен, которых было немало в довоенные и послевоенные десятилетия.

ТРАДИЦІИ ПРОПАГАНДИ ИСКУССТВА ТЕАТРА КУКОЛ

И вновь есть необходимость обратиться к истории литературно-драматургической части Показательного театра кукол, хотя ей была посвящена отдельная глава в предыдущей монографии о театре, так как ее деятельность заслуживает пристального внимания еще и потому, что пропаганда искусства играющих кукол способствовала не только распространению популярности театра в городах Украины и Белоруссии, но содержала в себе методические принципы расширения информации об искусстве играющих кукол. Вспомним некоторые ее исторические вехи.

Эта традиция берет свое начало от Межигорского художественно-керамического техникума, основоположником ее был П.Д. Горбенко, а потом инициативу перехватил И.Н. Шаховец.

П.Д. Горбенко писал: «Перші показові вистави Межигірського лялькового театру відбулися в Києві в кількох Вишах і в комсомольському клубі, а далі він почав часто демонструвати в селах коло Межигір'я. Успіх театру, особливо на селах, був такий великий, що він далеко не міг задовольнити всіх замовлень на вистави. У своєму районі Межигірський ляльковий театр став великим культурним знаряддям і допомагав проведенню кампаній та систематичній політосвітній роботі. Театр демонструвався потім ще кілька разів у Києві і виїздив у далекі гастролі до Прилук, на Волинь та нарешті в 1924 році й до Харкова. У Харкові відбулися вистави в центральному сільбуді, у помешканні бібліотеки Короленка, в ІНО та в кількох трудшколах. Подорож до Харкова мала на меті популяризацію ідеї лялькового театру в центрі. Після вистави в бібліотеці, що влаштувалася для письменників спілки «Плут», відбулося громадське обговорення з приводу поширення лялькового театру на Україні. Більшість тих, що виступали, висловились рішуче за ляльковий театр, були, правда, і сумніви у декого, що це, мов, надто примітивна мистецька форма. Подібні, але в меншому масштабі обговорення проводились і до того, і після в різних аудиторіях, і завжди ідея лялькового театру підтримувалась більшістю присутніх. Офіційного визначення і матеріальної підтримки в органів освіти театр не добився і тому не міг триматися. Після виїзду

з Межигір'я кількох співробітників цієї роботи театр перестав існувати. Унаслідок своїх гастролів колектив Межигірського театру одержав кілька замовлень на лялькові театри для місцевих клубів... Ці театри були виготовлені в Межигір'ї і надіслані на місця, але розгорнути роботу пощастило лише в м. Прилуках, де також знайшовся здібний артист-ляльковод. Здається, й там ляльковий театр не довго тримався, бо через два-три роки вже за нього не було чути»⁶³.

Как известно, П.Д. Горбенко много писал о театре кукол еще до образования Показательного театра, а после образования выступал на различных конференциях с докладами о его деятельности. Потом, взяв на вооружение практику пропаганды искусства театра кукол, И.Н. Шаховец начал проводить творческие встречи со зрителями.

Пресса отмечала эту сторону деятельности театра: «Надзвичайно цінним у роботі лялькового театру є його зв'язок, справжня дружба з глядачем. Організація театрального активу, конференції батьків, масові вечори, подібні до балу-маскараду героїв з вистав театру, листування з ребятами, — усе це форми зв'язку з аудиторією. Тисячі листів одержує театр. Юний глядач — суворий критик, він придивляється до кожної дрібниці, дає влучні зауваження. Та найбільше у цих листах — любові й подяки своєму театрові, що наснажує, розважає і вчить. Театр провів два українських семінари. І навіть за своє короточасне (4 дні) перебування в Кам'янці театр організував зустріч з виховательками дитячих закладів, під час якої дав ряд цінних вказівок.

Талановиті актори театру І.М. Шахивець, Б.М. Трофімюк, Л.С. Цимлова, Т.М. Бублій, А.В. Копиріна, П.Т. Янчуков та інші — водночас активні громадські діячі. Кожен із них керує самодіяльним гуртком. І кожен із них свідомий великих завдань і труднощів роботи»⁶⁴.

Везде, где только ни бывал театр в больших гастрольных поездках, проводилась аналогичная агитационная работа. И.Н. Шаховец писал в те годы о грандиозной поездке театра в Белоруссию: «Поїздка збіглась з п'ятирічним існуванням театру і була ніби підсумком його роботи. Виїжджаючи в цю відповідальну гастроль, колектив театру за гарячої підтримки ЦК ЛКСМУ і НКО УРСР накреслив у плані, крім організації здорового і культурного відпочинку дітей своїми спектаклями, через семінари і бесіди популяризувати ідею лялькового театру як одного з найсильніших художніх засобів комуністичного виховання. Першим етапом подорожі був виїзд до Мінська. За 30 днів було дано 45 вистав, із них — 12 виїздів

⁶³ Горбенко П. Ляльковий театр на Україні // Шлях мистецтва. 1929. №11. С. 101–107.

⁶⁴ Хоменко В. Чудовий театр. Кам'янець-Подольськ. 1936. Серпень.

до таборів і околиць Мінська. Крім того, було дано ряд виступів на фабриках і в частинах Червоної армії. Було проведено семінар з піонервожатами з художньо-масової роботи, організовано самодіяльний ляльковий театр, для якого ми залишили готовий комплект ляльок, п'єсу, оформлення й ширму. У Вітебську за півмісяця дано 30 вистав. При будинку художнього виховання організовано ляльковий театр, проведено семінар лялькознавців. З Вітебська театр попрямував до Могильова, де за чотири дні дано 13 спектаклів і проведено семінар з дошкільними працівниками. Останнім етапом був Гомель, де за 6 днів ми показали 17 вистав. Загалом за два місяці дано 122 спектаклі, охоплено понад 55000 дітей, зроблено 32 виїзди до таборів, проведено 6 семінарів. Театр показав дітям Білорусії «Коньок-Горбуньок» — казка Єршова, «Дівчина і Вирівочка», «Запорожець за Дунаєм», «Будь готовий», «Лесик і Песик», концерт і інше. Величезне творче задоволення відчув театр, повертаючись на Україну. З собою він привіз кращі спогади про дітей, кращі відгуки преси і громадськості, а найголовніше — зарядку для підготовки вперше гідно підняти завісу в Палаці піонерів і жовтенят в день його відкриття»⁶⁵.

В стінах Показательного театру кукол, що знаходиться в приміщенні Дворца пионеров, пропаганда театру отримує ще більший розмах в період діяльності його директора П.Л. Слонима. Судячи з документів, згадуються імена педагогів, які проводили різні заходи з глядачами, при чому штатної одиниці завідувача літературно-педагогічної частини театр не мав: «В новому приміщенні театр міг розвернути по всій ширині педагогічну роботу з глядачами, як з дітьми, так і з батьками. Педагоги А.П. Новикова і М.Г. Лекарева створили міцний дитячий актив, проводили обговорення спектаклів, зустрічі акторів з глядачами»⁶⁶.

Фактично новий рівень виховної роботи почався в післявоєнний період і теж не без участі П.Л. Слонима. В результаті завідувача літературно-педагогічної частини стане Белла Марковна Глозман, з ім'ям якої пов'язана ціла сторінка в історії театру. К тому часу вона була вже досвідченим педагогом, так як почало її професійної діяльності стосується до періоду роботи в театрі для дітей (ТЮЗе).

В результаті П.Л. Слоним писав про роботу літературно-педагогічної частини театру в післявоєнний період: «Хочу розкрити деякі аспекти діяльності педагогів театру кукол. На першому етапі стояв

⁶⁵ Шахивець І. Гастролі лялькового театру в Білорусії // Соціалістична Харківщина. 1935. 5 березня.

⁶⁶ Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.). С. 1–3.

вопрос о привлечении педагогической общественности города к деятельности театра. Выступления на районных учительских конференциях, премьеры театра для учителей города с последующим обсуждением. Создание в школах уголков театра кукол в рекламных целях. Создание при театре детского актива из школьников города. Знакомство с работой цехов, дежурство в театре на спектаклях, встречи с актерами и режиссерами театра.

На первых порах возрождения театра в основном были выездные спектакли, на качество которых обращалось мало внимания, а оно того требовало. Выслушивая нарекания зрителей, педагоги работали над улучшением качества. Они проявили инициативу и начали выезжать для выступлений с рассказами о театре, представлениями актеров, знакомством зрителей с образцами театральных кукол. Изредка демонстрировали работу актеров за ширмой, что вызывало невероятный восторг зрителей. Все это способствовало росту авторитета театра. Режиссер приглашал дежурного педагога на репетиции и спектакли для записи орфоэпических ошибок в речи актеров, а их было немало. Длительное время педагоги выполняли некоторые обязанности завлита: читку и рекомендацию нового репертуара, поддержание связи с писателями, художниками, композиторами.

В.А. Афанасьев все время совмещал обязанности директора и главрежа. С получением стационарного помещения уделял особое внимание оформлению театра. По предложению педагогов к отдельным спектаклям начали создаваться выставки в фойе. Педагоги связывались с библиотеками, собирая иконографический материал в помощь актерам и режиссерам. Особо откликнулся на это режиссер Л. Хаит, работая над спектаклем «12 стульев». Сегодня, любуясь богатством музея театра кукол, невольно вспоминаешь, сколько труда вложено было В.А. Афанасьевым и всем коллективом в его создание и организацию дальнейшей работы.

Много десятилетий педагог Б.М. Глозман в антрактах спектаклей знакомила зрителей с редчайшими экспонатами музея кукол, обстоятельно отвечая на бесчисленные вопросы. А разве можно не вспомнить о связи с прессой, возложенной на педагогов театра! И не случайно последователь Б.М. Глозман и продолжатель ее дела С.А. Смелянская в период работы в театре отдала столько сил и энергии, на протяжении многих лет в сотрудничестве с Б.П. Голдовским собирая документы для книги «Театр кукол Украины. Страницы истории», изданной в Сан-Франциско в 1998 году»⁶⁷.

⁶⁷ Слоним П. Из далеких воспоминаний. С. 1–8.

Говоря об этой книге Б.П. Голдовского и С.А. Смелянской, нужно отметить, что это была первая попытка освещения истории Показательного театра кукол, и для ознакомления с ней неискушенного читателя она вполне подходила. Но прошло много времени, и сегодня уже заметны серьезные изъяны в освещении истории Показательного театра кукол. Вся его революционная сущность словно не замечена авторами книги. Нельзя рассматривать историю этого театра наравне с историей какого бы то ни было другого! Это все равно что историю МХАТ поставить в один ряд с историей какого-либо заштатного провинциального театра. Б.П. Голдовский и С.А. Смелянская не уделили должного внимания значению этого театра в судьбе всего украинского театра кукол, не указали на его первостепенную роль в тончайших процессах перевода эстетики на модернизацию искусства играющих кукол. И в данном аспекте эта книга в той части, где рассматривается тот временной период, не способствует современному пониманию движущих сил театрального процесса в Украине. Это упрощенное перечисление заслуг и ошибок украинских театров кукол в послевоенный период вплоть до 80-х годов прошлого века.

Сегодня литературно-педагогическая часть театра сменила название на литературно-драматургическую. Это говорит о принципиальной перестройке деятельности этого подразделения. Уже нет детских активов при театре, консультаций и работы с кружками самодеятельности, у детей появились другие формы досуга, принципиально изменились условия подачи информации. Изменилось сознание как детей, так и взрослых, следовательно, трансформировалось зрительское восприятие, да и сам процесс восприятия усложнился. Зритель стал более рациональным и, возможно, менее непосредственным. Усложнилась ситуация в формах борьбы за своего зрителя на фоне кино- и телепродукции, перенасыщенности зрелища во всех средствах его подачи. Ушли в прошлое шефская работа с детскими коллективами, выступления с отчетами на предприятиях, в школах и т. д., значительно сократилось число выездных спектаклей, театр перешел преимущественно на работу на стационаре. Продолжаются экскурсии в музей как необходимый атрибут разъяснительной и пропагандистской работы театра. Экскурсии очень любят зрители, но время вносит коррективы. С появлением Интернета по-другому стали устанавливаться связи со зрителями, расширилась информация о театре. Все происходило постепенно с развитием технологий.

А начиналась глобальная перестройка в 1990-х годах — в тот период на долю заведующей литературно-драматургической частью театра А.А. Малковой выпала нелегкая работа по перестройке всего под-

разделения. А.А. Малкова занималась не только информацией о театре, но и активно помогла ему наладить деловые отношения с администрацией города, что способствовало реконструкции и дальнейшей модернизации зрительного зала.

Спустя несколько лет эта работа была продолжена администрацией театра во главе с директором В.В. Решетняком в новом, более качественном варианте. Дважды реконструировались сцена и зрительный зал, театр полностью капитально реставрирован — со всеми электро-, тепловыми и канализационными службами, заменен устаревший дизайн интерьера и т. д. Эта работа продолжается до сих пор.

Музей театральных кукол, который всегда был центром пристального зрительского интереса, также постигли революционные преобразования. В начале 2000-х годов А.А. Стогний, который в тот период возглавлял литературно-драматургическую часть, модернизировал всю экспозицию музея. Теперь она представляет собой иллюстрации к рассказу об истории театра кукол как вида искусства, при этом используются те же предметы, которые выставлялись всегда, но они теперь поданы в другой форме, и от этого театральный музей приобрел доходчивый по смыслу современный стиль. Так произошла эволюция традиции от собрания кукол в форме обычной выставки, созданной в 1952 году, до популяризации искусства играющих кукол, его истории от истоков до наших дней.

Деятельность литературно-драматургической части театра — необходимая составляющая его общей работы. Это пропаганда искусства, которое постепенно утверждается в сознании зрительской аудитории не только как детский театр, харьковский зритель уже воспитан на вечернем репертуаре. Возникают новые задачи, усложнилась эстетика современных спектаклей, что влияет на требования к работе литературно-драматургической части театра.

Педагогика как средство информационного воздействия подвергается коренным изменениям. С позиции новых эстетических требований важной является трансформация отношения к искусству играющих кукол. Уже сейчас проводится работа со зрителем, которому объясняют специфику этого вида искусства, помогают разобраться в каких-либо существенных аспектах этого «странного жанра». Время диктует новые правила.

Сегодня в пропаганде театра активно участвуют его актеры, которые публикуют на сайтах информацию о спектаклях, фестивалях, гастролях, а также творческие портреты актеров, режиссеров, администраторов и театральных работников разных подразделений. Традиция сохраняется, только миссионерская работа проводится не в школах, заводских цехах или

на колхозном стане, как это было во времена Показательного театра кукол, а на телевидении, в прессе, в Интернете. Актеры делают это добровольно, заинтересованно и с любовью к своему театру. И видимо, этот азарт передался столичным коллегам, которые на своих сайтах также пропагандируют свои спектакли. Все лучшее, что появляется в искусстве, должно быть в рекламе, анонсах, и в этом наблюдается преемственность традиций прошлого.

В нынешнее время многие аспекты общественной и социальной жизни достигли болезненного упадка. Но, несмотря на усугубляющиеся социальные противоречия, театральное движение не только не ослабевает, а напротив, активизируется. В Харькове насчитывается шесть государственных и около пятидесяти негосударственных театров. Растет количество различных антреприз. Не все они соответствуют качеству, но уже количественный рост театральных коллективов говорит о неистребимой воле театральных деятелей к духовному росту.

Театр кукол в Харькове по-прежнему традиционно находится в авангарде всех своих творческих позиций, занимая одно из лидирующих мест в городе, имеет первостепенное значение для всех театров кукол Украины. У литературно-драматургической части театра появились новые задачи. Теперь, помимо пропаганды искусства театра, это подразделение должно стать научно-методическим центром для всех украинских театров кукол и учебных театральных заведений. Здесь могут разрабатываться методики, различного рода научные программы воспитания актера в системе работы с куклой, решаться вопросы театроведения, теории и практики театра кукол. Как и должно подобать «украинскому МХАТу», и в прежние времена, и теперь, в Харьковском театре кукол, проходят учебную практику не только студенты и молодые актеры, но и преподаватели театрального вуза, отсюда на всю Украину распространяются школа и знания. Здесь должны проходить и научно-практические конференции педагогов и студентов, потому что в этом театре, цитадели харьковской школы кукольников, сконцентрирован ценнейший опыт многих поколений. Здесь должны работать энтузиасты высочайшего уровня — теоретики, педагоги, методисты, театральные критики — по сути ничего нового, та же модель, которая была разработана еще в ГАЦТК — и это верный ход, так как первый театр в стране должен обслуживаться на высоком государственном уровне и быть в центре внимания государства. За этим — будущее, но это будущее следует подготавливать, за него следует бороться, а театру остается только развивать и закреплять такое направление деятельности. Это единственный логически выверенный путь продолжения традиции в новом качестве, созвучном современности.

ОТ ВЕРТЕПА — К «ТРЕМ ШЕДЕВРАМ»

История Показательного театра кукол поднимает немало фундаментальных теоретических проблем. Так, с позиции сегодняшнего дня возникает вопрос: что такое кукла? И что в таком случае является инструментом актера театра, с помощью которого тот оживляет своих персонажей, делая их зримыми, жизненными созданиями? В одном случае, в так называемом «драматическом» театре для создания сценического образа используется живое тело актера, его психофизика. В другом случае, когда мы имеем дело с театром кукол, главным инструментом является предметное тело, каковым является, в частности, кукла. Таким образом, существуют два подвида театрального искусства — человеческий театр (живого тела) и предметный театр (предметного тела).

Понятие «драматическое искусство» обычно приписывается театру драматическому, хотя, согласно терминологии, это не драматический, а человеческий театр, или театр живого тела. Это оправдано тем, что предметный театр также относится к драматическому искусству, так как для обоих подвидов театра в основе лежит действие, то есть драма, следовательно, драматическое искусство — принадлежность любого вида театра — человеческого и предметного.

Предметный театр имеет свои подвиды, где в качестве предмета могут выступать кукла, тени (театр теней), бытовые аксессуары (театр предметов, которые удачно используются в коммерческих театрах Европы), а также маски и др. В данном случае мы рассматриваем одну из разновидностей предметного театра — театр кукол. Исходя из этого определения, мы и будем в дальнейшем пользоваться такой терминологией, как предметный театр и человеческий театр.

Сегодня предметный театр приобрел много новых характеристик, синтетических форм, «заразил» ими даже человеческий театр, который иногда охотно использует его формы. Теперь перед нами стоит задача разобраться в том, какие формы приобретал предметный театр в лице Показательного театра кукол, с чего он, эволюционируя во времени, начинал и к чему пришел, в каких формах существует сегодня. Начнем с того, что постараемся выяснить, как и в каких обстоятельствах складывалась традиция харьковской актерской школы.

Не секрет, что школа развивается только на основе качественной драматургии, репертуарной политики, которую избирает для себя театр. О репертуарной политике советских театров кукол 1920–30-х годов говорить не будем, потому что невозможно назвать драматургией адаптированные под современность фольклорные представления украинского вертепа и русского Петрушки.

Исходя из установки о репертуарном и нерепертуарном театре, советскую драматургию для театра кукол также сложно причислить к разряду репертуарного театра, учитывая еще и «самодельный» характер творчества подавляющей массы литераторов, писавших свои произведения для театров кукол, а также «самодельные» пьесы, написанные для своих театров самими режиссерами, художниками, актерами. Естественный отбор, который производит время, неумолимо отсеивает все ненужное, но «нужных» пьес, ставших классикой жанра и вошедших в золотой фонд мировой драматургии в области предметного театра, практически нет.

Какой тогда должна быть драматургия для этого вида театра? Что должны собой представлять пьесы, созданные специально для играющих кукол, если опыт драматургии советского театра кукол диалектически отрицаем?

Мировой человеческий театр эволюционировал во времени, в определенном смысле беря на себя и функции предметного театра. Природа распорядилась таким образом, что время, войдя в пределы эпохи модернизма, само подвело мировой театр к тем формам, которые для театра оказались специфичными. Появилась экзистенциальная драма Ж.П. Сартра, Ж. Жироду, Ж. Ануя, А. Камю, абсурдная драма Э. Ионеско. Сама природа вещей распорядилась так, что процесс стал объективным, объединяющим, казалось бы, разные природы театра, стал общим, как для человеческого, так и для предметного театров.

Экзистенциализм (фр. *existentialisme* от лат. *existentia* — существование), также философия существования — особое направление в философии XX века, акцентирующее свое внимание на уникальности бытия человека, провозглашающее его иррациональным. Экзистенциализм развивался параллельно родственным направлениям персонализма и философской антропологии, от которых он отличается, прежде всего, идеей преодоления (а не раскрытия) человеком собственной сущности и большим акцентом на глубине эмоциональной природы. Согласно экзистенциальному психологу и психотерапевту Р. Мэю, экзистенциализм не просто философское направление, а скорее культурное движение, запечатлевающее глубокое эмоциональное и духовное измерение

современного человека, изображающее психологическую ситуацию, в которой он находится, выражение уникальных психологических трудностей, с которыми он сталкивается.

Разумеется, экзистенциализм внезапно не возник, а развивался во времени. Его развитие достигло определенной кульминации в пределах эпохи модернизма — очень сложного периода по накалу жизнедеятельности человека. Согласно энциклопедическим справочникам, экзистенциализм появился в период напряженного переживания кризиса европейской цивилизации XX века, связанного с упадком в ней духовного смысла и ценностей, приведшим к осознанию извечного трагизма человеческого удела и тщетным намерениям преодолеть его, перестроить изнутри мировоззренческие установки самой личности, брошенной в одиночестве среди враждебного мира. Экзистенциализм в драме знаменует возврат к единичному, индивидуальному существованию, поскольку здесь есть философски обоснованная установка выбора самого себя в трагических, пограничных ситуациях. Ссылка на неизменную участь человека приводит к особой художественной форме, притчевому иносказанию, пьесам-параболам, подчеркнутому сдвигу жизненной достоверности.

Как подобное положение вещей могло отразиться на философии театра? В данном случае интересен вопрос, почему в период серебряного века проявился такой пристальный интерес к предметному театру?

Предметный театр как художественное средство — такое же универсальное явление, как и человеческий театр, и материал для него может быть использован из сокровищницы мировой драматургии человеческого театра. Ведь так или иначе кукла пользуется человеческим материалом — она же является изображением человека, а не какой-то абстрактной категорией, требующей специальной расшифровки. Гуманистическая культура не признает иных систем координат, кроме человеческой. Другое дело, что предметный театр трансформирует человеческую тему в ракурсе специфики играющей куклы. В этом легко убедиться, проследив эволюцию художественных средств в различных видах искусств⁶⁸. Предметный театр сживается с любой темой, в том числе и на «бытовом» уровне драматургии. Его специфика обусловлена тем, что эпоха модернизма наконец-то открыла перед предметным театром его исконную исторически-философскую сущность, вывела на мировую арену искусства и дала ему статус «государственного» театра, то есть поставила его наравне с театром человеческим. Но речь еще и о другом. Как уже упоминалось, XX век усилил экзистенцию проживания человека на планете в принципе,

⁶⁸ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 437–464.

следовательно, вся мировая культура не могла не отразить это явление в своих художественных средствах, которые потребовали возведения реализма в еще более крутую степень напряжения, еще более высокого уровня воздействия на зрителя, убедительности и жизненности. В литературе, живописи, музыке началось развитие новых направлений, в частности, в театре это движение отразилось в вышеупомянутых формах более высокой степени напряжения — экзистенциальной драме и театре абсурда. Но как может живое человеческое тело изобразить подобного рода экзистенцию, если оно материально и индивидуально-конкретно?

Реализм передвижников был максимально действенен во второй половине XIX века, чего в первой половине XX века оказалось недостаточно. Поэтому вместо И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.Г. Перова, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, Н.Н. Ге, В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, В.И. Сурикова и др. появились К. Моне, Э. Дега, П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек, А. Модильяни, В. Ван Гог, П. Ренуар, В. Кандинский, К. Малевич, П. Пикассо, С. Дали и многие другие. В литературе, поэзии — А. Ахматова, Г. Аполлинер, А. Белый, Ф. Кафка, Т. Манн, М. Пруст и др. В музыке — К. Дебюсси, М. Равель, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Д. Гершвин, Я. Сибелиус. Человеческий театр подошел к экзистенциальной драме и театру абсурда. Однако трудно утверждать, насколько живой актер справлялся с художественной установкой философии, диктуемой эстетикой модернизма (один из мотивов — философия Г. Крэга об актере и сверхмарионетке и К.С. Станиславского о сверхсознательном).

Драматургия как отражение жизненного материала потому-то и не нуждается в разделении на предназначенную специально для человеческого или предметного театров, она есть отражение жизненных процессов человека, а воплощение этих процессов зависит от выбора художественных средств, которые имеются в распоряжении двух подвидов театра, и каждый из подвидов делает это в силу своих возможностей. А вот возможности отражения экзистенциальной драмы и театра абсурда у предметного театра кардинально шире.

Пройдя все этапы становления в XX веке, предметный театр вышел на определенный уровень. Сейчас он находится в состоянии тотального театра, театра синтетического, в соединении двух планов — человеческого и предметного. Такова диалектика его развития. В синтезе актера и куклы больше возможностей для раскрытия содержания драматургии, и когда мы будем об этом говорить в той части книги, которая посвящена современности, мы увидим, насколько эстетика способна к превращениям, приходя к совершенно неожиданным формам, казалось бы, не похожим

на первоначальные этапы зарождения. Это понятное явление в природе вещей, ведь не похож эмбрион на годовалого младенца, а младенец на взрослого человека — сразу не скажешь, что это один и тот же человек, но это именно он, непохожий, но один и тот же. Так же заложено в любых других природных явлениях, в частности, явлениях искусства, которые внутренне развиваются. К примеру, как можно сравнить театр Шаховца с театром Дмитриевой — совершенно, казалось бы, несхожие друг с другом образования, но это один и тот же по духу эксперимента и модернизации театр, развившийся во времени, превратившийся из младенца во взрослого человека.

История образования Показательного театра кукол тем интересна, что вся логика его поступательного развития имеет в основе модернистские корни, что любопытно проследить на примере традиций вертепа, его трансформации в современных условиях.

В 20-х годах прошлого века в Украине был задан импульс в плане возрождения украинского театра кукол как вида искусства. Тогда отправной точкой развития предметного театра была вертепная драма. Об этом писал в 1918 году Ол. Кисель в своей книге «Украинский вертеп». В том состоял определенный резон, так как нужна была своего рода эстетическая платформа, от которой можно было бы оттолкнуться в поисках новых форм театра кукол, более того, в то время бытовал большой интерес украинской интеллигенции к национальной культуре, ее истории.

П.Д. Горбенко упоминал, что «Молодой театр» осуществил постановку «Вертеп», где актеры повторяли движения кукол. Но это были попытки в демонстрации старинного театра в том виде и в том репертуаре, каким он был в прошлом, а не использование театра кукол в современных условиях. Почти одновременно делались пробы использовать и русского Петрушку, осовременив его в новых пьесах.

Еще один сильный волевой посыл был сделан в 1923 году студентами Межигорского художественно-керамического техникума во главе с П.Д. Горбенко. Главная задача, которую ставили перед собой межигорцы — приспособление разных форм театра кукол для политпросветительской работы в селах. Это были эксперименты с вертепом, Петрушкой и театром теней. В основном представления были рассчитаны на сельскую взрослую аудиторию. Драматургия соответствовала определенным требованиям, и создавали ее сами межигорцы.

П.Д. Горбенко писал о том, какой популярностью пользовался Межигорский театр, но были и проблемы: «Найбільшим успіхом театр користався в трудшколах, серед селянської та робітничої молоді, червоноармійців та сільської інтелігенції. Найменш вподобався він міській

інтелігенції, в тому числі і робітникам мистецтва. До останніх ми не залу-чаємо робітників театру, бо якраз вистави для колективу театру Березиль, а потім Франка було сприйнято особливо прихильно»⁶⁹.

Как видим, интеллигенция, за редким исключением, видимо, не принимала тематику, форму примитивных кукольных пьес. Но на примитивной драматургии театру кукол пришлось продержаться некоторое время. В Киеве возникали те же проблемы, и в качестве исходной точки движения также был взят народный фольклор: «Другу велику спробу відновити ляльковий театр розпочав три роки тому колектив Київського дитячого театру під керівництвом т. Саламарського. Тут за основу взято театр типу «Петрушка» і протягом кількох років переведена вже велика робота над вихованням акторського складу та удосконаленням техніки самого театру»⁷⁰.

После того как вследствие разных причин Межигорский театр кукол распался, П.Д. Горбенко создал театр кукол при АРИУ. Так начался новый этап развития украинского театра кукол, в основание которого был заложен эксперимент, где осуществлялись попытки создать синтетическую форму театра кукол в форме вертепной драмы, Петрушки, театра теней, живого плана, эстрады, марионеток, и все эти формы должны были объединяться в одном спектакле. Над созданием театра трудились выпускники Киевского и Харьковского музыкально-драматических институтов и художники из АРИУ.

Возможно, дело даже не в том репертуаре, который они исполняли, а в программе, заложенной в развитие театра кукол. Идеологом этой программы был Горбенко, а фольклор был базовой основой для развития эстетики искусства играющей куклы. Отечественный театр кукол имел модернистский опыт только до революции, после которой возникли совершенно другие требования. Ценно то, что интересы Горбенко сосредоточились в направлении поиска новых форм театра: «Усе це розраховано на збагачення фактури лялькового театру, те, щоб збільшити можливість його художнього впливу на глядача. Тіньовий театр має відогравати в сполученні з іншими видами лялькового театру приблизно таку роль, як кіно-картина в композиції живого театру... Завдання ініціаторів цієї спроби показати великі художні можливості лялькової гри і піднести її рівень на таку височінь, щоб довести всю безпідставність балачок про відсталість лялькового театру як театральної форми»⁷¹.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Горбенко П. Ще раз про ляльковий // Радянський театр. 1929. №2/3. С. 31–33.

Об объединении разных форм писал и Шаховец. Поскольку театр кукол 1920-х годов, основанный на примитивной «самодельной» драматургии, представлял собой агитку, примитивный театр, приспособленный для нужд сиюминутной конъюнктуры, то и первые пробы Показательного театра кукол основывались на пролетарско-крестьянской тематике примитивных кукольных пьес, но на базе того примитива делались пробы, эксперименты, искались формы нового, как его тогда называли, революционного искусства. Это были самодельные пьесы типа «Побутове ревью» — петрушечная комедия, «Свято в раю» — вертепная комедия.

«Далі, — писав Шаховец, — робимо самі невеличку п'єску «Пряля», де, відбиваючи тяжкий труд Пряли в сім'ї, показуємо переваги колгоспу. У цій п'єсі ми поєднали всі три форми лялькового театру — тіні (трактори), вертеп (колгоспники) і петрушки (родина Пряли). Після цього письменник Ю. Смолич дає свою невеличку п'єску «Ой, було в матері трое синів» (виробнича тематика). Це була перша петрушечна п'єса, з якою ляльковий театр вийшов перед масами робітників, учнів та студентства. Завод ДЕЗ та ХПЗ добре пам'ятають наші виступи... Далі нашвидку робимо «Агітревью», відкликаємося на поточну кампанію, використовуючи техніку старих ляльководів, ще далі в репертуар театру поступає п'єса «Буксир», де ми вперше, удосконалюючи техніку, намагаємося перемогти двомірність лялькового плану. П'єса написана на колгоспну тему... Далі театр виготовлює спеціально для дошкільнят п'єсу-гру «Будь готов!», а ще далі приступає до тіньової постанови «Естафета»⁷².

В отличие от интеллигенции, «простая» публика восторженно принимала спектакли театра, эстетическая платформа которого разрабатывалась на фундаментальной основе: усовершенствование вертепной драмы, объединение форм театра кукол, в основе — эксперимент с формой. Актриса театра Л.С. Цимлова писала: театр «не стал на путь подражания примитивному уличному петрушечному театру...»⁷³.

Начиная с пьес, исполняемых Межигорским театром кукол при АРИУ, откуда начиналась не только история возрождения театра кукол в Украине, но и история Показательного театра кукол, прошел период становления и испытания на прочность, но потом в истории театра случился прорыв, определивший всю его дальнейшую судьбу. В этой связи немало важную роль сыграл тот фактор, что Харьков имеет древнюю и уникальную театральную культуру, что позволило сформироваться культурной

⁷² Шахивець І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис] / Держ. музей театру, музики і кіномистецтва України. №10818/С. 1 с.

⁷³ Цимлова Л. Как я стала кукольницей / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

среде, которая питала любые возникавшие в городе как театральные, так и прочие явления искусства. На этом следует остановиться подробнее.

Харьков искони был театральным городом, это отражено во многих исторических книгах. Достаточно назвать имена мировых и русских театральных звезд, считавших за честь пройти испытание у строгого и взыскательного харьковского зрителя: «Харьков видел и Ольриджа, и Росси, и Сару Бернар, и Элеонору Дузэ, не говоря уже о Щепкине, Самойлове, Савиной...»⁷⁴. Следует добавить имена таких великих актеров, как П.С. Мочалов, В.И. Живокини, М.Л. Кропивницкий, М.К. Заньковецкая, Н.К. Садовский (Тобилевич), А.К. Саксаганский. Этого списка уже достаточно, чтобы увидеть, как тесно Харьков связан с общемировыми культурными процессами. Именно в Харькове «создавали свои театры выдающиеся антрепренеры и режиссеры И.Ф. Штейн, Л.Ю. Млотковский, Н.Н. Дюков, Н.Н. Синельников, Б.С. Глаголин и многие другие»⁷⁵.

В комедии А.П. Чехова «Три сестры» Аркадина рассказывает: «Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!.. Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка...»⁷⁶.

О Харькове Антон Павлович упомянул не случайно. В старые времена не так-то просто было получить ангажемент или антрепризу в городе, славящемся своей театральной культурой. Чтобы показать знающей публике величину Аркадиной, Чехову достаточно было назвать кодовое слово — «Харьков».

На рубеже 1920–30-х годов Харьков был похож на «пчелиный улей», в котором сконцентрировались чуть ли не лучшие силы украинской культуры — писатели, художники, поэты, композиторы, режиссеры, актеры — цвет творческой элиты. Художественная жизнь здесь была очень бурной. В городе уживалось порядка сорока театров. Среди них знаменитый «Безрезиль», возглавляемый Л.С. Курбасом, была по тем временам очень сильная русская драма во главе с Н.В. Петровым, потрясающая, славившаяся на весь Советский Союз оперетта, театр миниатюр, эстрадный театр, множество кабаре и прочих маленьких театров и театриков.

В театральной среде Харькова зародилась традиция: на каждую премьеру собиралась вся театральная элита, а после спектакля устраивались обсуждения и диспуты. И тут уж попробуй только создать плохой спектакль

⁷⁴ Парамонов А., Титарь В. Материалы к истории харьковского театра 1780–1930. Харьков : Харьк. частный музей гор. усадьбы, 2007. С. 105.

⁷⁵ Рубинский А. К вопросу о национализме и национальной идее в аспекте театральной культуры Харькова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : [зб. наук пр.] / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 1. С. 197.

⁷⁶ Чехов А. Собр. соч. В 12 т. М. : Худ. лит., 1956. Т. 9. С. 275.

такль! Разумеется, мимо всеобщего внимания не мог пройти зародившийся и уникальный в своих художественных средствах Показательный театр кукол, и вполне логично, что все ждали, когда этот молодой коллектив выйдет на арену с какой-нибудь неожиданной и поразительной постановкой.

И.Н. Шаховец прекрасно понимал, что вертепная драма или Петрушка — не тот уровень зрелища, которого ждала от кукольников элитарная харьковская творческая интеллигенция. Нужно было придумать такое интеллектуальное действо, которое могло бы привлечь внимание изысканных театральных мастеров первой столицы Украины. И Шаховец нашел выход. Он взял в постановку национальную оперу Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». Что здесь началось! Первыми возмутились «оперники», мол, какой-то кукольный театр посягает на святыню украинской музыкальной культуры! О том же писал П.Л. Слоним: «Много скептических суждений сопутствовали коллективу еще в период репетиционной работы. Высмеяли задум артисты оперного театра, мало верили в свои творческие возможности сами актеры, и только неутомимая энергия Шаховца, его творческая фантазия, умение раскрыть творческие возможности актеров, большая кропотливая работа по раскрытию музыкальной партитуры способствовали шумному успеху коллектива театра»⁷⁷.

Все ждали результата, и результат превзошел все ожидания. И.Н. Шаховец создал шедевр, что стало сразу ясно, когда вся театральная элита собралась на просмотр в зале театра русской драмы, который был забит битком. Актеры и сам Шаховец очень волновались. По сути, это был первый выход театра в непривычном для него качестве не пропагандистского Петрушки, а интеллектуального зрелища. Но как только открылся занавес, первые же сцены с куклами стали вызывать оживленный смех в зале, переходящий в гомерический хохот, что вдохновляло актеров еще больше. Судя по воспоминаниям современников, это был триумф.

Главный художник Показательного театра кукол О.К. Фомишкина рассказывала: «Я не помню, что говорил о нашем спектакле Сергей Владимирович (Образцов — *прим. авт.*), но навсегда запомнилось мне, как смотрел нашего «Запорожца за Дунаем» Лесь Курбас. Он так захлебывался от смеха, что сидевшая рядом с ним артистка В. Чистякова все время с ужасом повторяла: «Лесь, успокойся, неудобно же так!». Но это не помогало. Взрывы хохота возобновлялись. Такая реакция на наш спектакль любимого украинского режиссера была для нас лучшей наградой за труд»⁷⁸.

⁷⁷ Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.) [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

⁷⁸ Фомишкина О. Немного о прошлом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–6.

В том же духе писал и П.Л. Слоним: «Никогда не забуду, как волновались актеры и сам Иван Николаевич Шаховец. Но уже первые сцены, вызвавшие взрыв аплодисментов столь требовательного зрителя, показали, что труд, затраченный коллективом, получил по заслугам должную оценку. Исполнение роли Ивана Карася И.Н. Шаховцом можно считать большим вкладом в историю театров кукол в Украине. Высокая оценка на обсуждении была дана режиссерской работе, хорошему вокальному и актерскому исполнению ролей: Одарки (Бублий), Оксаны (Цимлова), Султан (Янчуков). Творческое признание этой работы театральной общественностью города вдохновило коллектив театра, который стал работать еще с большей энергией»⁷⁹.

После громкого успеха, когда спектакль посмотрели такие мастера, как Курбас, Петров, Крушельницкий, плеяда замечательных актеров и режиссеров, когда коллектив сумел преодолеть строгость и критичность суровых мэтров, улыбкой и смехом растопить «серьез», невозможно не состояться актеру, режиссеру и всему театру. Театр состоялся, театр родился. Однажды начав движение, остановиться уже было невозможно.

Шаховец увидел дальнейшую перспективу развития театра, что внесло значительные изменения в репертуарную политику. Теперь, вместо «самодельных» пьес на актуальные темы, в основу репертуарной политики стали закладываться произведения мировой и отечественной литературы. Так появились в репертуаре «Конек-Горбунок» Ершова и «Три толстяка» Олеси, поставленные вслед за «Запорожцем за Дунаем». Потом «Король Олень», «Карлик Нос». Так зародилась традиция вечернего репертуара. Так определилось направление репертуарного театра.

Судя по обзорной статье В. Хоменко 1936 года, видна эволюция театра за шесть лет работы над репертуаром: «У Кам'янци театр не вперше. П'ять років тому він приїздив сюди. Ще молодий тоді колектив привіз єдину свою постанову «Будь готов». Тисячу разів пройшла ця вистава... Театр має цілий ряд вистав для дітей різного віку — для ясельних і дошкільнят («Дівчинка й білятко», «Мийдодир»), для дітей середнього віку («Пузан», «Коньок-Горбуньок»), старшого («Три товстуни», «Клітчасті штани»), а також і вистави, які захоплено дивиться дорослий глядач («Запорожець за Дунаєм» і т. д.)»⁸⁰.

Такой рывок был сделан от агиток к «трем шедеврам»! Рецензенты отмечали «неабияку майстерність лялькового театру», называли его «театром високої мистецької культури»⁸¹.

⁷⁹ Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.). С. 1–3.

⁸⁰ Хоменко В. Чудовий театр. Кам'янець-Подольськ. 1936. Серпень.

⁸¹ Т.К. «Коньок-Горбуньок» // Більшовик Полтавщини. 1935. 10 квітня.

«Цей театр великий глибиною і розмахом роботи, талановитий, художньо-яскравий і культурний, є — ми аж ніяк не перебільшуємо — гордість театрального Харкова і вартість всілякої уваги громадськості»⁸².

Основополагающей для любого творческого начинания является культурная среда. То обстоятельство, что театр попал в поле зрения творческой интеллигенции города, вовлекло его в круговорот событий, в которых он благополучно освоился и благодаря своему творческому потенциалу нашел силы для выхода на более высокую и совершенную орбиту своих возможностей. Сколько еще театр не выходил бы из тех условий, которые диктовали только создание агиток на социальные, политические и прочие «заказные» темы, если бы не предлагаемые обстоятельства, продиктованные культурной ситуацией в городе, трудно сказать, но коль так удачно сложилось, началось принципиально новое движение театра, который словно обрел крылья для полета.

Проведя параллель с более поздней историей, когда в 1970-х годах началась очередная волна образования театров кукол в Украине, мы увидим, что в тех городах, где не оказалось подобных Харьковскому культурных традиций, процесс создания в театрах кукол вечернего репертуара протекал и протекает донныне довольно вяло или иссякает полностью. Во многих городах Украины не было культурной среды, которая стимулировала бы поиски, эксперименты, необходимые для зарождения чего бы то ни было нового, модернистского начинания в любой творческой сфере.

Важное обстоятельство, касаемо традиций, относится к логике эволюционного движения эстетических принципов, заложенных в программе развития театра. Движение логически начиналось с цели возрождения театра кукол как вида искусства, и логика привела к образованию Показательного театра кукол, из чего напрашиваются определенные выводы.

1. В основу этого движения как своего рода генетический код была заложена программа развития, которая имела четкую цель и средства ее достижения, что и было осуществлено на практике в поэтапной эволюции: история зарождения Харьковского театра кукол начинается в Межигорье, в художественно-керамическом техникуме, с наличием тех задач, которые были актуальны в то время. Из маленьких ростков, первых опытов и экспериментов родился театр художественной организации АРИУ (Межигорский театр кукол при АРИУ); «дальнейшее движение привело к созданию замечательного коллектива — Всеукраинского Показательного театра кукол, в котором воспитывалась и совершенствовалась плеяда выдающихся мастеров»⁸³.

⁸² Хоменко В. Там само.

⁸³ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 93.

Какой еще театр кукол в Украине имеет подобную, выстроенную в четкой хронологической последовательности историю развития? Сколько здесь заложено «кирпичиков» того будущего строения, которое впоследствии превратится в такую неподражаемую «архитектуру»!

2. Намеченная программа могла бы привести неизвестно к каким результатам, если бы не еще одно обстоятельство, благотворно повлиявшее на создание будущего театра, — поддержка заведующего художественным отделом в Наркомпросе Украины П.Д. Горбенко. Занимая ответственный государственный пост, он продолжил свои творческие устремления по организации профессионального театра кукол в Украине.

3. Нужны были кадры. В Харькове существовал музыкально-драматический институт, в котором, как свидетельствуют некоторые документы, работал П.Д. Горбенко. Пока нет свидетельств о каких-либо обстоятельствах встречи и знакомства Горбенко и Шаховца, неизвестно, где и как состоялся их «Славянский базар», где они обсуждали программу образования Показательного театра кукол. Надо полагать, в театральном институте Горбенко и познакомился с талантливым студентом И.Н. Шаховцом, но фактом остается то, что их творческий альянс состоялся. Проблему набора актерских кадров в Харькове тоже было гораздо легче решить, чем в других городах Украины, где не было театральных вузов, а театром на уровне самодеятельности занимались преимущественно энтузиасты-самоучки.

Из воспоминаний П.Л. Слонима также следует, что состав актеров был профессиональным: в коллектив театра входили выпускники музыкально-драматического института, которых он совместно с И.Н. Шаховцом отобрал в труппу. Такая традиция подбора кадров сохранялась постоянно. П.Л. Слоним писал: «В 1935 году театр пополнился молодым пополнением актеров со специальным образованием. К нам в коллектив пришли выпускники театрального института: М.М. Вербицкая, В.В. Брадул, Б.М. Каменецкая, А.В. Копырина. В этот же период пришла в театр молодежь...»⁸⁴.

Запись относится к 1935 году, но есть свидетельства П.Д. Горбенко, неоднократно встречающиеся в его статьях, что и в начале зарождения театра в состав труппы входили преимущественно профессионалы, выпускники театрального института: «До праці в новому експериментальному ляльковому театрі притягнуто труппу молодих робітників театру з тих, що вже закінчили, та старших студентів муздрамінститутів та художників

⁸⁴ Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.). С. 1–4.

АРМУ»⁸⁵. «У склад групи, що працює над утворенням цього театру, входять вихованці Київського та Харківського Музично-драматичного інститутів та художники з АРМУ»⁸⁶.

4. В основу развития эстетики театра был положен эксперимент, вытекавший из модернистской позиции основателей театра, художественной программы «бойчукистов».

Таким образом, эстетика театра уже имела традиции в своем развитии, и уже не на пустом месте, а имея определенную базу, он подошел к освоению новых художественных задач, продиктованных новыми обстоятельствами.

Художественные задачи в Показательном театре усложнились. После «маленьких пробных пьес»⁸⁷, о которых писала главный художник Показательного театра кукол О.К. Фомишкина, обращаясь к классической драматургии и литературе, нужно было решать проблемы актерского мастерства. Освоение драматургического материала высокого уровня требовало соответствующей актерской подготовки и, несмотря на то, что актерская труппа пополнялась выпускниками театрального института, новые художественные задачи требовали продолжения учебных занятий в русле постижения основ взаимоотношений актера с играющей куклой.

Все последующие задачи могли быть решены при наличии уже имевшихся технологических данных, которыми располагал Показательный театр кукол. Освоенный этап стал итогом накопления тех важных компонентов развития, которые и составили надежную базу для дальнейших действий.

⁸⁵ Горбенко П. Ще раз про ляльковий театр // Радянський театр. 1929. №2/3. С. 31–33.

⁸⁶ Горбенко П. Ляльковий театр на Україні // Шлях мистецтва. 1929. №11. С. 101–107.

⁸⁷ Фомишкина О. Немного о прошлом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–6.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И.Н. ШАХОВЦА

Исходя из контекста данного исследования, вновь и вновь задаемся вопросом: что такое кукла? В каком плане нужно было вести дальнейшую работу с актерами? Актеры с высшим образованием театрального института, которых отбирал для работы в своем театре Шаховец, умели работать в «живом плане». То есть инструмент, при помощи которого работает «живой» актер — его собственное тело, и технология актерской игры рассчитана на развитие навыков существования в своем живом теле, чтобы с помощью собственной психофизики возвращать в себе характер того персонажа, которого представляет актер, и который предложен драматургией.

А как быть с куклой? Никаких методик, кукольной «системы Станиславского» тогда не было, поэтому их надо было открывать. Выпускник драматического отделения (факультета театра кукол тогда не было) Шаховец, судя по характеру избранного метода оживления куклы, пошел путем придания ей свойств живого тела человека, которому уже было дано название «реалистический метод»⁸⁸. Обращение к натуральным свойствам проявления человеческой природы — вполне естественный процесс познания в освоении новой эстетики теперь уже не человеческого театра, где выступает живое тело актера, а предметное, где актер через предмет-куклу передает психофизику персонажа драматургического произведения. Получается так, что специальная «система Станиславского» для театра кукол вроде как не нужна, но нужно открывать специфические особенности работы с предметным телом, чем Шаховец и занимался. Живое тело стало натурой, необходимой для изучения, теперь уже с прицелом на перенесение (или делегирование) свойств живого тела в тело предметное, поэтому наряду с занятиями в «живом плане» проводились занятия с куклой, а полученные навыки переносились потом в спектакль.

В деле организации профессиональных занятий не возникало никаких трудностей. Демократичная атмосфера в отношениях между театральными

⁸⁸ В книге «Харьковский театр кукол...» в главе «Натурализм и реалистический метод в сущности и природе играющих кукол» даются некоторые теоретические положения харьковской школы кукольников, утверждающие, что путь, который избрал Шаховец, проходит через изучение природы, то есть жизни, жизненных проявлений человека.

ми коллективами — вполне естественное явление в любой творческой среде. Нет сомнения, что и отношения Шаховца и Курбаса также были в этом плане естественны. Не исключено, что Курбас, интересуясь вертепным театром, консультировался у Шаховца как специалиста в этой области фольклорного искусства, что было необходимо ему для работы над своими постановками, в которых Курбас намеревался использовать приемы вертепа в эстетике человеческого театра. Свои намерения Курбас осуществил в спектаклях «Революционный вертеп», «Рождественский вертеп» и других, в которых он определял основные принципы игры актера в вертепном спектакле.

Думается, не было проблем с определением, к кому можно было обратиться с просьбой о профессиональной помощи, тем более, что театр «Березиль» был авангардом украинского драматического театра, авангардом украинского театра кукол был Показательный театр, и в этом отношении творческие позиции двух мастеров сходились. Нет сомнения, что два режиссера-руководителя нашли общий язык в данном вопросе, а так как любые совместные мероприятия не могли проходить без их ведома, то все решилось в пользу того, что в Показательном театре занятия и тренажи по мастерству актера проводили ведущие актеры театра «Березиль», и это был нормальный, живой творческий обмен.

В связи с данным обстоятельством возникает любопытная проблема зарождения эстетики Показательного театра кукол и творческого метода Шаховца, основанного на синтезе двух природ — человеческого и предметного театров. Чтобы лучше понять проблему, обратимся к документам.

На спектакли Шаховца выходило много рецензий, многие из них были представлены в книге об истории Харьковского театра кукол. Вспоминая о них сейчас, важно проследить зарождение режиссерского метода И.Н. Шаховца и специфику метода актерского исполнения. Мало сказать, что рецензии были восторженными — мало ли выходило и выходит восторженных рецензий! — но волей-неволей их авторы превращались в искусствоведов, выявляя множество новаторских признаков в искусстве играющих кукол. Из всего множества публикаций 1930-х годов мы выберем одну, которая называется «Театр ляльок», ее автор М. Чеховой. Почему именно эта статья? Она похожа на своего рода программный документ, что совсем не характерного для публикаций того времени. Советская печать либо восхваляла, либо порицала, либо формально отписывалась о премьерах, особо не вникая в суть. Но в данном случае в этой небольшой рецензии, внешне похожей на обзорную статью, прослеживается определенное заинтересованное отношение и точность определений, чем она и ценна.

Более того, М. Чеховой угадывает некоторые программные установки театра. По стечению обстоятельств эта статья была итоговой, подводящей черту под пятилетним «стажем» работы театра, она написана в 1935 году. В предыдущем издании мы ее цитировали фрагментарно, но в данном случае в силу важности этого документа, приведем ее полностью.

«Лялька-актор має давню, багатосотрічну родовину. Вона пройшла на дротах, мотузках і пальцях людей через базарні майдани, подвір'я і панські маєтки десятків країн Заходу і Сходу, Європи і Азії. Вони мали велику популярність, ці лялькові англійські Пончі, французькі Полішинелі і російські Петрушки. Їх любили за веселу вдачу, і були вони, ці Петрушки всіх країн, нестерпними балагурами і сатириками, розсипалися переважно непристойними жартами на еротичні мотиви, недобре лаялися і кожну примітивну сатиричну сценку, скажімо, про дяка або чиновника закінчували ударом кийка по голові.

Мистецькі традиції радянського лялькового театру **принципово** відмінні. Політичне, культурне виховання молодшого покоління — ось завдання, якому присвячена діяльність цього театру.

Всеукраїнський Показовий ляльковий театр існує п'ять років. Укладаючи весь театр у пару чемоданів, молодий колектив об'їжджав десятки районів України, даючи висококультурні вистави для дорослих у колгоспах, в будинках колективістів, в польових таборах. Ляльковий театр, що народився в цехах ХПЗ, виховав чималий кадр ляльководів, організував ряд лялькових театрів — у Люботині, в Краснокутському районі і інших місцях. Всеукраїнський Показовий ляльковий театр обслуговує дуже широку щодо віку групу глядачів — від 2 років до 15–16 — це основний глядач. Але театр дає чимало цікавих вистав і для дорослих.

Поставою **«Конька-Горбунька»** (казка за П. Єршовим) харківські лялькарі показали високий клас **майстерності** і справжньої художності. Колектив театру (художній керівник І.М. Шахівець) зумів віддати всю привабливу феєричність твору, його фантастичний характер і водночас правильно, в реалістичному плані загострив соціальні мотиви **«Конька-Горбунька»**.

«Коньок-Горбуньок» виявляє особливість творчого методу театру. Це — настанова на **комедійний** жанр, на **сюжетність**, стремління до максимальної **вокалізації** постанови. Театр дуже багато працює над своїм репертуаром. Він дає такі речі, як «Три толстяка», «Запорожець за Дунаєм». Дуже популярні серед дітей «Льошка і кошка» та «Будь готов».

При прогляді «Конька-Горбунька» відчувається кропітка і вдумлива робота над цією класичною казкою. Не міняючи тексту і випустивши **фінальну** сцену (за Єршовим — одруження Іванушки на цар-дівичі), те-

атр підніс виховне значення казки і виправив її **логічну лінію**, бо **селянин** Іванушка весь час виявляє свою антипатію до тендітної витонченої **цар-дівичі**. Тому їхнє одруження неприродне — навіть для казки.

Нам хочеться відзначити виключно цікаву роботу художника **Ю.С. Гуменюка**, ляльки якого (Коньок-Горбуньок і Іванушка) є високомайстерна робота.

Актори приклали багато старань, щоб донести спектакль до молодого глядача. Особливо запам'ятовується Коньок-Горбуньок (**Трофімюк**) та Іванушка (**Шахівець**). На високому мистецькому рівні виконання і інших ролей.

Треба сподіватися, що Всеукраїнський Показовий ляльковий театр створить ще не одну цікаву і культурну виставу»⁸⁹.

Небольшая по объему статья тем не менее содержит объемную информацию. Помимо социальных мотивов — без них нельзя было проводить идею классовой борьбы, — в ней не кажутся обычными оценочные моменты деятельности театра с точки зрения художественности, работы исполнителей. Но в статье имеется еще один значительный элемент, который кажется объективным моментом истины, указывающим на главные характеристики эстетике Показательного театра. Среди прочего жирный шрифт, примененный М. Чеховым, будто акцентирует внимание на смысловых понятиях, чем оказана неоценимая услуга историкам, теоретикам и искусствоведам.

О «фееричности» как зрелищности рассказывала Н.И. Гуменюк — она была единственным до недавнего времени живым очевидцем спектаклей Показательного театра. Имеются и другие публикации свидетелей творческого процесса И.Н. Шаховца. «Комедийность» и «сюжетность» несли новое качество драматургии, что было редкостью в театре кукол в начале 1930-х годов, так как жанр диктовался драматургией репертуарного театра. Значимость такого рода оценки сегодня огромна, так как она дает ключ к пониманию всей дальнейшей эволюции театра. Ставка на классическую драматургию станет традицией и будет развиваться во всей последующей истории Показательного театра кукол и в послевоенный период. В том, что «комедийность» жанра будет развиваться, мы тоже убедимся, так как особенность харьковских кукольников проявится в дальнейшем с новой силой в репертуаре, начиная с середины 1950-х годов.

Забегая вперед, нужно отметить, что произошло это благодаря двум факторам: организации В.А. Афанасьевым кафедры театра кукол⁹⁰

⁸⁹ Чехів М. Театр ляльок // Соціалістична Харківщина. 1935. 5 березня.

⁹⁰ Кафедра театра кукол была организована в 1969 году при Харьковском национальном университете искусств им. И.П. Котляревского. Официальный статус кафедра получила в 1973 году.

и воспитательной работе корифеев, которые, не работая на кафедре, проводили «курсы» обучения молодых актеров, в том числе выпускников кафедры, уже в стенах театра. Причем первенствующее значение в передаче традиций принадлежит не кафедре, а корифеям, донесшим информацию о наследовании жанровых особенностей школы молодому поколению актеров и режиссеров.

О последних следует отметить: те, кто впоследствии продолжил руководить театром, владели информацией, полученной от старых мастеров, и объективно использовали ее в своей деятельности. Эволюция «жанра» стала генетическим кодом всего дальнейшего развития театра.

Кроме того, В.А. Афанасьев внедрил в практику кафедры работу студентов в текущем репертуаре театра, то есть объединил кафедру и театр. Это был удачный эксперимент. Студенты наблюдали работу корифеев, и это имело влияние на развитие их творческих навыков. Среди самых первых выпускников кафедры — одни из ярких представителей школы, впитавшие опыт корифеев: Евгений Юзefович Гиммельфарб и Александр Александрович Инюточкин. Впоследствии они возглавляли Харьковский театр кукол, а до того практиковали в других театрах в разных городах Украины и России, но в Харькове их талант проявился именно в чувствовании харьковской школы кукольников, понимании и нюансировке многих значимых ее компонентов, о чем речь будет впереди.

И наконец, возвращаясь к статье М. Чехового, сделаем акцент на «реалистическом плане», так как он требует более детальной расшифровки.

Правдоподобное поведение кукол, когда «куклы в мастерских руках артистов-кукловодов ходят, танцуют, жестикулируют, садятся, переодеваются, создавая почти полную иллюзию живых «настоящих артистов»⁹¹, свидетельствует о степени их «оживления» — это метод, который является основополагающим в театре кукол. Такова принципиальная установка в методологии работы с куклой — метод оживления. Но в практике Показательного театра наметилась любопытная тенденция создания образа, не зря она получила у рецензентов такое определение, как «реалистический план».

Как выработывался принцип оживления куклы в методике тренинга живого плана в Показательном театре? Шаховец, будучи режиссером человеческого театра, наверняка прекрасно понимал, что выразительное движение живого тела является основой «языка» пластического искусства, двигателем сценического действия. Следовательно, проводя тренинги с куклой параллельно с тренингом в живом плане, Шаховец добивался

⁹¹ Артемьев Л. «Конек-Горбунок» в детском кукольном театре // Харьковский рабочий. 1936. 18 марта.

идентификации пластического «языка» живого тела в предметном теле. Однако такой принцип освоения эстетики предметного театра нельзя назвать подражательным человеческому театру, он был направлен на изучение свойств человеческого тела с целью освоения живой пластики в предметном теле — отсюда куклы чуть ли не достоверно «ходили, танцевали, жестикулировали, садились, переодевались», вели себя как живые. Метод оживления развивался дальше и переходил ту грань эстетики, которая приобретала индивидуальное качество, в отличие от эстетики других театров. «Реалистический план» переходил в план психологии, а эстетика Показательного театра все больше шла по линии психологических разработок художественных образов, которые касались всей их системы и детализации характеристик действующих лиц в первую очередь.

Помимо характеров действующих лиц, это новое качество выражалось во многих компонентах постановочной сценографии. Практика показала, насколько кардинально может меняться эстетическая установка, заданная несколькими годами ранее П.Д. Горбенко. Если в 1920-х годах он точно уловил синтетичность природы играющей куклы, то в 1930-х годах значительных уточнений потребовал такой его тезис: «Ляльковий театр з природи своєї є театр синтетичного руху. У ньому не можна подати всіх нюансів психологічного життя людини, ні всієї різноманітності рухів живої людини, а типове, характерне, основне можна подати та ще й добре підкреслити»⁹².

Оценочные критерии могут быть различными, и время отражается в сознании по-разному. Трудно предсказать, что ожидается за очередным эпохальным поворотом. В театре кукол одним из таких спорных и сложных вопросов была проблема психологии, о чем в свое время велись многочисленные дискуссии. Насколько должен быть психологическим театр кукол, насколько кукла может выдержать психологию, а очень многие утверждали, что кукла и вовсе не способна выдерживать психологических нагрузок. Причем вплоть до 1970-х годов в дискуссиях упорно утверждалось, что «кукла не может передавать тончайших нюансов человеческой психики. Поэтому ей более свойственен язык и форма сказки с ее поэзией, наивностью и преувеличением, или юмор комедии, но не психологизм драмы»⁹³. Скажем так, на том уровне состояния и возможностей играющей куклы подобного рода выводы, может, и были вполне оправданы. Но время-то идет вперед, искусство развивается, кто способен предугадать, какую драматургию будет исполнять кукла через полвека или

⁹² Горбенко П. Ляльковий театр на Україні // Шлях мистецтва. 1929. №11. С. 101–107.

⁹³ Конференция «Театр кукол в жизни ребенка». Ленинград. 1964. 27 июня. С. 1–68.

век? Сегодня многие вещи кажутся простыми, но в начале XX века такие вопросы еще не успели созреть в должной степени. Это свидетельствует не о заблуждениях, а о том, что процесс осмысления природы вещей еще не созрел и не подвел к какому бы то ни было логическому выводу.

В 1920-х годах прошлого столетия дискуссии пока мало подводили к видению перспективы развития театра кукол, поэтому логическая граница проходила в разделении двух понятий — искусство революционное и буржуазное. П.Д. Горбенко, в частности, придерживался подобной терминологии — иной логической последовательности тогда не было. Он говорил, что феодальное искусство было синтетическим и монументальным, а капиталистическое — натуралистически-психологическим. Развитие советского искусства тяготеет к синтетическим формам, поэтому современный революционный театр возвращается к ним, но на новом, более высоком уровне, как это было до капиталистического периода. В таком ракурсе Горбенко видел диалектику развития искусства.

Безусловно, Горбенко был прав относительно того, что театр кукол по своей природе — театр синтетический, но уже сегодня в сравнении с современными формами театра его условность принципиально таит в себе синтез разных форм. Так, например, в 1920–30-е годы в «Березиле» Курбас ставил «Вертеп», уподобляя движения актеров механистическим движениям кукол. Подобный метод избирали в разных постановках Евреинов и Вахтангов. Но теоретический вывод Горбенко относительно психологии в театре кукол сегодня утратил актуальность. Какие бы «левые» формы в своем развитии ни приобретал театр, психологии не избежать.

«Левизна» в искусстве — это как мода, увлечение, хобби. Горбенко видел проблему так, что в традиции феодальной культуры, то есть в отсутствии психологии, усматривалась традиция синтетического искусства, имеющая благоприятную почву для современного возрастания и развития. Именно по этой причине театр кукол не был в почете в буржуазном обществе. Но он не был в «почете» и в более ранние эпохи, когда его преследовали церковники. И был ли тогда театр кукол синтетическим искусством? Тогда главным аргументом в оценке явления было чудо оживления куклы как таковой, которое отражалось в сознании той ментальности как связь с дьяволом.

Аргументы в оценке факта, которые предъявлял Горбенко, а также Образцов в отношении психологии в театре кукол, сегодня кажутся архаичными. Воззрения того времени на природу играющей куклы интересны как оценочный факт, бытовавший в первой трети XX столетия. Ритм революционного времени диктовал такую форму искусства, когда нужны были резкие тона, локальность, а не нюансировка, большая динамика

и ритм, направленные на изменение сознания, форм общественной жизни. А если так, то, следовательно, нереволюционное, то есть буржуазное, время в таких резких ритмах не нуждалось, ему не нужно было менять самое себя, поэтому вместо крутых синтетических форм культивировалась «психология». Сегодня такие оценки воспринимаются как логические издержки. Живя уже в новом времени, мы можем говорить о психологии и натурализме немного в другой тональности, придавая им совершенно иной смысл и содержание.

Довольно долго в среде кукольников царило убеждение, будто в театре кукол важно только действие, коль кукла не выдерживает психологических нагрузок, значит, ее задача состоит в том, что она должна «действовать». Довольно абсурдное заявление, ведь чем тогда является сценическое действие, если оно не построено на психофизике актера, если в действие не вкладывается психологический подтекст? Не кажется ли, что из-за подобной установки «страдал» весь советский кукольный театр в том традиционном понимании, как это было тогда принято? Подобными заблуждениями «грешил» и С.В. Образцов. Говоря о творчестве Ефимовых, он писал: «Они не насиловали своих кукол — не нагружали их натурализмом, «психологией», бездейственными монологами и диалогами. Их куклы проявили себя в характеристике физического поведения и через него в сочетании с лаконичным текстом решали сюжет и тему спектакля»⁹⁴.

Если монологи и диалоги бездейственны, то они одинаково бессмысленны и скучны как в человеческом, так и в предметном театре. Пример Образцова здесь не очень удачен. Если в текстах живет некая внутренняя пружина,двигающая действенный процесс, то даже если кукла будет стоять на месте, едва двигаясь, эффект будет впечатляющим и психологически выразительным. А к натурализму мы уже неоднократно возвращались. Мы говорили именно об изучении явлений, связанных с природой (натурой) человека, его проявлений во всех мыслимых ипостасях внутренней, наполненной психологизмом жизни. Движение к психологии, а не от нее, замена ее понятиями типа «характеристики физического поведения» — что это, как не проявление психологии? Как будто «физическое поведение» может существовать отдельно от психических проявлений. Именно вместе они составляют то, что называется психофизикой внутренней жизни человека, то, что раскрывает его внутренний мир и передается через пластику его поведения.

В данном случае, чтобы не путаться в терминах и определениях, на верное, следует прибегнуть к другой классификации явления в театре

⁹⁴ Образцов С. Моя профессия. М.: Искусство, 1980. С. 207.

кукол и определить методiku существования актера с куклой в практике Показательного театра не как «натурализм», а как «натуральную школу». Думается, так будет правильнее называть направление в становлении эстетики театра. В основе метода — изучение природы, которое приводит не к тупику, а к развитию реализма в многообразии его форм. Со временем практика Харьковского театра кукол подтвердила значение реалистического метода в искусстве играющих кукол. В дальнейшем мы будем пользоваться таким определением, как натуральная школа и ее значение в развитии реалистического метода харьковской школы кукольников.

Натуральная школа вырастает на почве знания природы, причастности к натуральному, естественному. От натурального, натуральной школы начинается движение в двух направлениях — к натурализму и реализму. Это значит, что в натуральном таится единство и борьба противоположностей, которая грозит вылиться в натурализм, к чему пришел мировой театр кукол и приходил, и приходит до сих пор человеческий театр. Поскольку природа вещей универсальна, то и страдают этой «болезнью» исключительно все виды искусства. Что касается драматических искусств, то это было очевидно еще на рубеже прошлого века.

С другой стороны, натуральное является предшественником реализма с присущими ему формами условности. Собственно, условность и является тем «языком» искусства, на котором «разговаривают» все создаваемые на подмостках новации. Реализм находится в постоянном развитии, приводящем к причудливым и разнообразным формам. Ни одна из форм реалистического искусства не может быть создана без знания природы. Движению реализма будет сопутствовать механизм, который не позволит искусству опускаться до натурализма — это язык условности, он будет постоянным спутником реалистического метода в творении произведения искусства. Знание природы (натуральное), преобразенное языком условности, и есть реалистический метод.

Натуральная школа — исключительное явление Показательного театра кукол, а И.Н. Шаховец является прародителем реалистического метода в конкретной, специфической для Показательного театра кукол эстетике. Новаторский метод И.Н. Шаховца — прогрессивный метод развития искусства играющих кукол в переходный период от эпохи модернизма к следующей фазе — постмодернистскому периоду истории. Хорошая «закваска», которую получил театр, в дальнейшем уберегла его от тяжелейших кризисов, позволила выжить и дала перспективу дальнейшего роста, особенно в период расцвета постмодернизма в искусстве постперестроечной страны в 1990-е годы.

К слову, сам термин «натуральная школа» возник как условное название начального этапа развития критического реализма в русской литературе под влиянием творчества Н.В. Гоголя. Этот термин был впервые употреблен Фаддеем Булгариным в 1846 году качестве пренебрежительной характеристики творчества молодых последователей Гоголя в «Северной пчеле», но был полемически переосмыслен В.Г. Белинским в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года»: «натуральное», то есть безыскусственное, строго правдивое изображение действительности. Мысль о существовании литературной «школы» Гоголя, выразившей движение русской литературы к реализму, Белинский развил в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя 1835 года». Основной доктриной «натуральной школы» провозглашался тезис о том, что литература должна быть подражанием действительности. Здесь нельзя не усмотреть аналогий с философией деятелей французского Просвещения, провозгласившей искусство «зеркалом общественной жизни». Белинский выделяет реализм «натуральной школы», утверждая важнейшей особенностью «истину», а не «ложь» изображения; он указывал на стремление литературы стать естественной, натуральной, а не риторической.

Природа искусства строится по объективным законам, поэтому независимо от степени осознанности, природа поисков и экспериментов Показательного театра кукол основывалась на аналогичных задачах. Вполне вероятно, природа этих поисков основывалась на подсознательных актах, глубоком прочувствовании природы вещей.

Искусство — явление пластического выражения. Каждый вид искусства — проявление своего «языка» пластики. Как уже говорилось, писатель, пользуясь словом — своим рабочим «инструментом» — творит словесную форму, живописец карандашом и красками творит форму из линий, композиций, цвета и т. д. Все искусства — это формотворчество, где в одном случае работает пластика слова, в другом — пластика линий, цвета и пр., в третьем — пластика звуков и т. д. А пластика — это оживление, движение, развитие, действие. В данном случае — сценическое действие, коль мы говорим о театре. Вся физика в театре подчинена психике, и все взаимосвязано. А так как мы имеем дело с предметным театром — куклой — то и здесь пластика подчинена природе (а не подражанию человеческому театру), изучив которую, мы переносим весь свой познавательный опыт в куклу, она должна жить, передавая все оттенки живого тела, то есть человека. Следовательно, отсюда вытекает вывод, что все пластические искусства связаны с психологией, и предметный театр

в лице играющей куклы ни на каких задворках быть не может, и принижать его значение с позиции «может — не может» нет смысла.

Более того, театр кукол идет дальше в психологических нагрузках, чем человеческий театр, иначе не было бы смысла в его предназначении, но об этом подробнее уже было сказано в монографии «Харьковский театр кукол...». Кратко — это возможности более полного и широкого выхода эстетики театра на экзистенциальный уровень познания человека. Эти возможности стали реальными именно в XX веке — времени бурного развития технического прогресса, ставшего причиной определенного морального состояния людей. В мировой драматургии это отразилось в развитии экзистенциальной драмы и театра абсурда. Вряд ли с задачами, предъявленными новой эстетикой, мог бы полноценно справиться человеческий театр — это работа для предметного театра, потому что играющая кукла как предметное изображение человека способна вывести само понятие «человек» за рамки его плотского воплощения — живого тела. Изображение как возможность взгляда на человека со стороны — это театр философский, причем намного более философский, чем человеческий театр. Конкретный образ приобретает черты обобщенного человека, возводится в степень метафоры, о чем неоднократно говорилось ранее.

Все перечисленные вопросы только закладывались в программу развития Показательного театра кукол. Изучение натуры — самый первый этап движения театра — было очень насыщенным и плодотворным. Но ни Горбенко, ни Образцов, ни кто-либо другой не могли просчитать последующих этапов, поскольку эволюция движения предметного театра только намечалась. В условиях того состояния, в котором пребывал театр кукол, увидеть в психологии предмет искусства приложимо к играющей кукле было сложно. Это могла подсказать только практика, а в 1930-е годы накопленного опыта было еще слишком мало. Но органика процесса уже была, поэтому только сегодня на основании имеющегося исторического материала можно подытожить опыт и провести пунктир в будущее.

А сегодняшней день подсказывает, что, оказывается, можно в театре кукол и через психологию, выраженную в пластике, выходить на уровень обобщения, метафоры. Как показала практика Показательного театра, здесь кроется загадка важнейшего явления: психология вовсе не является препятствием или ущербностью в выработке своего специфического «языка», и уж тем более не вредит синтетизму предметного театра, а скорее наоборот, обогащает его, выводя на новый уровень выразительности, что и отразилось в дальнейшей деятельности Харьковского театра кукол.

Уникальность момента еще заключается в том, что все свои опыты с определением природы играющей куклы Шаховец ставил с петрушечной куклой. Казалось бы, это невозможно, но опыт показал, что технологическая система куклы может адаптировать процесс психологического постижения характера сценического героя.

Стоит привести пример из близкой нам по времени истории. Автор этих строк был свидетелем работы корифеев Харьковского театра кукол. В 1970-х годах в его репертуаре классической драматургии не было. Среди прочих была в репертуаре пьеса «Настоящий товарищ», где играла ученица И.Н. Шаховца Любовь Павловна Гнатченко. Она исполняла роль Барсучка. Пока не было ее выхода, на сцене царил обычный кукольный театр, то есть никакой особой технологии игры молодые актеры не демонстрировали. Но когда на сцене появлялся Барсучок, моментально возникала «жизнь человеческого духа». Это была не кукла, а биологически самостоятельное живое существо, человек, только в облике зверька. Вся гамма движений этого персонажа «до ужаса» напоминала живого ребенка с набором характеристик, свойственных детскому возрасту — шаловливый, юркий, осторожный, трусоватый, нагловатый, задорный, притихший, взбалмошный, напористый, заискивающий и еще куча всевозможных проявлений этого существа на ширме. Это было все что угодно, только не кукла. Возникал вопрос: как это можно было воплотить в одном комочке, сшитом из кусков искусственного меха и папье-машевой мордочки с блестяшками глаз? И тут же, рядом с Барсучком — воплощением натуральной школы, — другие герои: Ежик, Белочка, Зайчик, Волчок — не живые персонажи, а куклы. Вот разница — театр кукол и кукольный театр. И хотя Барсучок был куклой петрушечной технологической системы, становится ясно, чем школа отличается от «кукольного театра». И таким же мастерством владели все корифеи — Г.Е. Стефанов, П.Т. Янчуков, Ф.И. Сушон, Т.Н. Николенко...

Автор неоднократно смотрел классический образец «натуралистического театра» — спектакль «Чертова мельница» в исполнении корифеев — это была единая для всех школа актерской игры. Запомнилась крошечная эпизодическая роль сельского черта Омнимора, которую исполнял Ф.И. Сушон — та же достоверность и биологически живая «плоть» предстала перед зрителем. Эдакий чертик-простачок, пытающийся перехитрить умного бывалого Солдата, но глуповатый для этого. Как уморительно он смущенно ощупывал свой обнаженный волосатый пупочек на животе — та же гамма характеристик: от отчаяния к решительным действиям. Вот он напирает, чувствуя превосходство на своей

стороне, но сорвалось, не вышла афера, и моментально притих — весь как будто съежился, струсил, потом снова решительный натиск, шлепок по шее — и снова трусовато сжался. И так по всей изобилующей нюансировками ролевой партитуре. Это была суперпсихология! Это было своего рода творческое чудо.

В спектакле «Чертова мельница» использовались тростевые куклы — более сложная конструкция в сравнении с петрушечными, но психологический метод вывел спектакль на новый технологический уровень актерской техники. Та же Л.П. Гнатченко демонстрировала чудеса перевоплощения с куклой Кача.

В антракте за кулисы часто заходили гости, их интересовало, как актеры умеют добиваться такой правды в поведении своих героев. Однажды за кулисы привели одного иностранного дипломата, он попросил познакомиться его с актрисой, которая исполняла роль Качи. Ему представили Любовь Павловну, но он не поверил, что это была именно та актриса, игравшая роль молоденькой девушки (а Любовь Павловна уже пребывала в пожилом возрасте). Но когда она, взяв куклу, начала разговаривать с ним от лица Качи, дипломат пришел в изумление, не ожидая увидеть столь точного и органичного слияния актрисы с образом. Причем Гнатченко умела снабжать партитуру своих ролей необъятным количеством актерских приспособлений, благодаря которым все ее персонажи были необыкновенно живыми. Импровизируя разговор от лица Качи, она демонстрировала абсолютно живой, непосредственный характер своей героини. Автор этих строк был тому свидетелем. Кача сначала смущалась, что к ней обратился столь солидный мужчина: она непосредственно, по-простецки махала ручкой, закрывая лицо ладошкой, искоса поглядывая на собеседника, потом, осмелев, уже рассматривала его пиджак, мол, такой одежды еще не видела, задавая какие-нибудь вопросы; на прощание дипломат целовал ей ручку, и опять смущение — к такому этикету Кача не привыкла. Во всем этом — гамма психологических нюансов, все это — школа, те навыки, которые культивировались в Показательном театре кукол.

Итак, психология — составляющая драматического искусства, что, как известно, означает действие; драматическое искусство — это пластическое искусство; пластика — это форма, и каждый вид искусства имеет только ему свойственную форму воплощения, которое в театре передается через тело актера и предметное тело куклы.

Сделаем некоторые теоретические выводы.

Театральное искусство использует два вида тел — живое тело (тело актера) и предметное тело (кукла) — все вместе образует вид драматическо-

го искусства, выражаемый в двух основных пластических формах. Других форм не существует.

Психология — природное свойство для любого вида театра, поскольку два вида тел — проводники «жизни человеческого духа».

Тренинги в живом плане и тренинги с куклой логически подводили Шаховца к одному и тому же неизбежному выводу о разработке психологических характеров, поэтому существование актера в живом плане и с куклой должны были идентифицировать натуру в проявлениях двух природных тел. Мы имеем дело с психологией человека через проявления ее в природе двух подвидов театра — человеческого и предметного.

Неизвестно, что думал по данному поводу И.Н. Шаховец, но его действия носили объективный характер.

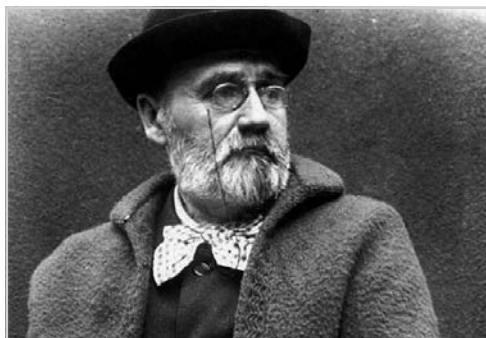
НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА И РЕАЛИЗМ

Увидев богатые перспективы эстетики в освоении репертуарного театра, И.Н. Шаховец изменил курс, намеченный еще межигорской программой развития театра кукол. Начался совершенно другой этап развития театра, который привел к созданию «трех шедевров», изменивших принцип работы с куклой. Тренинги как в живом плане, так и в плане работы с предметным телом — параллель далеко не случайная. Живое тело — первооснова, натура, которая подобна тому, как скульптор или художник воссоздают картины жизни, лепя или списывая их с живой природы.

Здесь следует продолжить разговор о натуралистическом театре, поскольку он имеет общие корни не только в театре кукол, но и в театре человеческом, потому что природа явления присуща искусству как таковому и она пронизывает все его виды.

Разберемся для начала в сути вопроса, для чего совершим небольшой исторический экскурс. Согласно исследованиям натурализм в литературе впервые появился во Франции. Принципы этого метода хорошо прослеживаются в романах братьев Гонкур, увидевших свет еще в 1860-е годы. Однако термин «натурализм» для обозначения собственного творчества первым использовал выдающийся французский писатель Эмиль Золя. Свои идеи и взгляды на литературу он изложил в теоретических работах «Экспериментальный роман», «Натурализм в театре» и «Романисты-натуралисты». Золя считал, что творчество реалистов не может в полной мере

отвечать требованиям современного искусства. Поэтому им на смену приходят натуралисты, опирающиеся в своих произведениях на постулаты точных и естественных наук, которые успешно развивались во второй половине XIX века. Впрочем, следует признать, что огромное творческое наследие Эмиля Золя невозможно втиснуть в узкие рамки и схемы одной литературной



Эмиль Золя

школы. Золя очень старательно изучал физиологию, биологию, медицину, живо интересовался последними достижениями науки в различных областях. Он вполне серьезно считал, что законы развития природы и животного царства, как под копирку, могут быть применены и в человеческом социуме, судьбе индивида. Мечтая создать литературу с зеркальным отражением действительности, писатель упорно пытался сблизить ее с наукой, вписать в творческий процесс методы анализа и синтеза.

В XIX веке в Германии был широко известен Мейнингенский театр. Мейнингенцы внимательно относились ко всему, что помогало созданию «среды» вокруг героев: исторической достоверности костюмов, мебели, утвари, мельчайших деталей обстановки. Во время московских гастролей труппы русская пресса отмечала в «Юлии Цезаре» и шиллеровских пьесах о Валленштейне точность в копировании античных статуй и колонн, подлинность античных чаш, резных дверей, оружия и других аксессуаров. Критика обратила внимание на шумовые и световые эффекты (шум военного лагеря, гул волнующейся толпы, блестящее использование электрического фонаря и др.), способствовавшие возникновению ощущения



«Мейнингенцы» — карикатура, опубликованная в одной из русских газет в 1885 году

реальной жизни на сцене. Правда, в то же время А.Н. Островский отметил «излишнюю педантичность» мейнингенцев. Действительно, мейнингенская режиссура в своем стремлении к подлинности вещей на сцене доходила до натурализма. Однако этот натурализм выражал стремление постановщиков к предельной правдивости в изображении места действия. Именно натурализм такого рода и был для европейского театра в ту пору важнейшим достижением, необходимейшим шагом на пути утверждения новой сценической правды.

В годы расцвета мейнингенская труппа представляла собой первый образец театра, видевшего свою основную задачу в утверждении главенства режиссера как организатора театрального процесса, создателя ансамблевого спектакля, в котором все сценические средства выразительности направлены на раскрытие сути и духа драматического произведения. Мейнингенцы остались в истории театра первой ступенью того пути, следующими вехами которого стало творчество режиссеров О. Брама в Германии, А. Антуана во Франции, К.С. Станиславского в России.

Своей задачей Станиславский видел возвращение русского театра в русло отображения жизненной правды. «Жизнь человеческого духа» — программа, манифест, максимальное приближение к натуральному, то есть правдивому, существованию на сцене. Многие актеры утверждали: на сцене нужно быть, а не играть. Но, добившись успеха в этом направлении, Художественный театр достиг апогея в своем движении, после чего возник вопрос — куда двигаться дальше? С воссоздания природы начинается движение от натурализма (изучения природы) к таким формам реализма, как экспрессионизм, сюрреализм, кубизм и др. Причем это движение мы наблюдаем в той же Франции, родине натурализма.

Таким образом, в сопоставлении с предметом нашего исследования становится понятна натуралистическая природа театра Шаховца. В толковании эстетики Показательного театра она проявилась в изучении природы проявлений человеческих сущностей через их психологическое выражение и воплощение, а это прямое следование системе Станиславского (о чем говорилось в монографии об истории Харьковского театра кукол). И это крайне важно для постижения эстетики и творческого метода Шаховца в работе актера с куклой. Все описанные этапы этой работы — от натурализма (постижения природы, природы вещей — натуральная школа) до новых форм реализма — этапы, свойственные исключительно предметному театру в гораздо большей степени, чем театру человеческому, в силу природы предметного театра, суть которой заключена в больших возможностях раскрытия экзистенциальных состояний явлений

жизни и поведения человека, в возможностях новых пластических форм модернистского искусства, наиболее ярко проявившихся на рубеже XIX–XX веков. Данный вопрос стоит рассмотреть подробнее для осмысления проблем реалистического метода.

Как известно, первыми из театральных деятелей эти моменты почувствовали Г. Клейст, Г. Крэг и К.С. Станиславский. Обратим внимание на то, что, как правило, технология актерского мастерства тесно связана с драматургией, точнее — с качеством драматургии. «*Новый Театр* вырастает из литературы... Литература подсказывает театр»⁹⁵. Станиславский анализировал творчество актеров школы переживания на материале классических произведений, что является закономерностью, ибо связано с понятием формы. Литературный шедевр создается по «закону концентрации». Что это означает? Художественный образ — это сконцентрированные свойства, качества человеческой природы в одном лице — образе, который что-либо олицетворяет. Классика накопила арсенал таких примеров, в которых сконцентрированы, как сгустки, понятия о красоте и безобразии человеческих типов. Если художественный образ — это концентрация, то, стало быть, актер должен быть готов к воплощению этой художественности посредством собственного тела или предмета. Актер должен владеть собственной формой для воплощения чужой формы.

В творчестве Станиславского выстроились целые линии в освоении драматургии, где вскрываются пласты возможностей реализации идеи драматурга в человеческом театре. Станиславский так определял линии драматургии, которые он осваивал вместе с актерами: историко-бытовая линия, линии фантастики, символизма и импрессионизма, интуиции и чувства, общественно-политическая, бытовая, историко-бытовая. Каждая из линий — новый круг проблем и технологических задач.

Писатели, драматурги, произведения которых брались в репертуар Художественного театра, были выдающимися представителями эпохи модернизма. Кроме Шекспира, Пушкина, Островского, Толстого, Достоевского, это драматурги, которые были современниками Станиславского — Ибсен, Метерлинк, Гауптман, Гамсун, Андреев, Мережковский, Чехов. Каждая из линий ставила перед постановщиками ряд художественных задач, которые театр пытался решать. Станиславский подробно описывал все перипетии поисков, находок и неудач. Но самые большие проблемы возникали тогда, когда происходило столкновение живого актерского материала с эстетикой модернистских пьес. Главные вопросы, которые пытался решать Станиславский в работе над драматургическим

⁹⁵ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1 (1891–1917). М.: Искусство. 1968. С. 123.

материалом, — почему столько несовершенств в овладении актером собственным телом? Настолько несовершенно актерское тело, что нет возможности подняться к неким вершинам человеческого духа? Станиславский писал: «Символизм оказался нам — актерам — не по силам. Для того чтобы исполнять символистические произведения, надо крепко сжиться с ролью и пьесой, познать и впитать в себя ее духовное содержание, кристаллизовать его, отшлифовать полученный кристалл, найти для него ясную, яркую, художественную форму, синтезирующую всю многообразную и сложную сущность произведения. Для такой задачи мы были мало опытны, а наша внутренняя техника была недостаточно развита. Знатоки объясняли неудачу актеров реалистическим направлением нашего искусства, которое якобы не уживается с символизмом. Но на самом деле причина была иная, как раз обратная, противоположная: в Ибсене мы оказались недостаточно реалистичны в области внутренней жизни пьесы.

Символизм, импрессионизм и всякие другие утонченные измы в искусстве принадлежат сверхсознанию и начинаются там, где кончается ультранатуральное. Но только тогда, когда духовная и физическая жизнь артиста на сцене развивается *натурально*, естественно, нормально, по законам самой природы, — сверхсознательное выходит из своих тайников. Малейшее насилие над природой — и сверхсознательное прячется в недра души, спасаясь от грубой мышечной анархии.

Мы не умели тогда по произволу вызывать в себе натуральное, нормальное, естественное состояние на сцене. Мы не умели создавать в своей душе благоприятную почву для сверхсознания. Мы слишком много философствовали, умничали, держали себя в плоскости сознания. Наш символ был от ума, а не от чувства, сделанным, а не естественным. Короче говоря: мы не умели отточить до символа духовный реализм исполняемых произведений»⁹⁶.

Станиславский был тысячу раз прав, говоря о сверхсознании. Однако насколько «живое тело» является тем материалом, чтобы соответствовать средствам выражения сверхсознательных актов? Это вопрос! Искусство — инструмент, с помощью которого можно заглянуть в запредельные сферы, в то, что недостижимо. Возможно ли доступными, «предельными» средствами достичь «запредельного»? И разве в эпоху модернизма появились художественные средства, сделавшие возможным обрести то «невозможное», благодаря которому и с помощью фрейдовского психоанализа можно проникнуть в подсознание? Подобными средствами владели и мастера эпохи Возрождения. «Невозможных» с точки зрения обыденного

⁹⁶ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1990. С. 287–288.

осознания героев показали в своих творениях Леонардо да Винчи, Микеланджело. А картины Иеронима Босха, Питера Брейгеля, Альбрехта Дюрера? Интерес к запредельности проглядывает в произведениях мастеров других эпох, он толкал их к пересечению порога достижимого.

В театре запредельность в сфере актерской выразительности стала предметом изучения, а процесс познания начался с Генриха Клейста и продолжился изысканиями Крэга и Станиславского. И здесь мы логически подходим к той же проблеме натуральности — исходить от природы, природы вещей. Те же задачи стоят и в человеческом театре, где главный инструмент выразительности — живое тело актера. Станиславский видел корень проблемы, но не владел технологией ее решения. Его мучили вопросы отрешенности от тела, а отрешенность связана с природой бессознательного, то есть бессознательное в творчестве — и есть сама природа проявления человека. Значит, цель искусства — приближение к природе через систему художественных образов, то есть преобразенную натуру, обретение естества, но в преобразенной форме.

Невозможно говорить о возвышенном, о котором так много сказал Станиславский, не имея в виду при этом уход от обыденного, материального. Не случайно человек связывает отрешенность от картин бытия со сновидениями, грезами, когда происходит высвобождение сознания, раскрывается подсознание, где все может представиться в преобразенном виде. Оказывается, «уход от реальности» — панацея настоящего искусства, кардинальная проблема, которую в свое время нащупали титаны эпохи модернизма Г. Крэг и К.С. Станиславский, говоря о материальном и духовном на пике эпохи модернизма. Раскрепощенное сознание — характерное состояние для всех «пиковых» эпох. Философски проблема осмысливается таким образом, что природа дает определенный капитал с целью его возврата. Искусство — возврат того капитала, который заложен в актере, режиссере, художнике, писателе и прочих представителях творчески избранных. Взаимоотношение человека, художника с природой сродни работе поршня, когда осуществляется возвратно-поступательное движение. Качается энергия — такова принципиальная установка, реализуемая через жизнедеятельность человека. Искусство, пожалуй, ближе всех других форм проявлений человека стоит к выполнению «поршневой» функции...

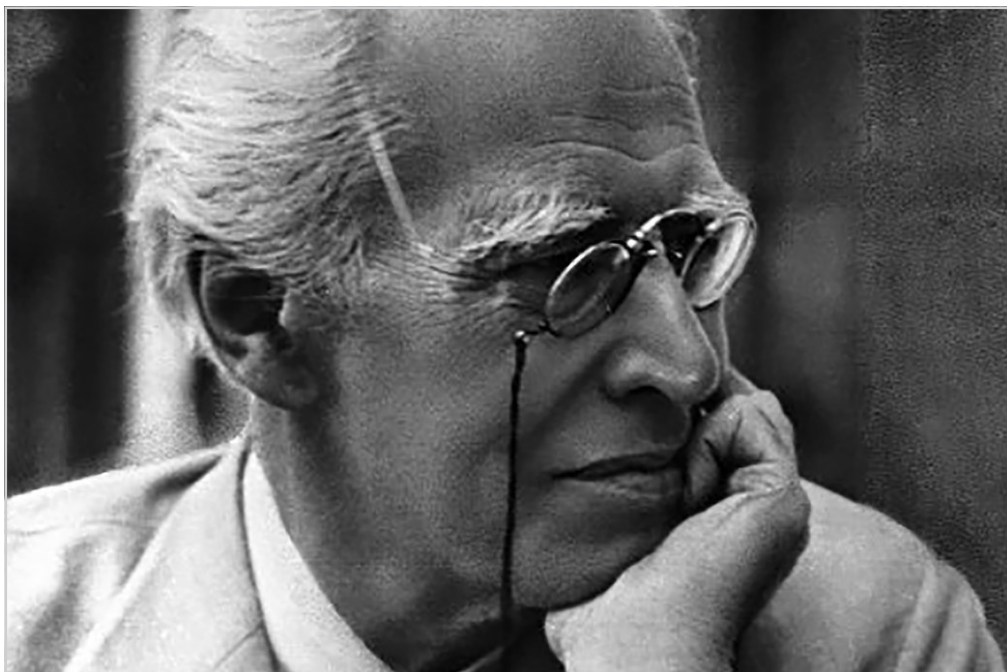
В искусстве, в том числе в человеческом и предметном театрах, бессознательное означает приближение к духовности. Приближение к природе — смысл бессознательного. Но в осуществлении данной установки, как обычно, возникают различного рода трудности. Так случилось и в практике Станиславского. Материальность актерского тела и отрыв от него —



Генрих фон Клейст



Гордон Крэг



К.С. Станиславский

главная зацепка, которая постоянно не позволяла ему решать именно духовные задачи, и проявлялись эти проблемы всякий раз, когда он брал к постановке пьесы, где наиболее находили отражение явления ирреальности бытия. Станиславский описывал свои проблемы, когда приступил к работе над пьесой Кнута Гамсуна «Драма жизни»: «Приступая к работе над «Драмой жизни», я решил провести ее по новым принципам внутренней техники, только что проверенным в моей лабораторной работе... Я отнял у актеров все внешние средства воплощения — и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера. Для передачи ее, как мне тогда казалось, артисту достаточно глаз, лица, мимики. Так пусть же он в неподвижности переживает порученную ему для передачи страсть с помощью чувств и темперамента. В моем увлечении новыми приемами внутренней техники я искренно верил тогда, что для того, чтобы выявить свои переживания, актеру нужно только овладеть на сцене спасительным творческим самочувствием, и все остальное придет само собой»⁹⁷.

Как сознавался режиссер, ничего из этого не вышло. Прием привел к сильнейшему напряжению и скованности тела и души. Насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие.

«Создалось мнение, опрокинуть которое невозможно, будто наш театр — реалистический театр, будто мы интересуемся лишь бытом, а все отвлеченное, ирреальное нам якобы не нужно и недоступно»⁹⁸. «Мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем...»⁹⁹.

Невзирая на правильность поставленных задач, причина невозможности заключена в ограниченных возможностях человеческого тела, что подчеркивается неспособностью существования в материале, где выявлены ирреальные предлагаемые обстоятельства, где присутствует «жуткая беспредельность»¹⁰⁰. Станиславский искал новую технологию актерского

⁹⁷ Там же. С. 386.

⁹⁸ Там же. С. 398.

⁹⁹ Там же. С. 427.

¹⁰⁰ Там же. С. 399.

исполнения, но так и не нашел ее. В результате все свелось к постановочным эффектам с «черным бархатом»...

В этом смысле Г. Крэг пошел дальше К.С. Станиславского. Крэг говорил о том, что «всякое произведение искусства должно быть сделано из мертвого материала — камня, мрамора, бронзы, полотна, бумаги, красок — и однажды на все времена зафиксировано в художественной форме. На этом основании живой материал актерского тела, постоянно меняющийся, неустойчивый, не годится для творчества — и Крэг отрицал актеров... Крэг мечтал о театре без женщин и мужчин, то есть совсем без актеров. Он хотел бы заменить их куклами, марионетками, у которых нет ни актерских привычек, ни актерских жестов, ни крашенных лиц, ни зычных голосов, ни пошлых душ и каботинских стремлений: куклы и марионетки очистили бы атмосферу театра, придали бы делу серьезность, а мертвые материалы, из которых они сделаны, дали бы возможность намянуть на того Актера с большой буквы, который живет в душе, воображении и мечтах самого Гордона Крэга»¹⁰¹.

Формы запредельности приобрели знаковое значение в эпоху модернизма. Они выражены в многочисленных программах развития искусства, распространяемых на все его виды. Гийом Аполлинер подзаголовком «сюрреалистическая драма» обозначил в 1917 году одну из своих пьес. Одними из величайших представителей сюрреализма в живописи стали Сальвадор Дали, Макс Эрнст и Рене Магритт. Наиболее яркими представителями сюрреализма в кинематографе считаются Луис Бунюэль, Ян Шванкмайер и Дэвид Линч. Сюрреализм в фотографии получил признание благодаря пионерским работам Филиппа Халсмана. Первейшей целью сюрреалистов было духовное возвышение и отделение духа от материального. Основное понятие сюрреализма, сюрреальность — совмещение сна и реальности, — то, что искал Станиславский в подсознательном акте творчества в форме человеческого театра и что не случайно в принципиальном, общем движении искусства к подсознательному, сверхсознательному, запредельному.

Общие процессы сконцентрировались в одной эпохе, стали знаковыми проявлениями человеческого сознания в раскрывшихся перспективах. Цели новаторов всех мастей совпадали, различия были в возможностях выразительных средств, однако, как мы видим, наибольшие трудности пришлось на человеческий театр, что доставило его реформатору Станиславскому немало хлопот.

¹⁰¹ Там же. С. 416.

Работы сюрреалистов были выполнены без оглядки на рациональную эстетику, с использованием фантазмагорических форм. Сюрреалисты работали с такими тематиками, как эротика, ирония, магия и подсознание. Нередко сюрреалисты выполняли свои работы под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков или голода — все ради того, чтобы достичь глубин своего подсознания. Они провозглашали неконтролируемое создание текстов — автоматическое письмо. Мог бы Станиславский добиться подобных «нарушений» реального средствами живого тела? Поэтому всем прочим видам искусства легко давались деформации в изображении живых объектов, предметных тел. Это легче изобразить в живописи, литературе, музыке. В театре легко подвергаемым деформациям является только предметное тело.

Эпоха модернизма породила исключительное поле деятельности для предметного театра, дающее простор для осмысления реальности через формы символизма, сюрреализма, экспрессионизма и прочих «измов». С предметного театра начинается этап работы, требующий от кукольника исключительной фантазии и способности «заглядывания» в запредельные формы бытия, переплавления уже известных форм собственного сознания, отражающего объективную реальность, в другие, «неизвестные», но вполне допустимые формы: «...такое не существует, но могло бы существовать»¹⁰².

Практика Художественного театра дает много поводов для исследования проблемы натуралистического и условного театров. Он впадал как в одно, так и в другое состояние в своих экспериментах и поисках.

Один из «отростков» «натурального» Художественного театра — В.Э. Мейерхольд, вышедший из недр этого театра, творчество которого стало одним из тех «измов», которые продолжают развитие, отталкиваясь от природы и ведя ее дальше по законам развития реализма, переводя природу в дальнейшие формы существования. Но интересно проследить, как отображен процесс исканий, экспериментов и ошибок Станиславского в мировоззрении Мейерхольда.

«Московский Художественный театр имеет два лица: одно — Театр натуралистический¹⁰³, другое — Театр настроений¹⁰⁴. Натурализм Художественного театра — натурализм, заимствованный им от мейнингенцев.

¹⁰² Рубинский А. Реалистический метод в театре кукол // Post office. Образы часу — образы світу: [зб. наук. пр.] / Харків. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2008. №813. С. 67–88.

¹⁰³ Имеется в виду репертуар: «Самоуправленцы» Писемского, «Геншель» Гауптмана, «Стены» Найденова, «Дети солнца» Горького и т. п.

¹⁰⁴ Это — пьесы Чехова.



Всеволод Эмильевич
Мейерхольд

Основной принцип — *точность воспроизведения природы*.

На сцене по возможности все должно быть *настоящим*: потолки, лепные карнизы, каминь, стенные обои, печные дверцы, отдушины и т. д. На сцене бежал водопад и шел дождь из настоящей воды. Помнится часовенка, сбитая из настоящего дерева, дом, облицованный тонкой деревянной фанерой. Двойные рамы, вата между ними и стекло, подернутое морозом. Отчетливы и подробны все углы на сцене. Каминь, столы, этажерки заставлены большим количеством мелких вещей, которые видимы только в бинокль и которые любопытный настойчивый

зритель успеет разглядеть на протяжении не одного акта. Пугающий публику гром, на проволоке ползущая по небу круглая луна. В окно видно, как по фиорду идет настоящий корабль. Построение на сцене не только нескольких комнат, но и нескольких этажей с настоящими лестницами и дубовыми дверями. В пьесе, где должен быть представлен деревенский двор, пол устилается грязью из папье-маше.

В постановках на сцене исторических пьес натуралистический театр держится правила — превратить сцену в выставку настоящих музейных предметов эпохи или, по крайней мере, скопированных по рисункам эпохи или по *фотографическим снимкам*, сделанным в музеях. Причем режиссер и художник стремятся установить как можно точнее год, месяц, день, когда происходит действие. Причудливый боскет, сказочные фонтаны, вьющиеся спутанные дорожки, аллеи роз, стриженных каштанов и миртов, кринолины, каприз причесок — все это не увлекает режиссеров-натуралистов. Им нужно точно установить, какие рукава носились при Людовике XV и чем отличаются прически дам Людовика XVI от причесок дам Людовика XV. Они не возьмут за образец прием К.А. Сомова — стилизовать эту эпоху, а постараются достать журнал мод того года, месяца, дня, когда, как установлено режиссером, происходит действие»¹⁰⁵.

Это был путь от натуральной школы к натуралистическому театру...

Как видим, натурализм — свойство «универсальное», проявляющееся во всех видах искусства. Стоит ли удивляться тому, что даже в музыке появилось натуралистическое направление. Это направление называлось веризмом.

¹⁰⁵ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 113–114.



Биомеханика Мейерхольда: поиски нематериальности в материальном актерском теле

Веризм (итал. *verismo*, от *vero* — истинный, правдивый) — течение в итальянской литературе и искусстве конца XIX века. Возникло на рубеже 1980-х годов (литературный манифест писателей-веристов — 1880). Принципы литературного веризма (Дж. Верга, Л. Капуана, Д. Чамполи) сходны с идеями французского натурализма: изображение повседневного быта, психологических переживаний героев, внимание к темным сторонам жизни городской и сельской бедноты, строго научный подход к изучению фактов наряду с отказом от широких идейных обобщений, позитивистским «объективизмом», нежеланием «выносить приговор» социальным порокам современного общества.

Музыкальный веризм возник под влиянием литературного и представлен главным образом оперным творчеством П. Масканьи, Р. Леонкавалло и отчасти Дж. Пуччини. Предпосылки для возникновения оперного веризма можно обнаружить в реалистических операх французских и итальянских композиторов второй половины XIX века («Кармен» Ж. Бизе, «Травиата» Дж. Верди). Сюжет популярной новеллы Дж. Верги «Сельская честь» послужил основой для либретто одноименной «деревенской драмы» Масканьи (1890). Другой образец нового оперного стиля — «Паяцы» Леонкавалло (1892) — остродраматичная опера-новелла из жизни деревенских комедиантов Южной Италии.

К высшим достижениям итальянского оперного веризма относится ряд опер Пуччини, продолжавших реалистические традиции Верди: «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904).

Представителями веристского направления были также композиторы У. Джордано, Н. Спинелли, Ф. Чилеа, Ф. Альфано (в ранних сочинениях), Р. Дзандонаи и др. Влияние итальянского веризма сказалось и в оперной культуре Германии («Долина» Э. д'Альбера, 1903), Франции («Луиза Шарпантье, 1900; ряд опер А. Брюно, поздние оперы Ж. Массне).

Увидев корни этого явления, мы еще раз убеждаемся в том, что натурализм — объективный процесс. А поскольку в природе все взаимосвязано, то отрицать натурализм невозможно, так как он является не только разрушителем эстетики «условности» в искусстве, но и соединительным звеном в очень важной цепи перехода от одного качества эстетики к другому.

Отрицать значение натурализма невозможно еще и потому, что он естественно вытекает из логики развития цивилизации, он охватил чуть ли не все виды человеческой деятельности, стал научным фактором познания действительности.

В статье Д.А. Попова¹⁰⁶ «Натурализм в искусстве как «научное исследование» человека и общества» утверждается, что реализм и натурализм воспринимались как аналог научного знания о человеке и обществе и существовали в качестве одного из элементов позитивистского проекта по превращению науки в универсальный способ отношения к реальности. Анализируются итоги попыток превращения искусства в науку, которые, несмотря на отдельные успехи, в целом закончились неудачей. Д.А. Попов писал: «В середине XIX века заметно усиливается влияние науки на все области человеческой культуры. Промышленный переворот, завершившийся к 30-м годам XIX века в Англии и постепенно охвативший все остальные европейские страны, имел бесчисленные экономические, социальные и политические последствия. Он заставил европейское общество высоко ценить преобразующий потенциал научного знания, поскольку научная мысль, воплотившаяся в технических устройствах, радикальным образом изменила жизнь европейцев, их представления о безопасности, комфорте, благосостоянии и многом другом.

Позитивистская философия, выполнявшая в XIX веке роль главного пропагандиста науки, потребовала использования научного подхода для изучения жизни общества, искусства, феноменов культуры, которые начали рассматриваться как совокупность фактов, обусловленных друг другом, связанных устойчивыми связями, фиксируемыми с помощью научного анализа. Тем самым стало возможным появление социологии и психологии как научных дисциплин, ищущих скрытые закономерности социального взаимодействия, проявляющие себя в бесчисленных индивидуальных моделях поведения. Знание о человеке и обществе должно в перспективе служить делу их преобразования и облагораживания. Подобная ценностная ориентация сделала позитивизм привлекательным не только для исследователей, но и для художников, которые увидели в позитивистском подходе к человеку и обществу возможность реального воздействия на социальную среду с целью ее совершенствования. Реалистическое и натуралистическое искусство XIX века должно рассматриваться как художественный аналог социологии и психологии, т. е. гуманитарного знания современного типа. Оно ставило перед собой схожие с ним цели и помогало исследовать общество и его взаимодействие с индивидом, способствуя созданию более благоприятной и комфортной для человека социальной среды.

До настоящего времени существует определенная терминологическая путаница с использованием понятий «реализм» и «натурализм», отчасти

¹⁰⁶ Попов Денис Александрович, кандидат философских наук, доцент Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского.

связанная с идейными установками советской критики и социалистического реализма. Последний возводил себя к реалистической традиции, но не признавал тех ее форм, которые отказывались использовать марксистский способ объяснения человека и социума. Как следствие, творчество домарксистских художников, стремившихся правдиво изображать действительность и не опиравшихся при этом на какие-либо социальные теории, противоречащие марксизму, традиционно маркировалось как «реалистическое», в то время как чрезмерное увлечение биологическими объясняющими моделями социальной жизни, стремление к фактографии или интерес к физиологическим подробностям обозначали как натурализм. Сами понятия «натурализм» и «реализм» обретали скорее оценочный характер, натурализм становился своего рода изнанкой реализма, воплощением его антиэстетической или фактографической составляющей. Этот термин использовался, когда необходимо было негативно охарактеризовать произведение реалистической направленности.

У западных исследователей, в свою очередь, также не существует единого понимания того, как соотносятся между собой натурализм и реализм. Однако у них термин «натурализм» не имеет отрицательных коннотаций и обычно используется как синоним термина «реализм», что было характерно уже для художественной критики XIX века.

С одной точки зрения, использовать термины «реализм» и «натурализм» необходимо в зависимости от того, как использовали их сами представители данных направлений или современная им художественная критика. Так, искусство Г. Курбе и Шанфлери во Франции обозначалось как реалистическое их современниками, данное название признавалось и ими самими, что нашло отражение в программном сочинении Шанфлери «Реализм». В свою очередь, Эмиль Золя предпочитал термин «натурализм» для обозначения той художественной программы, которая содержалась в его статьях и на которую ориентировались его последователи. Эта программа несколько отличалась и от художественных устремлений его предшественников, и от аналогичных художественных явлений в русской культуре. В связи с этим «натуралистами» для нас будут, прежде всего, Золя и ориентировавшиеся на него деятели литературы и искусства, сознательно принимавшие данное наименование; «реалистами» по преимуществу мы будем называть художников, стремившихся к правдивому отображению действительности, но избегавших четкой идентификации, программных заявлений и причисляемых к реализму художественной критикой.

Так, русскую литературу и искусство второй половины XIX века, тяготевшие к данному направлению, уместнее в соответствии со сложившейся традицией называть реалистическими, поскольку они значительно отличались по своим устремлениям от натурализма Э. Золя. Данное разделение необходимо в связи с тем, что натурализм Э. Золя создавался им вполне сознательно как некое «научное» искусство, в то время как зависимость многих реалистов от науки оставалась скорее имплицитной, непроявленной, хотя она и может быть обнаружена при внимательном анализе. Научность их творчества проявляется скорее в отдельных сближениях с нормами и ценностями науки, но не в последовательном стремлении превратить художественное творчество в научное исследование. Такая установка присутствует совершенно открыто лишь в натурализме, поскольку для Золя новое искусство должно полностью ориентироваться на цели, нормы и идеалы научности.

В эпоху торжества науки и проникновения ее во все области человеческой жизни искусство не может остаться в стороне от ее влияния, поскольку все виды умственной деятельности человека направляются на один и тот же научный путь. К натурализму оказались чувствительны литература, живопись и скульптура.

Театр достаточно долго сопротивляется реалистическим и натуралистическим тенденциям. Будучи по своей природе искусством зрелищным, т. е. изначально эмоциональным, он долгое время отторгал натуралистическую бесстрастность, и Золя даже в конце XIX века продолжал сетовать на то, что натуралистический театр все еще не завоевал признания публики. Кроме того, реформа театра в духе натурализма подразумевала не только постановку натуралистических пьес, но и преобразование всей сценографии на натуралистической основе, жизненную правду и в декорациях, и в игре актеров, а подобная реформа требовала времени. Лишь с обретением натурализмом и реализмом большей глубины и психологичности стало возможным перенесение на сцену реалистических и натуралистических образов, ставших «зеркалом» для просвещенной публики. Успех такого театра был предопределен тем, что в нем современники узнавали себя, свои проблемы и свои переживания, их эмоциональная вовлеченность в происходящее на сцене была обусловлена прежде всего данным фактором. Сложились и соответствующие школы актерской игры, к примеру «Свободный театр» Андре Антуана во Франции и МХАТ К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко в России.

На искусствах выразительных влияние натурализма сказалось минимально, поскольку данные искусства в своем классическом варианте

никогда не ставили себе задачей подражание или копирование действительности и не приспособлены для этого. Архитектура, хореография, музыка практически никак не отреагировали в XIX веке на развитие натурализма и реализма. Так, будучи искусством «беспредметным», музыка не могла описывать реальность; поскольку музыкальные образы позволяют бесконечно себя интерпретировать разнообразными способами, она не могла быть объективной; эмоциональная по самой своей сути, она не могла ориентироваться на беспристрастность научных понятий. Тем не менее к концу XIX века наметились как минимум несколько способов, которыми натуралистические веяния все же влияли и на развитие музыкального искусства. Это влияние осуществлялось прежде всего через синтетические искусства, через музыкальный театр, где музыка вступала во взаимодействие с литературой, уже открытой для натурализма и реализма. На протяжении всей первой половины XX века заметно медленное, но неуклонное падение влияния натуралистической и реалистической художественных программ в искусстве.

Задача превращения искусства в науку оказалась фантастической и неразрешимой. Современные исследователи отмечают, что реалистические и натуралистические произведения во многих аспектах не менее фантастичны, чем произведения романтиков, профессиональных фантастов или мифотворцев. С другой стороны, пренебрежительное отношение реалистов и натуралистов к собственно эстетической составляющей вело к тому, что большинство их произведений, будучи лишь «документами эпохи», теряли свое значение вместе с ее завершением, оставаясь интересными лишь узкому кругу специалистов. Следует учесть и то, что в XX веке сама возможность научного понимания человека оказалась под большим вопросом. Природа человеческого бытия, иррациональная и свободная, не вписывается в жесткие наукоподобные схемы и шаблоны, и осознание этого факта в XX веке позволило искусству освободиться от ориентации на научную систему ценностей, оказавшуюся малоприспособленной для того, чтобы направлять и организовывать непредсказуемую в своей основе художественную деятельность»¹⁰⁷.

Помимо познавательного момента, столь детальное посвящение в проблематику натурализма и реализма необходимо для того, чтобы наглядно убедиться в некоторой «неопределенности» устоявшихся понятий. Учитывая процессы, которые протекали в искусстве вообще, и в частности в театре кукол, всякий раз мы будем убеждаться, насколько натурализм необходим в решении целого ряда вопросов эстетики искусства.

¹⁰⁷ Попов Д. Натурализм в искусстве как «научное исследование» человека и общества [Текст]. С. 1–6.

Надо полагать, что предметный театр в 1940–50-е годы неспроста прошел свой натуралистический этап. Скорее всего, здесь видится диалектика, сформировавшаяся в специфике развития этого вида театра. Если мы рассматриваем натуральность как основополагающее начало искусства, то в таком случае она имеет два пути — один «опасный», грозящий скатиться в «трясину» натурализма, а другой «прогрессивный» — выход к реализму, точнее, к богатству его форм, разнообразию проявлений в различного рода «измах» искусства, которые таят богатейшие и разнообразнейшие проявления эстетики.

«Опасного» пути не избежал никто, поэтому затянувшаяся эпоха натурализма в предметном театре имеет логические корни. Судя по логике «опасного» и «прогрессивного» путей развития театральной эстетики, своего рода «распутья», когда сделан выбор в сторону «опасного», принципиально «угрожающего» театральному искусству, соответствующие результаты будут достигнуты при применении режиссером-натуралистом определенной методики.

Об этом писал В.Э. Мейерхольд: «Драматическое произведение разбивается на ряд сцен. И каждая такая отдельная часть произведения подробно анализируется. Этот подробный анализ углубляется режиссером в мельчайшие сцены драмы. Затем из этих подробно проанализированных частей склеивается целое. Это склеивание частей в целое относится к искусству режиссуры, но когда я касаюсь этой *аналитической* работы режиссера-натуралиста, то не о склеивании творчеств поэта, актера, музыканта, художника, самого режиссера в одно целое, не об этом искусстве идет речь. Режиссер-натуралист, углубляя свой анализ в отдельные части произведения, не видит картины *целого*, а, увлекаясь филигранной работой — отделкой каких-нибудь сцен, представляющих благодатный материал творческой фантазии его, как перл «характерности», — впадает в нарушение равновесия, гармонии целого»¹⁰⁸.

Образец постоянного нахождения на «распутье», борьбы «опасного» и «прогрессивного» в перспективе движения являет собой Художественный театр. Мейерхольд писал: «Можно бы привести тьму примеров тех абсурдов, к каким пришел Натуралистический театр, поставив в основу принцип точного воспроизведения натуры. Уловить в предмете рационалистическое, фотографировать, иллюстрировать декоративной живописью текст драматического произведения, копировать исторический стиль — стало основной задачей Натуралистического театра. И если натурализм привел русский театр к усложненной технике, театр Чехова —

¹⁰⁸ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 117–118.

второй лик Художественного театра, показавший власть *настроения* на сцене, — создал *то*, без чего театр мейнингенцев давно бы погиб. Театр настроения подсказан творчеством А.П. Чехова. Александринский театр, сыгравший его «Чайку», этого подсказанного автором настроения не уловил. А секрет его заключался вовсе не в сверчках, не в лае собак, не в настоящих дверях. Когда «Чайка» шла в эрмитажном здании Художественного театра, *машина* еще не была хорошо усовершенствована, и *техника* еще не распространила свои щупальцы во все углы театра.

Тому обстоятельству, что Художественному театру удалось под одной крышей с Натуралистическим театром приютить и Театр настроения, я глубоко убежден, помог сам А.П. Чехов, и именно тем, что он сам присутствовал на репетициях своих пьес и обаянием своей личности, как и частыми беседами с актерами, влиял на их вкус, на их отношение к задачам искусства. Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой. Режиссер Натуралистического театра создает настроение изоощрением внешних приемов, как темнота, звуки, аксессуары, характеры. Режиссер, уловив ритм речи, скоро теряет ключ к дирижированию (третий акт «Вишневого сада»), потому что не замечает, как Чехов от утонченного реализма перешел к лиризму, мистически углубленному.

Нашедши ключ к исполнению пьес А.П. Чехова, театр увидел в нем шаблон, который стал прикладывать к другим авторам. Он стал исполнять «по-чеховски» Ибсена и Метерлинка.

У Художественного театра была возможность выйти из тупика: прийти к Новому театру через лирический талант музыкального Чехова, но музыке его он сумел подчинить в дальнейшей работе технике и разным штучкам и к концу своей деятельности потерял ключ к исполнению своего же автора — совершенно так же, как немцы потеряли ключ к исполнению Гауптмана, который рядом с бытовыми пьесами начал создавать пьесы, требующие иного к ним подхода»¹⁰⁹.

Мы увидели, какие сложности пришлось преодолевать высокому искусству Художественного театра, проследили некоторые «зигзаги» беспощадной борьбы как глазами Станиславского, так и глазами одного из его учеников — Мейерхольда...

Еще раз повторим: натурализм, далеко не однозначное и не исчерпавшее себя явление, и сегодня продолжает эту борьбу на «перепутье»,

¹⁰⁹ Там же. С. 121–123.

и натурализмом «болеет» не только театр кукол, но и театр человеческий. Смотря под каким углом зрения рассматривать этот «вирус» натуралистической болезни современного театра (кино, телевидения), который уже успел впитать в себя некоторые разновидности драматургии постмодернистского образца — бытовые драмы и комедии, более всего эксплуатируемые антрепризными, но и не пренебрегаемые стационарными театрами. Во многом способствуют сохранению «вирусов» натурализма всевозможные разновидности коммерческого театра.

Даже имея противоядие от натурализма в условности изобразительных средств, искусство принципиально не защищено от «скатывания» в натуралистическую пучину, но урок истории очевиден в том, что натуральность, не превращенная в натурализм, занимает свое место в качестве обучающего реализму предмета. Генетика «научности» все же лежит в основе формотворческого процесса.

Харьковский театр кукол проходил в послевоенный период натуралистический этап. Репертуар 1950-х годов почти не имел признаков «условного языка». Условность получила дальнейшее и наиболее фундаментальное значение с приходом в театр в 1963 году художника В.И. Кравца. В данной связи не случайно наш интерес сосредоточен на «прогрессивном» пути, который был избран от основания Показательного театра кукол и прослеживается до наших дней. Гарантия успеха — в способности режиссуры профессионально применять на практике реалистический метод при интерпретации литературно-драматургического произведения, так постепенно менялась палитра театра в освоении драматургии от «опасного» пути до «прогрессивного». Тема натурализма и реализма действительно актуальна и по сегодняшний день. «Угроза» натурализма проявляется тогда, — писал Мейерхольд, — когда режиссер лишен способности цельного прочтения драматургического произведения. Частичность, раздробленность творческого видения приведут не к цельности поэтического воссоздания произведения на сцене, а либо к авангардной «левизне», либо к натуралистическим потугам.

Возвращаясь к практике Показательного театра кукол, предметного театра, рассмотрим вопросы, связанные с проблемой «трансформации» реализма, то есть проявлением его многоликости, многовариантности форм через реалистический метод работы с куклой как методологии, базирующейся на знании природы. Эти процессы объективны, поэтому «приписать» их исключительно Показательному театру трудно, так как они всеобъемлющи, и, возможно, Шаховец интуитивно чувствовал, осознавая их как закон, через свой опыт и знание театральной практики

передавал их в методике своей работы с актерами, объективно придерживаясь общих законов творчества. А они таковы, что «в театре кукол имеют значение два аспекта воплощения формы посредством воспроизведения природы в реальном ее восприятии через предметное тело. При этом подразумевается тело живое, человеческое (первый аспект), потому что предметное тело (второй аспект) изображает живое человеческое тело. Следовательно, знание пластических законов предметного тела не обходится без знания пластических законов живого тела — природы. Натурализм¹¹⁰ становится категорией познания, изучения природы как основы формотворчества, которая является необходимым условием акта оживления — первого этапа работы актера с куклой. Придание природе факта реальности становится условием акта одухотворения — второго этапа работы актера с куклой. Все вместе, оба этапа, образуют реалистический метод работы с куклой. Таким образом, перед кукольником стоит задача оживления предметного тела с целью создания цепи ассоциаций, связующих восприятие зрителя с природой, реальностью»¹¹¹.

И.Н. Шаховец объективно пришел к психологическому театру кукол — в том его выдающееся открытие. Это был уникальный путь, он овладел уникальной методикой работы в репертуарном предметном театре.

Реализм в искусстве — явление эстетики, которое находится в постоянном движении. Это условный язык искусства, способный принимать различные изменения в зависимости от выбора выразительных средств. Все «измы» в искусстве — формы выражения реализма.

А теперь вспомним о занятиях по мастерству актера, проводимых мастерами театра «Березиль». Человеческий театр — театр живого тела, которым владеет актер, это его главный выразительный пластический инструмент. Кукла как предметное тело — это и есть та форма реализма, которая переводится на «язык» сюрреализма, экспрессионизма, импрессионизма и др. В эстетике Показательного театра такой путь только намечался. Еще рано было говорить о тех формах, которые сегодня используются намного смелее, чем это могло случиться в 1930-е годы. И.Н. Шаховец всего лишь дал намек на формирование творческого метода, который подвел коллектив Показательного театра кукол к этапу, открывающему неизвестные перспективы в эстетике играющих кукол, и в том величайшая заслуга Шаховца как художественного руководителя крупнейшего в Украине театра кукол.

¹¹⁰ Поскольку приводится цитата из предыдущего издания «Харьковский театр кукол...», то стоит еще раз напомнить, что в нынешней интерпретации под словом «натурализм» подразумевается «натуральная школа».

¹¹¹ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 439.

Вспомним, что в послереволюционный период практики создания репертуарного театра кукол было очень мало. В советские времена флагоманом театрального искусства в этой области был театр Образцова. Свой первый спектакль для взрослых — «Необыкновенный концерт» — Образцов поставил в 1946 году, через пятнадцать лет после того как был поставлен «Запорожец за Дунаем» в Показательном театре кукол. Постановки для взрослых в ГАЦТК — форма нерепертуарного театра. И дальнейшая его деятельность развивалась исключительно в нерепертуарном направлении. Это были пьесы преимущественно эстрадного жанра, написанные специально для театра Образцова, учитывающие его индивидуальные мировоззренческие особенности и эстетические пристрастия, и детский репертуар, созданный на основе драматургии, написанной для театра кукол. К репертуарному театру Образцов не обращался. В Харькове случился прецедент, когда с самого начала своей практической деятельности театр избрал путь эволюционного следования классическим традициям драматического искусства.

Итак, отметим основные моменты, определяющие значимость данного явления.

Знание природы является основополагающим постулатом натуральной школы.

Реалистический метод — ключ к открытию разнообразных проявлений условности в пластическом искусстве.

Творческий метод Шаховца — выдающееся новаторство Показательного театра кукол, имеющее кардинальное значение для мирового театра кукол.

Творческий метод Шаховца открыл перспективу развития эстетики предметного театра через освоение классического мирового репертуарного наследия. Показательный театр на собственном примере увел этот вид театра от примитива агитационного репертуара, политической конъюнктуры советского времени, показав подлинно живое искусство, способное волновать широкую зрительскую аудиторию, независимо от возрастных пределов.

Обращение к репертуарному театру — это творческий прорыв, новаторство мирового уровня, породившее эстетику, раскрывающую специфику выразительных средств предметного театра, условность, которая уводит от архаичных форм подражательного искусства и дает простор новому условному языку играющей куклы.

Творческие принципы Шаховца подвели к выработке метода — проживание через куклу, — который располагает большими возможностями для создания художественных, психологически насыщенных образов.

Метод Шаховца сформировал школу, которая впоследствии получила название — харьковская школа кукольников.

Традиции актерской школы выросли на материале репертуарного театра, а таковыми стали преимущественно спектакли для взрослого зрителя. Актерская школа выковывалась в решении сложных художественных задач.

Театроведение до сих пор не сделало на этом акцента. Практика Показательного театра, давшая миру великолепные образцы сценического воплощения драматургии и литературы в формах предметного театра, чуть было не канула в лету! И это при том, что сохранились архивные материалы, дающие возможность осмыслить практику этого театра.

Искусствоведы всех стран, соединяйтесь, чтобы воскрешать историческую правду, а не вымысел! Создавайте историю, а не мифотворчество!

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

**ПОСЛЕВОЕННЫЙ ЭТАП
ИСТОРИИ
ПОКАЗАТЕЛЬНОГО
ТЕАТРА КУКОЛ**



ВОЗВРАЩАЯСЬ К НАСЛЕДИЮ

Послевоенная история Показательного театра кукол, который мы условно именуем Харьковским театром кукол, отражала общую картину состояния дел в советском театре кукол. Первоочередная задача для всех кукольников состояла в том, чтобы выжить. Говорить о возрождении культуры было еще рано. Нужно было налаживать быт, рабочую динамику производства, собирать для этого силы.

Закончилась война, постепенно налаживалась жизнь, начала возрождаться и развиваться культура, в это время объектом общественного внимания среди прочего стал и театр кукол как средство воспитания подрастающего поколения. Правда, при этом особых благ театрам кукол советская власть не выделяла, поэтому сами театры, кто как мог, адаптировались к тем условиям, какие были.

В некоторых публикациях приводится общая картина существования советских театров кукол послевоенного времени. Среди «трескучих», победных статей 1940–50-х годов попадают некоторые обзорные заметки, отражающие положение театров кукол в их борьбе за существование. Следует привести некоторые выдержки для того, чтобы составить представление о той ситуации, которая сегодня вызывает ощущение человеческого сострадания по отношению к предшественникам современных кукольников.

«...Ежегодно кукольные театры Украины ставят около четырех тысяч спектаклей. Артисты выступают в школах, детских домах, пионерских лагерях, санаториях, а также на сценах колхозных клубов и рабочих домов культуры.

В последнее время украинские кукольные театры осуществили ряд интересных постановок пьес советских авторов. Среди них — «РВС» и «Чук и Гек» (по А. Гайдару), «Юные патриоты» Ю. Захова, «Неразлучные друзья» и «Зеленый огонек» М. Туберовского.

В поставленном Республиканском театром кукол спектакле «Неразлучные друзья» говорится о дружбе и товарищеской взаимопомощи пионеров. Верно решенный режиссером А. Сумароковым и хорошо сделанный актерски спектакль воспитывает детей, учит их настойчиво овладевать знаниями, принимать активное участие в общественной жизни школы.

Коллектив Республиканского театра поддерживает постоянную связь с драматургами, работает с ними над созданием новых спектаклей. Он первым осуществил постановку пьесы Я. Жовинского «Томми и Джонни», ярко повествующую о жизни детей рабочих в США, их стремлениях помогать старшим в борьбе за мир. Сейчас пьеса с успехом идет в Винницком, Днепропетровском, Ворошиловградском и Житомирском театрах, а также во многих кукольных театрах братских республик.

Однако следует отметить, что театры кукол ставят еще очень мало пьес о советской действительности. В репертуаре многих коллективов имеется всего лишь по одной пьесе на современную тематику, а в таких театрах, как Полтавский и Житомирский, таких пьес вовсе нет. И дело не в том, что творческие коллективы пассивно относятся к современному репертуару, а в том, что драматурги Украины совсем позабыли о кукольных театрах, в послевоенные годы не написали для них ни одной пьесы.

Недостаток интересных, увлекательных пьес на актуальные, жизненно важные темы театры пытаются восполнить постановками лучших народных сказок и инсценировками классических произведений. В настоящее время «сказочная» драматургия составляет основу действующего репертуара кукольных театров Украины. Широкое распространение получили такие спектакли, как «Сказка о попе и работнике его Балде», «Терем-теремок», «Иван да Марья», «Снежная королева», «Аленький цветочек», «Золушка», «Сундук сказок», «Репка», «По щучьему веленью» и ряд других.

Однако не все театры имеют возможность создать богатый в жанровом и тематическом отношении репертуар. Так, Станиславский, Полтавский и Ворошиловградский театры, имеющие в своем составе четыре-пять актеров, по несколько месяцев подряд не выпускают премьер и вынуждены играть одни и те же спектакли. Ворошиловградский театр недавно шестьдесят пять раз подряд показал «Лесных артистов» Гернет. Из-за отсутствия нового репертуара часто дают один какой-нибудь спектакль Винницкий и Станиславский театры. Это отрицательно сказывается на творческой работе артистов...

Театры кукол часто выезжают в села и рабочие поселки. На подводах и попутных машинах ездят из села в село артисты...»¹¹².

В статье приводится целый ряд недостатков, мешающих нормальной работе театров — отсутствие профессионально подготовленных кадров, соответствующей материальной базы, звукового и светового оборудования, недостаточное внимание к театрам кукол со стороны областных,

¹¹² Подсудовский П. Театры кукол требуют внимания // Сталинское племя. 1954. 21 декабря.

местных властей, изолированность театров кукол друг от друга, необходимость проведения республиканских смотров для обмена творческим опытом и т. д.

Общая для всех театров кукол картина, поражающая порой своей безысходностью, — такой порядок вещей сохранился достаточно продолжительное время, но, правда, со значительными изменениями в плане более качественного транспорта, звуковой, осветительной аппаратуры и т. д.

Вернемся теперь к послевоенному периоду, 1940–50-м годам. Мы увидим много общего с тем, о чем писал автор предыдущей статьи, и рассмотрим, как складывалась судьба Харьковского театра кукол в то время.

В 1948 году репертуар театра имени Крупской состоял из шестнадцати пьес, «из них перешедших из репертуара прежних лет — двенадцать, все они принадлежали перу советских драматургов. Две пьесы — «О Коле и школе» Г.Е. Стефанова и «Кривое зеркало» А.Н. Струменко были запрещены к постановке, первая — Управлением репертуарного контроля Комитета по делам искусств УССР, а вторая получила предварительную отрицательную рецензию со стороны уполномоченного Реперткома по Харьковской области, поэтому театр удержался от ее постановки. Взамен указанных пьес он получил разрешение Отдела искусств на постановку в 1948 году пьесы Преображенского «Настоящий товарищ». В 1948 году театром фактически было подготовлено и поставлено пять премьер из запланированных шести»¹¹³.

Репертуар состоял в основном из «самоделных» пьес, ничего не отражающих в плане того, что могло бы сегодня представлять какой-либо эстетический интерес, кроме интереса исторического. К тому же театр испытывал не только финансовые трудности, над ним так же, как и над другими театрами, довлела цензура. Согласно архивным данным, театр активно работал с авторами и композиторами. В документах сообщается: «В разрезе приказа №929 Всеюзного Комитета по делам искусств об активизировании работы театров с автурой в отчетном году были привлечены для контактной работы: композитор Е.А. Финаровский и писатель Н.И. Сказбуш — автор идущей в театре пьесы «Север и юг» на тему о неразрывной дружбе народов СССР. Художественное руководство театра активно помогало сотруднику театра Стефанову в разработке плана, сценария и текста пьесы «О Коле и школе». В последнюю работу был втянут и писатель Сказбуш.

В плане создания оригинального репертуара художественным руководителем театра А.Н. Струменко была написана пьеса по мотивам сказки

¹¹³ Отчет о работе Харьковского областного театра кукол имени Н.К. Крупской за 1948 год [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1948. С. 1–9.

Пушкина «Сказка о попе и работнике его Балде», получившая одобрение Реперткома и прошедшая в 1948 году 24 раза. Однако развороту работы с автурой мешает ограниченность средств театра, не имевшего возможности выплачивать высокий гонорар первоклассным мастерам литературы»¹¹⁴.

В одном из документов говорится о том, что штатный состав театра имени Крупской в 1948 году составлял двадцать три человека, из них актеров — семь. Типовое штатное расписание, утвержденное в 1938 году, не предусматривало таких важных должностей, как помощник режиссера, электроосветитель. Такой должности, как звукорежиссер и звукооператор тогда не было. Музыкальное сопровождение спектаклей осуществлялось «вживую» — пианино, аккордеон или баян. Театр не имел рекламных афиш.

В 1948 году А.Н. Струменко поднимал вопрос перед облисполкомом о предоставлении театру «собственного помещения для стационарных спектаклей»¹¹⁵, однако желание иметь свое помещение не распространялось дальше павильона аттракционов на Коммунальном рынке, который нужно было «отобрать у Горпарка имени Горького с обязательством периодического предоставления театру кукол»¹¹⁶. У каждого времени свои «аппетиты». Но впоследствии история распорядилась по-другому.

«На основании постановления Совета Министров УССР №560 от 6 февраля 1949 года и приказа начальника Харьковского отдела по делам искусств от 14 марта 1949 года областной театр кукол (театр Белоруссовой — *прим. авт.*) объединяется с Харьковским областным государственным театром кукол им. Н.К. Крупской»¹¹⁷.

Еще один документ: «По итогам финансово-хозяйственной деятельности на 1 января 1949 года работа областного театра (театра под руководством Белоруссовой — *прим. авт.*) была признана неудовлетворительной. Во исполнение решения Харьковского облисполкома №480 от 25 марта 1949 года и в соответствии с приказом №28 Харьковского отдела искусств от 26 марта 1949 года Харьковский областной кукольный театр, как неоправдываемый себя в финансово-хозяйственном отношении, прекратил свою деятельность и был объединен с Харьковским государственным кукольным театром им. Крупской 16 марта 1949 года»¹¹⁸.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Там же.

¹¹⁷ Историческая справка о Харьковском театре кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1954. С. 1–5.

¹¹⁸ Историческая справка областного кукольного театра Харьковского областного отдела по делам искусств при Совете Министров УССР, г. Харьков (1936–1949 гг.) [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–6.

«13 мая 1952 года театру было предоставлено стационарное помещение в здании областного Дома народного творчества»¹¹⁹.

В документе содержится список, где так и указывается, что по состоянию на 1954 год «в настоящем составе театра имеется шесть человек из довоенного состава: В.А. Афанасьев — главный режиссер и директор, В.М. Калмыков — режиссер, П.Т. Янчуков, Ж.М. Каменецкая — артисты, Е.С. Гуменюк — художник-скульптор и К.Н. Воронченко — бутафор, пришедшие в театр в разное время после войны из старейшего в республике театра кукол, бывшего при Харьковском Дворце пионеров и октябрят»¹²⁰.

Непонятно по каким причинам в списке отсутствуют имена Т.Н. Николенко, Л.П. Гнатченко и В.В. Денисенко. Правда, Т.Н. Николенко вернулась в театр в 1957 году, а Л.П. Гнатченко и В.В. Денисенко должны были состоять в штате театра — обе из Транспортного театра кукол, созданного И.Н. Шаховцом.

Как уже говорилось ранее, основной костяк труппы театра имени Крупской составляли актеры Показательного театра кукол. Сравним предыдущий документ со следующим, в котором указываются имена и фамилии актеров, набранных в штат после образования театра в 1939 году: «По имеющимся данным, в первоначальном составе театра были семь актеров: В.И. Сопрынин, Д.И. Васильев, О.М. Мошелова, М.Ф. Гордиенко, М.К. Реймерс, В.Н. Мазуренко, П.Ф. Баранец. Художественный руководитель А.Н. Струменко, директор Т.Н. Мазуренко, мастер кукол В.С. Брониковская, художник И.И. Крушедольский...»¹²¹.

В составе труппы и работников театра имени Крупской несколько человек служили в Показательном театре кукол, среди них В.И. Сопрынин, который до этого шесть месяцев работал в Транспортном театре кукол под руководством И.Н. Шаховца. В Транспортном театре начинала свою деятельность и бутафор В.С. Брониковская. После репрессирования И.Н. Шаховца она перешла в театр кукол имени Крупской.

Из Показательного театра перешел также актер В.Н. Мазуренко, о нем известно, что «с 1930 по 1934 год он работал актером-кукловодом Всеукраинского театра кукол в Харькове. С 1934 по 1936 год — ведущий кукловод театра кукол Харьковского Дворца пионеров. С 1936 по 1939 год работал актером-кукловодом Транспортного театра кукол Дворца куль-

¹¹⁹ Историческая справка о Харьковском театре кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1954. С. 1–5.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же.

туры им. Сталина»¹²². Дальнейшая деятельность В.Н. Мазуренко связана с Мурманским театром кукол — судьба разбросала некоторых актеров еще до войны.

Из приведенного списка в послевоенный период в Харьковском театре кукол продолжали работать актриса М.Ф. Гордиенко и мастер кукол В.С. Брониковская.

Судьба театра имени Крупской после войны складывалась по общему для всех театров сценарию: «В апреле 1944 года театр возвратился в Харьков, где поместился в двух комнатах Дома учителя, затем перешел в помещение театра «Эстрады и миниатюр». С 15 апреля 1944 года театр работает как передвижной. В 1950 г. театр вынужден был из-за ремонта помещения театра «Эстрады» перевести свою работу в павильон на Коммунальном рынке. Актеры и цеха лишились места для работы»¹²³.

О том, как работал театр с драматургами, свидетельствует следующий документ: «В 1950 г. театр включил в свой репертуарный план пьесы Плахтина «Земля горит» и Котлярова «Не выйдет» (обе пьесы плана политсатиры). Была осуществлена постановка пьесы «Мойдодыр», инсценировка по произведению Чуковского режиссером и художником театра Гуменюк и Калмыковым. Главным режиссером театра Струменко переработана и написана заново пьеса-политсатира А. Белана «Шпионка»»¹²⁴...

В 1952 году начался совершенно новый этап в возрождении театра. С приходом В.А. Афанасьева наметилось движение от примитива в репертуарной политике к поиску новой драматургии. К этому времени репертуар Харьковского театра кукол состоял из восемнадцати пьес, из которых две относились к украинскому классическому репертуару («Наталка-пoltавка» Котляревского и «Запорожец за Дунаем» Гулака-Артемовского) и одна — к русской классике («Сорочинская ярмарка» по Гоголю в инсценировке Юхвида и Аваха). В репертуаре были пьесы и советских авторов, а также «тринадцать украинских, польских, восточных пьес-сказок, четыре советских оригинальных сказки...»¹²⁵.

¹²² Циркулярное письмо Всероссийского театрального общества от 19 ноября 1940 г. №3131 и вопросы «Ежегодника советского театра». 1940. С. 1–15.

¹²³ Историческая справка о Харьковском театре кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1950. С. 1–5.

¹²⁴ Отчет о деятельности Харьковского областного государственного театра кукол им. Н.К. Крупской за 1950 год [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1950. С. 1–8.

¹²⁵ Справка о работе Харьковского областного театра кукол им. Н.К. Крупской над улучшением своего репертуара и причинах, мешающих дальнейшему развитию театра [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1955. С. 1–3.

Работая над улучшением репертуара в 1953–1955 годах, театр исключил из него ряд спектаклей, не отвечавших требованиям к качеству драматургического материала.

«В 1953–1955 годах взамен снятых были осуществлены следующие постановки: «Зеленый огонек» М. Туберовского — пьеса о необходимости соблюдения правил уличного движения, «Томми и Джонни» Я. Жовинского — спектакль о тяжелом положении детей трудящихся в США и их борьбе за мир, «Иржик-молодец» Л. Веприцкой по чешской народной сказке, «Конек-Горбунок» (по Ершову) П. Маляревского, «Три поросенка» С. Михалкова и Г. Конского, «Шалуны» Г. Стефанова о недопустимости шалостей с огнем, «Илья Муромец» В. Курдюмова — большой эпический спектакль о борьбе русских богатырей с врагами Родины, «Веселые медведжата» А. Поливановой, «Золушка» (по Перро) Т. Габбе, «Веселая карусель» В. Тихвинского и М. Айзенштадта — эстрадный спектакль.

В репертуаре театра появились большие масштабные спектакли, хорошо принятые зрителем и положительно оцененные прессой: «Конек-Горбунок», «Илья Муромец», «Золушка».

В репертуаре театра наряду со сказкой заняли свое место спектакли «Томми и Джонни», «Наталка-полтавка», «Шалуны»¹²⁶.

Заметно явное движение к усложнению общей картины в репертуарной политике, большее обращение к классике, разумеется, в жанре сказки, но уже есть не драматургические поделки, а высокая литература.

В докладе, посвященном пятнадцатилетию Харьковского театра кукол, даются сведения о репертуаре и репертуарной политике в расчете на историю театра имени Крупской, то есть начиная с 1939 года: «В апреле 1944 года театр (театр имени Крупской — *прим. авт.*) возвратился в Харьков. Эти годы были «годами странствий»... Из помещения в помещение — Дом учителя, где театр ютился в двух комнатах, в помещении театра миниатюр и эстрады. Был даже период, когда театр вернулся, так сказать, к истокам древнего Петрушки — на базар. И все-таки это не сломило коллектив, тем более, что в 1948 году он пополнился составом украинского театра кукол¹²⁷. Наступило, так сказать, воссоединение. В этом составе театр отметил свое десятилетие, хотя положение, в котором он находился, было далеко не юбилейным, так как условия работы из-за отсутствия помещения были очень трудными. Наконец, в мае 1952 года, ко дню открытия XIX съезда коммунистической партии театру было предоставлено стационарное помещение.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Видимо, здесь содержится ошибка. Имеется в виду слияние двух театров, возглавляемых Струменко и Белоруссовой, которое произошло в 1949 году.

Это был для нас «год великого перелома». Теперь мы получили возможность охватить более широкий круг зрителей. В городе стали появляться афиши, извещающие о спектаклях театра. К нам стали приходиться те, кто прежде и не подозревал о существовании в городе театра кукол. Было такое время, что мы об аншлагах могли только мечтать, а теперь зачастую за час до начала спектакля над кассой появляется надпись «Все билеты проданы».

Благодаря наличию стационарной сцены мы получили возможность ставить такие монументальные спектакли, как «Конек-Горбунок». В текущем году театр выпустит спектакль для взрослых «Чертова мельница».

Театр привлекал к созданию спектаклей композиторов Клебанова, Финаровского, Богданова, Карминского, художников Братченко, Винника, Власюка, Щеглова.

В репертуаре театра насчитывается до двадцати спектаклей: «Илья Муромец», «Конек-Горбунок», «Иржик-молодец», «Аленький цветочек», «Три поросенка», «Гусенок», «Теремок», «Серебряное копытце», «Наталка-полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Томми и Джонни», «Зеленый огонек», «Веселая карусель», «Дед Мороз», «Шалуны», «Настоящий товарищ» и др. Большинство из них поставлены в последние два года¹²⁸.

После обретения своего помещения на улице Красина, 3 началось действительное, активное возрождение традиций Показательного театра. Как видим, шел постепенный процесс вхождения в ритм репертуарного театра, все смелее коллектив стал обращаться к классике и не только сказочной. Воплотителем всех позитивных процессов того исторического периода была Е.С. Гуменюк. Она как художник-режиссер многими своими подсказками помогала В.А. Афанасьеву в постановке спектаклей репертуара 1950-х годов. По сути, все ее эскизы — это раскадровки для постановочных мизансцен, по которым можно было безошибочно конструировать сценическое действие.

В архивных справках содержится информация о репертуаре театра, созданном на протяжении пятнадцати лет, если вести отсчет от 1939 года, то есть на период до 1954 года, когда в театре работали два режиссера — В.А. Афанасьев и В.Н. Тихвинский¹²⁹. В одной из справок содержатся данные о становлении репертуарной политики за все послевоенное

¹²⁸ Тезисы доклада о 15-летию Харьковского областного театра кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1954. С. 1–7.

¹²⁹ Владимир Наумович Тихвинский (30.11.1924, Харьков — 1988, Москва) — русский советский писатель, драматург. Окончил Харьковский государственный театральный институт (1951). Участник Великой Отечественной войны. Награжден медалями. Лауреат премии Союза писателей СССР и Министерства культуры СССР за лучшее юмористическое произведение (1976). Член Союза писателей СССР (1983). Автор юмористических рассказов, скетчей, сенок, неоднократно звучавших с эстрады в исполнении Аркадия Райкина, Зиновия Высоковского и других артистов.

время, в частности: «За время своего существования театр поставил более ста пьес, среди которых и сейчас центральное место занимают сказки: русские — «Конек-Горбунок», «Аленький цветочек», «Теремок», «Волк и семеро козлят» и др.; современные — «Мойдодыр», «Веселые медвежата»; сказки народов стран народной демократии — «Иржик-молодец», «Пятак и пятачок». Имеются в репертуаре также пьесы, посвященные современной жизни, — «Томи и Джони» Жовинского, «Зеленый огонек» Туберовского. В последнее время ставятся спектакли «Илья Муромец» Курдюмова, «Веселая карусель» Тихвинского и Айзенштадта. В репертуаре театра имеются также пьесы для взрослых «Наталка-полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Сорочинская ярмарка». Готовятся к постановке «Король-олень», «Золушка». В разное время к написанию пьес для театра привлекались местные авторы: Сказбуш, Плахтина, Струменко, Гуменюк, Калмыков, Стефанов, Тихвинский, Айзенштадт, Чирякова.

Ежегодно театр выпускает пять-шесть новых постановок. Многие из них получили высокую оценку общественности и прессы. Об этом свидетельствуют книги отзывов, количество сыгранных спектаклей, достигающее до 450–500 каждый, рецензии в газетах, хорошо оценившие спектакли театра «Конек-Горбунок», «Иржик-молодец», «Три поросенка», открытые рецензии режиссера Центрального театра кукол Федотова, московского критика Штайна, московского критика, кандидата искусствоведения Фрейдкиной, конференции зрителей. Театр имеет собственное стационарное помещение на двести мест и ежедневно показывает выездные спектакли в школах, детских садах, клубах (всего до 1000 спектаклей в год)¹³⁰.

Как уже говорилось, возрождение началось с реконструкции некоторых наиболее значительных спектаклей из репертуара Показательного театра. Вместе с тем наметилась еще одна линия, характерная для понимания объективных законов развития театральной эстетики. В середине 1950-х годов начала зарождаться тенденция развития жанровых и тематических особенностей репертуарной политики, образовались идейно-тематические «линии», по которым следовал театр, придерживаясь своей индивидуальности. Правда, эти «линии» в основном шли в фарватере того направления, которое указывал С.В. Образцов. В свое время он говорил о том, что сила иносказательного искусства, к которому, в первую очередь, принадлежит театр кукол, владеет двумя главными полюсами — полюсом сатиры и полюсом романтико-героическим. Он определил два главных направления, по которым движется искусство

¹³⁰ Харьковский театр кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1955. С. 1–4.

театра кукол. Но это самые общие направления, их наверняка может быть и значительно больше, ведь искусство, развиваясь во времени, приходит к новым «полюсам». А пока театр кукол действительно придерживался такого вектора развития. Мы говорили о репертуарных линиях развития Художественного театра, подробно описанных Станиславским, о поисках путей и результатах нахождения новых выразительных средств и открытий в эстетике театра, которые диктовали выбор определенной драматургии. Всякий раз, независимо от результативности, Станиславский делал выводы, заставлявшие его принимать очередное решение, которое приводило к выбору того или иного драматургического произведения и т. д.

Надо полагать, что любой театр, имеющий свою программу развития, движется по определенному пути, и если он органичен для природы данного театра, то такая программа становится гарантом успешного развития. Применимо к Показательному театру кукол, имевшему свою программу развития, прослеживается зарождение его тематических линий. Пока в общих чертах можно сказать, что это была линия зарождения интеллектуального театра в жанре сказки. Так же случилось и с Харьковским театром кукол в середине 1950-х годов. Театр удачно «нащупал» свои линии, и начался процесс не только возрождения традиций, но и дальнейшего следования объективным законам творчества. Чуть ниже мы дадим названия этим линиям.

Нет сомнений в том, что была установлена внутренняя, духовная связь с Показательным театром кукол, и все, что происходило в театре в 1950-е годы, имело на него непосредственную ориентацию. Время разбросало многих старых его сотрудников по разным городам страны. С некоторыми из них В.А. Афанасьев поддерживал связь, собирая по крупицам все, что когда-то служило на пользу делу, и в тот переходный период от одного качества к другому, нужна была поддержка мощных традиций Показательного театра кукол.

Буквально недавно, когда писались эти строки, в архиве театра было обнаружено письмо жены И.Н. Шаховца, бывшей актрисы Показательного театра кукол Лидии Николаевны Костенко, к которой В.А. Афанасьев обратился, видимо, нуждаясь в каких-то необходимых ему сведениях. Письмо свидетельствует о живой связи послевоенного театра с довоенным, и о том, что эта связь была театру на тот момент необходима. Дата написания письма неизвестна, надо полагать, что оно относится приблизительно к концу 1950-х годов, когда Афанасьев формировал репертуар, ориентируясь на репертуарную политику Показательного



Лидия Николаевна Костенко

театра кукол. Наверняка ему в чем-то нужна была подсказка, поэтому он обращался к воспоминаниям очевидцев. Ввиду уникальности документа, приводим его полностью: «Уважаемый Виктор Андреевич! Прежде всего, от всей души благодарю вас за то, что вы вспомнили обо мне и обратились за помощью. Мне дорого дело Харьковского театра кукол и вообще кукольных театров Украины, ибо человек для меня дорогой (И.Н. Шаховец — прим. авт.) был организатором их и учителем многих товарищей, работающих сейчас, и если труды и мысли его не погибли, мне радостно и приятно. Вдвойне радостно, что вы — его ученик — сумели создать из обломков прошлого, на руинах, такой прекрасный театр. Земной вам от меня поклон, Виктор Андреевич!

Как замечательно, что вы задумали писать «летопись» театра! Если вы не сделаете этого, то больше никто и не сделает!

Посылаю вам все, что у меня есть. Прошу вас, отберите все, что вам надо, а остальное передайте, пожалуйста, через Елену Николаевну. Я очень рада, что как раз едет она в Харьков. Если вы хотите, да, впрочем, вы пишете, чтобы я поделилась своими воспоминаниями, я постараюсь написать все, что я знаю об организации театра кукол в Харькове.

Желаю вам дальнейших успехов в творческой жизни вашего театра и вашей лично. Шлю наилучшие пожелания вам и всем товарищам.

С уважением, Л. Костенко»¹³¹.

В архиве имеется не очень много воспоминаний, и практически все они использовались автором книги в период работы над историческими материалами. В письме Л. Костенко еще раз подчеркивается роль И.Н. Шаховца в становлении родного театра, но она подтвердила и очень важный момент, говорящий о том, что И.Н. Шаховец выполнял большую программу — не только «дело Харьковского театра кукол», но и «вообще кукольных театров Украины», о которой мы знаем как о программе художников-«бойчукистов» по возрождению украинского театра кукол. Хотя прямо она об этом не говорит, но в контексте письма заметно, что его деятельность была гораздо шире, чем организация театра кукол в Харькове, в чем мы убеждались неоднократно на многочисленных примерах, и в этом состоит особенность деятельности художников-«бойчукистов» — в осуществлении широкомасштабных программ строительства отечественной культуры.

В письме отражен тот период, когда Афанасьев был полон энтузиазма, его интересовали вопросы истории, свидетелем которой он был. В дальнейшем, как известно, Виктор Андреевич «летописи» не создал, но некоторые ценные письма сохранились, по ним мы сегодня и выстраиваем историческую последовательность событий...

Обращаясь к репертуару того времени, мы не будем рассматривать все спектакли, а только те, которые можно было бы определить как ключевые в плане развития репертуарного театра, делая акцент, разумеется, на классических образцах, оставивших заметный след в истории театра.

Исходя из исторических материалов, вряд ли можно сказать, что это было восстановление репертуара Показательного театра, скорее это была своего рода реконструкция спектаклей в новых условиях существования. Как отмечалось, среди прочего были поставлены «Иржик-молодец», «Девочка и белочка», «Конек-Горбунок», «Запорожец за Дунаем». Два последних вряд ли были равноценными произведениями в соотношении с первоисточниками, созданными Шаховцом, но они были необходимы, чтобы запустить механизм для достижения новых целей. Эти спектакли сыграли свою роль в 1950-е годы и ушли в архив, так и не став «золотым фондом». Но зато прочно и надолго вошел в «золотой фонд» спектакль «Чертова мельница», о котором следует говорить неоднократно, настолько он важен для осмысления истории театра. И важно то, что «Чертова

¹³¹ Костенко Л. Письмо В.А. Афанасьеву / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

мельница» — это продолжение той линии, которая была намечена в «трех шедеврах» Шаховца. В этих линиях вполне отражалась формулировка Образцова — полюсы сатиры и романтико-героический.

Наряду с такого рода движением начался переход к другим технологическим конструкциям кукол. В «трех шедеврах» использовались петрушечные куклы, а в «Чертовой мельнице» наметилось новое качество — обращение к тростевым куклам. В 1950-х годах подобная технология в Украине использовалась крайне редко, в основном театры работали с куклами-петрушками.

Принципиально это не было новинкой. Известно, что яванский театр кукол является прародителем тростевой куклы, которая потом перешла в Россию и получила как бы второе рождение в театре Ефимовых, а затем их начали использовать и другие кукольники. Но в Харькове эта система приобрела принципиально новое значение, был сделан новый шаг в осмыслении психологических возможностей играющих кукол.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Г.Е. СТЕФАНОВА И НОВАЦИИ УСЛОВНОГО ТЕАТРА

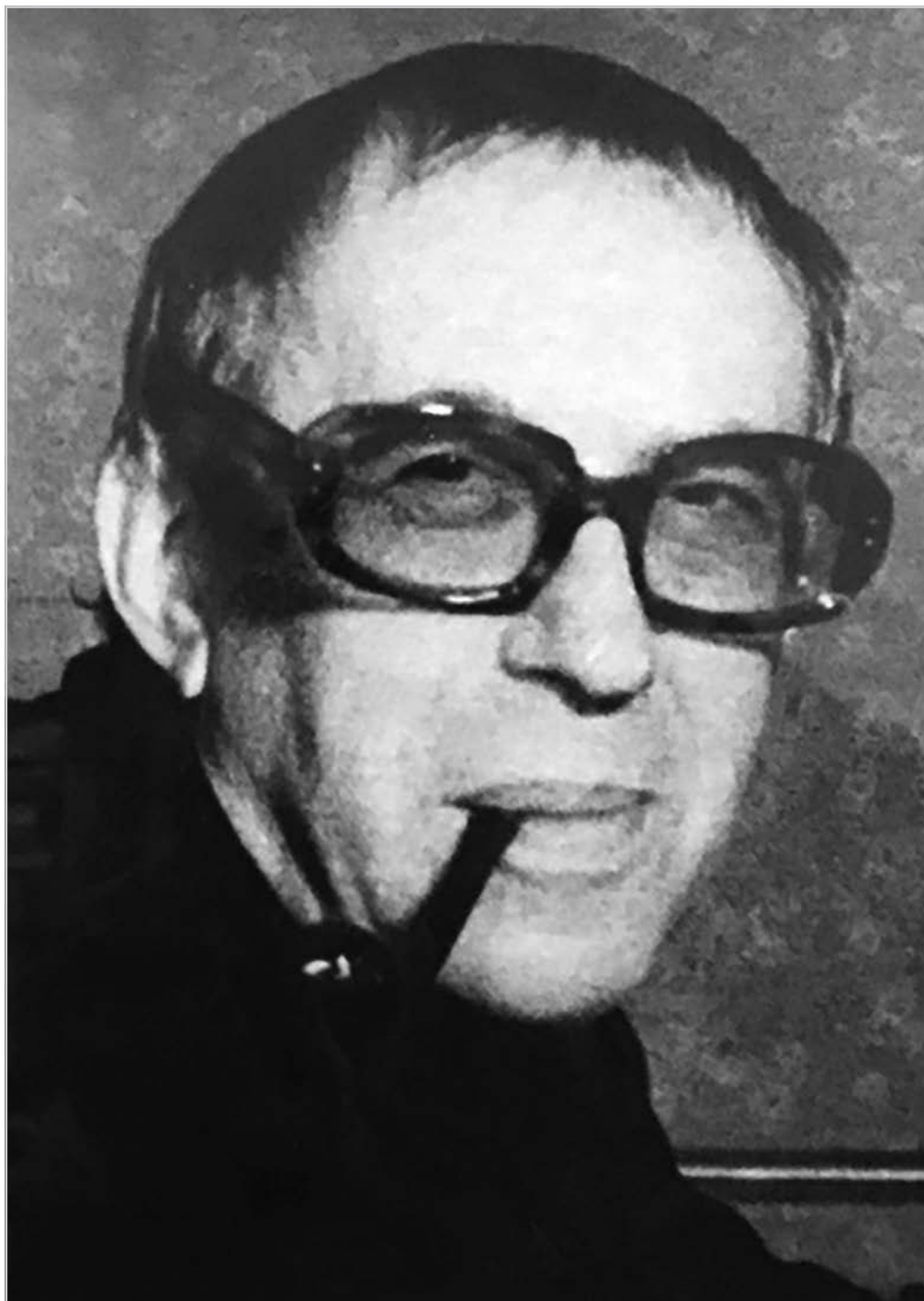
Рубеж 1950–60-х годов — ключевой в плане рассмотрения проблемы преемственности традиций. Сложилась две предпосылки, во многом определившие стимул, который помог соединить две тенденции развития. Соединение натуральной школы с авангардом режиссуры и сценографии — великолепное сочетание классики и новаторского эксперимента, когда, словно сформировавшись из двух энергетических источников, слившихся вместе, создался неповторимый феномен харьковской школы кукольников. С одной стороны, наметилась «классика жанра» в привычных для того времени проявлениях натуралистического театра, представленного сценографом Е.С. Гуменюк, режиссерами Г.Е. Стефановым и В.А. Афанасьевым; с другой — экспериментальные работы художника В.И. Кравца¹³² и режиссура Л.А. Хаита¹³³. Два направления «растворились» друг в друге — и это позитивный факт масштабного значения. Но удивительно то, что в таком соединении не было конфликта, что

¹³² Кравец Владимир Иосифович (род. 23.06.1935, г. Херсон) — художник театра, график, акварелист. Доктор архитектуры (1995), член-корреспондент Академии архитектуры Украины (1995). Закончил ХГХИ (1957–63), где обучался у Б. Косарева, Д. Овчаренко, С. Солодовника, Е. Егорова. Член Союза театральных деятелей Украины с 1963 г., ХО СХУ — с 1968 г.; председатель секции художников театра, кино и телевидения ХО СХУ. Участник республиканских, всеукраинских, всесоюзных, международных и зарубежных выставок с 1964. Персональные выставки: Киев — 1964; Харьков — 1989. Работает в Харьковском государственном техническом университете строительства и архитектуры, заведующий кафедрой, профессор (1980).

¹³³ Хаит Леонид Абрамович (05.08.1928, Харьков — 12.05.2017, Тель-Авив) — советский и израильский режиссер, создатель и руководитель театра «Люди и Куклы», театральный педагог, драматург. В 1949 году окончил Харьковский юридический институт, затем в 1964 году — режиссерский факультет Харьковского института искусств и высшие режиссерские курсы ВТО СССР (лаборатория М.О. Кнебель). С 1956 года работал актером в Харьковском театре кукол, главным режиссером театра кукол в Ташкенте, Харьковского театра кукол, Харьковского ТЮЗа, режиссером-постановщиком ГЦТК под руководством С.В. Образцова, художественным руководителем ансамбля «Люди и Куклы», главным режиссером Московского театра кукол, заведующим отделением, старшим преподавателем и художественным руководителем московского Государственного музыкального училища им. Гнесиных, был профессором Московского института культуры, режиссером-постановщиком Центрального телевидения СССР. С 1978 — руководитель знаменитого «театра на колесах» «Люди и Куклы», созданного выпускниками его курса в Гнесинском училище. Ансамбль «Люди и Куклы» был приписан к Кемеровской филармонии и объездил в период застоя всю страну. С 1991 года — в Израиле, где воссоздал театр «Люди и куклы». Автор научно-популярных фильмов, драматических произведений, лауреат международных театральных фестивалей. В 2007 году в Тель-Авиве опубликовал книгу «Присоединились к большинству...: Устные рассказы Леонида Хаита, записанные на бумагу».



Владимир Иосифович Кравец



Леонид Абрамович Хаит

непривычно и, возможно, покажется даже непонятным. Наоборот, возникла полная гармония в сочетании, казалось бы, несхожих эстетических направлений, что, по идее, могло быть чревато консервативным отторжением. Но мало того, что этого не произошло, все новации были восприняты труппой с радостью и большим воодушевлением. Это привело к тому, что натуральная школа Шаховца получила значительный рывок вперед. Полезно рассмотреть детально, из каких элементов сложился столь невиданный прогресс.

К середине 1950-х годов сложилось лидерство выдающегося мастера украинского театра кукол Георгия Евгеньевича Стефанова. Парадоксально то, что он не был учеником И.Н. Шаховца, но, придя в театр за шесть лет до В.А. Афанасьева, Г.Е. Стефанов уже прошел экстерном путь ученичества и стал ведущим актером труппы. Это тот же факт сочетания однородных явлений: без детального изучения методов предшественника (хотя Георгий Евгеньевич знал из воспоминаний коллег о Шаховце) его дарование гармонично вошло в общую природу харьковской школы кукольников. За первые шесть лет ученичества и вхождения в профессию он сформировался не только как актер, но и как режиссер, драматург, педагог, композитор и администратор. Не то чтобы он опередил своих товарищей по актерскому мастерству, но благодаря своим лидерским качествам он стал впереди всей труппы. Хорошо зная азы эстетики натурального театра, Г.Е. Стефанов и его соратники подготовили базу, что позволило творческому механизму заработать на полную мощность. Вся послевоенная история Харьковского театра кукол тесно связана с именем театрального деятеля Г.Е. Стефанова. Переняв ценный актерский опыт школы Шаховца, он продолжил и развил традиции харьковской школы кукольников в актерском искусстве и в режиссуре, тесно сотрудничая с художницей Е.С. Гуменюк.

Его творческий метод — прямое продолжение натуральной школы Показательного театра кукол, поэтому остановимся на этом более подробно.

Стефанов работал в трех основных направлениях творческой деятельности: актерском, режиссерском и педагогическом. Он взял на себя ответственность не только за качественный уровень работы, но и за эстетическое направление всех постановок. Будучи лидером одной из творческих групп, он руководил профессиональными занятиями, обучением и репетициями с актерами труппы в целом. Выполняя в театре большую педагогическую работу, Стефанов выработал основные направления харьковской актерской школы, об этом свидетельствуют некоторые его дневниковые записи и воспоминания очевидцев.

Актерская школа предполагает наличие определенных условий существования актера на сцене. После накопления достаточного опыта в освоении эстетики натуральной школы в театре началось движение в сторону развития натуралистического направления психологического театра теперь уже в освоении тростевой куклы. Харьковские кукольники доказали, что кукла может не только высмеивать или показывать лирические состояния своих героев (согласно эстетическим принципам Образцова), но и передавать психологические движения души своих персонажей, не теряя при этом и комичности характеров, и лирических нюансов. Эти особенности передачи психологических движений души корифеи научились делать с тростевой куклой, которую они освоили в совершенстве. Куклы обретали органику живых существ, в них отсутствовало типичное «кукольное» начало, что производило гораздо более сильное впечатление, нежели «обычный» кукольный театр. И конечно, в этом отношении эстетика театра В.А. Афанасьева коренным образом отличалась от эстетики не только театра С.В. Образцова, но и других театров.

Не будет никакого преувеличения в утверждении, что опыт харьковских кукольников во многих элементах родственен опыту МХАТа. Этот опыт развил Г.Е. Стефанов, он был им логически оформлен, приобрел уникальность и перспективность. Недаром творческим девизом Л.П. Гнатченко стало известное блоковское изречение: «Безличное — вочеловечить». Это была логически выстроенная программа продолжения традиции Показательного театра в одушевлении куклы, выраженная в элементах психологического театра теперь уже в системе тростевой куклы. И главным идеологом развития этой программы психологического направления в эстетике театра был Г.Е. Стефанов.

Что дало Г.Е. Стефанову такие возможности для ведения столь целенаправленной политики? У него было неоконченное высшее образование по архитектуре. Он был «технарем» и художественной личностью одновременно. И главным его качеством было умение преподнести предмет актерского мастерства так, как это могли сделать опытные педагоги в театральном институте. Е.Ю. Гиммельфарб говорил о нем как о главном идеологе школы, что Г.Е. Стефанов умел сформулировать идею, ведь корифеи в основном все были без образования, они передавали свои навыки молодежи, больше опираясь на интуицию, но терминологией, специальными знаниями не владели. Профессия у них была прочувствована руками, а у Стефанова к тому же еще и продумана головой.

Трудно представить себе такое творческое и техническое подразделение в театре, куда не был бы вхож Стефанов. Он был специалистом в боль-

шинстве театральных профессий, а в предметном театре принципиально важны свойства личности не столько исполнителя-актера, но и творца в смежных областях — как творческих, так и технических. Он разрабатывал техническую часть спектаклей, делая чертежи и зарисовки конструкций для декораций, придумывал принципиально новые схемы технических установок для спектаклей, которые, в свою очередь, влекли за собой принципиальные новации и в режиссуре постановок тех лет. Некоторые знания в этой области отражены в его публикациях в специализированных сборниках всесоюзных изданий по технике и технологии театра кукол. Он пытливо присматривался к технике спектаклей своих коллег на фестивалях, где ему приходилось бывать, и все интересное отмечал в специальной записной книжке.

В своих статьях о техническом оснащении кукольных спектаклей он описывал такие мелочи и детали, которые производили зрелищное впечатление на маленького зрителя. В этом скрупулезном отборе различных технических ухищрений — большой опыт и знание психологии детей. Все его вспышки, гремелки, трещалки, свистелки, скрипучки, крарики, из которых текла настоящая вода, трубочки, из которых шел настоящий дым, создавали особую атмосферу своеобразной «подлинности» сказочного действия, вызывавшую бурный восторг у детворы и взрослых.



*А. Рубинский и Г. Стефанов с куклами Отшельника.
Кадр из фильма «Эти загадочные куклы», февраль 1977 года*

Написанные Стефановым в довольно большом количестве детские пьесы, статьи, сценарии сегодня устарели, но в 1950-е годы они сыграли определенную роль в развитии натуральной школы. Некоторые его пьесы публиковались в специальных сборниках, пользовались успехом в других театрах кукол Советского Союза, премировались на всесоюзных смотрах драматургии для театров кукол. Такая разносторонность способствовала модернизации не только технологии предметного театра, но и развитию традиций Показательного театра кукол.

Развеивая некоторые мифы и легенды того времени, нужно говорить о том, что репертуар 1950-х годов в львиной доле осуществлен Стефановым. Не принято было говорить об истинных создателях спектаклей в той системе ценностей, но практически все постановочные решения спектаклей тех лет осуществлял Стефанов. Он был застрельщиком любых увлекавших актеров придумок, актерских и режиссерских находок. Любой профессионализм зиждется на скрупулезном отношении, многократной отработке, повторении одного и того же действия, нюанса, детали до тех пор, пока тот или иной штрих не будет доведен до совершенства. Именно таким и был Стефанов применимо к любому делу. Автор этих строк испытал его методику на себе, когда позже попал к нему в обучение, вводясь на роль Отшельника в спектакле «Чертова мельница».

Официально будучи ассистентом режиссера, Г.Е. Стефанов разработал фактически всю действенную партитуру спектакля, исходя из психологического принципа работы с тростевой куклой, нашедшего свое продолжение и углубление, что стало своего рода «революцией» в развитии харьковской школы кукольников, так как психологизм



*Отшельник — А. Рубинский,
Солдат Мартин Кабат — П. Янчуков.
Сцена из спектакля «Чертова мельница»,
1981 год*

способствовал формированию особого стиля работы с тростевой куклой, развитию принципа ее одухотворения. Натуральная школа как основной закон харьковских кукольников стала главным импульсом для приближения способа существования актера с куклой до степени мистификации. Восприятие доводило зрителя до степени сопереживания герою и тем самым до катарсиса, что и есть главной целью театра. Тем самым осуществлялся своего рода закон школы, которому было дано наименование — «приближение куклы к человеку». Закон стал основой эстетики натурализма харьковской школы кукольников через познание природы и второе ее рождение в психологически достоверном воспроизведении природы в художественном воплощении.

Этими возможностями тростевой куклы в исполнении корифеев восхищались многие актеры, проходившие практику в Харьковском театре кукол. В частности об этом свойстве харьковской школы кукольников в своих воспоминаниях писали Л.А. Хаит и многие из представителей «уральской зоны».

В профессиональной среде методику работы с куклой принято называть «кукловождением». И в большинстве случаев куклу именно «водят», но применимо к харьковской школе кукольников это не совсем верно. Харьковские корифеи не водили кукол, они стали классиками актерского мастерства в совершенно другой области владения куклой — воплощении принципа проживания через куклу, о чем мы уже говорили в предыдущих изданиях¹³⁴.

Исходя из известного постулата Чехового о комедийности, со спектакля «Чертова мельница» начинается сатирическая линия в репертуарной политике театра. Довольно часто в сатире кукольники идут в направлении пародии, «окарикатуривания» каких-либо смешных человеческих качеств. У харьковских корифеев это не было пародией, которая является достойным и самостоятельным жанром эстрадного искусства, в театральной трансформации комедийность достигала полнокровных характеров людей, существующих в определенных обстоятельствах, и в спектакле «Чертова мельница» комедийный жанр формировался своеобразно. Это было выявление комического начала, заложенного в ситуации, выраженного в органике психологического состояния героев пьесы.

В спектакле «Чертова мельница» своего рода сатирическим центром стал всего лишь один персонаж — Отшельник в исполнении Г.Е. Стефанова. Остальные герои действовали в жанре комедии, в острой характерности,

¹³⁴ Рубинский А. Мистическая сущность играющих кукол. Харьков : Тимченко А.Н., 2004; Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 465–487.

которая была успешно воплощена актерами, исполнявшими роли Качи, служанки прицессы Дишперанды, сельских чертей Карборунда и Омни-мора, главного черта Вельзевула и других эпизодических персонажей. Все актеры замечательно исполняли свои роли, это был ансамбль высшего пилотажа, который отмечали многие участники этого спектакля, а также критики и зрители.

Характерно то, что уже третье поколение исполнителей ролей в этом спектакле, начинавшее в нем карьеру еще молодыми актерами (сегодня они уже зрелые мастера), дает высокую оценку этой постановке. Среди них Г.Ю. Гуриненко и И.А. Мирошниченко. Как бы в добавление к тому, что было уже сказано о «Чертовой мельнице», интересно узнать их мнение.

Геннадий Гуриненко: «Это называется магия... Данный спектакль мне больше напоминает не архаику, как считают некоторые, а реликвию, эдакую «скрипку Страдивари», к которой нельзя прикасаться без особого посвящения, и даже то, что его играют достаточно редко, но стабильно, говорит о некоей тайне, преследующей данный экспонат. Если верить легендам о том, что самые ценные вещи, которые были дороги всем предыдущим поколениям, до сих пор продолжают свою мистическую жизнь и аккумулируют в себе некую энергию и силу, то нет ничего удивительного в том, что зритель после этого спектакля еще несколько часов по пути домой выбирается из «машины времени». Удивительно еще и то, что этот спектакль сохранился именно в том лапидарном виде, в котором его запустили более шестидесяти лет назад, ни разу не подгоняя под нужды текущего времени и его новых плебейских жаргонов. Многие пытались осовременить его язык и «улучшить» качество юмора, но я думаю, что эти предложения исходили от очень ограниченных людей, не чувствующих ни связи времен, ни сакрального великолепия. Он, как местная Библия, требует не только соблюдения особой стилистики и формы, но и канонического уважения к себе. Казалось бы, мы вроде как смеемся над самой религией, следуя авторскому замыслу, но при этом участвуем в настоящем религиозном действии, к которому были причастны почти все известные мастера нашего театра. Этот спектакль получил гораздо больше премий, и за него было выпито гораздо больше водки, и тем, кто не любит нашу «Мельницу», есть смысл чего опасаться...

Игорь Мирошниченко: «Уже лет двадцать не перестаю удивляться этому феномену — с тех пор, как стал играть в спектакле. С 1955-го года в нашем театре идет «Чертова мельница». Полные залы... Зрители аплодируют стоя. Никогда не поверю злобным критикам, что традиционный театр кукол умер. Критики умрут, а Театр Кукол будет жить. Это даже не обсуждается...».

Чуда можно добиться только при тщательном исследовании компонентов, из которых оно состоит, из чего потом родится термин «разложение на элементы». Тщательность, скрупулезность — прямой путь к филигранности...

Стефанов тщательно внедрял внутритеатральную этику. При высокой производственной дисциплине театр в лице Стефанова имел высокий уровень профессионализма, художественного стиля и приемов актерского творчества, доведенного до высочайшей степени совершенства. Фактическим художественным руководителем театра в этом плане был не Афанасьев, а Стефанов. Он приводил в действие весь театральный механизм со всем его сложным хозяйством, включая не только труппу, но и технические подразделения, доводя их работу до абсолютной филигранности. Большую часть работы с актерами Георгий Евгеньевич проводил не только в обучении их театральному делу, но и в постановках спектаклей. Он привил всему театру некоторый «страх» за порученную роль. За грубые нарушения производственной дисциплины актер мог серьезно «пострадать». Наказуемы были неудачные импровизации, «отсебятина». Вообще точность мизансценическая, текстовая были очень важными компонентами общей культуры театра. Принцип был такой, что если существует мизансцена, значит, она существует как единственно верный способ выражения действия, и менять ее нельзя. Для этого обязательно нужно было точно выполнять заданный рисунок роли. Если возникали удачные импровизации, то это принималось, неудачные исправлялись, хулиганство преследовалось.

Характерно, что приходящая молодежь долго «консервировалась», к ней как бы присматривались корифеи, потом выносили свой вердикт. Оценки зачастую были очень суровыми. Поэтому не всем везло получить ту или иную большую роль в каком-нибудь спектакле. А молодежь страстно хотела работать, но выдержать академический принцип было не всем под силу. Многие уходили из театра, оставались только самые выдержанные и сильные. Отбор кадров был высочайшей требовательности.

Очень строго, с детальными разборами проходили худсоветы, на которых первую скрипку всегда играл Стефанов. Если говорить о современности в плане работы с тростевой куклой, то имеются некоторые серьезные утраты — исчезла щепетильность в работе с тростевой куклой. Тогда невозможно было представить, чтобы актер вышел на сцену «сырым». Репертуар был в основном проверенный временем, хорошо сработанный, поэтому каждый новый ввод контролировался основным составом

исполнителей, и тут уж не дай бог показаться слабее, чем первый исполнитель, можно было снова оказаться в резерве и долго ждать очередного случая, чтобы попасть в спектакль.

Новый репертуар также готовился долго и тщательно. Репетиции курировал Георгий Евгеньевич, даже если он сам непосредственно не ставил спектакль...

Стефанов по праву стал олицетворением модели Харьковского государственного театра кукол тех лет, определив его творческое лицо. Как творческая личность, повлиял на его развитие, начиная с послевоенного периода до конца семидесятых годов.

Автору этих строк есть что вспомнить из технологии актерского мастерства, полученной из рук Г.Е. Стефанова. Он прививал не только основы профессии, заложенные еще в институте, но еще заронил новые представления о театре кукол как искусстве глубоко мистическом, чего раньше не было. Как уже говорилось, в понятии «мистика» содержится не декадентский, а философский подтекст. Правда, Георгий Евгеньевич вряд ли сам это осознавал — он был атеистом и материалистом по убеждению и мировоззрению, но в данном контексте не важно, верил ли он в Бога или нет, важен результат, который складывался из объективного процесса творчества. Постепенно кристаллизировались те выводы, которые вкладывались кирпичиками в теорию харьковской школы кукольников.

В чем это выражалось конкретно? Стефанов большое значение придавал деталям, нюансам, штрихам, актерским приспособлениям, — всему тому, чего в то время так мало было в театре кукол. Без этого театр кукол существовал как балаган. В стенах Харьковского театра Стефанов увел куклу от примитива, он создавал из куклы искусство, развивая творчество корифеев, с которыми трудился бок о бок. От его нюансов кукла моментально приобретала психологизм, в то время как на каждом шагу можно было слышать, что кукла не выдерживает психологии! Стефанов доказывал обратное существующим в то время стереотипным взглядам на природу театра кукол и методично прививал психологию в театр.

Автор этих строк может подтвердить свою мысль некоторыми фактами из своей практики, достаточно вспомнить такой эпизод. Георгий Евгеньевич, например, говорил: «Леша, вот смотри, ты сейчас развернулся Отшельником к Солдату всем телом. Но ведь Отшельник не доверяет ему, не хочет идти на контакт, значит, какая должна быть мизансцена? Проверь не на кукле, а на себе... Вот видишь, а сейчас ты правильно сделал. Обратиться следует, сначала повернув голову, Отшельник ведь теперь подозрителен ко всем после знакомства с Люциусом, значит, он недоверчи-

во смотрит на Солдата, как бы ожидая от него подвоха, но, слушая его убедительные доводы, посмотрел на него, потом медленно развернулся туловищем, и только потом сделал жест рукой...».

Множество раз Стефанов показывал значение того или иного движения куклы, поворота головы, взгляда; заставлял выверять найденный рисунок роли и учил мыслить на сцене, почему данное действие должно выражаться именно в той, а не в иной форме. Это и был психологический театр кукол. Это положение впоследствии сложилось в соответствующую терминологию — «точечный анализ движения и точечный синтез движения куклы».

Оживление и одушевленность «мертвой» материи вызывает ощущение мистицизма. Секрет мистики кроется в отстраненном отношении к объекту, который изображает кукла, возможности видеть явление как бы со стороны; отстранение позволяет обобщать смысл, концентрировать идею, а концентрация смысла приводит к философии. Такова последовательность этапов движения куклы: психология — одушевление — мистицизм. Все вместе требует выработки определенного способа сценического существования куклы, ее специфической органики. Это стиль, способ передачи через куклу «жизни человеческого духа». К этому вел Стефанов, и это был объективный процесс, не зависящий от склонности или несклонности человека к религиозному мироощущению.

Органика существования куклы на сцене не имеет никакого отношения к примитивному, кустарному способу игры. Не зря ведь за способность к оживлению мертвой материи кукла в былые времена подвергалась гонениям, так как церковь рассматривала кукол как исчадие Дьявола. Попадали наши корифеи в эпоху средневековья, их ждал бы костер за умение создавать в куклах иллюзию подлинной жизни...

Автор этих строк шаг за шагом, с большим трудом осваивая овладение куклой, открывал в Отшельнике психофизическую сущность. При этом обнаружилось еще одно не менее мистическое свойство куклы, проявляемое в том, что она партнерствует с актером. Это ощущение стало одной из предпосылок важного теоретического вывода о том, что актер-кукольник, чувствующий природу материала куклы как рабочего инструмента (чувство формы), через свои ощущения передает еще и психологическую сущность персонажа. Данный вывод кроется в природе натуральной школы Показательного театра кукол. Репетиции со Стефановым открывали куклу не просто как деревяшку, а как предметное тело, заданное чутким художником-аниматором, — со своей анатомией, сдобренной сонмом скрытых в мертвой материи психофизических свойств, которые

актер-кукольник обязан прочувствовать и передать через руку. Так родился еще один теоретический термин — «делегирование свойств живого тела в предметное тело».

Для автора этих строк репетиции со Стефановым стали не просто формальным вводом в спектакль, они стали событием, спровоцировавшим в дальнейшем размышления над природой предметного театра. Однако тогда еще зыбкие теоретические толкования автора этих строк Георгий Евгеньевич не разделял. Да собственно, это и не столь важно. Он просто существовал в той природе вещей, показывая на практике возможности куклы.

Что является определяющим значением натуральной школы, выведшим ее на порядок выше в традиции Показательного театра кукол? Безусловно, это органика существования актера с куклой, когда ее действия воспринимаются как поведение самостоятельного живого существа, что стало таким же необходимым условием, как и органика существования на сцене актера человеческого театра. Вспомним занятия актеров в Показательном театре кукол в живом плане и аналогичные поиски подобной органики в кукле (напомним, тогда превалирующей технической системой была петрушечная кукла). В современном периоде театра эта работа была продолжена в технической системе тростевой куклы. В драме актер обязан чувствовать свое тело, в театре кукол актер обязан чувствовать не только свое тело, но и «тело» своей куклы. Без понимания жизни человеческого тела нет и жизни «человеческого духа», а кукольник все свои представления о жизни живой «материи» должен пересылать в «жизнь» куклы.

Понятно, что в методике Стефанова термин «кукловождение» утрачивал смысл, поскольку не отражал истинного значения искусства играющих кукол. Профессия кукольника значительно расширяет этот смысл. Теперь это можно назвать условием существования актера с куклой, а понятие «жизнь человеческого духа» в кукле включает в себя гораздо больше обычного взгляда на данную профессию. Как и актер драмы, кукла должна существовать как живое существо, то есть «жить» на сцене по своим законам органики.

Стефанов показал, что каждый «миллиметр» роли нужно брать под контроль и проживать всю психофизику жизни своего героя. Это называется «партитура роли» — тоже новое понятие, приобретенное в практике Показательного театра кукол. Стефанов и все корифеи в совершенстве владели искусством играющих кукол. Этому же Георгий Евгеньевич жестко требовал от всех своих учеников: значение детали, актерского приспособления, которые являются прямым путем к постижению психо-

логического проживания роли в кукле, четкость рисунка роли, внутренняя собранность и дисциплина актера, его внутренняя готовность к творчеству.

Кроме того, не должно быть узкой специализации кукольника в пределах собственно «кукольного» театра. Эта профессия требует еще и философского мировоззрения, так как имеет дело с отстраненным взглядом на человека и отстраненным взглядом на жизнь. Такие требования раскрылись во времени и стали объективными законами творчества актера в предметном театре...

Прошло некоторое время, театр пополнялся новыми кадрами, это были разные люди, и у всех отсутствовала школа, но во главе труппы по-прежнему стояли корифеи Показательного театра. К 1965 году в труппе насчитывалось тридцать два человека, из них шесть — корифеи, основной костяк, они проводили огромную профессиональную работу среди вновь прибывающей молодежи. Наибольшего успеха добивались те из новичков, которые были воспитанниками П.Л. Слонима, организовавшего несколько театральных детских студий во Дворце пионеров.

Там, во Дворце, образовалась своего рода «кузница кадров» для театра кукол. Петр Львович постоянно поддерживал связь с театром, а Виктор Андреевич часто посещал премьеры детского театра во Дворце. Те из учеников Слонима, кто готовил себя для карьеры в театре кукол, пополняли труппу харьковских кукольников.

Указом Президиума Верховного Совета УССР от 7 марта 1966 года¹³⁵ Харьковский театр кукол получил статус государственного. Это был своеобразный итог творческой деятельности театра послевоенного периода.

1955–60-е годы стали переходным периодом от безвременья конца 1930–40-х и начала 1950-х к восстановлению принципов харьковской школы кукольников. Плавный и бескризисный перевод театра в новое русло развития в те годы в основном обеспечили Е.С. Гуменюк, Г.Е. Стефанов, Л.А. Хаит, В.И. Кравец и В.А. Афанасьев.

После ухода Е.С. Гуменюк главным художником театра стал А.М. Щеглов. Очевидцы и все, кто его знал, дают высокую оценку его творчеству. А.М. Щеглов был разносторонним художником, работавшим в разных планах и жанрах станковой живописи, дизайна, графики, книжной иллюстрации, плаката, карикатуры. Много спектаклей он оформил в других театрах в разных городах, был заядлым любителем старины, а в середине 1970-х годов создал оригинальный проект — представление «Украинский

¹³⁵ Справка о Харьковском государственном театре кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1966. С. 1–2.



Алексей Михайлович Щеглов

вертеп», с которым театр дважды выезжал на международные фестивали в Москву и в Бельгию.

При этом есть некоторые трудности в оценке факта причастности А.М. Щеглова к каким-либо революционным преобразованиям в театре, как, например, его коллег Е.С. Гуменюк и В.И. Кравца. А.М. Щеглов, безусловно, был очень талантливым художником, тем не менее неизвестно, как его творчество повлияло на те реформы, которые происходили в театре на рубеже 1950–60-х годов. По имеющимся материалам в прессе, в воспоминаниях современников, каком-либо эпистолярном наследии трудно проследить его личное лидерство в преобразовании эстетики, кроме

упомянутого «Вертепа», который сыграл определенную эпизодическую роль в истории застойных 1970-х годов, но влияние «Украинского вертепа» на формирование школы сомнительно. Его работу по воссозданию народного фольклора отмечали и в стране, и за рубежом, но на том тема исчерпывается. А.М. Щеглов запомнился и остался в истории несколько особняком как большой оригинал в быту, свободный, независимый человек, чудака и бунтарь. Таким запомнили его друзья, и некоторые из их воспоминаний дошли до наших дней.

В 1950-е годы Виктор Андреевич Афанасьев, видимо, мог выдвигать художественные идеи в пределах доступной его пониманию эстетики натуралистического театра, но он не был «самостоятельным» режиссером, который мог бы эти идеи воплощать. В его распоряжении была первоклассная, вышколенная Шаховцом труппа Показательного театра; был Г.Е. Стефанов, разработавший принципы харьковской школы кукольников и развивший ее, доведя до определенной кульминации в середине 1960-х годов; была Е.С. Гуменюк, ближайшая сподвижница Афанасьева в осуществлении всех постановок, были молодые талантливые режиссеры и художники, выполнявшие львиную долю работ, но сам Виктор Андреевич разработкой эстетики работы актера с куклой не занимался.

Старый театр кукол нес на себе отпечаток своего времени, отвечая на его запросы. Современный театр должен был идти вперед, осваивая новые горизонты жизненного пространства. Но без прочной основы новый театр ничего построить не смог бы — нужен «фундамент». Традиция животворна, если к ней относиться творчески.

И вот на определенном этапе наступил тот ответственный исторический момент, когда традиция, разработанная Стефановым, пошла по новой спирали развития. Без передышки начался следующий этап «эпохи модернизма» в Харьковском театре кукол. Теперь уже за дело взялся молодой актер с юридическим образованием, в тот момент студент режиссерского факультета театрального отделения Харьковского института искусств — Леонид Абрамович Хаит. Виктор Андреевич заметил Хаита на общетеатральном капустнике в театре имени Пушкина: его внимание привлек низкий бархатный голос актера. В то время Афанасьев искал исполнителя на роль Бригелло в постановке «Король-олень» по К. Гоцци, и Хаит показался Афанасьеву именно таким актером благодаря его выразительному голосу. После капустника они познакомились и договорились о встрече, и с тех пор Л.А. Хаит начал свою работу в Харьковском театре кукол. Это произошло в 1956 году.

Сначала Л.А. Хаит работал как актер, но вскоре проявил себя очень талантливым режиссером¹³⁶. Когда он только поступил в театр, его очень тепло встретили корифеи, и он ощутил на себе их благотворное влияние, а корифеи, почувствовав в Хаите талантливого актера, «своего», стали учить его натуральной школе, которую он постепенно прочувствовал и освоил, ощутив ее богатство и уровень исполнительского мастерства больших мастеров.

Свои впечатления от харьковской школы он не без иронии выразил в своих воспоминаниях. Без отсылки к первоисточнику, поскольку реплики из него уже цитировались, повторим все же высказывания Ханта-режиссера, так как они важны в понимании эволюции школы в ее преемниках. Л.А. Хаит оказался очень талантливым учеником и не менее талантливым продолжателем традиций, которые особенно проявились в его постановке «12 стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова, «Дочь-невеста» по пьесе А. Барто. О спектакле «12 стульев» подробно рассказано в монографии об истории Харьковского театра кукол, поэтому речь пойдет не об этом спектакле, но для начала перейдем к цитате.

«Я должен с благодарностью вспомнить моих учителей — актеров Харьковского театра кукол, где начиналась моя актерская деятельность. И прежде всего, Петра Тимофеевича Янчукова и Любу Гнатченко.

У актеров Харьковского театра не было никакого специального образования, но был многолетний опыт работы и любовь ко мне, настойчивое желание обучить меня своему искусству. Эстетический театр того времени, речь идет о театре кукол, тяготел к натурализму, умению на сцене

¹³⁶ Информация о том, как Л.А. Хаит пришел работать в Харьковский театр кукол приведена в монографии А. Рубинского «Харьковский театр кукол...».

превратить куклу как бы в живого человека или животное. И в этом, может быть, и бессмысленном деле они достигли исключительной виртуозности.

— Ну прямо как живые, — говорил всегда зритель, посмотрев тот или иной спектакль.

Мне страстно захотелось достичь их уровня, и я очень много репетировал, бесконечно повторял движения, учась походке, движению рук, ног, туловища, поворотам головы перчаточных, тростевых кукол»¹³⁷.

О том, как Л.А. Хаит постигал основы мастерства актера свидетельствует один факт, о котором он поведал на страницах своих мемуаров: «Первая моя большая «человеческая» роль была Бригелло в «Короле-олене» Гоцци. Поручив мне эту роль, директор и главный режиссер театра Афанасьев распорядился, чтобы куклу вел лучший кукловод театра Янчуков, а озвучивал ее я. И некоторое время я бегал за Янчуковым, произнося текст. Я остро переживал свою неполноценность и после репетиций надолго оставался в театре, исполняя перед зеркалом свою роль. Кроме того, сам Янчуков много занимался со мной кукловождением, чтобы я освоил кукловождение, а не куклоношение, как говорили в театре. Постепенно в процессе репетиций я стал не только произносить текст, но и сам взял в руки куклу.

Однажды Афанасьев, сидя в зале за режиссерским столиком и не видя нас, актеров, скрытых от него за ширмой, сказал:

— Вот, Леонид Абрамович, учитесь, как надо водить куклу.

Естественно, он был убежден, что Бригелло находится в руках у Янчукова. Обрадованные за меня актеры тут же опустили ширму, и Афанасьев увидел, что его комплимент относится уже не к Петру Тимофеевичу, а ко мне»¹³⁸.

Пройдя все тернии отношений с Афанасьевым, Хаит покинул театр, уехав в Ташкент, но вернулся вновь по просьбе Виктора Андреевича. Вот как это было.

«Через год (я был в это время главным режиссером Ташкентского театра кукол) я получил от Афанасьева письмо на многих страницах. В первой половине письма Афанасьев сообщал, что его посылают на три года в Египет, в Александрию для организации египетского театра кукол. Что он готов принять это, с его точки зрения, более чем заманчивое предложение. Но единственным человеком, кому бы он мог доверить на три года руководить театром, являюсь я и только я. Поэтому он настоятельно просит меня вернуться в Харьков и заменить его на три года.

¹³⁷ Хаит Л. Присоединились к большинству... Тель-Авив, Яффа : Mann sohn house, 2007. С. 131.

¹³⁸ Там же.



И.П. Кагановская с куклой Фима Собак из спектакля «12 стульев»

Было все это давно, в 1961 году...»¹³⁹.

К тому времени Л.А. Хаит был женат на актрисе Ташкентского театра кукол Инне Петровне Абрамовой (впоследствии — Кагановская). Вдвоем они приехали в Харьков. Инна Петровна была талантливой актрисой и вскоре заняла ведущее положение в труппе Харьковского театра кукол. В 1970 году она начала педагогическую деятельность на кафедре театра кукол при институте искусств¹⁴⁰. После завершения режиссерского образования И.П. Кагановская поставила в театре целый ряд спектаклей¹⁴¹...

Стоит немного остановиться на воспоминаниях Инны Петровны о корифеях и о том времени.

«Я хочу вспомнить поименно, кто создавал атмосферу, этот особый дух творчества и товарищества, — рассказывает И.П. Кагановская. — Любовь

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Автор этих строк заканчивал Харьковский институт искусств на курсе, художественным руководителем которого была И.П. Кагановская. У нее много воспитанников, от которых она до сих пор принимает слова благодарности.

¹⁴¹ Постановки И.П. Кагановской за 1969–1977 гг.: «Хочу быть большим» (Г. Сапгир и Г. Цыферов), «Голубая жемчужина» (В. Цынебульк), «Медвежонок Римтимти» (Я. Вильковский), «Хельге и утенок» (Е. Патрик), «Али Баба и разбойники» (В. Маслов), «Ты для меня» (Г. Сапгир и Г. Цыферов), «Зайки, вперед!» (К. Мешков), «Прелестная Галатея» (Б. Гадор и С. Дарваш) — совместно с режиссером-постановщиком В. Шрайманом; «Шерлок Холмс против агента 007, или Где собака зарыта» (В. Левин и А. Житницкий) — с режиссером В. Левченко.



*И.П. Кагановская с куклой Джоан Лоуфорд
из спектакля «Четвертый позвонок»*

Гнатченко, Виктория Денисенко, Георгий Стефанов, Петр Янчуков, Моисей Корик...

Я училась у них мастерству, терпению и мудрости... Это они научили меня на своем примере, что театр — это живая душа и нельзя по ней топтать в грязных ботинках. Их интеллигентность выражалась в трепетном, бережном отношении к театру, друг к другу...

Любочка Гнатченко. Веселая, работающая, беспредельно преданная. Все ее роли в спектаклях были настолько яркими и острыми по выразительности, что подобного я не встречала в театрах кукол. Ее Кача в спектакле И. Штока «Чертова мельница» более тридцати лет за-

ставляла зрителей доходить до столбнячного шока от безудержного хохота. Мадам Грицацуева в спектакле «12 стульев» по книге Ильфа и Петрова имела такую характерную речь с одесскими нюансами, что после нее я не могла слышать ни одну Грицацуву ни в кино, ни в театре.

Дорогая моя коллега, наша Любочка, прошла всю войну, но не ожесточилась, в театр пришла со светлой и чистой душой, и это позволило ей играть детские роли с такой достоверностью, что мы все буквально немели от тихого, затаенного восторга...

Виктория Денисенко — обаятельная, женственная, с пленительным голосом вечной принцессы. Постоянная лирическая героиня. Ее замечательный голос эксплуатировался всеми режиссерами — уж больно хороша она была во всех «царских» ролях. Но если ей выпадало сыграть характерную роль, она это делала с виртуозным блеском. Именно так неповторимо сыграла она мадам Боур в «12 стульях» с ее вздохами о прошлой жизни, исполнением «жестокосердных» романсов: «Воздушная, к поцелуям зовущая...». Она замечательно передавала через пластику куклы аристократичность и неистраченное женское томление духа и плоти. И плоть эта из дерева и папье-маше в ее руках действительно оживала и несла огромный эмоциональный заряд. Я счастлива, что все это видела и впитала в себя...

Георгий Стефанов... Очень интересная, не раскрытая до конца личность, с трудной, сломленной судьбой. Он играл роли, о которых говорила вся республика, его пьесы шли во всех театрах кукол страны, он долгое время ставил спектакли, и все это — при полном умалчивании, когда дело доходило до каких-либо благ... Сила его таланта выплескивалась из-за ширмы. Не было ему равных в исполнении роли Отшельника в «Чертовой мельнице», и если все имели дублеров, то его роль Афанасьев никому не мог отдать — после Стефанова любое исполнение казалось ему просто надругательством над ролью. И Стефанов ежевечерне бесценно играл эту роль в течение более чем 20 лет! Если он был болен, бывало, падал на сцене, поднимался и шел, как в бой, продолжая играть...

Было бы несправедливым не вспомнить еще одного человека — Фениаса Сушона — директора театра по административно-хозяйственной части и по совместительству актера. Это был трогательный человек с душой ребенка, до самой смерти он преданно служил театру...

Заслуженный артист республики Петр Янчуков... Без образования, не обремененный «избыточным» грузом знаний, как лихо играл он на сцене интеллектуалов! Какая грамотная, умная речь, какое произношение! Его ампула на ширме — «герой-любовник». В паре с Викторией Денисенко они создавали неповторимые дуэты, заставляя сердца зрителей сладко замирать от восторга...»¹⁴².

Как и в любом театре, не обходилось без курьезов, смешных эпизодов, которые случались на спектаклях и репетициях. На сцене во время спектакля иногда возникают разные непредвиденные ситуации, наподобие таких, когда актер неожиданно забывает текст...

Один из забавных курьезов связан с П.Т. Янчуковым, но, правда, это было не на спектакле, а на репетиции. Дочь Л.А. Хаита — Е.Л. Хаит — рассказала этот эпизод, который слышала от отца: «Шла репетиция «12 стульев». У Янчукова была фраза: «Как говорили три сестры...». Янчуков каждый раз произносил: «Как говорили две сестры...». Папа его поправляет: «Три сестры». Янчуков опять: «Как говорили две сестры...». Папа опять его поправляет: «Петр Тимофеевич, три сестры!»

Янчуков не выдерживает и говорит: «Ну что вы ко мне придираетесь?! Три сестры, две сестры — какая разница?!»¹⁴³...

Конец 1950-х, начало 1960-х годов были для послевоенного театра самым счастливым периодом. В стране началась «хрущевская оттепель», вся

¹⁴² Кагановская И. Долг памяти [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–12.

¹⁴³ Переписка А.Ю. Рубинского с Е.Л. Хаит от 6 августа 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.



За режиссерским пультом

интеллигенция почувствовала время больших перемен.

Хаит принадлежал к поколению «шестидесятников», воспринявших свободу как стимул для творчества. Он был знаком со многими знаменитыми людьми города, с ними делился планами, вместе обсуждали будущие постановки.

Одним из его друзей был администратор Харьковского Дома актера В.Я. Дубровский. Хаит писал: «Мы познакомились в середине прошлого века. А «круглосуточно» подружился в 1958 году, когда возникла идея постановки «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова в Харьковском театре кукол. Соб-

ственно говоря, Витя (В.Я. Дубровский — *прим. авт.*) и был автором этой идеи и автором инсценировки романа. Служил он тогда в отделении театрального общества и постоянно, всеми правдами и неправдами старался откомандировать меня в Москву, что очень помогло собирать материалы к выставке, о которой рассказывалось раньше»¹⁴⁴.

Надо полагать, что идея постановки «Четвертого позвонка» по роману М. Ларни также принадлежит группе друзей Хаита. И.П. Кагановская вспоминала: «Спектакль «Четвертый позвонок» вынашивался, «вытрепывался» на кухне у Карминского. «Святая троица», очень близкие друзья: Хаит, Карминский, Дубровский. Я при них присутствовала, чаще засыпая...»¹⁴⁵.

В мемуарах Хаита аналогично: «Дубровский и Карминский¹⁴⁶ были постоянными соавторами. К моим спектаклям музыку всегда писал Карминский, а Зеликин¹⁴⁷ придумывал и рисовал американскую рекламу к моей постановке «Четвертого позвонка» Марти Ларни. «Если вы роди-

¹⁴⁴ Хаит Л. Присоединились к большинству... С. 557.

¹⁴⁵ Переписка с И.П. Кагановской / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1.

¹⁴⁶ Марк Вениаминович Карминский — харьковский композитор, его именем названа одна из музыкальных школ в Харькове.

¹⁴⁷ Зеликин (инициалы неизвестны) — журналист, впоследствии известный кинодокументалист.



М. Карминский и В. Дубровский

лись в рубашке — значит, ее изготовила наша фирма», — сочинял Марк (много текстов для реклам придумал и В.И. Кравец — прим. авт.)¹⁴⁸.

Попутно заметим, что помимо спектаклей для взрослых Хаит сделал несколько постановок для детей, одна из них — очень популярный в то время спектакль в стихах, поставленный по пьесе А. Барто «Дочь-невеста», причем настолько остроумный, что его с удовольствием смотрели даже взрослые зрители, о чем свидетельствуют воспоминания И.П. Кагановской: «Дочь невеста» — чудесный спектакль, смешной, актуальный. Много сцен детей со смешными диалогами. Была сцена с папой-пьяницей, когда он, пьяный, перелезает с балкона на балкон с риском для жизни и в то же время поет: «Я люблю-ю-ю тебя жи-и-и-изнь...». Зал выпадал...

«Дочь-невеста» — обычная бытовая «тюзовская» пьеса о воспитании детей в семье, о подростках. Тяжелая для нашего острого жанра, но Хаит искал во всем парадоксы и воплощал, типа пьяного камикадзе, поющего «я люблю тебя, жизнь...».

Самые прелестные были сценки маленьких детей на детских площадках. Не хвастаюсь, мы с Любой Гнатченко гениально играли детские характеры. Там детские интермедии, в которых, как в зеркале, отражается

¹⁴⁸ Хаит Л. Присоединились к большинству... С. 563.

жизнь взрослых и их недостатки. Дети, изображая взрослых, копируя их, передают и уродство отношений, и уродство в воспитании детей. Пятилетние «писюхи» мамиными голосами на детских площадках «изображали» мам. Хохот не смолкал... Текст разлетался, как грибоедовский. Например, одна: «Я пришла... Как живете? Как дела? У вас такой хороший вид... Вторая: «А я помыла шею... Когда я мою шею, я очень хорошею...». Или: «Я ребенку все прощаю». — «На то и мать, чтоб все прощать!» — «Его от школы защищаю». — «На то и мать...». Или: «Налейте мальчику винца, будет лучше цвет лица» и т. д...»¹⁴⁹.

Рецензия, вышедшая после премьеры спектакля «Дочь-невеста» добавляет к сказанному: «Большая заслуга режиссера в том, что он постарался в своем режиссерском видении дополнить пьесу тем действием, которого в ней не хватает. А действуют в спектакле, помимо людей, вещи. Вещи в спектакле говорят о себе, о людях, о событиях. Они сами появляются, сами исчезают. Вещи также смеются над пороками людей...»¹⁵⁰.

По рассказу И.П. Кагановской, спектакль «Дочь-невеста» был очень популярен. А о спектакле «Четвертый позвонок» известно, что он наделал в Харькове много «шума». Таких авангардных постановок, пожалуй, не было во всем Советском Союзе...

Известный режиссер и художник театра кукол, коренной харьковчанин, проживающий ныне в Санкт-Петербурге, выпускник харьковской кафедры театра кукол С.В. Столяров вспоминал о том времени, о людях, причастных к театру кукол, об общей культурной атмосфере, царившей в городе, и о спектакле «Четвертый позвонок»: «Я учился в девятом или десятом классе, то есть это был 1962–1963 год. Меня абсолютно не занимал театр. Никакой! Повела меня на спектакль моя мама, которая была театралкой. Помню, что куклы не были похожи на образцовских, которых я всегда очень не жаловал. Запомнились очень «европейские» костюмы на куклах, что по тому убогому в отношении красочной и разнообразной одежды времени уже было впечатлением, и мне это понравилось. В других спектаклях одевали персонажей в костюмы условные.



Реклама спектакля «Дочь-невеста»

¹⁴⁹ Переписка с И.П. Кагановской / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1.

¹⁵⁰ Ефремов С. Дочь-невеста. Спектакль в театре кукол имени Н.К. Крупской // Красное знамя. 1962. 1 июня.

Помню, что было остроумно и зал жил и дышал этим юмором. Кто такой Мартти Ларни, я узнал от самого Басюка (литератор и переводчик — *прим. авт.*), который перевел эту историю на русский язык. И то потому, что с ним был дружен Влад Семернин — мой близкий друг по художественной мастерской во Дворце студентов ХПИ, где мы вместе работали. К нему Басюк, отсидевший многие годы в лагерях, иногда заходил. У нас всегда было шампанское и зефир в шоколаде (подработка в виде написания объявлений для разных организаций), вот Басюк и заходил на «аромат».

Человек с феноменальной памятью, вернувшись из лагерей, он продал свою великолепную библиотеку, практически букинистическую, и на вопросы знакомых «Как же он теперь?» отвечал, тыча в лоб себе толстым пальцем: «Все тут!».

Влад ему говорил: «Четвертый прижизненный том полного собрания графа Л.Н. Толстого, семьдесят вторая страница, пятая строка сверху»?..

Басюк сопел (он был человек грузный и апоплексический) и говорил: «Там перенос, с него начинать?». И пока его не просили остановиться, цитировал без запинки...

Остальное время он сопел над стаканом с шампанским и время от времени взрывался дикими воплями: «Гнусность говна! С маршала Бажанова лампасы спороть и чистить, чистить!» и т. п.

На жизнь он зарабатывал тем, что стоял у входа в «Галушки» в подвальчике на Сумской, открывал бухарям двери и протягивал ладошку...

Так блистательного литератора обработала советская власть за излишний ум и независимость суждений... То, что ему заказали перевод этого творения, — большая удача. Ему практически запрещали заниматься литературным трудом, оставив без средств...



Л.А. Хаит и И.П. Кагановская, Израиль,
1990-е годы



Л.А. Хаит и И.П. Кагановская, Израиль,
2000-е годы



И.П. Кагановская и В.Н. Панченко в музее театра у стенда, посвященного спектаклю «Прелестная Галатеея», июль 2017 г.

С Хаитом я познакомился много позже, уже в Москве.

А когда вернулся в Харьков из Египта шеф и увидел этот «Позвонок», (по рассказам) сильно не одобрил. Почувствовал сильного режиссера. Он же никогда не приглашал на постановки сильных. А за него зачастую и Женя Гиммельфарб ставил, только бы Виктор Андреевич перевел его экстерном на курс выше, так был поставлен «Винни Пух и все-все-все». Витя Шрайман репетировал «Прелестную Галатею» параллельно с дипломным «Аленушкой и солдатом», а в афише упомянут не был...

Монархия была абсолютистская. Видимо, Афанасьев, практически создавший этот театр, считал такой способ возможным. Я его не осуждаю. Я в своей жизни встречал немало и худруков, и директоров с подобными замашками и методами.

Хаит вскоре ушел в ТЮЗ, и туда повалил зритель! И опять это был остроумнейший театр.

В те времена самым популярным на телевидении был субботний «Голубой огонек». И всегда его делали в Москве. Но тут что-то произошло,

и впервые «Огонек» доверили делать не Москве. Это был Харьков — я думаю, что в то время столица остроумцев. И сделать его дали Леониду Хаити. Я помню эту гордость. Такого веселого, изобилующего гэгами «Огонька» прежде не бывало. Спустя годы на Би-Би-Си появилась программа подобного уровня — «Летающий цирк Майти Пайтон»...

А как-то сблизилась мы уже после его знаменитейшего Ансамбля «Люди и Куклы», когда он на какое-то время осел в театре Образцова...»¹⁵¹.

Сценарий событий, происходивших в Харьковском театре кукол, подготовил для Л.А. Хаита хорошую базу для создания в содружестве с художником В.И. Кравцом известных «шедевров». Хаит, находясь в Харькове, изнутри прочувствовал натуральную школу (которая, по его признанию, пригодились ему и в работе в театре Образцова), что потом помогло ему вместе с корифеями успешно перевести театр на рельсы условного театра, о чем пойдет речь в следующем очерке.

¹⁵¹ Переписка с режиссером и художником театра кукол С.В. Столяровым / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–2.

«ЧЕТЫРЕ ШЕДЕВРА»

В 1958 году в Бухаресте состоялся Международный фестиваль театров кукол, на который съехались представители тридцати стран мира. «Впервые среди кукольников было произнесено слово «натурализм», которое обозначало подражание куклы живому человеку, «передразнивание человека», как говорили в Центральном театре кукол в Москве. Многим было очевидно, что натурализм стал тяжелой болезнью века — ею одинаково страдали чешские, болгарские, монгольские, французские, советские кукольники»¹⁵².

Тогда, во второй половине 1950-х годов, на кукольном горизонте «запахло грозой». Маргарета Никулеску создала спектакль «Рука с пятью пальцами», которому «предстояло начать новую веху в жизни европейского кукольного искусства. Постановкой «Руки с пятью пальцами» М. Никулеску решительно порвала с имитационностью и с «теорией узнавания». В спектакле возникали невероятные, фантастические события: плакала и разбивалась луна, один громадный нож протыкал туловища сразу нескольких кукол, герой превращался в мост, нарочито широкая машина скользила через пропасть по узенькой жердочке, взлетали к небу души, и, словно символ возмездия, вздымалась над героями загадочная рука с пятью пальцами, возвещавшая страшный, смертельный приговор»¹⁵³.

В 1950-е годы это была революция. «Никакой, казалось бы, привычной реальности. И в то же время поразительная для театра кукол сила воздействия. Развернутая сценическая метафора, чем оказывался весь сценарий, решенная с помощью широкого арсенала сценических тропов, — воспринималась с неизмеримо большей остротой и внутренней достоверностью, чем невероятная механическая изошренность куклы с ее гениальными подражательными способностями»¹⁵⁴.

А теперь еще раз вспомним цитату главного художника Показательного театра кукол О.К. Фомишкиной о том, как и какие находились приспособления в сценическом решении сцен в спектакле «Запорожец за Дунаем», поставленном в 1930 году: «Многие детали оформления реагировали

¹⁵² Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цэндэрикэ». М. : Искусство. 1979. С. 148.

¹⁵³ Там же. С. 151.

¹⁵⁴ Там же.

на происходящее на сцене. Например, когда начиналась ссора Одарки с Карасем, пробегала стремглав шипящая кошка, труба на крыше начинала шататься, поворачивалась длинным носом к ссорящимся, наклонялась, смотрела на них, потом, как бы видя, что ничем помочь не может, поворачивалась на место и начинала усиленно дымить. Мол, вы себе ссорьтесь, а я буду делать свое дело. Для экспозиции Одарки мы сделали целую кучу цыплят и кур. Выходя, она гнала их перед собой: кш, кш! Это всегда вызывало эффект»¹⁵⁵.

Уже в 1930-е годы Показательный театр кукол осваивал ту условность, которую так долго «искали» и наконец-то «нашли» кукольники в далеких 1950-х годах! Но кто знает об этих поисках и открытиях! Сравним теперь ту малую часть находок, представленных в этой цитате (большая их часть была рассыпана по всему спектаклю «Запорожец за Дунаем» Показательного театра кукол) с находками театра «Цэндэрикэ» и неоднократно убедимся в объективности законов эстетики, когда во многом схожие открытия могли происходить в разные времена и в разных концах планеты...

Путь развития театра кукол, предложенный М. Никулеску, открывал широкие возможности в выборе сценических средств: «Не подражание просто живому человеку, а открытие новых форм выразительности — изображение большого события через небольшую, но характерную деталь либо несколько взаимодополняющих друг друга деталей, — всем этим были заняты создатели «Руки с пятью пальцами». Широкое использование приемов плакатного гротеска, смысловых гипербол, всех средств выразительности, и ранее известных кукольникам, но за последние годы утративших свое значение в создании современных спектаклей, возбуждало фантазию, давало толчок открытию новых, неизвестных этому театру форм, средств выражения. Так в работе над спектаклем постепенно рождалось все поэтическое своеобразие сценических тропов — от овеществленной метафоры до воплощенной метонимии, синекдохи, симфоры»¹⁵⁶.

«Постановка «Руки с пятью пальцами» не только определила направление дальнейших поисков «Цэндэрикэ», но и непрерывно побуждала широкие театральные круги к размышлениям о сущности новаций, произведенных этим театром. Рассмотрение проблем специфики театра кукол, возможностей его дальнейшего развития смыкалось с рассмотрением проблем развития других зрелищных искусств. Логика рассуждения была примерно той же, что и логика Мейерхольда, рассматривавшего «человекоподобие» куклы с позиций режиссера драматического театра,

¹⁵⁵ Фомишкина О. Немного о прошлом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–6.

¹⁵⁶ Там же. С. 156–157.

посвятившего немало дней обнаружению водораздела между куклой, замеханизированной до уровня человека-актера, и человеком-актером, оставившим из всех средств своей выразительности тот минимум, который сводит возможности его, человека, до уровня движущейся куклы. Все чаще предметом обсуждения становились проблемы натурализма, имеющие, как известно, неизмеримо более широкое значение, нежели проблемы локально кукольные.

Эти размышления, имевшие бесспорное значение для деятелей драматического театра, кино, были тем более важны для мастеров кукольного дела. Все более очевидным становилось то отличие, которое существует между театром кукол и другими зрелищными искусствами. Этот водораздел лежал между двумя различными типами художественного мышления. Ведь достоинство поэтического, метафорического театра, каким становился театр «Цэндэрикэ», было вовсе не в ином методе построения художественного образа (как считали деятели натуралистического направления), а совсем в другом — самом способе выражения жизни. Этот театр могли интересовать различные типы человеческих отношений, характерные взаимоотношения человека с обществом или, скажем, проблемы творчества в искусстве (некоторые формы ремесленничества и были высмеяны в «Руке с пятью пальцами»), но отнюдь не открытие человеческих типических характеров, что пытался — в лучшем случае — делать натуралистический театр кукол¹⁵⁷.

Сегодня последнее замечание имеет дискуссионное значение для теории театра кукол. Создание типических характеров — обозначение искусства всякого, ибо в его основе заложен закон концентрации, то есть создание типического, собирательного, обобщенного, так как художественный образ имеет в основе обобщающее значение, а без него искусство невозможно принципиально...

Ценность опыта театра «Цэндэрикэ» в том, что в нерепертуарной форме он провел важные исследования в поиске нового пути для искусства играющих кукол, их вывода из стагнации стабильности и неподвижности. В той ситуации театру кукол следовало было вовремя сориентироваться и принять решение, и оно было найдено и принято. Но повторим, эксперимент был проведен в форме нерепертуарного театра. Тогда, в далеком 1958 году, вероятно, робко возникали подобные выводы об использовании открытий румынских кукольников при обращении к мировой классике, к которой мировой театр кукол тогда еще редко обращался. И уж, безусловно, никто не знал об опыте Показательного театра кукол

¹⁵⁷ Там же. С. 162–163.

в направлении репертуарного театра. Момент осознания такого уровня условности настанет позже: «Духовность театра кукол рассматривалась прежде всего в аспекте его способностей к тем философским обобщениям, которые только и могут привести к обнаружению социально значимых отношений между людьми, равно как и отношений результата их творчества с обществом, его укладом, нравами и т. д. Не только мастерам «Цэндэрикэ», но и многим театральным деятелям было отчетливо видно, что значение нового нарождающегося типа театра непосредственно связано с проблемами глубокого социально-философского анализа жизни, тех ее аспектов, которые восходят к обнаружению социальных, нравственно-этических, моральных проблем в отношениях людей, обществ, форм жизни, форм отношения к ней, способов мышления и способов столкновения различных миропониманий»¹⁵⁸.

Уже тогда наметились ориентиры театра будущего — театр духовный, философский, к чему с 1990-х годов начнет свой путь Харьковский театр кукол...

В Европе натурализму был объявлен «бой», но в СССР расставание с ним было несколько растянуто во времени, хотя наиболее восприимчивые к новациям регионы — Прибалтийские республики, Ленинград — начинали движение в новом направлении.

В Харькове наметился свой путь, только пролегал он иным маршрутом. В отличие от европейского театра кукол, экспериментировавшего в репертуарных формах, Харьковский театр кукол продолжил свой путь, экспериментируя в области классической литературы и драматургии. Ситуация, сложившаяся в театре, оказалась неординарной.

Молодой режиссер Л.А. Хаит активно проявил инициативу, предложив художественному руководителю театра В.А. Афанасьеву материал, за который в то время мало кто брался. В этом смысле конкурентом Харькову мог быть только Ленинград, но это были две разные традиции.

Хаит видел возможности тогдашних «стариков», которые и на стариков в то время еще мало были похожи. Потенциал труппы был очень велик. Нет сомнений, что Афанасьев одобрил начинания молодого и смелого режиссера, надеясь на предстоящий успех, уверенно поручил ему эту работу.

Поскольку в книге «Харьковский театр кукол...» уже говорилось об особенностях того периода, следует еще раз подчеркнуть главную особенность школы при переходе от натуралистической эстетики к эстетике условного театра: эта условность была выведена на такой

¹⁵⁸ Там же. С. 163–164.

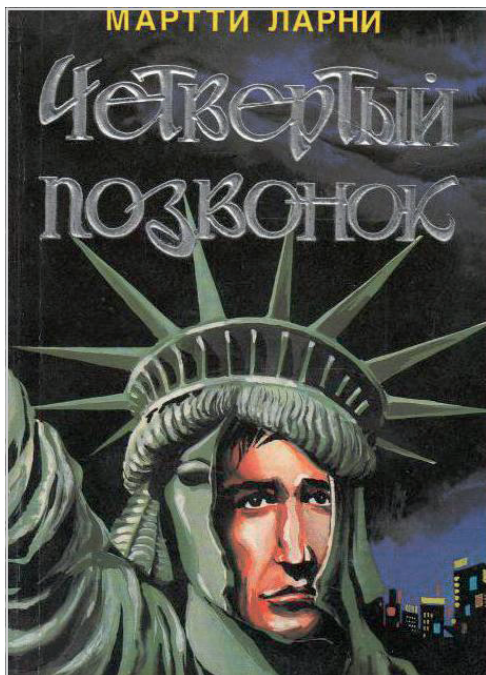
уровень, когда куклы, обретя форму сатирического гротеска, не потеряли тщательно разработанной психологической основы сценических образов, а возвели ее в степень художественного обобщения. Это был уникальный опыт харьковских кукольников, и, надо полагать, до такого уровня никто из мировых театров кукол не поднимался. Это случилось в Харькове!

В одном из «четырёх шедевров»¹⁵⁹ — грандиозной по масштабам сценического воплощения постановке «12 стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова, осуществленной Л.А. Хаитом, — еще заметно влияние натуралистического направления, но уже в тех масштабах определился переход к следующему «шедевр» — инсценировке романа финского писателя и журналиста Мартти Ларни «Четвертый позвонок».

Сюжет романа довольно сложен для исполнения, особенно на фоне драматургии, которая царила в то время в театрах кукол. Роман «Четвертый позвонок» — сатирический памфлет, главные мотивы сюжета — изображение жизни в США 1950-х годов. Ларни хорошо изучил американский «дикий капитализм», поскольку определенный период жизни провел в эмиграции.

Сатире автора подвергаются американские спецслужбы, подозревающие Джерри Финна и в контрабандистской деятельности, и в шпионаже, и в распространении порнографической литературы. Писатель также иронизирует относительно новых религиозных митингов, рекламных кампаний и прочих явлений, свидетелем которых стал его герой уже в первые дни пребывания в Новом Свете...

В предыдущем издании подробно говорилось о спектакле, теперь наша задача — подытожить главные событийные явления в развитии эстетики школы.



*Иллюстрация к роману Мартти Ларни
«Четвертый позвонок»*

¹⁵⁹ В книге А. Рубинского «Харьковский театр кукол...» даются условные определения в эстетических новациях 1955–1965 годов. Как крупные достижения постановочной культуры указываются четыре выдающихся произведения театра — «Чертова мельница», «12 стульев», «Четвертый позвонок» и «Божественная комедия».

Итак, произошел синтез натуральной школы корифеев с авангардом современной режиссуры, плавный переход от одного качества к другому. Психологическая гибкость учеников Шаховца показала, что усвоенная ими натуральная школа — это не традиционно натуралистический «кукольный театр»: корифеи были «живыми», а не «законсервированными»; воспитанными, но не «выдрессированными». Вспомним репетиции актеров в театре Белоруссовой и сравним, насколько это были диаметрально противоположные позиции восприятия нового. Уже немолодые актеры, но все они оказались настолько гибкими, что без труда сумели освоить серьезнейший в исполнительском плане материал, новую эстетику условного театра кукол. Сработала также интуиция художника в понимании им эстетики театра, дипломатия и такт в психологическом подходе в работе с художниками и актерами.

Много феноменальных факторов просматривается в историческом периоде театра, охватывающем 1955–65 годы. Резкий прорыв в эстетику условного театра кукол, чему способствовало время, революционный 1958 год, Бухарестский международный фестиваль театров кукол. Думается, приглашение в театр таких «авангардистов», как Хаит и Кравец, стало мерой необходимости, когда театр уже был подготовлен к эксперименту. Этому способствовало время позитивных общественных перемен, театр жаждал успеха, и ничто не могло ему препятствовать, так как все новаторские устремления соответствовали атмосфере «хрущевской оттепели». Как говорится, в воздухе «пахло грозой», а условия ей только благоприятствовали. Но «гроза» разразилась опять-таки с трансформацией на почву харьковской школы и, в отличие от западноевропейского театра кукол, вылилась в уникальные творения в направлении репертуарного театра.

«Четыре шедевра» продолжили и развили идейно-тематическую линию репертуарной политики театра. «Комедийность» выросла до масштабов социальной, политической сатиры, то есть осваивался один из полюсов (сатиры), присутствующих театру кукол, но осваивался он не в форме пародии, а в осмыслении и решении соответствующего материала из классической мировой литературы. Мы видим, что «Запорожец за Дунаем» 1930 г. дал поросль в «Чертовой мельнице»



*Макет декорации
спектакля «Четвертый позвонок»*

1955 г., «12 стульях» 1960 г., «Четвертом позвонке» 1963 г. и «Божественной комедии» 1965 г. Образовалась своего рода идейно-тематическая линия развития «жанра».

Этот репертуар стал знаковым отличием эстетики харьковской школы кукольников, расширившей представления об искусстве играющих кукол, вероятно, не меньше, чем знаменитый театр «Цэндэрикэ». Остается только сожалеть, что информация о «четырёх шедеврах» не проникла особенно далеко за пределы Украины, хотя они могли бы стать достоянием мировой общественности, если бы театр активно выезжал как на фестивали, так и на гастроли за рубеж. Тем не менее ценность и значимость приобретенного опыта объективна, он составляет «золотой фонд» украинского театрального искусства. Эти спектакли были очень популярны среди харьковчан, гостей города, широкого круга театроведов, но, как говорил московский критик, профессор Ю.А. Дмитриев: «Театральное искусство быстро забывается...»¹⁶⁰.

Справедливости ради нужно отметить, что «в апреле 1960 года в праздничном предмайском концерте Московской центральной студии телевидения был показан спектакль «12 стульев», а раньше, в марте 1960 года, — «Запорожец за Дунаем»¹⁶¹...

В спектаклях «12 стульев», «Четвертый позвонок», «Божественная комедия» следует отметить главные отличительные особенности, повлиявшие на дальнейший ход истории театра в выразительных средствах — принцип изображения события через небольшую, но характерную деталь, гротеск, использование смысловых гипербол, метафор, применение не столько натуралистических, сколько «натурных» или даже «фактурных» кукол, в которых содержалось не только человекоподобие, но и гротескное решение образов. В целом в спектаклях создавалась галерея художественных образов, объединенных в единую образную систему.

Главным достижением было то, что спектакли продолжали развивать психологическое направление — соединение гротеска с психологическим развитием персонажей по законам драмы. Спектакли открывали путь выявления типических человеческих характеров, но, идя по пути «гротескного» натурализма, театр вышел за привычные рамки, следуя новой эстетической задаче, и в успешном выведении спектакля из оков «орто-

¹⁶⁰ Дмитриев Ю. Стенограмма обсуждения спектакля Харьковского театра кукол им. Н.К. Крупской «Чертова мельница» [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1968. 27 ноября. С. 1–7.

¹⁶¹ Харьковский театр кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. 1960. С. 1–3.

доксального» натурализма состоялось новаторство харьковской школы кукольников¹⁶².

Тот тип искусства играющих кукол, который представлял собой Харьковский театр кукол, выходил на уровень «социально-философского анализа жизни, тех ее аспектов, которые восходят к обнаружению социальных, нравственно-этических, моральных проблем в отношениях людей, обществ, форм жизни, форм отношения к ней...»¹⁶³.

Европа в этом отношении шла своим путем, а Харьков — своим. В двух формах — репертуарного и нерепертуарного театров — каждый из европейских регионов приходил к одному и тому же значению: постепенно, помимо «сатиры» и «романтической героики», раскрывался еще один из полюсов, который ведет к философии играющей куклы. Но главный интерес заключен в том, как природа вещей по-разному раскрывалась в этих разных регионах. В Харькове тому способствовали традиции слобожанской культуры, русская театральная школа, система Станиславского, и здесь она принесла уникальные результаты, став продолжением начал, идущих от Показательного театра кукол.

В.И. Кравец, помимо Харьковского театра кукол, работал потом у С.В. Образцова в ГАЦТК. Он вспоминал: «У меня была большая условность кукол, и это было как-то впервые — тогда таких кукол еще никто не делал. У Образцова только в 1967 году, когда я к нему приехал, Тузлуков во второй редакции «Необыкновенного концерта» начал делать условных кукол. Но все равно там был имитационный подход. Сама задача была — копирование этого концерта»¹⁶⁴.

Тенденции условности после бухарестского фестиваля проникали в советские театры кукол медленно. Надо полагать, что Харьковский театр кукол был если не первым, то одним из первых советских театров, где наметилась тенденция отхода от натурализма.

«Умение создавать комедию — показатель великого мастерства. Понятно, что кукла претендует на иронию, пародию, юмор, сатиру. Но можно просто смешить, забавлять, и в том кукольники также немало преуспели, а можно выполнять и более сложные художественные задачи. Судя

¹⁶² Нельзя сказать, что в Харьковском театре кукол не было натуралистических спектаклей — тех самых «ортодоксальных» слепков с действительности. Все было в истории театра, но речь идет о новаторских постановках, несущих новое понимание эстетики театра кукол, правда, это касается исключительно вечернего репертуара. Детский репертуар был типичным для эстетики театров кукол 1950–60-х годов. Новаторские постановки периодически, но редко появлялись в режиссуре В. Шраймана, Л. Хаита, И. Кагановской, Г. Радайкиной, Е. Гиммельфарба.

¹⁶³ Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цэндэрикэ». С. 164.

¹⁶⁴ Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. С. 183.

по приведенным историческим материалам, сатира, юмор, гротеск «Четвертого позвонка», при безусловной развлекательности формы, выполнили еще одну задачу — расширили горизонты «жанра». Ведь каждая кукла, при всей условности, несла свой неповторимый характер, не теряя при том основополагающей функции театра — психологических разработок каждого образа»¹⁶⁵.

«Четвертый позвонок» стал выдающимся явлением театральной жизни: «Сегодня особенно важно, подчеркивая новаторский смысл постановки «Четвертый позвонок», подчеркнуть его созвучность интеллектуальному театру, который во времена 1960-х годов был особенно востребованным. В данном контексте Харьковский театр кукол шел в ногу со временем, продолжая традицию, начатую постановкой «Запорожца за Дунаем» в режиссуре И.Н. Шаховца и «Чертовой мельницы» в режиссуре Г.Е. Стефанова и В.А. Афанасьева. Идеино-тематическая линия приобрела продолжение.

После премьеры «Четвертого позвонка» о театре моментально заговорили в СССР»¹⁶⁶.

Спектакль практически вывел театр в творческие лидеры среди советских театров кукол, ведь методикой психологической разработки художественных образов в условной стилистике работы с куклой в такой степени, как в Харькове, не владел ни один театр.

Один из важных выводов заключается в следующем: «Подобное стало возможным при наличии изначально добротной «натуралистической» базы исполнительского искусства, профессиональной подготовленности труппы, когда при большой условности кукол актеры создавали живые, объемные и узнаваемые характеры героев. Блестящее владение натуралистической куклой привело к новому качеству, воплотившемуся в условной кукле, что, в свою очередь, привело к новой эстетике. Произошел скачок, открывший новые творческие горизонты — огромное завоевание харьковских корифеев в направлении развития репертуарного театра, то есть в придании адекватного сценического прочтения литературно-драматургическому произведению»¹⁶⁷.

На примере «Божественной комедии» долго останавливаться не будем — там продолжение той же темы. Единственное, о чем можно было бы сказать, — спектакль поставлен по пьесе Исидора Штока, драматурга, создавшего, безусловно, «классическую» пьесу, но сегодня архаичную по теме. Архаизм в том, что пьеса атеистична и, следовательно,

¹⁶⁵ Там же. С. 194–195.

¹⁶⁶ Там же. С. 195–196.

¹⁶⁷ Там же. С. 195.

уже не современна, тем более если рассматривать движение театра кукол в эзотерическом аспекте. Можно по-разному относиться к вопросам веры, религии, но утверждать, как в идее пьесы, будто человек может обойтись без Бога, сегодня уже представляется ветхим, в чем-то глупым, даже безответственным, и тем самым несовременным казусом. Но с позиции освоения эстетических возможностей и с поправкой на советское время спектакль, поставленный по этой пьесе, представлял большой интерес, поэтому в истории Харьковского театра кукол спектакль «Божественная комедия» занимает свое почетное место. С другой стороны, этот спектакль, следуя эстетическим канонам, продолжает романтико-ироническую линию как один из «полюсов», присущих театру кукол, завершая собой послевоенную эпоху «четырёх шедевров».

«И натурализм «Чертовой мельницы», и намечавшийся переход к условности в «12 стульях», и условность «Четвертого позвонка» и «Божественной комедии» дают основание утверждать об эволюции метода существования актера с куклой, заложенного в основание актерской школы Харьковского театра кукол. В теоретическом аспекте — это воплощение абсолютно органичного процесса развития реализма в плане придания ему различных форм в пластическом искусстве. Свой творческий процесс харьковские кукольники воплощали в методе проживания через куклу. Развитие реализма подразумевает его внутреннее движение, то есть движение, подчиненное определенным законам развития. Следовательно, метод как движущая сила в творческом процессе одушевления куклы подводит к новым формам реализма»¹⁶⁸.

Натуральная школа — синоним, содержание самого понятия «харьковская школа кукольников». Натуральная школа суть психология в харьковской школе кукольников, и согласно фактам мы выявили сердцевину явления, составляющую натуральную школу — психологизм. Натура — реальность, а поскольку человек как реальность — это психология, то без психологии немислим художественный образ. И какой бы степени методом модуляции не достигалось преобразование реальности, психология художественного образа неизбежно должна проявляться, оставаясь «текстом», который будет «читать» зритель. Таким образом, следует отбросить всякие суждения, будто куклу не следует нагружать психологией, чтобы не заменять ею живого актера. Все искусства психологичны, и следует сознаться, что лишать куклу психологизма или

¹⁶⁸ Там же. С. 201.

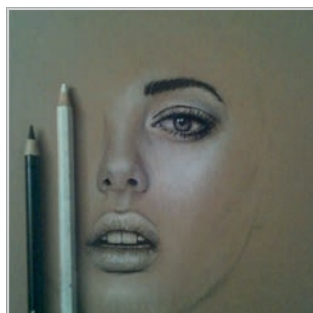
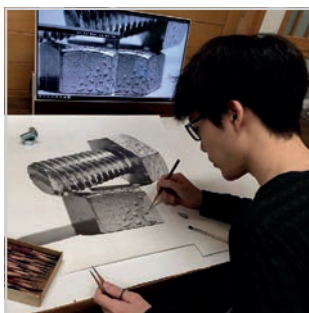
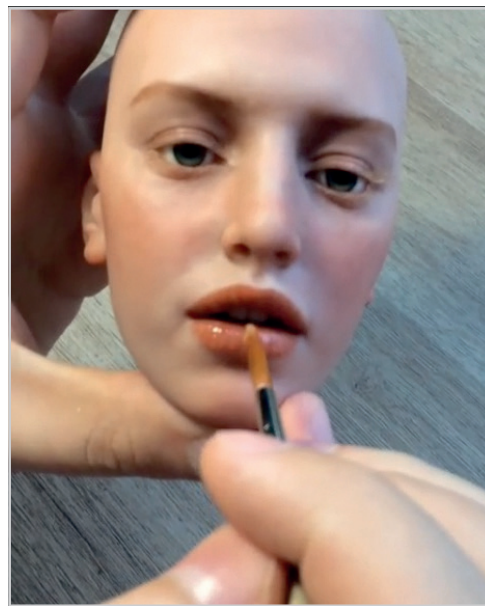
облегчать ее поведение «физическим» действием — абсурд. Пусть кукла «разговаривает» сколько угодно, если актер, владеющий куклой, дойдет в своих монологах до вершин речевой пластики. Может, мы пока еще не знаем, что такое классический монолог актера с куклой, но узнаем непременно, потому что, если кукла проделала эволюцию от натурализма к условности, то в этот процесс включена не только пластика, но и речь. Речь — звено, которое не может быть исключено из общей обоймы.

Существует немало полемических моментов в определении разных направлений движения искусства. Нельзя быть категоричным и объявлять натурализм врагом искусства. И ножом можно порезаться, если неумело им пользоваться. Натура сама по себе безотносительна. Но отражение природы в произведениях искусства, если идти по одному пути, как мы уже отметили, может превращаться в «ортодоксальный» натурализм; другой путь — преображенная натура, которая превращается в одну из форм реализма, то есть происходит преобразование природы в одну из форм реальности, притом возникает похожая, но в то же время другая модель реальности. Модель как результат модуляции — превращения, видоизменения, смещения — метод, по которому создается другая действительность.

Искусство постоянно ходит по грани, развиваясь синусоидно, значит, возвращение к натурализму — это естественная потребность на определенном этапе развития вновь соприкоснуться с природой вещей, познать истинность и вновь вынырнуть на какой-то новый уровень условности. На оси натурализма и условности искусство будет существовать постоянно, и борьба между ними будет вечной, так как эта борьба диалектическая.

Театр кукол знает свою эпоху натурализма (1940–50-е годы), но это не означает лишь проблему театра кукол, она охватывает все искусство целиком. И не исключено, что на каком-то историческом этапе театр кукол вновь повторит «1940–50-е годы», только на другом уровне, но вновь придет к новой эпохе натурализма и снова выйдет из нее, вооруженный новой суммой знаний о природе вещей.

Настоящий бой натурализму давал Мейерхольд, и не только он; и наоборот, истину искусства в натурализме видел Эмиль Золя, и не только он. Можно разделить на полюсы, отстаивая свою точку зрения, но истина так и не будет найдена. Грань порой бывает так незаметна, что вводит нас в заблуждение своей обезоруживающей непосредственностью.



Образцы современного натурализма в изобразительном искусстве

Сегодня, например, есть живописцы, которые карандашом, фломастером или просто пишущей ручкой рисуют портреты, пейзажи, натюрморты с такой точностью совпадения с оригиналом, что возникает иллюзия не рисунка, а фотографии. Спрашивается, зачем это нужно, если можно взять фотоаппарат и сфотографировать тот же объект изображения? Однако в таком приеме кроется свой интерес и элемент искусства, вызывающий удивление и восторг зрителя. Как спорить с таким явлением? Думается, что невозможно. Или как тогда спорить с Мейерхольдом, который говорил: «Актеры современности, стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу: уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни. Московский Художественный театр, ставя «На дне» Горького, взамен актера привел на сцену настоящего босяка. Стремление к перевоплощению дошло до той грани, когда выгоднее освободить актера от непосильной задачи перевоплощаться до полной иллюзии. Разве может быть назван «исполнителем» тот, кто является на сцену натурой? Зачем вводить публику в заблуждение? Публика ждет вымысла, игры, мастерства. А ей дают или жизнь, или рабскую имитацию ее. Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы, сбросив с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники — то танцора, то интригана, как на маскарадном балу, то простака староитальянской комедии, то жонглера»¹⁶⁹.

Кажется, скоро настанет время, когда зритель захочет увидеть не «вымысел», а «настоящее». Но следует признать, глядя на проблему с высоты столетнего интервала, что искусством является и то, о чем писал Мейерхольд, — его идея «Балагана», и те эстетические позиции, которые отстаивал Эмиль Золя. Все многообразие, которое впитывает в себя эстетика реализма, — на вооружение тем, кому ближе те или иные позиции в искусстве.

Когда Мейерхольд ратовал за идею «Балагана», он будто хотел вернуть на сцену комедию дель арте чуть ли не в первоизданном виде. Ясно, что в пылу спора Мейерхольд полемизировал с Художественным театром, ясно также и то, что речь идет об идее «Балагана», а не о нем самом. Но речь также идет не о настоящем босяке на сцене, а о знании природы — предтече художественного образа, и тогда мы видим правду бытия, сосредоточенную не в наличии на сцене настоящего босяка, а все-таки «художественного образа» босяка...

Метод модуляции — объективный природный закон пластического творчества, выразившийся в многообразии форм реализма. Это и театр античности, и средневековые мистерии, и комедия дель арте, и дальней-

¹⁶⁹ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 218.

шая эволюция театра, вылившаяся в идею «Балагана»... Маска, кукла есть проявление закона модуляции в предметности тела и движении этих форм, в усилении экзистенции, поэтому от природы самый важный путь мы избираем, двигаясь к «модулизму», исходя из чего оценочные моменты Мейерхольда категоричны в отношении МХТ, который как раз и осуществлял этот путь от природы к «модулизму». Для этого Станиславский и создал Театр-студию в поисках новых сценических форм, и помимо Станиславского над Новым театром трудилась огромная плеяда творцов — режиссеров, актеров, критиков, художников. Как писал Мейерхольд, опыт Театра-студии оказался трудным, но полезным. МХТ — своего рода модель развития форм реализма.

Борьба с натурализмом происходит из чувства внутренней экзистенции, в предчувствии новых форм и попытках реализовать их в новых идеях. Сложно представить себе художника, который задержался бы в копировании предметов с природы. Но когда художник набивает руку в рисовании с природы, ему требуется выход для реализации его индивидуальности. То же происходит с любыми видами искусства, в том числе и с театром. Было время мейнингенцев, было время МХТ Станиславского, потом МХТ Табакова, современный МХТ будет другим. Явление всегда находится в состоянии эволюции, и, подобно Театру-студии Станиславского в начале XX века, рядом с академией МХТ была «Табакерка» — первооснова преломлялась в сознании художников — так новое ответвление реализма получает выход в свою, только ему присущую форму.

Те же законы, правила развития у других театральных систем и театров. Тот же случай с Показательным театром кукол — и здесь ни на шаг нет отступления от закона движения от природы к новой форме реализма, поэтому проблема условности в искусстве постоянна и неисчерпаема.

Итак, мы говорим: метод модуляции есть метод, с помощью которого реалистическое искусство обретает новую форму выражения. При помощи каких средств это достигается? Все, что есть в распоряжении живого тела — язык пластики и произносимое слово, — речь. Натуралистический театр располагает бытовой пластикой и речью, значит, условный театр предполагает нечто иное. Станиславский определил новый условный язык пластики тела как символический жест. Условный язык тела — это язык символов, ритмов, некой мелодии движений — это Новый театр. Все художественные средства служат созданию условного театра — сценография, музыка, свет. Все направлено на то, чтобы создать вымышленный, а не иллюстративный мир действительности. И наконец, условному

театру нужна «символическая», а не «бытовая» драма. Античный театр, средневековая мистерия, комедия дель арте — те формы условного театра, от которого пыталось отталкиваться модернистское искусство в поисках своего Нового театра. Известные формы античного театра, средневековых мистерий, комедии дель арте представляют собой образцы тех форм, которые были найдены и зафиксированы как классические — в той единственной, исторически обусловленной форме. И так — с каждым Новым театром, где искали и находили новую условность, воплотившуюся в известной затем форме. Это означает новый язык движущейся и речевой пластики, язык условной режиссуры и сценографии, и за каждым из мировых имен театральной режиссуры стоит Новый театр...

Если в понятии «модуляция» подразумевается «смещение», то «смещено» все — пластика, речь, декорации, мизансцены. Что, как не гротеск, является первым орудием условности Нового театра. Гротеск комический, гротеск трагический — острая форма выявления условности, усиливающей символический смысл...

В процессах развития эстетики наглядно проступает единый закон создания условного языка для всех видов искусства. В Харьковском театре кукол этот вопрос был не менее актуален. Воплощение новой эстетики условного театра — спектакль «Четвертый позвонок». Новаторство этой постановки прослеживается с позиций новой сценографии, режиссуры и методологии актерского мастерства. Художник заложил новую программу для решения задач новой эстетической политики театра. Эта постановка решалась по режиссерско-сценографическим экспликациям художника. Если Е.С. Гуменюк была художником-режиссером в натуральной школе, то В.И. Кравец был художником-режиссером условного театра, доведя эстетику до уровня гротеска.

Появление «Четвертого позвонка» невозможно сравнить ни с чем подобным, что могло бы хоть как-то быть похожим на явление в театральной жизни на всем пространстве даже не только СССР; похоже, ничего подобного не было в мировой театральной практике 1960-х годов. Новаторская эстетика «Четвертого позвонка» неизбежно повлияла на исполнительскую культуру актеров.

В.И. Кравец рассказывал¹⁷⁰: «Это было совершенно другое действие, не имитационное, не МХАТ, как говорится, в движущихся искусственных человечках, которые материально предельны, наоборот, появилась новая

¹⁷⁰ Это уже вторая беседа, состоявшаяся в сентябре 2017 года, в которой В.И. Кравец дополнил имеющиеся сведения о спектакле «Четвертый позвонок», приведенные в предыдущей книге об истории театра.

условная форма, которая проявлялась во всем. Если говорить о сценографии, то все выглядело как некий триптих: по бокам сцены стояли экраны для теневого театра, где показывалась реклама. Из-за ширмы показывался сектор, кусочек земли. Когда главный герой Джерри Финн прибывает в Америку, за сектором земли показываются огромные лопасти небоскребов с вездесущей рекламой, создавая таким образом подобие, имитацию американской жизни. Со сцены это выглядело как огромное колесо — колесо жизни Джерри Финна, колесо Фортуны. И этому было подчинено все действие. По кругу начинает все вращаться, появляется аист, который несет ребенка, а навстречу ему по такому же кругу выплывает капуста. Аист опускает ребенка в капусту, тот начинает визжать, аист улетает, появляется нянечка, за ней ясли, школа, университет, военная машина как символ двух мировых войн, и наконец, сама Америка. Все действие идет по кругу, соблюдается четкая структура движения. За каждым движением стоял определенный подтекст, раскрывающий смысл происходящего. Вся жизнь Джерри Финна была подчинена круговому вращающемуся движению.

Куклы были условны, геометричны. У куклы Джерри Финна работал только рот и вращались глаза. Но, как говорил С.В. Образцов, чем натуралистичнее кукла, тем фальшивее ее имитация живых движений, и наоборот, чем условнее кукла, тем больший восторг вызывает то, что она вдруг начинает «жить» по-человечески. Предложенное художественное решение спектакля уже создавало новые особые условия игры, особые предлагаемые обстоятельства.

С куклой Джерри Финна работал П.Т. Янчуков. Он делал с ней абсолютные чудеса. Несмотря на весь ее условный внешний вид, актер сумел наполнить ее глубоким психологизмом. Потрясающе это также удалось Л.П. Гнатченко, работавшей с куклой жены Джерри Финна — девушки легкого поведения, которая соблазнила и женила на себе главного героя. И это при том, что в самой кукле были заложены функции, работающие на раскрытие подтекстов и оживление метафор. Например, в сцене, где главному герою лечат четвертый позвонок, у куклы Джерри Финна в прямом смысле лезут на лоб глаза. Или же в сцене, где звучала фраза о том, что главный герой вошел в тот возраст, когда люди теряют волосы, зубы и иллюзии, у Джерри Финна тут же пропадала часть волос, выпадал зуб, оставляя черную дыру. После Джерри Финн похлопывал себя по карману, а оттуда, как символ иллюзий, вылетали розовые птички. А в момент, когда главного героя осудили и бросили в тюрьму, время его пребывания там показывалось следующим образом: по тому же вращающемуся



Петр Тимофеевич Янчуков в работе над ролью

кругу за ручку выходили куклы-месяцы, причем первые были тоненькие, а дальше — все толще и толще»¹⁷¹.

Ясно, что в сравнении с предшествующими постановками спектакль «Четвертый позвонок», резко отрывая труппу от натуралистического театра, ставил перед ней, казалось бы, невыполнимые задачи. Но произошло непредвиденное. Впрочем, непредвиденное ли?..

Профессионализм характеризуется многими признаками, прежде всего, партнерством, сохранением единого ансамбля, безусловной способностью видеть все происходящее вокруг, моментальным реагированием на возможные изменения в сцене, импровизацию. Здесь невозможны актеры, которые все, вплоть до мизансцены, выучили, как урок в школе, которые не слышат партнера, твердят заученные интонации, и, если что-то меняется в мизансцене, выбиваются из образа. Нет, такие случаи несовместимы с понятием «профессионализм».

В который раз вспоминая описанные Белоруссовой методы работы с актерами, сделаем вывод о несопоставимости значений двух театров, их резкой оторванности друг от друга по методике работы актера над

¹⁷¹ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В.И. Кравцом в сентябре 2017 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–3.

ролью и существования актера с куклой. Говоря об уровне мастерства, дилетантизм актеров театров Белоруссовой и Струменко не идет ни в какое сравнение с высоким профессионализмом актеров школы И.Н. Шаховца. Совсем другая картина наблюдалась в Показательном театре кукол.

«П.Т. Янчуков и Л.П. Гнатченко были талантливыми людьми — делится воспоминаниями В.И. Кравец, — открытыми всему новому. Где они включались, там все было великолепно. Они умели оживлять. А ведь это был всего лишь голос персонажа, они были изумительными кукловодами! Куклы были всего лишь «палками в костюме». Но они оживали. У Ф.И. Сушона, который играл в этом спектакле около десятка различных ролей, все куклы были условны, а в его руках оживали. И в этом — чудо театра!

Весь спектакль напоминал механическую машину. Механичность нашего мира, погоня за материальными ценностями были выражены во всем. И когда в эту механичность вдруг включались нотки изумительной имитации, это производило ударное впечатление. Ведь что такое настоящее искусство? Это «обман». Это когда актер «врет», но «врет» так, чтобы зритель, сидящий в зале, поверил, что обыкновенная палка — живое существо.

Актеры все принимали на «ура», хотя до этого в театре был абсолютный натурализм. Взять хоть «Чертову мельницу», где, если это кукла Черт, то к ней прикреплена настоящая шерсть. Я же предложил абсолютно новые условия игры — геометрические формы. А ведь тогда все это только начиналось. Но это была бомба, в театр повалил народ, спектакль показывали по телевидению. Актеры работали, раскрывая способности в условных куклах, что производило еще больший эффект, чем если бы куклы были натуралистичны»¹⁷².

Как Л. Хаит работал с актерами? Какие задачи ставил?

«Мизансцены, как правило, были уже им разработаны, — рассказывает В.И. Кравец, — но он ставил сверхзадачи. Даже несмотря на условность спектакля, соблюдалась система Станиславского. Режиссер старался «загнать» туда как можно больше того, что поможет им оживлять персонажей. В этом смысле он прекрасно работал. Джерри Финн, как объяснял актерам Хаит, — это человек, пытавшийся жить честно, а условия вокруг него были совершенно другие. Он пытался приспособиться, пытался лгать, пытался вписаться, но у него не вышло, так как внутри у него хорошая «подставочка». Для актера такая задача — то, что нужно.

¹⁷² Там же.

Соблазвившую его жену играла Л.П. Гнатченко. Он говорил ей: «Ты не просто девушка легкого поведения, постарайся быть, наоборот, целомудренной девушкой. Он должен проникнуться к тебе доверием! Ведь он не из тех, кто просто так приходит в публичный дом; потом, как порядочному человеку, ему будет некуда деваться и придется на тебе жениться...

Главный принцип работы того поколения состоит в том, что они блестяще работали с куклой на фоне абсолютной механичности всего остального. И неожиданно у них самих иногда выходили «механические фокусы». Там, где было действие и нужно было сыграть, там все было великолепно. Например, мы добавили картину «Сны Джерри Финна». Его много в Америке обижали, поэтому ему снится, что он всем мстит. Главный герой «прописывает» апперкот в челюсть брату своей жены, этакому гангстеру, громиле с массивной челюстью. Кукла падает, поднимается после каждого удара, а при последнем ударе у нее отлетает голова прямо в кулисы. Сыграно это было точно!..

Школа необходима! В моем понимании, искусство — это когда ты держишь в руках палку, а веришь, что она живая. Когда художник наносит грубые мазки на холст, а ты отходишь и видишь живую картину, ты «обманут». Конечно, искусство должно развиваться, но база должна оставаться, остальное идет как добавка, как обогащение. Сложная развитая система бережно относится к своему генетическому фонду. Нельзя нарушать базис. Мертвую куклу нужно сделать живой. Как это сделать? Только натуралистически. В кукле должен быть психологизм»¹⁷³.

К середине 1960-х годов харьковская школа кукольников сформировала четкие составляющие, собственную структуру репертуарного театра, о которой можно судить, опираясь на опыт Показательного театра кукол 1930–1935 годов, продолженный в опыте Харьковского театра кукол 1955–1965 годов, в связи с чем возникают следующие выводы.

Репертуарный театр в проекции на эстетику харьковской школы кукольников имеет индивидуальные особенности реалистического метода, основанные на психологической разработке системы художественных образов. Реалистический метод харьковской школы кукольников, имеющей в основе натуральную школу, раскладывается на такие составляющие, как изучение природы и проживание через куклу.

Главная особенность харьковской школы кукольников — репертуарный театр, разработка системы художественных образов через детальную психологическую разработку, чем осуществляется принцип «приближе-

¹⁷³ Там же.

ния куклы к человеку» — не методом «подражания», а методом воспроизведения «жизни человеческого духа»...

Возвращаясь ко времени завершения послевоенного периода Харьковского театра кукол, следует выделить выдающихся деятелей, которые сформировали и вывели театр на новый уровень развития. Первое положение в этом «созвездии» занимает Е.С. Гуменюк. Ее роль в формировании эстетики натуральной школы незаменима. Она состоит в художественной разработке пластической анатомии кукол всех систем, которые были популярны в использовании как рабочий инструмент и, в первую очередь, кукол тростевой системы.

Е.Г. Стефанов сформировал и вывел к кульминации середины 1960-х годов актерскую школу И.Н. Шаховца. Л.А. Хаит укрепил позиции режиссерской школы, ввел в репертуар принципиально новые образцы драматургии. Принципиально важное влияние на выход к условности, развитие эстетики театра оказал В.И. Кравец в модерне сценографии и в условно разработанной анатомии кукол.

И самый главный вывод касается того, что корифеи следовали курсу школы Шаховца. Натуральная школа, как мы убеждаемся, имеет внутреннюю пластичность, гибкость, выход на формы реализма, что на деле доказали актеры школы Шаховца.

Значение В.А. Афанасьева в тот период заключается в том, что он внес крепкое административное начало в рабочий процесс всего производственного театрального механизма. Он официально считается постановщиком спектаклей «Чертова мельница», «12 стульев», «Божественная комедия» и многих других, но следует признать, что в сфере нарождающейся условности театра кукол Виктор Андреевич не ориентировался как режиссер, он остался в «плену» натуралистического театра, но даже работая в понятной и близкой ему натуральной эстетике, он не был самостоятельным режиссером, поэтому фактическими постановщиками «Чертовой мельницы» являются Г.Е. Стефанов и Е.С. Гуменюк, «12 стульев» — Л.А. Хаит, а «Божественной комедии» — В.И. Кравец. Виктор Андреевич был в тот период времени администратором, руководителем, который обеспечил хороший подъем всего театра, а собранные вместе все компоненты этого театрального механизма — художественное обеспечение эстетики спектаклей, заложенное в сценографически-режиссерском воплощении Е.С. Гуменюк, режиссерско-актерском направлении работы Е.Г. Стефановым, режиссуре Л.А. Хаита, сценографии В.И. Кравца и высоким исполнительском мастерстве актеров-корифеев — дали мощный толчок расцвету искусства Харьковского театра кукол на многие годы вперед.

Это был подлинный триумф Показательного театра кукол в подтверждение живучести его традиций, школы в новых условиях, когда с конца 1950-х годов стали проявляться новые тенденции в эстетике предметного театра, пошли новые веяния в создании спектаклей для детей и взрослых, и когда харьковская школа кукольников на примере новаций «четырёх шедевров» доказала живучесть традиций натуральной школы, способность к адаптации к новым эстетическим требованиям и указала на диалектику дальнейшего развития традиций харьковской школы кукольников.

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

**СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП
ИСТОРИИ
ПОКАЗАТЕЛЬНОГО
ТЕАТРА КУКОЛ**



ЭПОХА ЗАСТОЯ

Давно ушел в историю серебряный век русской культуры. Новая эпоха постмодернизма царствует на подмостках, экранах, страницах книг, журналов, газет, она внедрилась в сознание, подавляет массовостью, эпатирует и соблазняет. Но дух модернизма не сдаётся, единично проявляя себя, и по-прежнему покоряет сердца равнодушных зрителей и читателей.

Напряженной жизнью живет театральное искусство в Украине на фоне ее социальных, экономических, но более всего — моральных сложностей. И чем больше сложностей, тем больше на их фоне проявляется театр. Эти проявления протекают по-разному. Драматургия все больше отрывается от социальной темы, переключаясь в несколько замкнутый мир личных взаимоотношений, любовных интриг, — комедии, мелодрамы заполнили подмостки театров, на телевидении господствуют телесериалы...

В театрах кукол Украины — свой процесс. Искусство играющих кукол вступило в сложную полосу поисков. В подборе драматургии еще сильны тенденции советского театра кукол. Опять-таки, процессы протекают по-разному, хотя, что касается большинства театров кукол, «советская» инерция в них довольно сильна. Так обстоит дело сегодня. Но сегодня не эпоха застоя, когда было «все нельзя». Сегодня уже другая эпоха, когда «все можно», но и на то, что «можно», государство не обращает внимания. Власть безразлична, и только зритель продолжает дарить актерам благодарные аплодисменты — единственное, что подогревает интерес и энтузиазм творческих работников. Но вернемся ко временам застоя — конец 60-х и все 70-е годы до первой половины 80-х годов XX века.

Для 1960–70-х годов характерны многочисленные дискуссии, которые кукольники проводили на различного рода конференциях, симпозиумах, посвященных профессиональным вопросам. Среди поднимаемых проблем — проблемы драматургии. Начиная с 1930-х годов не было таких времен, когда кукольники не жаловались бы на отсутствие качественной драматургии для своих театров. Были удачи и неудачи на попроще создания новых пьес, что совершенно естественно для столь трудоемкого процесса в таком необжитом пока еще виде театра, как театр кукол. Не сразу драматурги и писатели отзывались на насущные потребности искусства играющих кукол. Во многом еще прослеживалась инерция восприятия

этого искусства как второсортного и непрестижного. Приходилось «ломать лед» недоверия и скепсиса.

В частности, о процессах, происходивших на попроще создания драматургии для театров кукол говорилось следующее: «Театры постоянно жалуются на отсутствие хороших пьес. Действительно, положение с кукольной драматургией не назовешь блестящим, и театрам в этом смысле нелегко. Но в то же время нетрудно заметить, что сегодня началось движение к иной, чем прежде, драматургии. В новых пьесах заметен поворот от мелкой назидательности к большим идейным и этическим проблемам, от схематических образов — к живым характерам, от примитивного языка — к языку литературному, поэтическому. И если эти пьесы еще далеки от совершенства, то так же далеки они и от того стереотипа кукольной пьесы, к которому театры, порой этого не замечая, привыкли»¹⁷⁴.

Сводка Министерства культуры РСФСР за 1958–69 годы свидетельствует о том, что количество новых пьес для театра кукол значительно увеличилось, их тематическая структура изменилась. Количество издаваемых драматургических произведений увеличилось до трехсот названий. Начал изменяться и репертуар для взрослых. Одной из первых пьес была «Божественная комедия» (1961) И. Штока¹⁷⁵. По просьбе С.В. Образцова он написал несколько признанных пьес для театра кукол: «Чертова мельница» (по мотивам Я. Дрды, 1952), «Божественная комедия» (1960), «Ноев ковчег» (1967), в 1970-х годах работал над пьесой «Вавилонская башня».

Трудно сопоставить многовековую традицию драматургии человеческого театра с нарождающейся традицией специфической драматургии для театра кукол, которая преимущественно основывалась на создании пьес сугубо для детской аудитории. Пока театр кукол считался театром детским, что необходимо учитывать как особенность советского времени, но поиски нового литературного материала шли неустанно. Партитура российского театра кукол была действительно внушительна по размаху обращения к различным литературным источникам: «Радуют «Руслан и Людмила» (Омск), инсценированные стихи Маршака (Казань), «Колдунья Лоухи» — по эпосу «Калевала» (Петрозаводск), «Тартарен из Тараскона» (Иркутск). И огорчает мысль, что поиски эти не столь ощутимы, что жанры пьес и спектаклей все-таки во многом однообразны. Вспоминаются виденные на международных фестивалях кукольные пантомимы, балеты, оперы, обозрения. Вспоминается, что болгары поставили когда-то «Петю

¹⁷⁴ Жаровцева И. Большие вопросы маленьких кукол // Театр. 1969. №1. С. 47.

¹⁷⁵ Исидор Владимирович Шток (1908–1980) — актер Передвижного театра Пролеткульта (1927), а впоследствии известный и востребованный драматург.

и Волка», «Золушку» С. Прокофьева, а недавно «Петрушку» И. Стравинского. Югославы и немцы — «Картинки с выставки» М. Мусоргского»¹⁷⁶.

Безусловно, театр кукол приобретал личный опыт в познании собственных законов. Опыт работы театра Образцова с драматургами в этом плане — классический пример. Согласно существующей информации, И. Шток написал более двадцати вариантов «Божественной комедии», результатом которых стала «Подробная история сотворения мира, создания природы и человека, первого грехопадения, изгнания из рая и того, что из этого вышло». Это был долгий путь драматурга, стремившегося не просто написать пьесу на заданную тему, а понять некие пиковые, наиболее выигрышные возможности этого искусства. От варианта к варианту сокращались диалоги, исчезали монологи и бытовые подробности, добавлялись места действия и персонажи, уточнялась главная тема, шел увлекательный поиск образов. «Божественная комедия» стала одной из самых репертуарных пьес театра кукол для взрослых. Много раз ее пытались ставить и в драматических театрах, но там она не имела подобного успеха, так как органически принадлежала другому, «кукольному», миру¹⁷⁷.

Творчество И. Штока для театра кукол — один из примеров, демонстрирующих путь, который проделывал этот театр в определении собственных ориентиров развития. Однако это был всего лишь один из напряженных и, вероятно, не столь многочисленных примеров, но как бы многое из созданного тогда ни казалось сегодня «детским лепетом», без этого опыта не было бы опыта сегодняшнего театра кукол. Много еще оставалось такого, что вызывало веселую иронию у самих кукольников. Л.А. Хаит дал острую характеристику подобного типа «кукольного театра»: «К сожалению, искусство драматического актера было в театре кукол практически ничтожно. Это, прежде всего, объяснялось репертуаром театра. Все эти бесчисленные сказки из жизни медведей, зайцев, волков, собак и кошек не развивали актерские качества. Актеры прекрасно лаяли, мяукали, мычали и рычали, но человеческие характеры, даже в их речевой характеристике, были достаточно бледными...»¹⁷⁸.

Где-то приблизительно с этого времени началось освоение так называемого тотального театра кукол — синтеза игры актера и куклы. В СССР эти веяния начались с М.М. Королева, точнее — с его кафедры театра

¹⁷⁶ Жаровцева И. Большие вопросы маленьких кукол. С. 48.

¹⁷⁷ Тем не менее известен очень удачный опыт постановки «Божественной комедии» на сцене Харьковского ТЮЗа в 1960-е годы — в период, когда театр возглавлял Л.А. Хаит.

¹⁷⁸ Хаит Л. Присоединились к большинству... С. 131.

кукол в ЛГИТМиКе, в том же направлении работали прибалтийские театры кукол. У Королева воспитывались будущие организаторы движения «уральской зоны», которые по окончании курса обучения осели в городах, расположенных в районе Урала, Приуралья и Сибири.

Тотальный театр чаще всего проявлялся в репертуарных формах, то есть на основе классики, но так как кукла пока еще не была освоена настолько, чтобы доверить ей мировую классику, то основная роль отводилась актеру без куклы, что стало актом недоверия, незнания ее перспектив. Эти вещи объяснимы и логично вытекают из ситуации переходного периода от натурализма к другим видам условности играющей куклы. Более того, тотальный театр — необходимое условие для такого переходного периода. Через «сотрудничество» актера с куклой происходит познание законов существования двух тел — живого и предметного, — и, стало быть, идет сложный процесс их взаимоотношений. Живое тело актера словно подсказывает пути самостоятельного существования куклы без «вмешательства» в ее природу «живого» актера. Кукла не виновата в том, что кукольники пока не знают, насколько широки возможности ее природы. Когда будет осознан смысл ее самостоятельности, кукла перестанет быть вспомогательным средством для живого актера, тотальный театр перейдет в такие формы, когда и актер, и кукла будут взаимодействовать толерантно и на равных правах. Но пока такое время не настало.

Пока кукла в тотальном театре выступает как знак, символ, метафора, и рассуждения об играющей кукле не идут дальше представлений: «Природа кукольного театра совершенно иная, чем природа и законы театра драматического... Кукла не может передавать тончайших нюансов человеческой психики, поэтому ей более свойствен язык и форма сказки с ее поэзией, наивностью и преувеличением или юмор комедии, но не психологизм драмы. Если художник этого не понимает, он требует от куклы качеств, ей не присущих, качеств живого человека, и это неизбежно приводит к натурализму. И тогда на ширме появляются маленькие человечки, которые говорят языком, чуждым театру кукол. Или наоборот, прикрываясь спецификой, как щитом, художник бросается в другую крайность и, стремясь не походить на драматический театр, превращает куклу в иероглиф, не несущий в себе ни смысла, ни характера. И здесь встает вопрос — какой же должна быть кукла»¹⁷⁹?

Но пришло новое время и внесло свои коррективы. Мы мало упоминаем в этой связи так называемое «анимационное» кино, но именно в этой форме зрелища проявляется психология, полнота характеров, и ни

¹⁷⁹ Конференция «Театр кукол в жизни ребенка» [Рукопись]. Ленинград, 27 июня 1964. С. 18.

у кого не вызывает раздражения, что куклы относительно много говорят, их жизнь на экране насыщена психологией, драматизмом и комизмом ситуаций. И разве подобное не сопоставимо со сценой? Неоднократно на страницах этой книги возникал один и тот же вопрос: неужели в театре кукол недостижима психология, и от нее следует отрешиваться, как от запретного плода?

Нет ничего постоянного; и в жизни, и в искусстве все подвержено изменениям. Меняется психология восприятия, и вместе с ней формы искусства, и то, что уверенно отрицалось в 60-х годах XX века, в 10-х годах XXI века постепенно, но подвергается переоценке. За полвека произошли коренные изменения, а что ожидается впереди?

Но вернемся к вопросам тотального театра кукол. Наличие в театре кукол двух видов «тел» — живого и предметного — природная заданность, которая обыгрывалась с древних времен. Само сочетание игры куклы с игрой человека отнюдь не ново. В разные времена и у разных народов оно проявлялось во множестве различных форм: русский Петрушка и музыкант, сопровождавший кукольное представление игрой на шарманке и ведущий диалог с Петрушкой, стоя перед ширмой. Аналогичные формы — явайский театр теней, китайский, индонезийский и другие театры кукол.

«В природе искусства кукловода заложена потенциальная возможность отделения актера от куклы. Нередко такое «расщепление» становилось одним из формообразующих элементов кукольного представления»¹⁸⁰.

Видимо, и при таком условии следует искать причинность бурного развития «живого плана». В 1960–70-е годы такое «разделение ролей» между куклой и человеком-актером имело два типа сценических решений. В первом случае актер исполняет роль человека, ведущего или показывающего кукольное представление, являясь рассказчиком, чтецом или устройтеlem спектакля и комментатором сценических событий. Актер при этом находится обычно вне того игрового пространства, где действуют куклы, оставаясь самим собой, а куклы остаются куклами. Во втором случае «живой» актер исполняет роль одного из действующих лиц спектакля и участвует непосредственно в событиях пьесы. Актер вступает в общение с куклами и действует в том же игровом пространстве, что и куклы. Такого рода разделение ролей диктовалось драматургией. Стилистика пьес современного репертуара театра кукол опиралась на сложившийся опыт в классической литературе. За сорок пять лет творческой жизни театр Деммени показал сто пятьдесят пьес, в том числе и ряд классических. На его сцене шли произведения Пушкина, Гоголя, Чехова, Свифта, Анатоля Франса,

¹⁸⁰ Шпет Л. О театре кукол // Театр. М., 1977. С. 56.

Марка Твена, Ганса Сакса, Перро, Шекспира, Мольера¹⁸¹. Думается, что самый показательный пример обращения к классике в тот период — это театр Деммени. Видимо, в практике Деммени именно так отразилась реакция на дефицит драматургического репертуара, но это — только одна из проблем драматургии 1960–70-х годов. В этот период наметилась одна очень суровая проблема репертуарной стагнации театра кукол, казалось, его эстетика остановилась в повторении одного и того же материала и выразительных средств. В тот же период дискуссии кукольников обозначали тревожные моменты в этом же плане: «Сможет ли кукольный театр удерживать интерес зрителей, если будет пользоваться теми же художественными средствами, которыми пользуется сегодня?»¹⁸².

Подобный вопрос возникал периодически, не только в кризисные застойные годы конца 1960-х и на протяжении всех 1970-х. Порой аналогичный вопрос возникает и сегодня, когда театры кукол Украины показывают свои спектакли на театральных фестивалях, когда вдруг видишь знакомую стилистику 1970–80-х годов, неожиданно со сцены начинает веять архаикой набора выразительных средств, как «преданья старины глубокой».

Одна из проблем театра кукол, которая и сегодня проявляется в недоуменных оценках — живой план. Сочетание игры живого актера с куклой, как раньше, так и сегодня, многим казалось (и кажется по сей день) незаконномерным, противоречащим специфике театра кукол, где главным действующим лицом должна являться кукла. Довольно часто «живой план» грозился свести на нет образное значение куклы, сделать ее атрибутом игры актера. Часто бывало, что постановщикам просто хотелось доказать свою «полноценность» как драматического режиссера или актера в ущерб сути дела, но оставим подобные попытки самоутверждения на совести тех, кто именно так и поступал. Все существует во времени, и наступит такой момент, когда и актер, и кукла найдут свои законные, гармонично соответствующие места во взаимном сосуществовании.

Через все эти фазы развития проходил Харьковский театр кукол. Период конца 1960–70-х годов — самый проблемный за всю его историю. Главная проблема — репертуар, драматургия. Но если в других театрах шли поиски, и многие из них находили решение этих важных проблем, то в Харьковском театре кукол указанный период стал временем стагнации и отсутствия каких-либо решительных действий¹⁸³.

¹⁸¹ Данные конференции «Театр кукол в жизни ребенка», проходившей в Ленинграде 27 июня 1964 года.

¹⁸² Шпет Л. О театре кукол. С. 59.

¹⁸³ Анализ эстетики Харьковского театра кукол начала 1970-х годов уже был дан в книге А. Рубинского «Харьковский театр кукол...». С. 240–273.

Учитывая специфику того времени, в Советском Союзе любое появление новой пьесы, как правило, предназначенной для детской аудитории, вызывало ажиотаж среди кукольников. Так было с пьесами «Хочу быть большим» Г. Сапгира и Г. Цыферова, «Неизвестный с хвостом» С. Прокофьевой, «Таинственный гиппопотам» В. Лифшиц и И. Кичановой и др., ставшие классикой советского театра кукол и наиболее востребованными пьесами в 1970-е годы.

Специфика Харьковского театра кукол тех лет — следование уже имеющимся тенденциям общего состояния советского театра кукол, ничуть не выбиваясь из колеи стабильности и, следовательно, отсутствия экспериментаторства и творческого поиска. Однако период 1970-х годов для харьковских кукольников характерен не только отсутствием каких-либо подвижек для собственного творческого роста, это было безвременье, вызванное «субъективным фактором» и общественно-политической ситуацией внутри страны, которая утвердила этот «субъективный фактор», повлиявший и на все сферы деятельности театра. Наступило время не только стагнации в эстетике натурализма, но и появляющейся эклектики стилевых особенностей репертуара того времени, точнее — обезличенность стиля, эстетики, репертуарное «обмеление», опустошенность. В период от 1965 до 1980 года в Харьковском театре кукол постепенно воцарилась стагнация в плане развития тенденций репертуарного театра. После спектакля «Божественная комедия» на пятнадцать лет воцарилась тишина — ни одной классической, ни современной пьесы не было представлено на суд зрителей. За все 1970-е годы было поставлено три спектакля для взрослых.

Спектакль «Прелестная Галатя» (1972) в сравнении с «четырьмя шедеврами» в историческом срезе не выглядит художественным открытием, даже невзирая на добротную постановку, выразительные куклы и замечательную игру актеров. Очень эффектна сценография А.М. Щеглова, сочетание живого плана и ширмовых кукол производили безусловное впечатление, очень удачные решения художника по свету А.О. Клеменса. Сцена оживления богов на Олимпе благодаря световому решению производила на зрителя неизгладимое впечатление, его создавал постепенный свето-тональный переход от одной цветовой гаммы к другой. Возникала иллюзия, будто перед тобой действительно изваянные из мрамора скульптуры, стоящие в саду царского дворца. «Мрамор» играл оттенками, переливающимися от темного на фоне постепенно светлеющего задника, к розовому, голубому, изумрудному, бирюзовому, и наконец, к белому, будто освещаемый лучами восходящего солнца.

После того как свет был полностью набран, «скульптуры» оживали и начинали действовать. Эта сцена неизменно вызывала бурю аплодисментов. А.О. Клеменс создавал много разных световых эффектов, работая на примитивном по сравнению с сегодняшним оборудовании, но всегда достигал того максимума, которого можно достичь с помощью современной световой аппаратуры.

Блестяще исполняли свои роли М. Корик (Пигмалион, Бахус), И. Кагановская, Ф.Е. Грошева, С.Я. Фесенко (Галатей), Е. Терлецкий, Е. Гиммельфарб (Ганимед), Ш. Фоерберг (Зевс, Мидас), другие актеры. Однако, невзирая на отдельные художественные достоинства, трудно что-либо говорить, если в основе произведения лежит слабая драматургия, которую актеры своей игрой «вытягивали» на уровень постановочной культуры, поэтому вряд ли в творческом плане спектакль оказал какое-либо серьезное влияние на развитие школы. В эстетическом отношении это, скорее всего, «повторение пройденного», осторожное нащупывание современных тенденций роста, но также надежное обретение стабильности, творческого благополучия и, по сути, безыдейности, потому что в самой пьесе как таковая идея отсутствовала. Интересная сценография А.М. Щеглова, кроме внешнего благоприятного впечатления, ничего не добавила к общей мелкоте драматургической основы венгерских авторов Б. Гадора и С. Дарваша.

Спектакль-обозрение «Куклы рассказывают и показывают» (1975), как уже было сказано, тоже не несет новой информации о поисках выразительных средств предметного театра, а фольклор, использованный в этой



Главные исполнители ролей в спектакле «Прелестная Галатей»: Галатей — И. Кагановская, Ганимед — Е. Гиммельфарб, Пигмалион — М. Корик

постановке, которым так увлекался А.М. Щеглов, является поводом для других исследований, не касающихся области репертуарного театра.

Драматургия, заложенная в основу стоящего особняком спектакля «Шерлок Холмс против агента 007, или Где собака зарыта» (1977) — инсценированной в лицах литературной пародии харьковских поэтов-пародистов В. Левина и А. Житницкого — может рассматриваться как оригинальное произведение, созданное на основе творчества харьковских писателей, и как один из примеров нерепертуарного театра.

Главный «порок» этого безысходного пятнадцатилетнего периода застоя в Харьковском театре кукол — в отсутствии поисков и открытий, тогда как в других регионах поднималась «уральская зона», развивались театры кукол в Прибалтике, в Ленинграде активно работал М.М. Королев на кафедре театра кукол при ЛГИТМИКе, развивался европейский театр кукол...

ПРЕОДОЛЕНИЯ

Традиции харьковской школы кукольников в разной степени чувствовали все режиссеры, возглавлявшие театр после афанасьевского периода. Это были люди с разными мироощущениями, направлениями собственной деятельности, представлениями о театре, но объединяло всех чувствование традиции, и там, где это чувствование оказывалось наиболее верным, срабатывал успех. В противном случае театр возвращался к рутине и застою.

Традиции харьковской школы кукольников сохранились и продолжили развитие в переданной от корифеев традиции драматургии, словно в подтверждение слов К.С. Станиславского: «...в разных концах мира, в силу неведомых нам условий разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»¹⁸⁴.

С 1977 года в Харьковском театре кукол творческий процесс начал медленно оживать с приходом молодого режиссера Александра Александровича Инюточкина. Спустя короткое время к нему присоединился Александр Федорович Ридный, в то же время в театре трудился молодой художник Владимир Иванович Маяцкий. В 1980 году они создали свой первый спектакль для взрослых — «Сокровище Сильвестра» по пьесе болгарского автора А. Вагенштайна. Пьеса слабая, но тем не менее она пользовалась спросом у кукольников, и уже была апробирована в постановке Ленинградского большого театра кукол (ЛБТК). Однако главное, что наметилось — театр, работая в русле тенденций «нерепертуарного» театра, начал искать новую драматургию. А.А. Инюточкин, А.Ф. Ридный и В.И. Маяцкий заложили позитивный процесс развития, который относится к началу 1980-х годов. Их следующим выбором стала пьеса известного российского драматурга М. Варфоломеева «Святой и грешный».

Отношение к этой пьесе было неоднозначным в плане ее идейного содержания, но здесь срабатывали разные мотивы. Была откровенная мировоззренческая конъюнктура в отношении к данному произведению, которая проявилась в обсуждениях этого спектакля «специалистами»

¹⁸⁴ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. С. 413.



Александр Александрович Инюточкин



Александр Федорович Ридный



Владимир Иванович Маяцкий

из органов управления культуры и учреждений высшего образования. Эти обсуждения ярко иллюстрируют условия идеологической жизни советского общества, до развала которого оставались считанные годы. Возможно, драматургия пьесы «Святой и грешный» страдает некоторой «зацикленностью» на своем времени, но ее достоинством можно считать и то, что она предвосхитила перестройку 1985 года, которая в скором времени была провозглашена как официальная государственная и партийная политика СССР. Пьеса как бы подводила черту под эпохой застоя и обнажала вопиющие пороки, присущие тому времени, когда еще не было такой деклассированности общества, какую мы наблюдаем сегодня. В 1980-е годы, когда все зарождалось, а общество билось в тенетах партийной диктатуры, это было смелое обращение к теме, а то, что режиссура обратилась к ней, можно считать поступком художественным и гражданским.

Большим достижением в решении проблем репертуара начала 1980-х годов после длительного перерыва стало обращение режиссуры к современной драматургии. Как свидетельствует история, избранная пьеса была профессионально и талантливо прочитана создателями спектакля.

Наметились новые линии по идейно-тематическому направлению, которые начали «работать» и набирать творческий потенциал. Их следует выделить, поскольку они не стали случайным явлением в истории театра, а выросли в тенденцию, которая дает основание утверждать, что эти линии являются подтверждением развития общего репертуарного курса.

По определению М. Чехового о комедийности, «родословная» направления эстетики вечернего репертуара начинается от «Запорожца за Дунаем» (1931), приобретает сатирическую нюансировку в «Чертовой мельнице» (1955) и получает наиболее мощное проявление в «Четвертом позвонке» (1963). Продолжается эта идейно-тематическая линия в драматургическом материале по пьесе М. Варфоломеева «Святой и грешный» (1983), придав своеобразие жанру, обозначенному как трагифарс. В Харьковском театре кукол были применены новые технологии театральной маски как художественного средства выразительности, причем впервые на более высоком уровне.

Выбор приема с маской был вызван не только интересом к этой изобразительной форме. Маска причастна к древнему зрелищу — эпическому древнегреческому театру и старинным балаганным формам театра. Мы упоминали, что на рубеже XIX–XX веков, в расцвет эпохи модернизма, интерес к маске, а также фольклору, представлениям вертепа был чрезвычайно высок. Но в том интересе таится и психологический подтекст.

На рубеже XIX–XX веков русский театр испытывал тяжелый кризис, и все, что имело отношение к его старым формам, вдохновляло Новый театр к созданию революционного в своей новизне творчества. Думается, в ситуации тяжелого творческого кризиса конца 1970-х, начала 1980-х годов, когда необходимость перемен была чрезвычайно актуальна, обращение к форме предметного театра является подсознательным, можно сказать, генетически обусловленным действием. И в обращении многих режиссеров в начале XX века к площадным, народным, балаганным формам театра заложено много сходных моментов с ситуацией в Харьковском театре кукол — борьба Нового театра со Старым, причем борьба не с традициями, а с воцарившимся застоем, отсутствием движения.

В 1990-х годах к маске прибегнет Е.Ю. Гиммельфарб в постановке «Декамерон» — также по причине, вызванной необходимостью борьбы с рутинной, инерцией и покоем, воцарившимся в труппе. Стихия балагана оказалась своего рода «терапией», прекрасным средством для «лечения» от благодушного отношения к творчеству, самоуспокоенности и рутинности.

В 1983 году после восемнадцатилетней «паузы» (если не считать постановку «Сокровища Сильвестра» тремя годами ранее) подобная ситуация наблюдалась в Харьковском театре кукол. Нужна была встряска, ощущение духовного полета в творческом процессе, поэтому смелая попытка применить своего рода инъекцию была закономерным и логичным действием. И тогда театру на помощь пришла маска. Этот точный расчет, интуитивное чувство момента — большая заслуга режиссуры тех лет.

Но процесс восстановления репертуарного театра в современном периоде истории Харьковского театра кукол оказался очень тяжелым. Пришлось ломать лед рутинности после долгих лет неподвижности, когда театр словно отвернулся от высокой литературы и драматургии. Видимо, можно найти оправдание в том, что период 1970-х годов для Харьковского театра кукол стал безвременьем и дефицитом хорошей драматургии, но ведь были театры, которые искали и находили свой материал. Период 1980-х годов сложен тем, что проблемы в репертуарной политике, оставшиеся от застоя 1970-х годов, создали инерцию «покоя», привыкания к создавшейся ситуации, больно ударившую по общему моральному климату труппы, значительная часть которой уже свыкла с подобным положением дел — ситуация развращала актеров. Многие корифеи уже ушли из театра и из жизни, никто не влиял на ситуацию. Обращение к новому, необходимому в тот момент материалу дало свежий импульс, позволивший пробиться к новым темам и сделать своего рода «инъекцию» труппе

театра, избавив ее от творческой стагнации. Негативный груз был так велик, что последователям удавалось преодолевать далеко не все проблемы в плане решения художественных, хозяйственных, административных, кадровых задач. Но процесс все-таки пошел.

Итак, в 1983 году появилась новая постановка по пьесе М. Варфоломеева «Святой и грешный», осуществленная режиссерами А.А. Инюточкин-ым, А.Ф. Ридным и художником В.И. Маяцким.

В связи с данным драматургическим материалом возникает ряд теоретических вопросов, связанных с преимуществом предметного театра (в данном случае — в форме тотального театра) в сравнении с человеческим. Вопрос касается раскрытия социальной темы в пьесе «Святой и грешный» и возможностей воплощения темы в спектакле.

На этот вопрос дал ответ постановщик спектакля А.А. Инюточкин: «Такой прием в этом спектакле был выбран для типизации явлений общественной жизни, показать, насколько в то время ситуация, показываемая на сцене, была типична. Нужно было акцентировать внимание на проблеме, укрупнить ее, передать ее глобальность. С этой целью был выбран прием маски, который позволил выделить нужные типы, укрупнить их, дал возможность рассмотреть проблему под увеличительным стеклом, в чем и состояло преимущество данного приема. Так как пластика в спектакле также была починена маске, то это уже был не «человеческий» театр, а скорее театр таких вот «уродов». И в тот период это достаточно хорошо смотрелось и понималось, о чем идет речь.

Тудышкина играл Борис Михайлович Иванов, а Штучкина — Владимир Михайлович Горбунов, актеры невероятно тонкие, потому получался достаточно удачный ансамбль»¹⁸⁵.

Материал пьесы «Святой и грешный» давал повод актерам проявить себя в стихии балаганного театра. В былые времена герой такого театра назывался «каботином». О традициях балаганного театра много писал В.Э. Мейерхольд. Он называл их сородичами мимов, гистрионов, жонглеров, владельцами чудодейственной актерской техники, носителями традиций подлинного искусства актера. «Это тот [актер], при помощи которого западный театр достиг своего расцвета...»¹⁸⁶.

В случае со «Святым и грешным» маска дала актеру возможность почувствовать себя «каботином». Пластика стала главным выразительным средством выявления характеристики героев пьесы, доминантой в соз-

¹⁸⁵ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины А.А. Инюточкиным от 13 октября 2017 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С.1.

¹⁸⁶ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 210.

дании «сценария движений», когда «слова в театре лишь узоры на канве движений»¹⁸⁷.

«Культ каботинажа, — писал В.Э. Мейерхольд, — появится вместе с восстановлением Старого театра, поможет современному актеру обратиться к основным законам театральности»¹⁸⁸.

Маска использовалась многими театрами, в том числе человеческим, но разработанная система психологических отношений в пьесе «Святой и грешный», воплощенная затем авторами спектакля в сценическом действии, была первым уникальным обращением к такого рода способу существования актера на сцене.

В постановке «Святой и грешный» был достигнут определенно высокий уровень в сочетании формы и содержания, органики существования актера на сцене. Возможно, и не совсем идеальное, так как в ансамбле исполнения, пусть не всеми актерами, но отдельными из них, наблюдалось определенное максимальное приближение к владению формой.

Харьковский театр кукол следовал логике преодоления известных трудностей, связанных с материальностью актерского тела, когда нужны актеры с совершенно новой техникой, и здесь случались как пробы, так и неудачи. Путь, предложенный А.А. Инюточкиным, согласно его замыслу оказался успешным в результате соединения двух сред обитания актера — живого плана (живого тела) и маски (предметного тела), что привело к синтезу двух разных природ и породило новое образование — образ некоего механистического человека, человека-робота, бездушного существа, удовлетворяющего только собственные желания и необузданные страсти. Психологически это было решено в оригинальной пластической форме, диктующей острую, резкую, уподобленную работе бездушного механизма пластику. Получился образ некоей социальной среды, в которой все персонажи существовали в одной природе отношений — среде наживы, выгоды и материальных соблазнов, где действия каждого героя направлены исключительно на накопительство материальных ценностей.

В этой среде между добром и злом «барахтается» главный герой пьесы Кузьма Тудышкин (Борис Иванов) — простой рабочий человек, сантехник, со всеми присущими ему пороками. Главный из них — пьянство. Семья живет бедно — нет денег даже на то, чтобы дочку Лизу (Татьяна Кривогино, Л. Онищенко) приодеть и выдать замуж. С женой Дашей (Лариса Иванова, Алена Ридная) у Кузьмы тоже не ладится — трудная жизнь ожесточила ее, задушила романтические чувства и любовь к мужу-алкоголику.

¹⁸⁷ Там же. С. 212.

¹⁸⁸ Там же. С. 212–213.

Беспросветна и скучна жизнь семьи Тудышкиных. Но вдруг к Кузьме приходит Бог (Александр Беляев) и предлагает ему стать «святым», вести жизнь праведную, быть примером для тех, кто погряз в грехах и стяжательстве. Сначала Кузьма сомневается, но когда Бог обещает ему, что и Даша изменится, станет прежней, — он соглашается даже при условии, что придется ему претерпеть всяческие гонения.

Начинает Кузьма вести жизнь праведника — не пьет, не ворует, помогает людям, даже деньги и вещи из дома отдает тем, кто попросит, кто нуждается. И превращается его существование в настоящий ад. Жена и дочь его чуть ли не возненавидели, зять Сергей Штучкин (Владимир Горбунов) ни в грош не ставит.

Однажды приходит к Кузьме-праведнику, уже досыта испившему чашу поношений, некий Федя, который оказывается Мефистофелем (Игорь Циглинский, Алексей Рубинский, Вячеслав Гиндин). Сумел коварный соблазнитель уговорить Кузьму зажить жизнью грешной, но богатой и веселой. Сыграл на его неприязни и зависти к жуликоватому соседу Борису Туманчикову (Петр Гаврилюк). Свалились на бедную семью бешеные деньги — и вроде бы можно зажить как в раю, но не тут-то было. Разгульная, стяжательская жизнь и погоня за наслаждениями совершенно не греют душу «грешного» Кузьмы. Он с ужасом наблюдает за низменными страстями, которые овладели близкими людьми, но и сам едва не поддается чарам жадной и коварной жены Туманчикова Эльвиры (Людмила Прапро, Светлана Фесенко).

Как в пьесе, так и в спектакле в финале возникает вопрос: какой путь избрать — быть святым или грешным? Вопрос словно зависает в воздухе, и в первой редакции спектакля эта метафора овеществлялась спускающимся с колосников громадным крюком подъемного крана, который потом переворачивался, превращаясь в вопросительный знак. Таков был финал постановки. Сюжет пьесы диктовал выбор соответствующего жанра спектакля, который авторы определили как трагифарс.

В спектакле «Святой и грешный» технология актерского мастерства была направлена на синтез существования двух «тел» — живого и предметного. Как отмечалось в прессе, наибольшего совершенства в этом достиг исполнитель роли Туманчикова Петр Иванович Гаврилюк. Слово и пластика были органично сочетаемы в характере его героя, который словно был способен проникнуть сквозь самую узкую щель ради какой-нибудь выгоды. Что-то гадливое сквозило в характере этого героя — лживый, подбострастный и лицемерный Туманчиков постоянно притворялся добрым, даже застенчивым, пока дело не касалось каких-либо

его интересов. Тогда он превращался в активного, напористого «деловара». Он был типичным воплощением мещанской заскорузлой среды, где все построено на приобретении — покупке мебели, «доставании» дефицита, поисках хорошего заработка. Все ценности сводились к тому, что критерием благосостояния было: «Сам председатель горисполкома приходил к нам мебель смотреть!».

Как создавал свою роль П.И. Гаврилюк, каков был его принцип работы с маской? Все его движения были строго рассчитаны таким образом, что в сочетании слова и пластики всегда существовал определенный «люфт». Фраза ложилась на жест, после чего актер застывал в неподвижной мизансцене, будто стоп-кадр. Следовала реплика партнера, после которой Туманчиков «оживал», продолжая пластико-речевую партитуру до окончания текста, и снова стоп-кадр.

«Гаврилюк очень много работал над ролью самостоятельно, — рассказывает А.А. Инюточкин, — работал перед зеркалом, ища какие-то новые приемы. Возможно, он в процессе работы интуитивно почувствовал эту пластическую особенность маски, инаковость этой пластики. Он подсказал ход всем нам. Мы так или иначе все равно до этого тяготели к бытовому театру, а Гаврилюк нас увел в театр крупных форм. Это был счастливый случай. Очень много в спектакле шло именно от Гаврилюка. Они с Маяцким также придумали и вскоре запатентовали новую технологию изготовления самой маски. Дело в том, что маски, которые до этого делались из папье-маше, очень осложняли работу актеров. Мы хорошо знали об этой проблеме, имея большой опыт масочных спектаклей. Поэтому вопрос об улучшении технологии изготовления маски был поставлен сразу. В итоге готовилась форма, по этой форме выгибался проволочный каркас, который обклеивался марлей. Все это красилось, на маску крепился парик. Новые маски были «дышащие» и легкие, что здорово облегчило задачу актеров, которые на протяжении всего спектакля работали, не снимая маску. Только в финале Тудышкин все-таки снимал свою. Такое открытие спасло спектакль, актеры могли сосредоточиться на роли и на спектакле, а не задумываться над тем, как бы приспособиться к тяжести на голове»¹⁸⁹.

Почему, казалось бы, простые движения удавались не всем актерам, образовались немалые трудности в освоении принципа существования в маске?

¹⁸⁹ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины А.А. Инюточкиным от 13 октября 2017 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1.



Штучкин — В.М. Горбунов; Туманчиков — П.И. Гаврилюк

«Это был театр крупной формы, — рассказывает А.А. Инюточкин, — и маска здесь была доминирующим элементом, который повлек за собой остальные приемы, подчинив себе весь спектакль. Нужно было уйти от «психологического» бытового театра к театру маски, к укрупнению. Стояла проблема: как подчинить актера маске? Нужно было найти очень точную пластическую партитуру, которая бы соответствовала маске, увязывалась бы с ней. Флагманом в этом был Гаврилюк. Он почти сразу нашел для своей роли нужную пластику, за ним потянулись и остальные актеры»¹⁹⁰.

Мастерство достигалось в том, что такой «представленческий» принцип на самом деле был хорошо разработанным оригинальным приемом. В спектакле была точно разработана партитура ролей в жанре фарса, при том угадывались характеры и психологические мотивы поведения всех персонажей пьесы. Однако постановщик спектакля А.А. Инюточкин трактует принципы раскрытия психологии характеров героев через маску несколько иначе: «Здесь есть некоторое противоречие: маска и психология. Не стоял вопрос о психологии образа потому, что образ должен был быть очень типичным и узнаваемым. Маска была полюсом к этой

¹⁹⁰ Там же.

психологичности. Обозначение было доминирующей задачей. Нужно было обозначить тип, укрупнив его»¹⁹¹.

А вот главный герой Тудышкин в исполнении Б.М. Иванова был ограничен именно как актер человеческого театра, даже когда примерял на себя маски сначала «святого», а потом «грешного», он не менял манеры своего поведения, потому что по своему характеру эти «маски» были ему несвойственны. Он сам по себе был святым и грешным, сочетая в себе раздвоенность и непонимание того, как же, собственно, следует жить, по какому пути идти? В его исполнительской манере не было ничего от нарушения правил существования актера в заданных обстоятельствах — та же мечущаяся натура, русская душа, не находящая себе покоя.

Сегодня многое представляется само собой разумеющимся. Казалось бы, что было существенно противоречивого или не соответствующего художественному уровню в предложенном режиссурой драматургическом материале? Сегодня, безусловно, пьеса выглядит относящейся к тому, предперестроечному, времени, ее актуальность по тем меркам безупречна, но не все было гладко в пути спектакля к зрителю.

Известно, что в советское время премьерные спектакли принимались двумя художественными советами — внутритеатральным и управления культуры. Все, что было смело и современно, чиновниками подавлялось, ретушировалось. В данном случае тоже не обошлось без проблем, причем довольно серьезных. Стоит об этом напомнить, так как на примере той борьбы можно наглядно убедиться, на каких «гладких» местах создавались трудности и как приходилось художникам «пробивать» свое детище. Кроме постановщиков, люди, фамилии которых здесь указываются, были работниками управленческих сфер, педагогами, журналистами, принимавшими участие в обсуждении спектакля. Любопытно проанализировать логику, которой оперировали все эти члены комиссий и худсоветов в оценках произведения театра, степень их понимания или непонимания предмета искусства, современности или заскорузлости мышления, уровня культуры. Это была та «советская» среда, в которой режиссеры делали усилия, чтобы вывести театр на новый уровень творчества. В определенных случаях это была битва нескольких мировоззрений — приятия и неприятия идеи обновления как самой атмосферы внутри театра, так и идеи обновления общества, погруженного в стагнацию ментальной инерции, обусловленной эпохой застоя.

¹⁹¹ Там же.

Обстоятельства зарождения замысла рассказывали режиссеры-постановщики спектакля «Святой и грешный», а дальше приводится протокол обсуждения работы театра.

«Ридный»: Пьеса появилась в 1979 году, мы сразу же предложили ее в репертуар, но она вошла в план только в 1981 году. В этой пьесе нас привлекла позиция — мы не можем мириться с явлениями нашего общества, которые были показаны. Спектакль был поставлен с партийных позиций. Формула спектакля — театр приподнял на крюк все ничтожество, показал и выбросил. Мы с себя сняли маски и предлагаем это сделать зрителям. Наша цель в том, чтобы мир был устроен лучше. Двусмысленности быть не должно. Трагифарс по жанру, гротеск по маскам, необычные костюмы — все работает на образы. Костюм Эльвиры сделан из сети, так как она пытается поймать в сети. И так по каждому образу. Есть линия, когда среди «монстров» появляется герой Кузьма, так как он совершенно точно определен — «я буду жить честно». Как шлейф после его ухода остается дочь, которая ожидает ребенка. Мы вывели ее на длительную паузу, чтобы осмыслить ее роль: каким быть человеку завтра. Кузьма не мирится с маской, его дочь тоже, ребенок уже маски не наденет.

Инюточкин: Решение в связи со строительством нового человека повлекло и форму — строительная площадка. Наряду с созданием материальной базы встает вопрос о духовном строительстве.

Ридный: На заднике чисто символический, обобщенный город. Там живут светло и красиво. На переднем плане две семьи, мы их исследуем. По нашей мысли, идет строительство города. Туманчиковы живут припеваючи, а на заднике светлый город, к которому надо стремиться людям.

Храбан (начальник управления культуры): Такая мысль не возникает. Кажется, что там живут такие же, как и здесь.

Нагорный (заместитель начальника управления культуры): Вот что бросается в глаза из того, что мы увидели: человек рождается для лучшего, человек не рождается ущербным в психологическом и моральном плане. Человека воспитывает общество. Это должна быть скорее сатира, а не трагифарс. Я не отрицаю того, что есть явления, которые должны быть осмеяны и в некоторой степени пресечены, так как этого требует наша идеология. В спектакле нет ни одного положительного героя. Зритель должен стать положительным героем. Он должен возмущаться, негодовать, осуждать. Местами — явное зубоскальство.

Мы с самого начала играем результат, заданные характеры. Блестящие костюмы, маски. Сосед в коже воспринимается как скользкий, его голыми руками не возьмешь. Но правильно ли, что мы не скрываем резуль-

тат? Подлец маскируется под личину, его трудно раскрыть. Если бы герои были благообразны, но с подлой душой, это вызывало бы негодование. Это не произошло от самого хода. Раз задан тон маски, задавайте тон и речевой. Получается, что строим условное оформление, и среди них ходят наши советские люди. У Курбаса и Мейерхольда условные декорации сочетались с условными образами. Если сделаны маски, давайте будем последовательны. Актеры играют в реалистической манере. Должно быть единство стиля. То, что у вас смеются на фразе «жить хочу честно» и держат зрителя минуту в напряжении, — это запрещенный прием. Это не смешно. Выходы в зал на боевые реплики «за что боролись?» вызывают смех. Вы понимаете, что вы делаете? Вы хотите достичь сострадания и внимания зрителей. Этот выход несет на себе основную нагрузку.

Как понять фразу «раньше хорошо жили, а теперь?». Кое-кто будет злорадствовать на этой фразе. Даете пищу обывателям. «Зарплата — вот теперь зарплата», «попробуй прожить на зарплату». Этого нельзя допускать.

Не могу согласиться и с самим финалом. После первого действия рассчитывал, что второе действие даст развязку, будет дан ответ, а вы нам поставили вопросительный знак. К чему? Как жить дальше? Вы хотели дать положительное начало Тудышкину, Лизе и ребенку, но родится Штучкин-младший. Замысел правильный, но нет развития в спектакле.

Мне кажется, что если бы сделать серию масок и демонстрировать внутреннее состояние одного и другого исполнителя — это был бы выход в решении образов спектакля. Но, вероятно, это невозможно, так как восприятие зрителей не было бы положительным, но в этом направлении нужно искать. Нужно не только продемонстрировать подлецов, но и показать их в развитии, а два часа говорить о том, что они подлецы, — скучно. Становится не тяжело, а безразлично. Развитие образов не состоялось. Правильно ли мы делаем, что выставляем живого актера вместо куклы. Меня это смущает. Мне кажется, что мы не совсем на точном пути в развитии театра кукол. Мы за куклу в кукольном театре. Вытеснять куклу не совсем правомерно.

Горбенко (кандидат искусствоведения, профессор, преподаватель украинской литературы и театра университета искусств): Я прочитал пьесу, она не произвела на меня впечатления. Пьеса малохудожественная, с очень нечеткой авторской позицией, отсюда все истоки неудачи. Режиссерам сложно было достичь положительного результата. Целый ряд реплик и жестов, задник с городом, монстры — все это явно выражает нечеткость идейной позиции, которая заложена в драматургическом произведении.

Никакой сатиры в спектакле нет, трагифарс не получился. В вашем спектакле получается, что монстры ищут в зале поддержку. Каково же отношение театра? По вашим словам, кран поднял пороки и перевернулся в вопросительный знак. Что это значит? Ваш идеал в кондовой Руси с дореволюционным идеалом? К чему стремится главный герой? У меня возникла ненависть к пьесе после спектакля. Спектакль может состояться только при ощущении времени, современности.

Мясники, деяги — все это существует, но не они определяют нашу жизнь. Найдите такие формы, чтобы зал понимал вашу мысль. Прimitивное решение — с первого момента все ясно. Но ведь вам хочется принять воинственную позицию, а получается примитив. По замыслу главное — это задник, огни города, а фокусируете квартиру монстров.

Ущербная пьеса. Автор собрал все без своего отношения, поэтому у вас сложная задача. За душой у автора ничего нет. Это приблизительно то, о чем говорил Рейган: «У нас есть Бог, а в советском обществе ничего нет». Как монстров с ненавистью отбросить — должен возникнуть вопрос в зрительном зале.

Селихов (инструктор обкома партии): Почему рабочий человек должен воровать? «Жить надо по уму, а не по средствам» — что это значит? От этих конкретных фраз, действий и возникает нечеткость позиции. Старая «святая Русь» довлеет. Там лучше? Герой ведь живет в советской, современной России. Образ светлого города прочитывается наоборот — там живут эти же монстры...

По последним решениям партии нам необходимо показывать нашего героя-современника, а недостатки мы и так знаем...»¹⁹².

Современный молодой читатель, который не знает всех тонкостей советского образа жизни, может почувствовать всю сложность общественной обстановки и ориентации творческих работников партийными органами на «чистоту» в идеологической «работе со зрителем». Безусловно то, что обсуждение предъявляло внешне якобы веские аргументы. Но только внешне. Сегодня, конечно, никто не станет спорить о том, что пьеса уже утратила актуальность, вряд ли какой-либо театр возьмется ее ставить — изменилось время, изменились морально-нравственные ориентиры. Но представим себе ситуацию 1980-х годов, когда еще не наступила перестройка, которую помнит только старшее поколение. Тогда эта пьеса была актуальна, и по этой же пьесе М. Варфоломеева в 1990-х годах был снят фильм. Ситуация же с художественным

¹⁹² Протокол №3 заседания художественного совета управления культуры Харьковской области от 24 марта 1983 года.

советом в Харьковском театре кукол не вызывает ощущения стремления главных его критиков к правде уже потому, что в основе обсуждения чувствуется предвзятость, многие вопросы — искусственны. Все-таки это была сатира, это был трагифарс, о чем свидетельствовала живая и непосредственная реакция зрительного зала, свидетелем которой был автор этих строк.

Аналогичных ситуаций при приеме спектаклей и особенно кинофильмов было множество. Бывали даже курьезные случаи, их можно увидеть в мемуарах актеров и режиссеров, создававших свои произведения в годы застоя и перестройки. Любые подозрения в антисоветизме или отклонении от «линии партии» тормозили выход фильмов на широкого зрителя, некоторые ленты клались «на полки», и только спустя годы, когда менялась политическая конъюнктура, фильм мог выйти в прокат. Со спектаклями было сложнее, их нельзя положить «на полку», поэтому многие театральные произведения просто погибали.

Отношение к постановщикам спектакля «Святой и грешный» вызывает ассоциации с отношением партийной номенклатуры к выступлениям Аркадия Райкина в 1970–80-х годах. Но тогда подобные вопросы поднимались на порядок выше — на уровне Политбюро ЦК КПСС, когда вставали авторитеты покрупнее начальника областного управления культуры и заявляли следующее, имея в виду Райкина: «Стоит человек в центре Москвы и несет антисоветчину!». Сколько пришлось пережить артисту, отстаивая свое искусство, дело доходило до инфаркта прямо в кабинете у высокого начальства. Те же приемы, те же аргументы, все очень похоже в случае со спектаклем «Святой и грешный» в Харьковском театре кукол. Впервые театр обратился к известному приему с маской, и какую бурю критики это вызвало — «примитив»! Какую все-таки силу представляла собой оппозиция — советская номенклатура! Таковым и был их идейный оплот — железная «логика» в отстаивании «советской» морали и порядка. Однако следует также отметить, что и постановщики спектакля достойно защищали свои убеждения. Это была довольно напряженная борьба.

Спектакль принимали дважды — это первый такой случай в истории Харьковского театра кукол, когда цензура не принимала постановку по идеологическим соображениям. После вынужденных корректировок спектакль все-таки был принят высокой инстанцией и прошел с триумфом на сцене театра вопреки мнению его оппонентов о масках и идеологической направленности. Зрители приняли его активно, эмоционально и с точными смысловыми оценками.

Следует еще привести высказывания другой части художественного совета, чтобы еще полнее представить себе структуру спектакля, не только его недостатки, но и художественные достоинства.

«**Маяцкий:** Идея спектакля облечена в трагифарсовую форму, и одежда персонажей определена планом трагифарса. В спектакле мы не можем показать Бога, Иисуса Христа традиционно. Есть этическая сторона, в зале могут быть верующие. Мы поэтому пошли по пути трактовки образа Христа таким общим образом.

Чугуй (преподаватель украинской литературы Харьковского университета): Общее впечатление от спектакля — это заметная постановка в истории театра кукол. Хорошее впечатление. Можно дискутировать о масках, но маска Мефистофеля отражает нечистую силу. Хорошо, что облик Бога очень общий. Ассоциация с Салтыковым-Щедриным. Маска Даши напоминает льва — она и есть лев. Обаяния маски лишены намеренно.

Актерская игра исключительная, индивидуализация заслуживает особой похвалы. Чувствуются большие поиски выразительных средств. Джинсы, на которые сейчас все меняется — удачно. Удачен салонный костюм мясника — они ведь пытаются давить морально. В этом передано несоответствие.

Ридный: Говорили, что не чувствуется позиция постановочной группы — но ведь есть простая формула: пластический ход в спектакле. Театр приподнял на крюк всю ничтожность сегодняшнего мира. Личины, маски в финале были выброшены в мусор, на свалку — это позиция театра.

Значение Бога в спектакле, он нас устраивает как потрепанная идея, которая сама себе противоречит. Черт — это то, что сейчас выперло на передний план, это тот бог, который владеет людьми сегодня (деньги, вещи...).

Первый человек, который снял маску после Тудышкина, — Лиза. Поэтому возник вопрос: готовы ли вы снять маску? Каким быть человеку будущего? Мы выбросили на свалку все, что мешает жить сегодня.

Смысл конструкции на сцене: стройка — строительство нового человека, ракета — стремление оторваться. Как понимать фразу — «жить надо не по уму, а по средствам». Это произносится с иронией. И тут же герой говорит «мы честно жить будем». Эльвиру мы сознательно лишили обаяния»¹⁹³.

На этом проблем с новым спектаклем не убавилось. Вскоре в республиканской прессе появилась статья о премьере, которая, к сожалению, выражала общую тенденциозную позицию. Но затем была еще одна рецензия кандидата филологических наук, театроведа Ирины Николаевны

¹⁹³ Протокол №2 заседания художественного совета Харьковского театра кукол им. Н.К. Крупской.

Давыдовой, в которой была изложена противоположная позиция и, думается, ее также следует процитировать, как свидетельство той напряженной идейной борьбы за утверждение нового репертуара и исследования новых форм, которые испытывал на себе по пути своего развития Харьковский театр кукол.

«Не в пылу полемики рождаются строки этой рецензии, а из желания восстановить справедливость, утвердить истину. Ведь можно одним росчерком пера уничтожить добрые начинания, дезориентировать коллектив. А именно так и произошло. В театре аншлаги, взрослые зрители горячо воспринимают все происходящее, искренне радуются социальному оптимизму, завершающему представление, возгласами «Браво!», «Молодцы!», скандированными аплодисментами расстаются со зрелищем, которое предложил театр. А в республиканской прессе перечеркнут и спектакль, и сама разновидность кукольного театра — театр в масках. Возражаю как против первого, так и против второго огульного обвинения.

Ни режиссеры, ни художник не открывали театр в масках, об этом критику следовало бы знать. Он хотя бы прочитал книги Колмановского, Королева «Основы теории театра кукол» или последнюю книжку Смирновой издания 1983 года. Тогда не довелось бы ему мудрствовать лукаво, черным по белому там написано о поразительном богатстве форм кукольного театра, о поэтапном рождении театра масок, о принципе открыто играющего актера в маске, как о явлении новом и специфически кукольном. Это общая тенденция современного театра — укрупнение театрального действия, многоплоскостности изображения.

Все это нашло место в поисках спектакля театра имени Крупской. Пьеса прочитана как остросатирическое произведение, трагифарс, и тем было доказано право театра кукол решать проблемы масштабного характера. Финал — это логическое завершение событий, утверждающих наш советский образ жизни, развенчивающих моральную деградацию некоторых особ. Характер литературного материала оправдывает само сочетание игры актера и масок.

Спектакль решен в одной стилистической манере, с большим стилизованным диапазоном (прерывания пластической жизни образа, стоп-кадры, фиксация жестов). При едином подходе для спектакля характерно разное выражение жизни образа. Эльвира — Л. Прапро, характер живет пластикой; Туманчиков — П. Гаврилюк напоминает таракана своей марионеточной игрой; бог — А. Беляев убеждает средствами иронии; Федя — И. Циглинский многоликий, обладающий всемогущей силой. Маска тупости — удача Л. Ивановой. Не шаржирует, а на фарсовой

основе, через характер с бульдожьим рылом играет В. Горбунов Сергея Штучкина.

В иной манере ведет свою роль Тудышкина актер Б. Иванов и Лиза — Т. Кривоги́на, порой (а в большинстве случаев без маски) их манера игры подобна игре актеров в драматическом спектакле. Когда Тудышкин-Иванов надевает маску святого, то она елейно-благостная, улыбочатая, когда же он надевает маску грешного, то весь он самоуверенный с широкими жестами пьяного маразматика. Герой Иванова социально активен.

Художником отлично сделаны маски — они живут. При повороте головы, игре светом будто меняют выражение лица. Точно очерченные идеологически, они оказываются символами. Завершенное, застывшее выражение лица маски — это сконцентрированность умершего в маске движения. При помощи маски режиссер обличает явления, обличает человека — ностеля маски, чтобы снять, содрать эту маску на глазах у зрителя.

Если ввести некоторые уточнения (сцена с кольцом, костюмы Эльвиры и матери), то смело можно говорить о творческой удаче театра в поиске новых форм выражения искусства кукольников»¹⁹⁴...

1980-е — один из самых тяжелых периодов современной истории Харьковского театра кукол, годы тяжелейшего морального кризиса переходной эпохи. Удачно заданная высокая планка в постановке современной драматургии не удержалась и поползла вниз. Груз накопленных проблем передал и, несмотря на удачное начало грезившихся перемен, театр снова скатился в кризисное состояние. Молодые руководители не сохранили единство, свою команду, и все расплозлось в конфликтных ситуациях, в выяснении личных отношений. Это сильно навредило общему делу. Груз инерции прежнего времени, требовавший больших сил на выравнивание общей ситуации, передал и отбросил театр назад из-за навалившейся обыденщины склок и скандалов. Главный «порок» ситуации в том, что прервалась эволюция развития. Молодые руководители словно приняли на себя первый удар, но он оказался сильнее их воли, чтобы выдержать его и не сдаться. Заложив хорошее начало развития театра, они не справились с дальнейшей ситуацией, и безысходность возобладала.

¹⁹⁴ Давыдова И. Рецензия на спектакль «Святой и грешный» М. Варфоломеева. [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–4.

ПУТЬ К ВОЗРОЖДЕНИЮ

В чем состоял груз нерешенных проблем, груз инерции, доставшийся в наследство от эпохи застоя и приведший театр к моральной депрессии на рубеже 1980–90-х годов? Одна из причин и, пожалуй, самая главная, вызвавшая обезличенность репертуара и репертуарной политики, заключалась в особенностях десятилетиями утверждавшейся внутритеатральной системы, что особенно выразилось в структурной организации театра. Это не только творческая жизнь, но и хозяйственная, руководящая, административная, поскольку без таких важных подразделений не может обеспечиваться успех на сцене. Ведь все, что происходит в хозяйственно-административной части театра, может либо способствовать, либо зарубить на корню все самые прекрасные творческие устремления и замыслы.

Еще в 1950-х годах в театре был введен режим работы с тремя творческими группами по двенадцать-пятнадцать человек в каждой. Тогда это было обусловлено производственной необходимостью, так как сохранялся режим обслуживания зрителя в школах, детских садах, пионерлагерях, выезды в районные центры области. Назвать гастрольями эти выезды невозможно, так как подобная работа почти не выявляла эстетической ценности спектаклей, скорее это были обычные командировки — таким образом театр зарабатывал на обслуживании детской аудитории на периферии, выполняя производственный план. Определенная часть репертуара, причем меньшая его часть, показывалась на стационаре. Постепенно был утвержден и надолго введен в практику невыносимый для исполнения производственный план проката спектаклей — тысяча двести спектаклей в год, которые должны были отыграть три творческие группы, чтобы театр мог успешно отчитаться перед государством. Для актеров это был «потогонный» труд, который только изматывал силы, лишая всех радости творчества. Репертуар, который тогда создавался, еще не был столь трудоемким, каким становился со временем. Но общемировой театральный процесс усложнялся в зависимости от появления эстетических новаций, соответственно, усложнялся режим подготовки и создания нового репертуара.

Многие театры живо реагировали на малейшие изменения, и в них наблюдался значительный прогресс. Но в Харьковском театре кукол

процесс был словно заморожен, особенно наглядно это проявилось тогда, когда в начале 1970-х годов Е. Гиммельфарб предпринимал попытки модернизировать детский репертуар, а в 1960-х годах процесс модернизации репертуара пробовали осуществлять В. Шрайман, В. Вольховский, Г. Радайкина, И. Кагановская. В 1970-х годах особенно остро возникла проблема эксплуатации нового репертуара, который должен был соответствовать рутинным требованиям выездных условий, а они были примитивны, из-за чего нивелировалось качество представлений. К середине 1970-х годов театр представлял собой тип, названный по меткому определению нынешнего его директора В.В. Решетняка «выездным шапито». Почти все значительные новые постановки через некоторое время выбывали из репертуара по той простой причине, что не вписывались в «потогонный» режим работы. Все эти вопросы В.А. Афанасьев не решал, и они оставались без ответа, а войдя в систему, эти проблемы «зависли» и после ухода В.А. Афанасьева тормозили развитие театра вплоть до конца 1980-х годов.

Образовавшуюся производственную систему оказалось не так-то просто ликвидировать. Государство по старинке требовало неукоснительного выполнения производственного плана, что нейтрализовало творческую жизнь. Как уже говорилось, молодое руководство с этой проблемой не справилось. Стагнация творческой деятельности свела профессиональный театр почти к уровню средней художественной самодеятельности.

С 1989 года новое руководство во главе с В.В. Решетняком, как и его предшественники, также столкнулось с этим грузом нерешенных и, казалось бы, нерешаемых проблем. Так продолжалось относительно недолго, пока не возник план постепенного вывода театра из глубокого финансово-экономического и художественного кризиса. Было ясно, что театру необходим творческий рост, а для этого нужна драматургия нового качества, нужен новый главный режиссер, который бы имел возможность создавать репертуар на абсолютно другой производственно-экономической базе.

Еще до приглашения в театр в качестве нового главного режиссера Е.Ю. Гиммельфарба, здесь начались первые преобразовательные реформы. Директор театра В.В. Решетняк изучил опыт работы администраций других театров и выработал свой, новый, вариант. Была ликвидирована трехгрупповая структура и создана единая труппа, так как для более качественного выпуска новых спектаклей требовались лучшие силы театра. Для спектакля «Тень», поставленного в 1989 году, были отобраны необходимые актеры из трех групп, но уже в новом режиме были выпущены «Декамерон», «Скотный двор», «Мастер и Маргарита».

Для дальнейших преобразований был необходим переход от стационарно-разъездного театра к стационарному, требовалось обновление технического, звукового и светового оборудования, что влекло за собой обустройство костюмерной (тогда уже был осуществлен переход к эстетике тотального театра), а также примерных комнат и помещений для хранения декораций.

Количество играемых спектаклей было сокращено с тысячи двухсот до четырехсот двадцати спектаклей в год, что создало идеальные условия для нормальной работы. Сократился объем проката, за счет этого увеличилось количество репетиций, появилось время на подготовку новых больших, объемных спектаклей. С середины 2000-х годов театр отказался от услуг реализаторов билетов, отдав все билеты в кассу, что дало хороший импульс к формированию вокруг театра «своего» зрителя, этому, а также росту количества зрителей способствовало и качество нового репертуара.

Административная школа театра заслуживает отдельной публикации. Выдающийся вклад в развитие школы внесли заместитель директора Вячеслав Николаевич Панченко и директор театра Владимир Викторович Решетняк.

Легенда Харьковского театра кукол, В.Н. Панченко (1949–2018), около 45 лет посвятил театру. Его называли человеком большого сердца, он обладал недюжинными профессиональными и человеческими качествами, оставив о себе добрую память среди всех, кто его знал и был связан с ним деловыми и дружескими отношениями. Его отличали точные знания и интуиция, он помогал сотрудникам и друзьям в различных житейских и деловых ситуациях. У него замечательная семья. Сын — Роман Вячеславович Панченко — продолжает дело отца; он продюсер Roman Panchenko Theatre Company — театра, организованного им при Харьковском Доме актера, а также основатель Независимой театральной премии имени Вячеслава Панченко.

В.Н. Панченко — заслуженный работник культуры Украины, награжден орденом «За заслуги» III степени.

В.В. Решетняк — яркий представитель театральной административной школы. Благодаря точно выверенной, профессионально выстроенной стратегии он вывел театр из тупика 1970–80-х годов, последовательно осуществил необходимые внутривидовые преобразования, усовершенствовал административную и управленческую систему руководства, провел модернизацию важнейших технических звеньев, реконструкцию помещения театра, создал полноценные условия для работы всех подраз-



Владимир Викторович Решетняк



Вячеслав Николаевич Панченко

делений творческого и технического персонала. Благодаря его руководству, кадровой политике, театр получил возможность для максимально эффективной работы, добился больших успехов, завоевал высокий престиж и широкую популярность в стране и за рубежом.

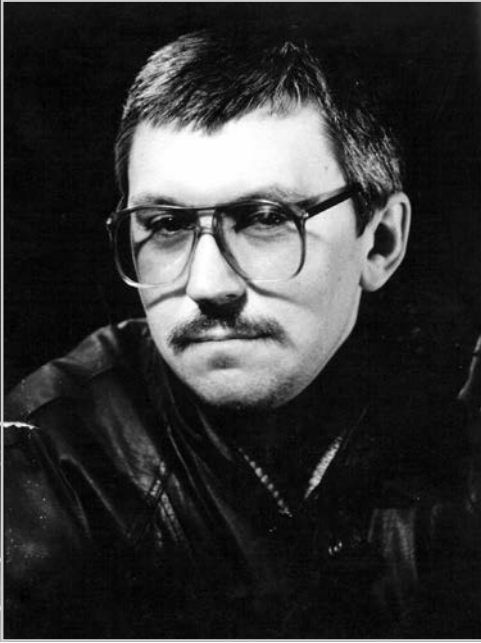
В.В. Решетняк — заслуженный работник культуры Украины, награжден знаком отличия Харьковского областного совета «Слобожанская слава».

Все реформы, проводимые начиная с 1989 года в течение десяти лет, дали значительные результаты, отразившиеся, в первую очередь, на выстроенности детского и взрослого репертуаров. Теперь уже можно было решать совершенно иные задачи, моментально повысились качество и сложность репертуарной политики, которые, разумеется, отразились на увеличении очередей в кассу. Уже к середине 1990-х годов был осуществлен прорыв как в репертуаре, так и в повышении к театру зрительского интереса, который к концу 1980-х годов значительно поостыл.

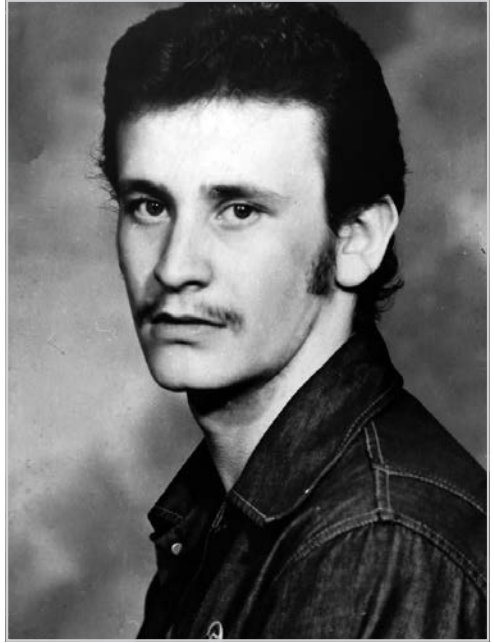
Возможны различные оценки внутренней ситуации в театре на рубеже 1980–90-х годов, они даны теми, кто соприкасался в практике с Харьковским театром кукол. Например, режиссер Олег Михайлович Русов, который поставил во многих театрах Украины и России более ста спектаклей в человеческом и предметном театрах, рассказывал: «Был театр Афанасьева, а то, что потом не сложился театр Инюточкина, и не до конца сложился театр Гиммельфарба — ну, значит, еще не время. Какого-то другого театра пока не получилось. Есть просто обновление, а творческих прорывов нет, потому что не знаем, где искать. Театр, с одной стороны, рвет в сторону драмы — это дело нужное и полезное, ведь это база. Сначала ты должен просто быть артистом, а потом уже владеть специализацией, а в этой специализации уже какое-то развитие — чем будем удивлять?»

Что мешало развитию театра? Историческая обстановка, шел развал страны. Никому не было дела до театра. И внутренние пружины работали плохо — не была выплеснута энергия того поколения, которое пришло в конце 1970-х — начале 1980-х, а уже в 1990-х появилось новое поколение, которому тоже хотелось что-то сказать. Приходилось совершать прорыв через «бетонные плиты». А это не способствовало искусству. Чепуха это все про «голь на выдумки...»! Какие там выдумки, если ты весь ободрал душу по пути к сцене. Уже не до игры. Это поколение было пропущено в театре. Это критический момент. Большой театр, а Харьковский театр — большой, требует гибкого регулирования. А тут не было. В результате были сложности»¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Беседа с режиссером театра кукол О.М. Русовым от 25 февраля 2011 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–4.



Олег Михайлович Русов



Вячеслав Иосифович Гиндин



Игорь Акимович Мирошниченко

Харьковский театр кукол продолжал свою историю в тяжелейший в моральном плане период — на рубеже 1980–90-х годов. Но диалектика жизни срабатывает парадоксально, и благодаря новым силам, появившимся в театре в конце 1980-х годов в лице уже упомянутого молодого режиссера О.М. Русова, окончившего в 1984 году Харьковский университет искусств, и молодых актеров, окончивших тот же университет, — Вячеслава Иосифовича Гиндина и Игоря Акимовича Мирошниченко — ныне заслуженных артистов Украины, происходит прорыв, который и вытаскивал театр на ту орбиту, с которой он в дальнейшем уже не сходил. Процесс обновления продолжался и с приходом в театр в качестве главного режиссера Евгения Юзефовича Гиммельфарба.

В истории Харьковского театра кукол существуют своего рода параллели. Подобно тому, как в 1930-х годах в одной из статей обзорного характера о Показательном театре кукол автор приводил в пример развитие его репертуарной политики от примитивной пьесы «Будь готов!» к широко-масштабному полотну «Конек-Горбунок», так и в 1990-х годах появилась обзорная статья харьковского журналиста Юрия Хомайко о развитии Харьковского театра кукол во времени. Статья называется «От «Чертовой мельницы» к «Мастеру и Маргарите». Спектакли для взрослых в театре кукол».

В этой статье заметно выделяются линии движения и последовательность в развитии репертуара, усложнение его эстетики, анализ развития харьковской школы кукольников в главных ее проявлениях — репертуаре, режиссуре, сценографии.

Харьковский театр кукол последовательно доказывает на собственном примере, что театр кукол — это не только детское искусство. Традиции спектаклей для взрослых, которые возникли в послевоенное время и по устоявшейся инерции мышления ведутся от «Чертовой мельницы», обросли новыми приобретениями, опытом, окрепли и завоевали доброе отношение к театру со стороны зрителей. В 1994 году, когда была написана статья Ю. Хомайко, в репертуаре театра насчитывалось четыре спектакля для взрослых.

Натуралистическая «Чертова мельница» продолжает успешно соперничать с современностью, получив второе рождение в реставрированных декорациях и куклах. Обновился и состав исполнителей. Наряду с этим в репертуаре появились новые спектакли — «Тень» Е. Шварца, «О, женщина!» Дж. Боккаччо (в новой редакции — «Декамерон») и «Скотный двор» Дж. Оруэлла. Об этих новациях и пойдет речь, для чего предоставим слово журналисту Ю. Хомайко.

«Когда сравниваешь «Чертову мельницу» со спектаклями последних лет, ясно представляешь, насколько же изменилась за прошедшее время эстетика театра кукол, расширился диапазон его выразительных средств, разнообразнее стала образная палитра, серьезнее — литературная основа и уровень осмысления жизни. И это при том, что «Чертова мельница» отнюдь не производит впечатления спектакля одряхлевшего. Напротив, оформление и куклы радуют аккуратностью исполнения, актеры демонстрируют высокое мастерство кукловодства, выстраивая сложные глубинные мизансцены. Никто не выбивается из ансамбля, не допускает небрежности.

Но сегодня театр уже способен на нечто большее, чем просто поднимать над традиционной ширмой тростевые куклы, грамотно разыграть занимательную, но в общем-то непритязательную историю о солдате, пережитившем чертей. Сегодня он способен, например, сказать свое слово в актуальнейших спорах о том, что такое демократия и социальная справедливость, как обретается и теряется свобода, во имя чего народ способен на жертвы, и почему он позволяет правителям себя одурачить. Обо всем этом задумываешься, когда смотришь инсценированную Олегом Русовым притчу-сказку Дж. Оруэлла «Скотный двор».

Не удивительно, что эта прозаическая вещь английского писателя обратила на себя внимание режиссера сразу, как только появился ее русский перевод. Ведь персонажи антиутопии Оруэлла — домашние животные, решившие освободиться от «ига» человека, — это привычные обитатели именно театра кукол. Сколько прошло перед глазами юных зрителей всех этих свинок, лошадок, козочек, собачек!.. Разве не заманчиво сделать их интересными и для взрослых? Художник И. Борисова и мастер М. Кужелева проявили немало изобретательности, чтобы куклы-животные обрели визуальную характерность. Актеры подкрепили ее характерностью речевой. Причем удалось, на мой взгляд, главное: за образами животных просматриваются весьма узнаваемые человеческие характеры и типичные модели человеческого поведения, но кукла при этом помогает выявить, сатирически заострить и присущие роду людскому свинские, ослиные и прочие «скотские» черты. Интересно поразмышлять, почему в раскладе Оруэлла именно интеллигент оказывается ослом, а вроде бы глупенькая кобылка Молли — единственной эмигранткой из созданного политиками-свиньями «рая».

В интеллектуальной нагруженности и зрелищности спектаклей убеждает и предыдущая работа О. Русова «Тень». История о том, как при попустительстве людей хороших и корыстном умысле плохих к власти приходят

ничтожества, жаждущие расквитаться за все ранее нанесенные им обиды, была актуальной и во времена Г. Андерсена, и почти шестьдесят лет назад, когда мотив его сказки использовал для пьесы Е. Шварц, и в наши дни бурных политических волнений. Безо всякого внешнего осовременивания пьесы, полностью доверившись блестящей драматургии, режиссер ведет разговор о вечном, прежде всего о человеческом достоинстве, обретение и сохранение которого порою оплачивается дорогой ценой.

Кроме И. Мирошниченко, играющего Ученого в живом плане, и В. Гиндина (Тень), все остальные актеры работают с большими, так называемыми паркетными куклами. Одетые в темные плащи с капюшонами, исполнители водят их по сцене, не скрываясь от зрителей, но оставаясь при этом в «тени». И когда актер как-то отделяется от куклы — это всегда производит сильный эффект, за которым просматривается вполне определенный смысл. Особенно взрывное впечатление оставляет финальная сцена, когда влюбленная в Ученого Анунциата (Л. Мельникова) прощается со своей куклой, и мы видим милое и счастливое лицо реальной женщины, через любовь и страдания пришедшей к человеческому естеству.

Шварц писал «Тень» для театров драматических, но специфика именно кукольного театра позволила отыскать в ней такие нюансы, которые никакому другому искусству не доступны.

Еще не видя спектакля «О, женщина!», я пытался представить, какими же специфическими красками заиграет «Декамерон» у кукольников. Казалось естественным, если куклам будут отданы прежде всего новеллы фривольного, эротического содержания, чтобы они изображали то, чем вроде бы не совсем прилично заниматься на сцене людям. Такое решение, лежавшее на поверхности, режиссер Евгений Гиммельфарб отверг, еще раз подтвердив завет театральных корифеев, что искусство должно удивлять. У него куклы разыгрывают самые возвышенные сюжеты, а все, что связано с отношениями плотскими, отдано актерам в живом плане. Бесспорно, что это спектакль для взрослых и что он не мог появиться ни в каком другом театре. Идея использовать кукол для рассказа о том, что в земной жизни кажется недостижимо сказочным, говорит о серьезности и осмысленности подхода к соотношению кукольного и живого планов...»¹⁹⁶.

Вернемся к тому этапу, когда началась вторая попытка поисков пути к Новому театру. Начался этот этап с постановки спектакля «Тень» по пьесе Е. Шварца, осуществившего тот прорыв, о котором говорилось выше. Лидером процесса стал О.М. Русов, вокруг которого объединились моло-

¹⁹⁶ Хомайко Ю. От «Чертовой мельницы» к «Мастеру и Маргарите». Спектакли для взрослых в театре кукол // Вечерний Харьков. 1994. 22 марта.

дые актеры В. Гиндин и И. Мирошниченко. Втроем они выстроили контуры будущего спектакля, который станет вехой в тот переломный период истории театра.

Вот что рассказал О.М. Русов об истории создания спектакля «Тень»: «В двадцать шесть лет я поставил в Харьковском театре кукол спектакль «Тень» по пьесе Е. Шварца. Я сказал в спектакле все, о чем думал в тот период — о жизни, о любви, о работе. Этим спектаклем театр сказал главное: нужно уходить от «совка», а если мы от него не уйдем, не жить нам



Сцены из спектакля «Тень»



Куклы из спектакля «Тень» в музее театра

и нашим детям. Я не хаю историю, я жил при Советском Союзе, но уходить от него надо.

Выбор пьесы для постановки был нелегким. Это была моя первая постановка для взрослых. Очень сложно было убедить руководство театра в этой постановке. Однако собралась команда в лице актеров, ныне являющихся ведущими актерами театра.

Работу над пьесой я начал еще в институте. Я проходил стажерскую практику у В.А. Вольховского в Челябинском театре кукол в 1984 году. И для самостоятельной работы выбрал «Тень». Под его руководством я готовил экспликацию, находясь на практике. Экспромтную защиту я сдавал Вольховскому и Хусиду. Они подвергли резкой критике определение основной темы. Мы кардинально разошлись во взглядах на тему спектакля. Вольховский предлагал выбрать тему борьбы с властью, а я выбрал историю молодого человека — поиск любви и столкновение с обществом. Кстати, фильм Казакова, который вышел перед премьерой нашего спектакля, как раз и поставил во главу тему борьбы с властью, да еще и наделил ее чертами фашизма. А спектакль получился более глубоким, поскольку не было привязки к конкретной политической ситуации. Тема вхождения молодого человека в жизнь и столкновение с закостеневшим обществом — это тема на века.

Поскольку в центр спектакля был поставлен Ученый, то это повлекло и решение, так называемый режиссерский прием. Ученый — человек, а все остальные персонажи — куклы.

Но было еще одно обстоятельство такого решения. Это место действия — южная страна, в которой живут герои из разных сказок. Поэтому то, что все герои будут куклы, родилось само собой.

В работе с художником Ириной Борисовой мы решили, что южная страна — это как бы страна, где сказки омертвляются, бронзовеют и превращаются в памятники. Собственно, из этого постулата и появились большие планшетные куклы, которые олицетворяли людей — сказочных персонажей, но не являлись ими. А дальше пришлось изобретать управление большими планшетными куклами, чтобы куклой мог управлять один человек. Так придумались механизированные гапиды»¹⁹⁷.

На сегодняшний день апофеозом сатирического направления идейно-тематической линии является спектакль «Скотный двор», поставленный в 1993 году Олегом Русовым по мотивам одноименного романа известного английского писателя Джеймса Оруэлла. Это была первая постановка для взрослого зрителя, осуществленная после развала Советско-

¹⁹⁷ Беседа О.М. Русовым 3 июня 2017 г. [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

го Союза. Рассказывает автор постановки: «Этот спектакль я создавал как экзамен после стажировки у Марка Захарова. Собственно, эстетика шоу, музыкального представления — это дань увлечения творчеством Марка Захарова. Однако выбор музыкального представления был продиктован не столько увлечениями, сколько самим материалом сказки Оруэлла, выбором жанра притчи. Я сам делал инсценировку и пришлось много повозиться с текстом, чтобы из политической сатиры и достаточно бытовой сказки сделать притчу. Были большие споры о ненужности и устарелости темы — революции. Однако жизнь показала, что эта история пока еще актуальна. Оруэлл показал суть революционных преобразований и трагический финал, который известен всем — революция пожирает своих детей. Поскольку я понимал, что на большую трагедию материал не тянет, да это и не нужно, то формат притчи был самым подходящим.



А. Рубинский с куклой Наполеон

Режиссерское решение — цирковое шоу вполне логично вытекало из осмысления темы — изнанка революции. Введение Дрессировщика и ассистенток — это и был ход, который позволял смотреть на всю историю как бы со стороны. И добавлял смысловую краску: все революции — это «бесовские пляски».

Поскольку текст получился достаточно емким, то, чтоб его не сильно сокращать, придумалось использовать мимирующие куклы — они великолепно держат длинные диалоги¹⁹⁸.

История вопроса касается кризисной ситуации 1980-х годов. Обе постановки О.М. Русова стали кульминационными в плане поисков выхода из кризиса. Кроме того,

все 1980-е годы — продолжение переходного периода от натурализма Старого театра к Новому театру, поиски своей идеи «Балагана».

На долю О.М. Русова выпала нелегкая ноша. Его период был коротким, но ему удалось, совершив прорыв, удержать театр и стабилизировать

¹⁹⁸ Там же.

положение, и к приходу Е.Ю. Гиммельфарба театр уже вошел в определенное рабочее состояние.

Деятельность Е.Ю. Гиммельфарба подробно описана в книге «Харьковский театр кукол...», можно только еще раз подчеркнуть ту большую роль, которую сыграли его постановки в возрождении искусства харьковской школы кукольников. Каждая из них заслуживает подробного анализа, но из всей обоймы выделяется спектакль «Мастер и Маргарита», объективно занявший одно из лидирующих положений в репертуаре и до сих пор идущий с неизменным успехом. В нем много достоинств, имеющих отношение к харьковской школе кукольников в эстетике школы переживания. Было несколько устных рецензий на этот спектакль. Одна из них принадлежит известному московскому театральному критику Борису Михайловичу Поюровскому (стенограмма этой беседы не сохранилась). Среди многих очевидных достоинств постановки он отметил недостаточное наличие мистического начала, особенно в первых сценах — завязке общей композиции спектакля.

В статье-обзоре Ю. Хомайко прослеживается связь с традициями в неуклонном углублении в классический репертуар, раскрытие больших возможностей изобразительных средств театра кукол. Труппа только-только приступала к работе над спектаклем «Мастер и Маргарита», которая длилась на протяжении трех лет, из них два года сопровождалась неудачами, пока наконец не был найден третий окончательный вариант решения спектакля. Премьера состоялась 5 апреля 1996 года. По итогам проделанной в начале 1990-х годов работы, отраженным в статье Ю. Хомайко, мы видим обретение долгожданной высоты в освоении театром драматургического пространства.

В начале 1990-х годов успеху театра во многом способствовало творчество талантливой художницы Ирины Анатольевны Борисовой. Ее знакомство



Ирина Анатольевна Борисова

с театром началось с того, что ее кандидатуру предложили О.М. Русову в качестве художника-сценографа в спектакль «Тень». Но «официально» на должность главного художника театра ее пригласил Е.Ю. Гиммельфарб. В этой должности она работала с 1991 по 1993 год.

Вспоминает Е.Ю. Гиммельфарб: «Борисова — одна из моих великих удач. Мы сошлись на восторженном восприятии реальности. Мы затеяли спектакль по «Декамерону» Боккаччо. Атмосфера, царившая тогда в обществе, была созвучна средневековью. Дух возрождения, которым заряжен роман Боккаччо, был востребован не обезумевшим от реформ слоем общества, а Харьков, нужно сказать, всегда был и остается эпицентром научного и духовного запаса Украины. Постановка «Декамерона» стала отдушиной для всех, кто был занят в этом спектакле.

Предложенное Ириной решение пространства оказалось не только красивым, наполненным воздухом, но и динамичным, работающим на идею спектакля. Редкой красоты куклы, сделанные по эскизам Ирины, несут тему моральной чистоты и духовной возвышенности. Тот восторг, который двигал нами при воплощении замысла, передается зрителям и сейчас.

Мы были связаны еще одной большой и сложной работой над замыслом спектакля по роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Не имея рядом такого художника, как Ира Борисова, я бы не отправился в это опасное путешествие. По эскизам Ирины сделаны куклы обитателей МАССОЛИТа. Ярчайшие гротесковые типы писательской кормушки страны советов...»¹⁹⁹.

О ней таже вспоминает актриса и драматург И.В. Рабинович, долгие годы сотрудничающая с И.А. Борисовой: «Однажды, в далеком девяностом году, режиссер нашего театра Олег Русов показал эскизы к новому спектаклю «Тень», выполненные неизвестным мне художником. У меня на секунду внутри все замерло. Верный признак того, что это талантливое и настоящее. Казалось бы, простой прием — черно-белая гамма, а как точно доносится мысль режиссера о неразделимости света и тьмы, добра и зла, черного и белого. Куклы — почти живые черно-белые люди, но именно «почти». У них человеческая пластика, но при этом белые невидящие глаза. За каждым из них стоит актер в черном костюме, визуально демонстрируя мысль о том, что за каждым из нас своя тень. Три раза в спектакль врывается кроваво-красный цвет — красный крест на медицинской шапочке доктора, красная ку-клукс-клановская накидка на голове палача и красный скомороший колпак на голове приговоренного

¹⁹⁹ Ирина Борисова. Керамика. Кукольный театр. Иллюстрации. Графика. Анимация. Авторская кукла. Харьков: ТО Эксклюзив, 2012. С. 17.

Ученого. Тень играет живой актер, но он очень похож на черную куклу с белым лицом и черными очками вместо глаз. И только Ученый, а потом и Анунциата, живые люди с живым цветом лица.

Каждая работа Ирины вызывала у меня то же самое удивление и восхищение. Так было и с «Декамероном», поставленным Гиммельфарбом. В этом спектакле совершенно гармонично уживаются классически прекрасные куклы, играющие «высокие» сцены и фантазмагорические костюмы актеров, играющих на грани фола. Именно такое решение костюмов помогает спектаклю не скатиться в болото пошлятины.

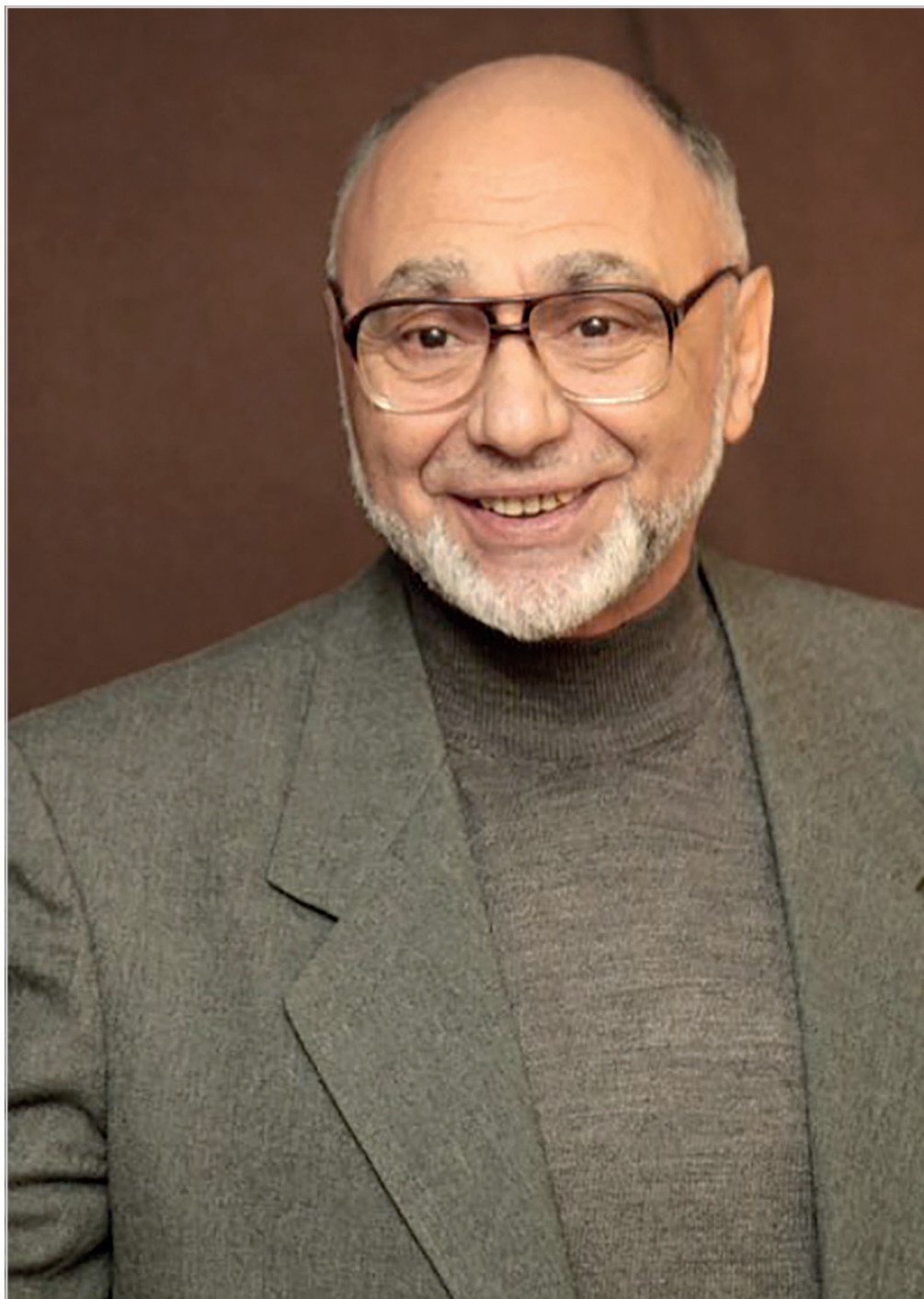
Совсем по-другому, но не менее интересно решен «Скотный двор» по Оруэллу, поставленный О. Русовым. Сцена представляет собой мусорную помойку и цирк шапито одновременно. Куклы в спектакле мимирующие, и это добавляет им выразительности. Это вроде как бы животные, но как они похожи на людей!

Последняя большая работа в театре до ее отъезда в Америку — спектакль по Булгакову «Мастер и Маргарита» — к сожалению, не была закончена Борисовой. Но куклы, которых она успела сделать, до сих пор вызывают неизменный восторг у зрителей»²⁰⁰.

К рубежу 1990–2000-х годов сложившийся репертуар дал свою картину развития эстетики театра после переломного рубежа десятилетий. Постпестроечная эпоха в творчестве Харьковского театра кукол дала хороший задел для развития «линии комедийности» (по М. Чеховому), которая приобрела большее сатирическое звучание. «Линия комедийности» по идейно-тематической направленности от истоков выглядит теперь следующим образом: «Запорожец за Дунаем» — «Чертова мельница» — «Четвертый позвонок» — «Святой и грешный» — «Тень» — «Скотный двор». В этой линии заметно выделяется, образуя определенное доминирующее значение сатирико-социальная линия: «Четвертый позвонок» — «Святой и грешный» — «Скотный двор». Социальная тема звучит и развивается в двух направлениях — сатиры и проявляющихся философских мотивах. Эта новая тема спустя некоторое время начнет интенсивное развитие. Родоначальником философской линии станет спектакль «Тень», ее продолжит «Мастер и Маргарита», а линию от «Четвертого позвонка» продолжит сатира-памфлет «Скотный двор». Два направления социальной линии получили убедительное развитие, и на этом тенденция не остановилась, а получила дальнейшую динамику в философской линии, но об этом мы скажем ниже.

Кульминационный момент «театра Гиммельфарба» — празднование 60-летнего юбилея театра весной 1999 года, во время которого были

²⁰⁰ Там же. С. 8.



Евгений Юзефович Гиммельфарб

показаны спектакли последнего периода. Получился большой праздник искусства, которого наконец-то дождались харьковские кукольники и зрители. На праздник приехали коллеги из многих театров кукол Украины, России, среди гостей — заслуженные артисты Украины, работавшие в театре в 1970-е годы, основатели Киевского городского театра кукол²⁰¹ — Элеонора Николаевна Смирнова, Шарль Исаакович Фоерберг и главный режиссер Киевского городского театра кукол, народный артист Украины (в то время заслуженный артист Украины, президент Украинского центра УНИМА) Сергей Иванович Ефремов.

После показов спектаклей состоялось обсуждение. Стоит привести стенограмму фонограммы выступлений коллег харьковских куколов. Разговор был искренним, но главное в нем — атмосфера благожелательности, признания итоговой работы харьковчан как результата многолетнего и напряженного труда, о чем интересно будет узнать читателю. Стенограмму приводим почти полностью.

«Гиммельфарб Е.Ю.: Господа! Как бы то ни было, но так случилось, что мы с вами сообща стали свидетелями спектаклей, жизни нашего театра. Естественно, что какие-то у вас сложились впечатления. Я хочу вас заверить прежде всего, что эти ваши впечатления для нас дороги и важны в любом качестве, то есть мы не ждем от вас каких-то похвал, наоборот, нам бы хотелось, чтобы разговор был профессиональным. Профессионализм в том плане, что как вы оцениваете увиденное с точки зрения вашего опыта. Я терпеть не могу, как, наверное, и все здесь собравшиеся, когда замалчиваются какие-то вещи. Лучше выслушать не очень приятное, но знать, что о тебе думают, с чем уходят от тебя, чем просто показать и на том успокоиться. Думаю, это будет обидно и гостям нашего театра.

По правую руку от меня сидит Шарль Исаакович Фоерберг, его все равно не удержать, с него и начнем.

Фоерберг Ш.И.: Я хочу сразу оттолкнуться от того, что сказал Евгений Юзевович — выступите настолько, насколько вам ваш профессионализм подскажет. Я вспомнил, когда был юбилей Сергея Владимировича Образцова, и Зиновий Гердт сказал, что он написал заявление с просьбой увеличить ему зарплату настолько, насколько Сергею Владимировичу позволяет совесть (*Смех в зале*).

Мне смотреть ваши спектакли было тяжело физически. Меня до приезда к вам радикулит прихватил. Вот кратко, что я думаю об увиденном (*Задумчивая пауза*).

²⁰¹ Ныне Киевский академический городской театр кукол.

Голос из зала: Приехал больной, а уезжаешь здоровым? Что сказал Гердт, когда его освободили? (*Дружный смех.*)

Фоерберг Ш.И.: Наш междусобойчик мы еще продолжим, но мы вернемся к профессионализму. Я не театровед и буду говорить свои впечатления, преломляя через свой опыт. Первое, что хочется сказать, что у вас прекрасный творческий состав, у вас отличная труппа. Разные спектакли, которые я смотрел, мне об этом подсказывают. Обычно старики говорят, что в их время все было лучше. Ребята, у вас сейчас театр на порядок выше того, в котором я в свое время работал. Это не значит, что я буду говорить одни комплименты, но в принципе я хотел бы это подчеркнуть.

Ваш режиссер, не при нем будет сказано, плодовит безмерно. Это то, что мы увидели, а у вас есть еще заглашник.

Я буду сегодня говорить об актерах. На фестивалях принято говорить о режиссерском замысле, о художнике, а об артистах или потом, или ничего, и они варятся в собственном соку. Это видно, хотя при всем при том впечатления приятные. Я не знаю, с какого спектакля начать. Лучше всего было бы со спектакля «Мастер и Маргарита», но начну с детских спектаклей.

О спектакле «Золушка» я сужу по законам, которые нам предложил режиссер, а не по тем, «как я поставил бы». Мне нравится сценический вариант, который предложил театр. Но мне думается, что начало несколько затянуто. Это должно быть гораздо подвижнее. Мы должны помнить, что дети, которые приходят сегодня в театр, в двадцать раз быстрее мыслят, чем тридцать лет тому назад. Тем более что сказку «Золушка» они знают. Они смотрят, как театр им это показывает. Поэтому чуть-чуть это должно быть живее. Нерва не хватило в начале. Это прекрасно смотрится, не при Шарле будет сказано²⁰² (*Смех в зале*).

Игорь Мирошниченко и Ира Золотарева, превосходно смотрите, но играете по системе Станиславского в худшем варианте. Это должно быть все живее, концовка действия как-то смазана.

Пауза Рубинского-Короля в кукле блистательна — это то, что должно быть в театре кукол. Когда кукла оценивает — это все читается. Многие артисты думают, что чем больше ты машешь ручкой, тем лучше. А вот такая пауза — потрясающе!

Перехожу к «Коту в сапогах». Тоже этот вариант воспринимается. У меня есть с чем сравнивать. Видел и другие варианты. В финале спектакля надо было на мелодии песни Ива Монтана поставить точку. То, что происходит потом, мне уже не интересно. Алена Андропова — та, что

²⁰² Намек на имя ученика Феи в спектакле и свое имя.

выходит с гармошкой — это прекрасно, это блистательно, украшение ко всему, что происходит на сцене. Вроде ролька у нее небольшая, но в этой проходке есть отношение к происходящему. В спектакле нет ни одного образа, который вызывал бы досаду. У вас ансамблевый спектакль, при всем при том, что каждый в вашем театре — индивидуальность.

Мне очень нравится актер Слава Гиндин. Немного переборщил жестами. Получилось а-ля Андрей Миронов, а надо а-ля Слава Гиндин. Выразительное лицо, все легко и хорошо. С текстом иногда чуть-чуть забалтывает, когда идет быстрая речь. Эта «болезнь» — у кого больше, у кого меньше — у многих артистов. Вялые губы. В скороговорке я хочу слышать каждую букву.

Я пересказываю, но, на мой взгляд, образцом сцены, когда я все слышал и был эмоционально напряжен, взволнован, — сцена с Понтием Пилатом, Иешуа, Каифой, Крысобоєм в «Мастере». Я благодарен всем актерам, которые играли в этих сценах. Не пропало ничего. И все были разные, слушали изумительно друг друга. Каждый идет в своем темпоритме. Я хотел отметить актера Гуриненко (Иешуа), изумительно звучит голос Горбунова, с пониманием. Когда ему возразили, как он посмотрел!

Еще о Гуриненко — талантливо играет семитскую грусть, понимание, не знаю, откуда это у него. Он не изображает (как бывает, изображают грузина речевым акцентом).

«В гостях у дедушки Корнея» очень интересный спектакль. Там все хорошо. Очень симпатичный Дедушка Корней — Александр Коваль. Ничего не переигрывал, очень смачно, вкусно, все в меру.

Я шесть лет не видел спектакль «О, женщина!». Вы его заболтали, разболтали. Болезнь вашего театра, и не только, и нашего, когда музыка становится главнее, чем артист на сцене. Когда мне кажется, что в радиорубке сидит глухой артиллерист (*Смех.*), когда актер начинает текст, музыка должна «умереть». Почти во всех спектаклях это. Гаврилюк забалтывает текст. Я смотрю этот спектакль не из-за голых задниц, а я смотрю из-за финальной песни. Шесть лет назад это звучало прекрасно. Это — комок в горле... Я забыл про все морковки и где они торчали. А вот сейчас забивала музыка, не слышно слов и было безумно обидно.

Теперь о театральной культуре вообще. Обслуга должна следить. Актер говорит серьезный кусок, а два-три зрителя еще идут. Я бы ушел со сцены. Звонок помощник режиссера должен дать тогда, когда администратор говорит, что все сидят. Начинается. Артисты кровью играют, поэтому их надо уважать. Когда-то старики-билетеры были в этом отношении молодцы. Эту культуру надо поддерживать, это несложно, но это обязательно нужно делать.

Спектакль «Тень» я бы сократил...

Голос из зала: Вообще? (Смех.)

Фоерберг Ш.И.: Нет, не вообще. Там есть очень интересные моменты, куски, но спектакль длинен, особенно в начале. Если после антракта видишь, что два ряда ушли, значит, это сигнал: надо разобраться, почему?

Когда выходят на сцену Рубинский и Бардуков и начинают работать — это пир души. Хотя три-четыре позы филигранно сделаны, а две надо точнее, по-другому. При всей любви к Алексею Юрьевичу, текст местами тоже пропадает, когда особенно углубляемся по системе Станиславского, говорим нутром. А ведь все при актере есть. Паузу держит мастерски. Только не пережимать.

Я думал, что же будет, через столько лет смотрю спектакль «Чертова мельница»? Вы знаете, мне приятно было смотреть спектакль. Я не знаю, кто делал находки, кто обновлял некоторые сцены, но получился мостик из вчера в сегодняшний день. Хотя сцена, когда звездное небо и Люциус закуривает, раньше шла на аплодисментах, почему сегодня не так? Небо в «занедбаном» виде, а Люциус закуривает от пенька.

Ну а сцена с чертом — Рубинский меня довел до слез. Это было мастерски. Черти чудные. Хорошо работает Гиндин с Рубинским. Слава, не бойтесь проявить себя, не давайте задавить себя авторитетом. На сцене авторитета в этом смысле нет. Хотя надо найти в этой сцене точки, окольцевать сцену. Хотя все очень приятно работали.

Обожаю темперамент Валечки Рычаговой, обожаю уже много лет, но когда темперамент перехлестывает, текст хуже слышно. Иногда в сцене ты стоишь рядом с другим персонажем, а голос по тональности — как будто стоишь на другом берегу. Помните, как Качу делала Любочка Гнатченко? Ну а здесь свои придумки хорошие. Все очень мило.

Мне очень понравился спектакль «Мастер и Маргарита», хотя у каждого свое прочтение Булгакова, каждый видит по-своему. Некоторые считают, что Булгакова нельзя поставить и не нужно это делать. В Киеве после нескольких спектаклей «Мастер и Маргарита» один актер отказался играть, потому что он покалечился. Какой-то еще актер сломал ногу, Филиппенко отказался. А я посмотрел ваш спектакль и подумал, а почему нельзя?

На меня очень глубокое впечатление произвел ваш спектакль. Мирошниченко прекрасно смотрится, великолепные руки, но нерва не хватает. Ударения не всегда точные. Например, актер говорит: «Но ведь это было, понимаете?». Ударение на «понимаете», а надо на слове «было»: «Но ведь это было, понимаете?». А партнер подхватывает, и идет сразу сцена с Понтием Пилатом. И тогда одна сцена нанизывается на другую.

Ирочка Рабинович... Я, конечно, не в том возрасте, чтобы играть Мастера, но сегодня во время спектакля мне хотелось выйти на сцену, потому что женщина понравилась. Вначале нервничала, было много бытовизма, должно быть больше боли: ну появишься, ну жизнь кончается, я умру сейчас на месте, если ты сейчас не появишься, милый, жизнь моя, где ты? Это должно быть в сердце, а не в жестах. Ты можешь смотреть в зал, все равно ты никого не видишь. Ты его видишь, а потом все становится на место. У меня ассоциации с Анук Эле, Анни Жирардо.

Очень хорошо, когда кукла-голова Бенгальского говорит в руках Гаврилюка, а когда уходит, уже не работает. Бардуков-Азазелло хорош, Каифа — чудно по мысли. Рубинский, кроме мелочей, отлично работает, свое прочтение Воланда. Гиндин — все на месте. Рычагова-Гелла — хорошо. Она везде мне понравилась.

Гаврилюка сегодня в «Мастере» надо было «задушить». Идет у Рубинского сцена смысловая, в это время Гаврилюк начинает что-то рассматривать, играть со своими ногами, галстуком. Его надо предупредить. Где уважение к партнеру на сцене?

В свое время Михаил Чехов поспорил со Степаном Кузнецовым, артистом Малого театра, кто лучший актер Москвы. Они решили сыграть «Ревизора» на подборе лучших артистов. Михоэлс играл Осипа. Вы представляете этот звездный состав? Но Чехов договорился с Кузнецовым, чтобы он заканчивал свои дешевые дела на сцене. Что он делал? Когда шел спектакль «Без вины виноватые», глухой Остужев рвет душу, а в это время Швондя (Кузнецов) игрался с сигаретой — попадет не попадет (*Смех*). Михаил Чехов эти «штуки» знал и попросил играть честно. Сыграли честно, после чего Кузнецов бился головой о стенку гримерной: «Бездарь! Бездарь! Бездарь!...». Чехов переиграл его элементарно...

Не надо спорить, кто талантливее, но штучки по перетягиванию «оде-яла» на себя нельзя делать.

Я в этом театре в свое время проработал десять лет и семнадцать лет здесь не работаю. Я всем давно простил все обиды. Я ничего не забыл, а простил. А как коллегам хочу сказать всем спасибо. Если кого не назвал, не обижайтесь, вы все были хорошие в ваших работах. Спасибо вам большое.

Ефремов С.И.: Мы с Евгением Юзефовичем давно знакомы, я всегда с большим интересом относился к его творчеству. Жаль, что не видел того, что он создавал в пределах Российской Федерации, но что в Украине, я почти все видел.

Жаль, закончились времена, когда СТД упрашивал, давали деньги — только поезжайте, посмотрите, тогда времени не было. Теперь время

есть — денег нет. Когда сейчас возникла возможность приехать на ваш юбилей и посмотреть ваши работы, так я не просто доволен, а счастлив за своего коллегу. Сегодня, мне кажется, он обрел больше мудрости, больше сдержанности, сам себя, наверное, удерживает. Аккуратность чисто творческая. Я удивлен. Нет, конечно, я знал, но сегодня Евгений Юзефович находится в прекрасной творческой форме, в хорошем состоянии...

Голос из зала: В зрелом...

Ефремов С.И.: Да, в зрелом. Зрелом по большому счету. Видна его позиция как художника, видно, чего человек постоянно хочет, его эстетические театральные позиции, и я принимаю все, что видел в его спектаклях.

Если по спектаклям, я постараюсь затронуть то, что не сказал Шарль Исаакович. Во многом я с ним согласен. Я, к сожалению, не все видел. Меня рвали на части. Надо было еще кое-что делать в институте, в экзамениционной комиссии, где я являюсь волей судеб председателем, и вот я очень хотел посмотреть Чуковского, например, но не получилось, и «О, женщина!» я видел раньше, поэтому сравнить не могу.

«Мастер и Маргарита» — восхищение... *(Брак пленки.)*

Я с удовольствием перехожу к «Чертовой мельнице». Сегодня она смотрится как затянутая. Время другое. Длинные музыкальные проигрыши. Раньше звучал живой оркестр — было другое ощущение, теперь звучит фонограмма того же оркестра. Мне кажется, этот спектакль нужно немного модернизировать, чуть-чуть подсовременить, не снимая ничего актерского, а только добавляя, потому что это чистейший актерский спектакль.

По опыту постановки этого спектакля в самом главном театре кукол — академическом театре имени Образцова в Москве, куда меня пригласил Борис Голдовский.

Голос из зала: Ты камикадзе.

Ефремов С.И.: История этого спектакля была такова, что, когда его играли в год входа наших войск в Чехословакию, цензоры потребовали от Образцова снять с афиши фамилию писателя-драматурга Я. Дрды. Образцов категорически отказался, сказав, что это будет кощунство над автором. Тогда сняли с проката спектакль. Но ностальгия по спектаклю осталась. Там Гердт играл, блестящий состав играл. Образцову позже захотелось еще при жизни увидеть еще раз этот спектакль. Самому заниматься им ему было тяжело. Актер Самодур, поругавшись, ушел на свои харчи. Очень трудно было заниматься спектаклем. Я тоже чуть-чуть осовременивал, что-то переделывал, мне дали такое право...

Гиммельфарб Е.Ю.: А теперь вы у нас должны все переделать... *(Смех.)*

Ефремов С.И.: Я бы с удовольствием поковырялся в этом старом «хламе», в хорошем смысле слова «хлам». Это потрясающий актерский материал и то, что вы многое внесли. Я тоже плакал и падал от смеха, настолько великолепно сделана сцена Люциуса с чертями. Надо еще чуть-чуть марафетик навести, и он будет сиять и звучать еще лучше и дальше. Это стоит того. Вы же видите, как публика смотрит спектакль, как принимает.

Что касается «Мастера и Маргариты», была у меня опаска до просмотра, но то, что я увидел, я сражен, покорен. Я все принял, понял. По актерским работам могу сказать только хорошее. Насколько мудр Булгаков, как он до сих пор колдует с нами своими персонажами, своей атмосферой. Я посчитал, играют тринадцать артистов. Я специально посчитал, потом спросил — это специально? Нет, говорят, случайно (*Смех*).

У нас есть музей Булгакова в Киеве, там целые представления показывают. Уникальный музей. Мы дружим. Они попросили меня для шефской работы с детьми, чтобы я принес вертеп и что-то показал. Я согласился сыграть какие-то сценки, что еще помнил. Я в охапку взял кукол, а их там тридцать пять или сорок. Я сыграл, а после посчитал, их было тринадцать. Музейные работники говорят, что они другого и не ожидали. Вот такая чертовщина.

Очень вам благодарен за ваше служение искусству, за то, что вы одержимы, полны сил, здоровья. Не старейте никогда душой. Но сила вашей молодости, темперамента, и понимание задач, и поддержка вашего художественного руководителя — это потрясает, вселяет большие надежды, потому что ваша театральная академия и должна остаться академией по большому счету. Вам давно уже надо звание академического присвоить. Мы уезжаем с хорошими впечатлениями...»²⁰³.

Как итог поисков, разочарований и побед работа театра была признана театральной общественностью. Кризис был преодолен. О том, сколько было пережито трудностей, невозможно передать словами. Даже спустя столько времени, живя уже в двадцать первом веке, трудно верится в то, что все это пришлось пережить, и все это позади. Очень дорого обошлись времена застоя и непролазной серости тогдашнего бытия.

Юбилей показал, что театр пережил главное в своей жизни событие — был перейден рубеж, отделявший его от старой эпохи — эпохи, уготовившей было театру упадок, а возможно, и забвение, — и новой эпохи, открывшей новые горизонты движения, была подготовлена благодатная почва для дальнейшего взлета театра, который предстояло пережить спустя восемь лет.

²⁰³ Стенограмма обсуждения программы смотра, посвященного 60-летию Харьковского государственного театра кукол им. В.А. Афанасьева 16.05.1999 г. [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. С. 1–13.

В 2002 году Е.Ю. Гиммельфарб покинул театр и пять лет еще продолжал его курировать. Но с 2007 года начнется новый этап современной истории, в котором синтезируется весь предшествующий опыт и начнут раскрываться совершенно новые и неожиданные грани, определившие Новый театр, который теперь называется — «театр Дмитриевой».

«ТЕАТР ДМИТРИЕВОЙ» В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ НА ТРАДИЦИИ ПОКАЗАТЕЛЬНОГО ТЕАТРА КУКОЛ

«Дмитриевский» период — кульминационный в плане репертуарной политики и развития репертуарного театра 10-х годов XXI века. А после 60-х годов прошлого века — второй кульминационный период, который сегодня переживает театр. Этот период можно определить как «вспышку», которой предшествовали все предыдущие этапы развития театра. Все направления репертуарных «линий» сошлись в благополучном единении и развитии. «Комедийная линия» (по М. Чеховому) не только утвердилась, но и получила еще более глубокое, фундаментальное развитие, поднялся уровень постановочной культуры, расширились горизонты жанровой палитры.

Гротеск — один из способов осуществления в предметном театре идеи «Балагана», применения выразительных средств через жанровые особенности драматургии и решения художественных задач — в таком преломлении гротеск проявился не только в комедийном ключе, но широко внедрился в жанровые структуры трагедийного жанра — «Король Лир», «Чевенгур». А «Простые истории Антона Чехова» решены совершенно в другом жанровом ключе, постановка очень полифонична, это одно из глубоких воплощений литературы Чехова, где столько пересекающихся линий — лирика, комедия, драма, трагедия — и каждая из этих линий нашла тончайшую разработку и раскрытие...

При всем изобилии репертуарного разнообразия нам придется проанализировать всего лишь несколько спектаклей Дмитриевой, и того будет достаточно, чтобы выявить главные особенности современного состояния театра, уловить только общие тенденции, увидеть данный этап в развитии традиций репертуарного театра, отметить особенности состояния харьковской школы кукольников, уровень решения психологических задач в раскрытии художественных образов, характеров действующих лиц в системе тотального предметного театра. Это те спектакли, которые относятся к десятилетнему периоду деятельности О. Дмитриевой в Харьковском театре кукол (с 2007 по 2017 год). Из всего разнообразия



Оксана Федоровна Дмитриева



выберем такие работы этого периода, как «Чевенгур» по роману А. Платонова, «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Казанова» по произведениям М. Цветаевой, «Мнимый больной» Ж. Мольера.

Попутно заметим, что Дмитриева плодотворно трудится на кафедре театра кукол, одна из ярчайших ее работ — «Матушка Кураж» Б. Брехта. Данная работа представляет собой большой интерес в плане рассматриваемых проблем, это учебный спектакль, и его эстетическое значение тем более велико, что сделан он со студентами, а не с профессиональными актерами. Но и в «Мнимом больном», и в других спектаклях, где работают студенты О. Дмитриевой, они выглядят на уровне с профессиональной труппой.

Показательный театр в лице нынешнего Харьковского театра кукол, традиционно будучи лидером, театром показательным в плане русла, по которому движется драматическое искусство предметного театра в Украине, сегодня демонстрирует свои поистине сильнейшие качества, мы наблюдаем, как в разных исторических периодах происходили превращения репертуарных линий «комедийности» в разные качественные новообразования.

Напомним, что первый прорыв, совершенный А.А. Инюточкинским, внес сильный социальный мотив в жанре трагифарса в «Святом и грешном». О.М. Русов переплавил социальную тему в моральную — человек и общество — «Тень», затем социальную тему он облек в форму памфлета-притчи в «Скотном дворе». Гиммельфарб отошел от социальной темы, точнее переплавил ее в тему ответственности художника за талант, избрав мистическое произведение М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и определил спектакль по жанру — фантасмагория...

В «театре Дмитриевой» социальная тема не превалирует, даже спектакль «Чевенгур» — казалось бы, «социальное» произведение — обращен больше к духовному началу человека так же, как и произведение Андрея Платонова, хотя материал изобилует социальными мотивами.

«Театр Дмитриевой» — это полифония, многообразие, многожанровость. Линия комедийности словно растворилась и приобрела множество разных оттенков, которые, как искры, размножились на бесчисленное количество линий, где связаны лирика, комедия, драма, трагедия, трагикомедия, — и все сплелось в философскую линию в репертуаре. Выделить что-то единственное, конкретное, как было до сих пор, почти невозможно. Этот симбиоз линий — совершенно новое качество современного состояния театра. Собственно, так и должно быть. Диалектика привела к результату, который иначе как явление не назовешь. Феномен? Безусловно. Притом сохранена и развита традиция.

Комедия (мы рассматриваем ее в понятийном, а не жанровом смысле, обобщенно) как театральное действо стала признаком театра высокой пробы, стиля и художественного вкуса. Примечательно, что А.Н. Островский называл комедиями всевозможные пьесы, в том числе и такие драматичные, как «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые»; подзаголовок «комедия» дал своей «Чайке» А.П. Чехов, а в пьесе «Вишневый сад» именно комедийным началом он старался как бы сгладить печаль прощания с уходящим прошлым.

Комедия как понятие зрелища, театрального действия усиливает философский подтекст да и само философское начало театра, что и происходит на спектаклях Дмитриевой...

В июне 2007 году автору этих строк посчастливилось принимать дипломный экзамен у Оксаны Дмитриевой в Киевском национальном университете театра, кино и телевидения имени И.К. Карпенко-Карого. Уже тогда привлекло внимание ее тяготение к поэтике серебряного века русской культуры. При ознакомлении с ее дипломной работой ощущались, проступали черты, роднящие Оксану с великими предшественниками. Ее дипломный спектакль «Любовь дона Перлимплина» по Г. Лорке только усилил представление о ее художественном прозрении, стиле, природе дарования, которые плоть от плоти модернистской культуры и которые впоследствии проявились с первых шагов Дмитриевой на сцене Харьковского театра кукол, продолжая сегодня развитие ее многогранной творческой палитры.

Достаточно увидеть выдержки из ее дипломной работы, чтобы убедиться, насколько планомерно она развивала свое направление и насколько она оказалась верна избранной программе жизни: «Художники

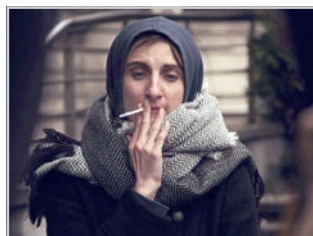
нової хвилі назавжди залишилися вірними своїм дитячим враженням — захопленням балаганом. Вони були отруєні, опромінені радіоактивним повітрям балагану. А втім, згодом це опромінення стане і «панацеєю» від божевілля світу картонного благополуччя. Срібний вік точно дотримувався «правил гри» балагану, з його перевертанням смислів, з його ляльками і дзеркалами. Культ ляльки, епідемія масок... Усе це з неминучістю потягло за собою проникнення ляльки в літературу і поезію. Поети та письменники намагались розгадати «тайну ляльки». Як не один із російських поетів, образом ляльки був зачарований О. Блок.

У час срібного віку поряд із маріонеткою надзвичайно популярною була маска. Культ маски, «подвоєного обличчя» пояснюється тим, що мистецтво десятих років прямувало у напрямку до химерності; його творцями цінувались незвичайність, дивовижність, двоїстість. Парадоксальність сприйняття ляльки і маски як страшної, але необхідної умови прориву до справжнього і світлого, приводила до наступної логіки міркувань: щоб пізнати істину, треба зірвати маску або перемогти у собі маріонетку, тобто спочатку пережити мертвецьку, фатальну силу личини і ляльковості в обмеженості руху і чуття, які дають ілюзію свободи та спокою...»²⁰⁴.

Символично, що в 2004 году 66-й театральний сезон Крымского театра кукол, где начинала свой творческий путь О. Дмитриева, открылся премьерой «Балаганчик» по пьесе А. Блока. Это была первая режиссерская работа О. Дмитриевой, она открывала III Международный фестиваль театров кукол в Крыму и получила высокую оценку профессионалов как новое направление в искусстве театра кукол. Можно сказать, с этого события О. Дмитриева начала последовательное осуществление своей программы модернистского театра, которую она продолжила уже Харькове.

Творчество О. Дмитриевой в Харьковском театре кукол означает продолжение традиции репертуарного театра сразу в нескольких направлениях. Случайность ли это или закономерность, но О. Дмитриева не просто талантливо воплощает мировую классику на театральной сцене, удивительно еще и то, что ее творчество — прямое попадание в природу харьковской школы кукольников. Причем она не только попала в природу школы, но и мощно продолжила традиции харьковских кукольников по всем признакам и направлениям деятельности. При всем том О. Дмитриева может одинаково талантливо работать в любом театре, как у себя на родине, так и за рубежом, но истинное ее место — только в Харькове, потому что в Харькове имеются те условия, природная среда, вышколенная труппа, которые способствуют максимально углубленной, наиболее продуктивной работе над воплощением драматургии.

²⁰⁴ Дмитриева О. Театр ляльок у творчості Олександра Блока [Рукопис] : диплом. робота. С. 1–48.



Работы Дмитриевой — явление филигранной отделки и тонкой психологической разработки героев драматических произведений. Психологизм был и поныне является характерной чертой харьковских кукольников. Помимо глубокого профессионализма, О. Дмитриева, как уже было неоднократно сказано, глубоко прочитывает произведения классики, вскрывает глубину замысла драматурга или писателя, очерчивает действенные линии пьесы и приводит зрительный зал к катарсису, глубокому проживанию и восприятию произведения автора. А если говорить о родстве с харьковской школой кукольников, то стоит еще раз проследить его по признакам, которые приводились в предыдущей книге: следование традициям репертуарного театра; принадлежность к школе переживания; раскрытие духовного богатства драматурга, писателя через актера, проживающего роль по законам драмы; приведение зрителя к катарсису — типичные признаки культуры русского театра.

Творчество Дмитриевой синтезирует в себе все общие направления движения театра — психологический театр кукол. Начиная от «театра Шаховца» довоенного периода и «четырех театров» додмитриевского периода, психологическое направление прошло все этапы развития, при этом предметный театр раскрывал психологическое направление по-разному и в разных системах кукол, начиная от петрушек «Запорожца за Дунаем», тростевых кукол в «Чертовой мельнице», через маски в «Святом и грешном», паркетные куклы в «Тени», мимирующие куклы в «Скотном дворе»; разные системы кукол, включая марионеток и живого актера в «Мастере и Маргарите». И наконец, «театр Дмитриевой» совершил переход от социальной темы к философскому театру в системе тотального, синтетического

предметного театра. Приход к философии — даже не прерогатива, а особенность стиля дмитриевских постановок — это логически выверенная эволюция всего исторического пути Показательного театра кукол. К этому рубежу театр шел сквозь тернии на протяжении всей своей истории. Процесс этот оказался объективным, органичным и не искусственным.

Тотальный театр имеет свои законы, они были выведены еще в некоторых европейских, прибалтийских театрах кукол, в «уральской зоне», в Петербурге. Опыт Дмитриевой так же, как и предшествующий опыт, следует рассматривать с позиции отражения современных реалий в эстетике синтеза двух видов тел — живого и предметного. У Дмитриевой мы видим более сложные формы тотального театра, усложненные поэтикой знаковых кукол, которые, опять-таки, несут психологический груз, подчеркивая и укрупняя смысл. Актеры играют психологию, подчеркнутую выпуклостью гротескного рисунка роли. Куклы еще более усиливают психологию — и вместе они создают симбиоз, единое сценически-энергетическое пространство, выводя синтез существования двух «тел» на уровень метафоры. Образовалось новое природное явление, которое мы обозначили как «метафорический реализм».

Во всех спектаклях Дмитриевой, выполненных в сценографии Денисовой, актеры соседствуют с куклами, масками, гротесковым реквизитом. Рассмотрим детальнее, как из всего этого симбиоза высекается действие, какими средствами раскрывается содержание, смысл действенного ряда, что подчеркивается качеством отобранного драматургического материала, усиливает его и доводит до максимальной степени концентрации эстетические возможности тотального, синтетического театра.

Если в предыдущей книге об истории Харьковского театра кукол мы остановились на премьерах того времени, то сегодня репертуар театра пополнился новыми воплощениями классики, причем мы можем смело сюда причислить новый детский репертуар, хотя назвать его сугубо детским можно весьма относительно. Его принято называть репертуаром для семейного просмотра, однако подобные наименования весьма условны, так как детские спектакли универсальны, они имеют необычайную силу и глубину, укладываются в сознание и детей, и взрослых.

Итак, чтобы понять значимость всего, что было создано до настоящего времени, выявим тенденцию роста и становления школы уже на новом витке развития традиций.

Рассказывает постановщик спектакля «Чевенгур» Оксана Дмитриева: «Замысел «Чевенгур» возник от совершенного восторга от языка Платонова. Этот автор гипнотизирует и не отпускает. Абсолютно кинематогра-

фические сцены! Захотелось снять кино! Мы пользовались киношными приемами. А тема... Есть у персонажа Бог такие слова: пускай тоскуют до конца корней, покуда кора не заголится... Судьбы людей, ставших сырьем для топки паровоза революции, судьба нашей бесприютной, безжалостной к себе родины... Где начало всех несчастий и как отомолить новую судьбу...»²⁰⁵.

Существуют различные интерпретации романа «Чевенгур», действие которого происходит где-то на юге России и охватывает период военного коммунизма и нэпа, хотя реальные события и местность преобразены в соответствии с логикой мифа.

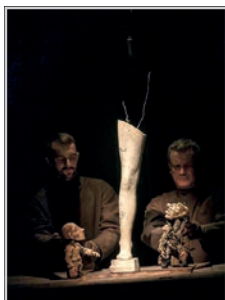
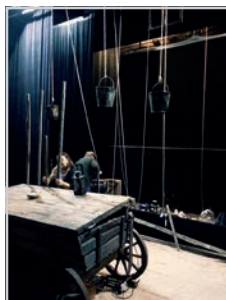
Александр Дванов, главный герой романа, рано потерял отца, который утопился с мечтой о лучшей жизни. «В семнадцать лет Дванов еще не имел брони под сердцем — ни веры в бога, ни другого умственного покоя...». Отправляясь «искать коммунизм среди самодеятельности населения», Александр встречает Степана Копенкина — странствующего рыцаря революции, своеобразного Дон Кихота, Дульсинеей которого становится Роза Люксембург. Копенкин спасает Дванова от анархистов банды Мрачинского.

Герои романа оказываются в своеобразном заповеднике коммунизма — городке под названием Чевенгур. Жители города уверены в ближайшем наступлении коммунистического рая. Они отказываются трудиться, предоставляя эту привилегию исключительно Солнцу; питаются подножным кормом, решительно осуществляют обобществление жен, жестоко расправляются с буржуазными элементами (уничтожая, подчеркивает Платонов, как их тело, так и душу). Революционным процессом в Чевенгуре руководят фанатик Чепурный, сводный брат Александра Прокофий Дванов «с задатками великого инквизитора», палач-романтик Пиюся и другие.

В конце концов город подвергается нападению казаков; в жестоком бою защитники коммуны выказывают себя как подлинные эпические герои и почти все гибнут. Уцелевший Александр Дванов на Росинанте Копенкина по кличке Пролетарская Сила отправляется к озеру, где утопился его отец, входит в воду и воссоединяется с отцом. В живых остается только Прокофий, «плачущий на развалинах города среди всего доставшегося ему имущества».

По жанру роман Платонова «Чевенгур», как указывает Л.В. Ярошенко, рассматривают как повесть (В. Вьютин), мениппею (М. Геллер), философский роман (Л. Фоменко), идеологический роман (М. Золотоносов),

²⁰⁵ Переписка с главным режиссером театра, заслуженной артисткой АРК О.Ф. Дмитриевой 25 февраля 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.



Сцены из спектакля «Чевенгур»

трагическую утопию (В. Свительский), народную эпопею (В. Васильев), антиутопию (Н. Полтавцева, Р. Гальцева, И. Роднянская); указывают на взаимодействие в одной жанровой структуре утопических и антиутопических тенденций (А. Кедровский, К. Исупов, Н. Малыгина). В «Чевенгуре» отразились и другие модификации романа: полифонический роман (Н.В. Корниенко), роман-миф, роман становления человека, роман-путешествие. М. Горький назвал «Чевенгур» лирической сатирой²⁰⁶.

У фестивального зрителя и критики вызывали удивление смелость режиссера, «взявшей за такое эпическое произведение со множеством героев, сюжетных линий, со сложнейшей образной системой и поэтической структурой... Вместе с художником Н. Денисовой, композитором О. Кадановым, музыкой А. Айги и работой актеров удалось создать грандиозную фантазмагорическую фреску послереволюционной эпохи... Удивительно, как удается авторам спектакля балансировать на тонкой грани между сатирой, гротеском, романтическим реализмом и поэзией в изображении чевенгуровского бытия. Жанр спектакля невозможно определить. Это какой-то фантастическо-романтический триллер»²⁰⁷.

Замысел спектакля воплощался в соответствии с содержанием романа, что нашло отражение в куклах и декорациях.

«Образ рыбы постоянно возникает внутри причудливого действия. Он взят из романа и придает происходящему особый философский подтекст. Рыба, как известно, символ Христа эпохи христианства, в народном сознании он же ассоциируется с мудростью, всезнанием, невозмутимостью, молчанием, тайной. Рыбаками были апостолы Христа, «ловцами душ». Рыбой Он накормил страждущих истины, которые ходили за ним по земле. Рыбак — отец Сашки, ушедший к ним навсегда в «любопытстве смерти». Сашка отправляется в свой последний путь на лодочке с удочкой вместо мачты. Только у революции рыбалка какая-то чудовищная. Она превращает рыб в мертвых обглоданных монстров — рыбы в латах и противогазе.

...Бледными, изможденными и безликими изображены голодающие, измученные люди. В этом стиле сделаны и другие куклы — большие и очень маленькие. Одежда на них по цвету слилась с общим цветом лица, и кажется, что они как будто голые. Только какие-то детали в костюме обозначают человеческие особенности героев да необыкновенно выразительные, большие по сравнению с туловищем, словно вырезанные из дерева,

²⁰⁶ Ярошенко Л. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно : ГрГУ, 2004.

²⁰⁷ Быба Т. «Чевенгур» из Харькова — ярчайшее событие Платоновского фестиваля. 2013. 11 июня. Режим доступа: <http://culturavrn.ru/pf/9592>. [назв. с экрана].

скульптурные лица... Несмотря на статичность, эти лица очень живые, они, не меняя выражения, меняются внутренне, у них живые глаза, которые словно излучают энергию интенсивной внутренней жизни»²⁰⁸.

Как передать своеобразие художественных средств, которые использовались в воплощении замысла? Их так много, что вызывает удивление изобилие различного рода режиссерских находок, приемов.

«Действие развивается стремительно и зловеще, на сцене все время все меняется, идет какая-то дьявольская работа, скрипят доски, идет дождь, громяхают ведра и оконные рамы, сверкают молнии, летают фантастические аппараты, люди, диковинные рыбы то с обглоданными ребрами, то в противогазах. Гигантская телега истории, на которой все происходит, постоянно деформируется, превращаясь то в деревенский дом, то в железную дорогу с грозным, пышущим паром паровозом, то в какие-то грохочущие мастерские, где, видимо, выковывается пролетарский дух, то в заброшенную церковь (где ж еще располагаться штабу ревкома как не «под Богом»?), то в озеро, в пучину которого погружается углая лодочка с Сашкой Двановым»²⁰⁹.

Юлия Коваленко также отмечает немало символических деталей, или способов смыслового выражения отдельных сцен романа: «Символічний ряд вистави невпинно трансформується. Сільське корито перетворюється на батьківську домовину, біля якої шукає притулку герой вистави — малий Сашко, а з неї — на човна, в якому катається Бог-Тітич. Причому рибу з неї він вудить на блесну — зірку з неба, що її поцілів бравий комуніст. У фіналі, коли дорослий Сашко повторює шлях самогубці-батька, він входить до вже напівзатопленого човна, а комуністична зірка тягне його на дно якорем скорботи...

Показавши селянські хатки маленькими, а вузли майна, з якими куркулі збираються пережити оголошений кінець світу — завбільшки з ляльок-людей, Наталія Денисова вдається до принципу знакової диспропорції Вадима Меллера, яку той запровадив у виставі Леся Курбаса «Диктатура». Вершник Револуції виглядає велетнем серед дрібного люду, з'являючись на паротязі, «залізному коні» доби військового комунізму.

...Потім величезні, заскоружлі, мозолясті батьківські руки-муляжі втішають Сашка, який впав у тифозне марення. Навіть коли величезні ляльки безпосередньо не беруть участі у дії, вони вириваються із темряви, мовчки «спостерігають» за залом. А у самому фіналі, коли «губернія на березі неба» вщент винищена карним загоном, у кривавих проваллях вікон

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ Там же.

пограбованих будинків раптом, мов спалах, виникає видіння — «батьки» сидять на підвищенні непохитно, дивлячись порожніми очницями, немов єгипетські статуї фараонів. Символ вічного, багатостраждального і безгolosого народу»²¹⁰.

Из символов словно образуются метафорические «фразы», зритель читает пластические «предложения» — действие, которое несет в себе глубинную образность, психологию, словно сотканые из множества психологически-символических метафор, в целом образуя символично-метафорическую психологическую картину жизни. В частях мы узнаем целое, каждая деталь — концентрированный образ, составляющая часть коммунистической эпохи с ее нищетой, невежеством, космической глупостью, а все вместе — трагедия «совкового» бытия, вызывающая сочувствие и сострадание.

«Наверное, можно было бы назвать всю эту историческую и образную «круговерть» сатирической антиутопией. Больно уж смешны и нелепы персонажи спектакля. Но не все. Соня Мандрова, Сашка, Отец-рыбак, Титыч-Бог вызывают глубокую симпатию. Да и остальные, вроде бы отрицательные персонажи не карикатурны. В том-то и особенность прозы писателя, что для всех, даже самых жутких, неприятных, отталкивающих персонажей, находится в его огромном сердце сочувствие и сострадание. Легко было свалиться в злую сатиру, живописуя подобных «борцов» за народное счастье. Но театр удержался на самом краешке этой пропасти осуждения»²¹¹.

Спектакль продолжает решение одной из краеугольных задач предметного театра и творческого наследия Показательного театра — психологизм в передаче образной системы играющих кукол. Куклы, наделенные художником Н. Денисовой всеми необходимыми характеристиками, в руках актеров находят полную расшифровку воплощенных в них образов действующих лиц романа. Причем настолько «натуральное» воплощение, что можно неоднократно утверждать об объективном действии закона натуральной школы. При всей обобщенности, концентрированности образной структуры каждый персонаж выглядит как достоверное лицо сценического повествования. В дополнение к тому — мастерское освоение актерским составом лексически-речевой характеристики своих персонажей, каждый из которых живет своей отдельной персонифицированной

²¹⁰ Коваленко Ю. Революція в жанрі трагіфарсу // Український театр. 2012. №6. С. 4–5.

²¹¹ Быба Т. «Чевенгур» из Харькова — ярчайшее событие Платоновского фестиваля. 2013. 11 июня. Режим доступа: <http://culturavr.ru/pf/9592> [назв. с экрана].

жизнью как член большого общественного объединения, выведенного рукой писателя и ожившего в сценической редакции театра.

Можно даже высказать мысль о переходе натуральной школы на новую ступень реализма — сюрреализм, ибо вся эстетика постановки насыщена некой гипертрофией коммунистического безумия — та степень экзистенции, которая присуща XX веку, когда невозможно отразить реалии века простыми, «бытовыми» подробностями. Данное искусство требует именно таких средств выражения, когда «взбешенному» сознанию нужна такая степень выхлеста энергии, которую эстетика реалистов-передвижников выразить уже не в состоянии, для этого требуется психоанализ З. Фрейда и эстетика экспрессионизма.

В качестве примера можно сравнить картину В.В. Верещагина «Апофеоз войны», созданную в 1871 году, с картиной Марка Шагала «Раненый солдат», написанной в 1914 году. Разница в сорок три года весьма ощутима в стилях и направлениях эстетики в воплощении резких экзистенциальных состояний. По современным меркам полотно «Апофеоз войны» можно было бы соотнести с сюрреалистическим воспроизведением картины нашего бытия, отражением безумия человечества в бесчисленности, бесконечности и бессмысленности войн. В XIX веке, когда эта картина была создана, она могла производить неизгладимое впечатление на современников, а сегодня она обрела академический лоск и воспринимается вполне спокойно, потому что изменившееся время требует других степеней воздействия на сознание зрителя.

Картина Шагала, созданная в XX веке, смотрится более динамично и драматично, потому что пришло время других способов выражения



В.В. Верещагин.
«Апофеоз войны», 1871 г.



М. Шагал.
«Раненый солдат», 1914 г.

экзистенции бытия, потому что войны стали более частыми и кровопролитными, человечество еще более замкнулось в себе и не находило выхода к простым человеческим проявлениям. А если говорить о нашей современности, то сегодня нужны еще более резкие, контрастные сочетания в выражении трагедии современной жизни, так как жизненный опыт планеты подвел нас к очень неприглядным общечеловеческим состояниям. Думается, в этом направлении спектакль «Чевенгур» делает свою работу.

Такая аналогия полезна в сравнении разных стилевых направлений, существовавших в Харьковском театре кукол от основания до наших дней, она отражает эволюцию реалистического метода, закону которого подчинены абсолютно разные по своей природе художники, работавшие и работающие ныне в стенах этого театра.

Настало время, когда прогнозы светлого будущего, показной оптимизм не только не продуктивны, но наносят непоправимый вред неустойчивому сознанию подавляющей части народа, который уже показал на практике вероломство в осуществлении программ достижения каких-либо светлых перспектив, отягощенных неосмысленными коммунистическими идеями. Как афористично и точно заметил харьковский критик А. Анничев, «аллегория абсурда социальной антиутопии можно сравнить с тем, когда слепые кроты фанатично роют путь к светлому будущему»²¹². На этом социально-политическом фоне появление спектаклей, подобных «Чевенгuru», является логическим продолжением отражательных процессов в художественном осознании действительности, оно определено самой жизнью.

Спектакль «Чевенгур» еще и еще раз обращает зрителей к печальной истории Российско-советской империи, обнажая ее трагический подтекст, напоминая и подсказывая путь к здравомыслию. «Чевенгур» составляет палитру социально-философской линии, эволюционно идущей в связке с сатирической линией «Четвертого позвонка», «Святого и грешного» и «Скотного двора».

Вскоре после спектакля «Чевенгур» последовала новая постановка — оригинальное и неожиданное для театральной сцены произведение, вдохновленное поэзией Цветаевой — спектакль «Казанова».

Рассказывает О. Дмитриева: «В основе «Казановы» — пьесы Цветаевой «Приключение» и «Феникс». Мемуары мне нужны были прежде всего для понимания личности Казановы; украшения, словечки, шутки Казановы. Ну и, конечно, понять, что так увлекало Цветаеву, она обожала его мемуары.

²¹² Анничев А. В Харькове «Чевенгур» стал «Губернией на берегу неба» // Время. 2012. 22 февраля.

Казанова — театр масок! Новый прием для меня, с которым хотелось поработать. Маска — принципы работы с ней, философия, что скрывается за маской... Место действия — прекрасная Венеция, родина Казановы. Фантастический город. Нам очень хотелось, чтобы в спектакле звучала тема красоты. Казанова — как автор культа Любви и Красоты. И конечно, тексты Цветаевой! Она писала свои пьесы о Казанове в голодной и холодной Москве: Первая мировая, в воздухе предчувствие катастрофы — и это удивительное бегство в галантный век и восхищение Джакомо... Мы репетировали спектакль — начиналась революция — вот такие совпадения...»²¹³.

В контексте предметного театра отдельно выделяется спектакль «Казанова». В этом случае есть смысл рассмотреть вопрос синтетического театра как театра «индивидуально» предметного, то есть эстетическая основа спектакля — это чувственный мир людей, воспроизводимый при помощи актерской игры, а сценография, реквизит, костюмы создают среду, настроение, атмосферу праздника... Именно в таких обстоятельствах представлена жизнь Казановы, а точнее — его воспоминания о былой любви, его прошлое и настоящее. И особо выделяются из совокупности предметного мира костюмы персонажей. Они выглядят как нереальные, из какого-то вымышленного, придуманного мира, но несут яркую образную нагрузку.

«В представлении большинства Казанова — это любитель женских прелестей, неутомимый герой-любовник, менявший женщин, как перчатки. Но мало кто знает, что и у Казановы была женщина, поразившая его в самое сердце и оставшаяся единственной на фоне всех остальных многочисленных подруг. Ее звали Анриетта...

Однажды, приехав в Женеву, на одном из званых обедов, Джакомо увидел хорошенькую девушку, которая пришла на прием с красивым и видным молодым офицером. Они не отходили друг от друга ни на шаг, а молодая особа смотрела на бравого военного с неподдельным восторгом и обожанием. Она была свежа, красива, а глаза ее выражали тихую грусть и таинственную, неизведанную печаль. Девушка прекрасно держала себя, а ее великолепно сложенная фигура приковывала внимание пришедших на прием мужчин. Казанова решил во что бы то ни стало познакомиться с девушкой и соблазнить ее. Он подошел к ней, сделал театральный реверанс и спросил ее имя. Она носила красивое имя Анриетта и была француженкой. После нескольких слов, сказанных известным любовником в ее адрес, юная мадемуазель дала согласие на свидание, которое

²¹³ Беседа с главным режиссером театра, заслуженной артисткой АРК О.Ф. Дмитриевой 25 февраля 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.



Сцены из спектакля «Казанова»

оказалось для нее роковым. После первой ночи, проведенной с искусным и опытным обольстителем, Анриетта забыла о бывшем возлюбленном, красавце-венгре, и уже клялась в самых пылких чувствах новому любовнику, итальянцу с пронзительными черными глазами. Ее новый знакомый в который раз пытался предостеречь девушку от пылких чувств, но та, казалось, и слушать не хотела о неизбежном расставании. «Мы любили друг друга со всей силой, на какую были только способны, — вспоминал много лет спустя Казанова, — мы довольствовались друг другом, мы полностью существовали в нашей любви».

Ради Анриетты Казанова отказался от поездки в Неаполь и сообщил друзьям, что задерживается в Парме на неопределенный срок. Около трех месяцев любовники наслаждались друг другом, пока не произошел разрыв в их отнрошениях. Он назначил ей очередное свидание, которое назвал последним, и, утешая плачущую француженку, просил у той прощения. «Я самый настоящий распутник, — объяснял он бывшей возлюбленной. — Мое главное дело в жизни — дарить наслаждение». Любовники расстались. Анриетта вернулась на родину, а Джакомо отправился в Англию, где продолжал соблазнять женщин и покорять их сердца. Женевская знакомая иногда писала возлюбленному, никогда не упрекала его и искренне желала счастья.

В 1782 году Казанова, которому к тому времени уже исполнилось пятьдесят семь лет, переехал в Чехию и стал библиотекарем у графа Вальдштайна, где продолжал заниматься философией и написанием главной книги своей жизни — мемуаров «История моей жизни». Там, вспоминая о «несравненной Анриетте», «своем удивительном сокровище», Джакомо очень нежно и трепетно отзывался об этой прекрасной и искренней девушке, не позволяя себе вдаваться в интимные подробности, которыми были наполнены рассказы о других его женщинах, когда-либо состоявших с прославленным обольстителем в любовных связях. Рассказы о юной француженке были наполнены лишь грустью и благодарностью за преданную и чистую любовь молодой красавицы. «Кто думает, что женщина не может наполнить все часы и мгновения дня, — писал Казанова, — тот думает так оттого, что не знал никогда моей Анриетты». С такой тоской и нежностью он не отзывался ни об одной подруге, которую великому сердцееду когда-нибудь довелось любить»²¹⁴.

Обстоятельства жизни, а также мемуары Казановы легли в основу поэтического цикла Марины Цветаевой. Оксана Дмитриева взяла за основу

²¹⁴ LADY forever: http://lady-forever.ru/publ/izvestnie_zhenshini_mira/anrietta_vozljublennaja_kazanovy_soblaznivshaja_soblaznitelja/7-1-0-2805

этот литературный материал и создала драматургическую композицию, а все, что составило действенную часть спектакля, — это пантомимические, психологические «этюды».

Невзирая на схожесть приемов с существующей традицией синтетического тотального театра, спектакль «Казанова» все же невозможно поставить на один уровень со всем, что было в практике предметного театра, и, соответственно, с тем, что было поставлено на сцене Харьковского театра кукол. Это совершенно индивидуальное направление. Поэзия сама по себе дает много «настроений», чувствования какой-либо природы вещей. Известно, в какой общественно-исторической ситуации возникли стихи: «Марина Цветаева писала свої п'єси про Казанову, втікаючи від кривавих часів воєнного комунізму в поетичні сни про пишне XVIII століття»²¹⁵.

Сам по себе Казанова вызывает интерес не только как образ легендарного любовника, но и как образ мужчины, ищущего свою единственную возлюбленную — образ идеальной любви. Спектакль «предметен», что говорит о разнообразии природы предметного театра, его многоликости, способности передавать тончайшие оттенки человеческой души. Спектакль впечатляет...

«Суть эстетики синтетического жанра в том, — говорит театральный критик А.А. Стогний, — что и люди, и актеры, и маски сосуществуют в едином пространстве, и здесь нет доминирующего средства выражения. Все слито воедино, невозможно отделить одно от другого, в противном случае не будет того художественного эффекта, который дает спектакль. Спектакли Оксаны Дмитриевой во многом отличаются синтетичностью мышления, и с театроведческой точки зрения достаточно сложно определить жанр, в котором она работает: здесь есть место и художественному, и построенному на звучании фонетическому театру, и драматическому театру, и театру кукол, в чем-то — театру пластики. Этот стиль мышления отличает и режиссера Оксану Дмитриеву, и главного художника театра Наталью Денисову. Это специфика современного театрального языка»²¹⁶.

«Создатели спектакля выступили философами, психотерапевтами и создали историю-сон. Одна загадка вплетала в себя новую, герои были то реальны, то туманны, все было сном, но столь явным...»²¹⁷.

²¹⁵ Коваленко Ю. Казанова: сни про щастя та смерть у Венеції // Український театр. 2014. №2.

²¹⁶ Кадомская Е. В харьковском театре объявился коварный обольститель // Культура. 2014. 15 марта.

²¹⁷ БЕЗ ГРИМА-инет издание 14 марта 2014.

Хорошо передает атмосферу спектакля рецензия харьковского журналиста и критика Ю. Хомайко: «В начале спектакля мы знакомимся с постаревшим Казановой. Некогда неутомимый путешественник вынужден осесть в чешской Богемии и довольствоваться скромной должностью библиотекаря у графа, приютившего его в замке Дукс. Осмеянный бесцеремонной графской челядью, для которой он «черт, паяц, безбожник, голь» (в этом же семантическом ряду и «библиотекарь»), Казанова в исполнении Игоря Мирошниченко преисполнен сдержанного достоинства и от пошлости, хамства, окружающего жлобства спасается воспоминаниями. Они уводят его от темных тонов к ярким, от отупляющего однообразия серой массы — к разноцветной фантазмагории маскарада, где царит дух флирта и свободы, уводят в родную Венецию, еще недавно считавшуюся европейской столицей наслаждений, где

Вода в ее каналах — как слюда.

А по ночам — как шелк тяжелый.

И жены рыбаков себе в подола

Не рыбу нагружают — жемчуга.

Неважно, что для этого возвращения создатели спектакля приспособили старую ванну, из которой пред очи зрителей предстанет актер Артем Вусик, играющий молодого Казанову. И если уж Джакомо счел необходимым вспомнить, что его матушка-певичка любила в период беременности раков, то весьма оправданно и появление при его рождении этих огромных клещеобразных существ.

Но гораздо важнее, что через весь спектакль проходит, сопровождая и молодого, и старого Казанову, загадочный персонаж, обозначенный в списке действующих лиц как Лунный Мальчик. Играющий его без единого слова Виталий Бурлеев, демонстрирует удивительную пластичность, что уже само по себе приятно зрительскому глазу. Кто он? Когда с крылышками за спиной пускает стрелы во встреченных Казановой дам, то понятно, что это античный бог любви Амур (по-другому — Эрос). И тут подсказка. Потому что и без крылышек Лунный Мальчик является олицетворением Эроса — любовного влечения в самой интимной, «ночной» сфере человеческого бытия: в сфере половой любви. «Все можно — под луной!» — говорит возлюбленная Казановы — Генриетта.

Неутомимый любовник, обольститель множества женщин, сердцеед Казанова в этом спектакле, как и у Цветаевой, отнюдь не банальный развратник. На групповые оргии затянутых в черное трико фигур (режиссер по пластике Инна Фалькова) взирает бесстрастно. Он в поисках любви идеальной, которая, как кажется ему много лет спустя, явилась и вскоре

таинственно исчезла в образе притворяющейся мальчишкой Генриетты... Увы, стрелы, выпущенные Амуром для Казановы в разных маскарадных женщин, возвращаются обратно. Пока на склоне лет не сбывается пророчество Генриетты: «Когда-нибудь в старинных мемуарах, какая-нибудь женщина — как я, такая ж...». На этом текст обрывается, но волею судьбы происходит реинкарнация Генриетты в еще более юную Франциску. С Франциской реинкарнируется в молодость и Казанова. Когда актеры демонстрируют неплохую гимнастическую технику, переворачиваясь на штанкетах, мы понимаем, что это от любви у них мир перевернулся. Но маски смерти с длинными вороньими клювами уже заполняют сцену. Фениксу не дано возродиться из пепла, и Казанове суждено метельной ночью раствориться в небытие»²¹⁸.

Трудно определить, к какой тематико-репертуарной линии относится спектакль «Казанова», в каком направлении пошло развитие «комедийности». Не будем ломать голову, тем более что мы убедились в том, что эта линия как бы сама по себе существует наравне с другими, она индивидуальна и появилась как бы непредсказуемо. Возможно, в том и состоит успех — в неожиданности и оригинальности самовыражения...

Традиция психологического театра развивается по разным линиям. В данном случае речь пойдет о воплощении произведений Н.В. Гоголя на сцене Харьковского театра кукол. Отметим, что театр периодически обращается к творчеству великого писателя и драматурга на протяжении многих десятилетий. За эти годы многое изменилось в эстетике театра, и сегодня Гоголь звучит по-другому. Так же, как к Чехову и другим драматургам, к Гоголю театр нашел свой оригинальный подход. Важно не то, насколько традиционный взгляд на комедию Гоголя совпадает с трактовкой на сцене, а насколько неожиданным предстает автор знаменитой комедии в интерпретации создателей спектакля.

«Женитьба» считается первой русской бытовой комедией. Н.В. Гоголь отказался от первоначального замысла изобразить малороссийских помещиков и обратился к чиновничьей среде. Через своих героев автор умудряется показать образ жизни Петербурга 1930-х годов. В домашней обстановке они проявляют себя прежде всего как социальные типы, поэтому комедия Гоголя социальная. Многие исследователи считают, что «Женитьба», как и «Ревизор», относится к реалистическому направлению в литературе. Подколесин — прямой предшественник Обломова. Он готов отказаться от счастья, лишь бы не производить активных дей-

²¹⁸ Хомайко Ю. Джакомо Казанова в театре кукол // Губерния. 2014. №4.

ствий. Но характер Обломова объясняется обстоятельствами его жизни и в конечном итоге крепостным правом. Отчего робок Подколесин, зритель не знает. На этом примере можно показать логику тех исследователей, которые считают Гоголя романтиком. Нерешительность Подколесина в сватовстве можно считать типичным явлением, но то, что жених выпрыгнул в окошко, никак не объясняется реализмом.

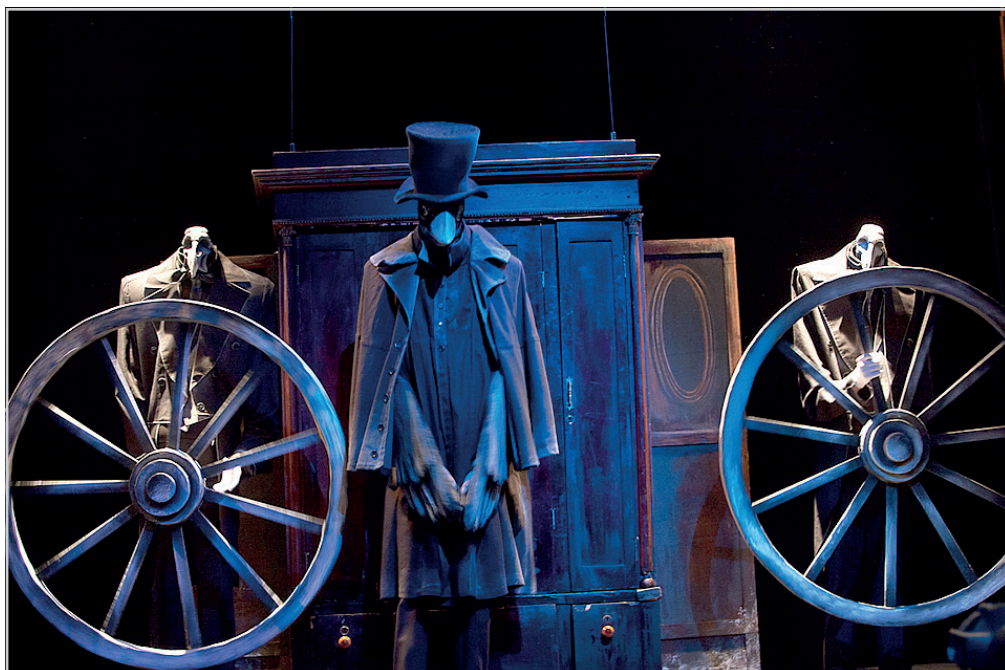
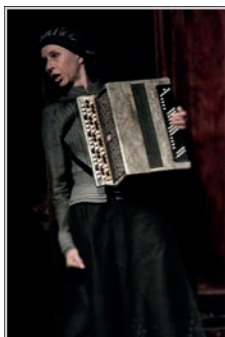
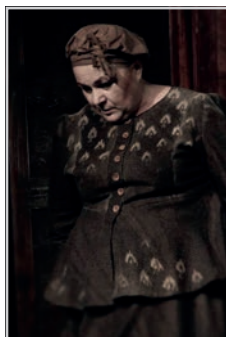
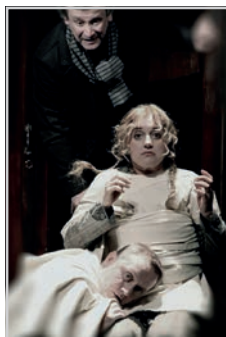
«Женитьба», как и «Ревизор», — комедия сатирическая. Высмеиваются не только черты характера и индивидуальные особенности героев, как в классицистической комедии, но и отдельные социальные явления, например, женитьба как способ изменить социальный статус. Сатире подвергается жизнь без искренних чувств, брак без любви и ответственности.

Тема пьесы заключена в названии. Женитьба — это не результат любовных отношений героев, а сделка, коммерческое предприятие. По структуре пьеса очень гармонична, имеет четкий план. Гоголь нашел формулу единства ситуации, вокруг которой строится действие. Все определяется женитьбой и соперничеством женихов. В окончательной редакции добавляется мотив страха перемен.

Композиция пьесы закольцована: комедия заканчивается и начинается одним и тем же. Интригу пьесы российский литературовед Ю.В. Манн назвал миражной. «Миражность» и закольцованность передают сущность и свойства русской действительности.

Сюжет комедии состоит в поиске выгодного жениха. Купеческая дочь хочет мужа-дворянина, а женихи-дворяне ищут богатую невесту. Главные герои комедии нерешительны. В этих чертах раскрывается психологизм Гоголя: привычки в человеке сильнее, чем желание повысить социальный статус (невеста) или поправить дела (жених). Имеет значение и страх перед людьми другого сословия, непонимание их. Нерешительность приводит к неподвижности событий («миражность»). На столкновении желаний и неподвижности возникают комические приемы. Невеста колеблется, составляя из всех женихов единого идеального. Подколесин тоже сомневается. Нерешительность приводит к развязке — прыжку Подколесина в окошко с целью отдалиться от желаемого объекта на огромное расстояние. Комическая катастрофа случается в тот момент, когда общие усилия почти привели к успеху.

Система персонажей в комедии, по словам русского писателя и поэта А. Белого, «двурельефна», то есть герои образуют пары. В каждой паре подобные герои, соединяясь, вызывают смех, потому что их деятельность не приводит к цели, а гасится другим из пары. Первая пара — Агафья Тихоновна и Подколесин. У них подобная цель и похожее препятствие —



Сцены из спектакля «Женитьба»

страх. Вторая пара — профессиональная сваха Фекла и друг жениха Кочкарев, который, в отличие от Феклы, сам не знает, зачем занимается женитьбой друга. Третья пара — Подколесин и Кочкарев — неудачники жених и сват. Двурельефный параллелизм приводит к «миражности»: деятельность нерезультативна, все происходит наоборот. Комедийные амплуа переосмысливаются или пародируются: жених травестирует любовника, друг жениха — наперсника, который способствует соединению влюбленных.

Если анализировать комедию с точки зрения реализма, то вырисовывается несколько типов. Подколесин — тип человека, который идет к цели только на словах, а на деле бездействует. Такова вся бюрократическая система России 1830-х годов. Кочкарев — человек, который тратит свою энергию на пустое дело и сам не понимает ради чего. У его желания женить друга нет мотива (разве что из вредности, чтобы не был свободным). Но для достижения своей миражной цели Кочкарев прибегает к любым средствам: обманывает, сочиняет.

Агафья Тихоновна — тип богатой невесты, которая не может сделать выбор. Ее рассуждение о том, как сделать мужа идеальным (губы взять у одного, нос у другого и т. д.), — самое знаменитое место комедии. Именно взгляд невесты на свадьбу как на торговлю уничтожает саму суть брака.

Конфликт в комедии внешний и внутренний. Внешний конфликт между женихами легко решается Кочкаревым, но внутренний конфликт Подколесина (жениться или не жениться) и Агафьи Тихоновны (кого выбрать) неразрешим и приводит к комическому финалу.

Основной троп, создающий художественный мир комедии, — гипербола. Яичница слишком широк, Анучкин слишком subtilный. Преувеличены до осмеяния черты характера героев: нерешительность Подколесина, деловитость Яичницы, энергичность Кочкарева.

Гоголь прибегает к излюбленному приему, который широко использовали драматурги XIX века. Он доводит ситуацию и поступки героев до абсурда. Но героями она воспринимается как нормальная и даже обыденная. Кроме одного-единственного события — прыжка в окно. Именно он дает Гоголю право назвать в подзаголовке комедию невероятным событием...

Как решается сюжет комедии средствами, которые избрала постановщик спектакля? В спектакле все деформировано и приходит в движение. Персонажи живут в некой «нереальной» обстановке, где наряду с живыми актерами действуют манекены, предметы, создавая некую мистическую среду, где все вступает во взаимодействие и конфликт.

«На сцене суженное старинными винтажными панелями пространство жилища закоренелого холостяка Подколесина и, самое главное, центр его мироздания — шкаф, створки которого служат дверьми во внешний мир, а межстеночное пространство — пристанищем, убежищем Ивана Кузьмича. Вот вам и готовый образ — человек-черепаха, человек в футляре. У спектакля есть неповторимый образ мещанско-чиновного Петербурга, о котором писал Гоголь»²¹⁹.

Фантастический реализм Гоголя превращается в сюрреалистические картины быта героев комедии, кроме того, присутствуют импровизации по мотивам автора комедии, удачно вкрапленные в действие, — «инфернальный Нос, нагло разгуливающий по Невскому проспекту, и Птица-Гоголь. Хлопая крыльями, Птица-Гоголь отбивает «кастаньетами» дорожный ритм брички, везущей Подколесина и Кочкарева на смотрины к купеческой дочери, или озвучивает рысцу коня, несущего седока по заснеженной перине дороги. А уже в следующей картине этот снежный покров становится обыкновенной периной, в которой, будто рыбу в воде, Кочкарев — ловец душ человеческих — ловит Подколесина и сваху. Третьей градацией фантастического оказались в спектакле носатые исполнены, которые угодливо «подставят» Подколесину окошко, куда он в последний момент выпрыгнет из своей брачной жизни»²²⁰.

Такие широкие ассоциации с миром Гоголя в спектакле не случайны. Они только подчеркивают абсурдность ситуаций, воплощенных в фантазмагористических и сюрреалистических образах.

«В основе спектакля — принцип: нормальная жизнь его героев играет в «живом» плане, а демоны шалящего подсознания — в кукольном, фантомном. Как сразу четыре фантома черных фраков со свадебными букетами вместо голов или чурбан-манекен в подвенечной фате и «пошлых розочках» — мещанская мечта Агафьи Тихоновны. Если вдуматься, зловещий театр кукол в спектакле — на метафорическом уровне. Именно такой предстает в «Женитьбе» ее главная героиня: «куклой», манипулируемой, с одной стороны, практичной и битой жизнью Феклой с недобрый бульдожьим взглядом, а с другой — постоянно строчащей на машинке и пеленающей племянницу в фату-саван теткой.

Оксана Дмитриева смело разделила монолог Агафьи о достоинствах женихов и о великой трудности — выборе — «брачными заклинаниями» над тазиком для бритья Феклы-брадобрея и репликами-самохарактеристиками каждого из «намылившихся» женихов. Фантастичность происходящего

²¹⁹ Коваленко Ю. Люди и фантомы // Харьковские известия. 2015. 24 февраля.

²²⁰ Там же.

объясняется сном Агафьи, ведь только во сне в ответ на вздохи купеческой невесты «вот бы к носу Никанора Ивановича приставить уши Ивана Павловича...» сваха рискнула бы решительной бритвой «отрезать» ухо, нос, губы и — в этот миг зал просто замирает в предчувствии, что именно будет отрезано на реплику, — «чуть-чуть развязности Балтазара Балтазаровича»! И таких театральных мистификаций, пускай далеких по букве от ремарок пьесы, зато гоголевских по духу — в спектакле предостаточно»²²¹.

Любопытно проследить, как актеры существуют в этом абсурдно-сюрреалистическом мире гоголевских персонажей.

«Образ отставного моряка Жевакина «сел» на А. Маркина, как мундир, который его герой перелицевал после двадцатилетнего ношения, и вот он снова — как новый, как родной! Для корифея труппы Владимира Горбунова данная работа стала долгожданной и первой с О. Дмитриевой. И тем приятней, что созданный им образ — несомненная, может быть, самая бесспорная удача ансамбля. Сколько неловкости, сколько досадного замешательства в заминке Ивана Павловича назвать обществу свою фамилию... Яичница. Актер нюансированно передал психологию человека, который стерпелся со своей неловкостью длиною во всю жизнь. Роскошна тембрально-интонационная партитура образа — от нечленораздельного бурчания и ворчания чиновника себе под нос до степенных реплик благонадежного гражданина.

Актеры натренированы работать не под фонограмму, а живую — потому вызывает восхищение та ловкость, с которой гротесковая пара О. Мохленко (сваха Фекла) и А. Озерова (Арина Пантелеймоновна) «лабают» темы Шнитке («Гоголь-сюиты») в четыре руки на двух аккордеонах. Такая высокая музыкальная ирония и мистификация классика советской музыки «пикирует» в прозу жизни Подколесина, усомнившегося в радостях супружеской жизни с Ага-га-га-фией, чей «рафинадно»-белый профиль в одночасье пугает жениха сходством с гусыней. Ведь Подколесин у Дмитриевой не простак, не тюфяк — ни то ни се, а личность гордая — про таких говорят: цены себе не сложит. Неслучайно проинтонировать его тему в спектакле режиссер поручила актеру тонкой душевной организации Г. Гуриненко — в этом тоже чеховский акцент «Женитьбы», ведь Г. Гуриненко уже несколько лет резонансно играет в «Простых историях Антона Чехова» Коврина. А этого необыкновенного героя заела и свела с ума именно семейная рутинка.

Традиционно противостоит нерешительному Подколесину «буря и натиск» — приятель Кочкарев. В исполнении В. Гиндина он легок и обаятелен,

²²¹ Там же.

но вместе с тем и неожидан. Как неожиданно его впадение в мечтательный ступор «на часах» в доме Подколесина, чтоб затем ярче спохватиться: «Ну что ты там возишься? Сколько можно собираться!». Как удивительна его почти отцовская нежность к Агафье Тихоновне (Н. Гранковская), которую Кочкарев уговаривает, укачивая на коленях, а она, разомлев от мужского внимания, так доверчиво к нему льнет, разметав на плече Кочкарева льняные косички с алым в тон губок бантиком и обхватив его детскими ручонками, будто свою надежду! В Агафье Н. Гранковской в целом сразу подкупают мечтательные, счастливые, полные радужных надежд глаза обреченной на разбитое сердце барышни... Потому так трагикомично и трогательно звучит в ее исполнении скандальная реплика женихам: «Пошли вон, дураки! Пожалуйста...»²²².

Автор статьи совершенно справедливо резюмирует главный итог движения и поисков театра: «Путь театра кукол им. В.А. Афанасьева — путь современного европейского театра анимации, где жизнеподобие заменяется динамичным сочетанием предметной, интонационной и пластической метафор, где царят игра, гротеск и фантазия»²²³.

«Балаган» Мейерхольда — в действии...

Далее появились еще несколько спектаклей, новаторских по всем признакам школы — режиссуре, сценографии, актерскому мастерству, в которых метафорический реализм проявляется в самых разных и неожиданных формах.

Одна из самых заметных работ сегодняшнего времени — спектакль, поставленный по пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». После «Простых историй Антона Чехова» — вполне закономерный ход, который предугадала в своей рецензии на спектакль «Вишневый сад» театральный критик Т.А. Киктева: «После спектакля «Простые истории Антона Чехова» я сразу поняла — Оксана Дмитриева еще не раз будет обращаться к этому великому драматургу... И вот «Вишневый сад» — самая культовая пьеса, богатством своей сценической истории способная посоревноваться разве что с шекспировским «Гамлетом»...»²²⁴.

То, что творчество А.П. Чехова является одним из самых сложных испытаний для режиссуры, ни для кого не секрет. Театр всегда проверялся на прочность постановками драматургии высокой пробы. Недаром Чехов является одним из самых востребованных драматургов во всем мире.

²²² Там же.

²²³ Там же.

²²⁴ <https://www.facebook.com/groups/puppet.kharkov.ua/permalink/1014160535330820/>

Поэтому решение взять к постановке именно этого автора равносильно революционному перевороту, да еще в театре кукол.

Пьеса «Вишневый сад» — глубоко психологическая драма, хотя определена автором как комедия. Скорее ее можно было бы определить, как трагикомедию: тонкий юмор, ирония дополняют глубокую по сути личную драму людей, хозяев вишневого сада — Раневской и Гаева, — не сумевших распорядиться ни своей судьбой, ни судьбой близких людей. Опять-таки, главный интерес заключается в том, что театр не только справился с такой немислимой психологической нагрузкой, но и своими художественными средствами доказал способность предметного театра вывести действие на вершину экзистенциального, пикового состояния героев пьесы и вызвать у зрителя ощущения глубокого катарсиса, сопереживания и постижения всей глубины человеческой трагедии.

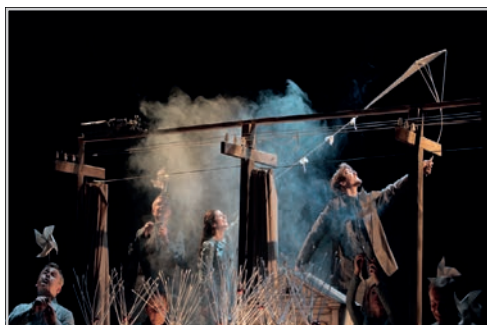
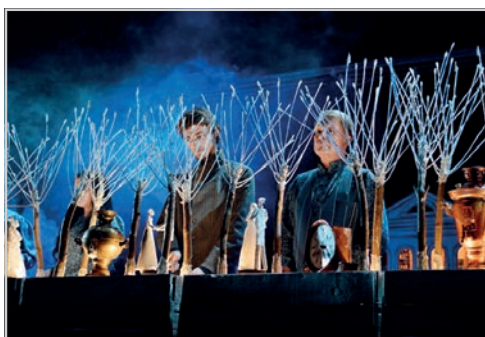
Каждая эпоха диктует для театра свои требования. Художники их чувствуют и отражают те болевые общественные моменты, которые превалируют в общественном сознании, которые свойственны данной конкретной эпохе. Постановки 1960-х годов отличны от постановок 1980-х — разные болевые точки обозначала созвучная времени режиссура. И каждая из постановок несет свой подтекст, присущий времени.

Первая постановка «Вишневого сада» была осуществлена К.С. Станиславским в Художественном театре. Это было предреволюционное время, и А.П. Чехов предчувствовал грядущие перемены. Как писал К.С. Станиславский об А.П. Чехове: «Он один из первых почувствовал неизбежность революции, когда она была лишь в зародыше, и общество продолжало купаться в излишествах...»

Чехов представляет собою одну из вех на пути нашего искусства, наметенном Шекспиром, Мольером, Луиджи Риккони, великим Шрёдером, Пушкиным, Гоголем, Щепкиным, Грибоедовым, Островским, Тургеневым. Изучив Чехова, утвердившись на его позиции, мы будем ждать нового поводыря, который нащупает новый этап вечного пути, пройдет его с нами и водрузит новую вежу для грядущих артистических поколений. Оттуда, с нового завоеванного форта, откроется широкий горизонт для дальнейшего движения вперед»²²⁵.

Согласно традиционному взгляду на это произведение, образ вишневого сада объединяет вокруг себя всех героев пьесы. Писатель соединяет персонажей разных возрастов и социальных групп, и они должны будут так или иначе решить судьбу сада, а значит, и свою судьбу.

²²⁵ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве... С. 353.



Сцены из спектакля «Вишневый сад»

В разных постановках образы действующих лиц трактовались когда традиционно, а когда привносились другие, не похожие на общепринятые взгляды нюансы — тем и любопытны режиссерские новации в сценических вариантах этого произведения.

Владельцы усадьбы — русские помещики Гаев и Раневская. И брат, и сестра — это образованные, умные, чуткие люди. Они умеют ценить красоту, тонко чувствуют ее, но в силу инертности не могут ничего предпринять для ее спасения. При всей своей развитости и душевном богатстве Гаев и Раневская лишены чувства реальности, практичности и ответственности, а потому не в состоянии позаботиться ни о себе, ни о близких людях. Они не могут последовать совету Лопухина и сдать землю в аренду, несмотря на то, что это принесло бы им солидный доход: «Дачи и дачники — это так пошло, простите». Пойти на эту меру им мешают особые чувства, которые связывают их с усадьбой. Они относятся к саду как к живому человеку, с которым их очень многое связывает. Вишневый сад для них — это олицетворение прошлой жизни, ушедшей молодости.

Чувств Гаева и Раневской не разделяет Лопухин. Их поведение кажется ему странным и нелогичным. Он удивляется, почему на них не действуют столь очевидные для него доводы благоразумного выхода из затруднительной ситуации. Лопухин умеет ценить красоту: его восхищает сад, «прекраснее которого нет ничего на свете». Но он — человек деятельный и практичный. Он не может просто любоваться садом и сожалеть о нем, не пытаясь что-либо предпринять для его спасения. Он искренне старается помочь Гаеву и Раневской, но они не желают его слушать. Гаев способен лишь на пустые клятвы.

Аукцион состоялся, и Лопухин купил имение. Традиционно образ Лопухина довольно часто трактовался так, что для него это событие имеет особый смысл. Покупка имения становится неким символом его успешности, наградой за многолетние труды, а вишневый сад — всего лишь земля, которую можно продать, заложить или купить. В своей радости он даже не считает нужным проявить элементарное чувство такта по отношению к прежним хозяевам усадьбы. Он начинает вырубать сад, даже не дожидаясь их отъезда. В чем-то ему сродни бездушный лакей Яша, в котором начисто отсутствуют такие чувства, как доброта, любовь к матери, привязанность к месту, где родился и вырос. В этом он прямая противоположность Фирсу, у которого эти качества необычайно развиты. Фирс — самый старый человек в доме. Он много лет верой и правдой служит своим господам, искренне любит их и по-отцовски готов оберегать от всех бед. Фирс — единственный персонаж пьесы, наделенный этим качеством —

преданностью. Он — очень цельная натура, и эта цельность со всей полнотой проявляется в его отношении к саду. Сад для старого лакея — это родовое гнездо, которое он стремится оберегать так же, как и своих господ.

Петя Трофимов — представитель нового поколения. Его вообще не волнует судьба вишневого сада. «Мы выше любви», — заявляет он, признаваясь тем самым в неспособности к серьезному чувству. Петя смотрит на все слишком поверхностно: не зная подлинной жизни, он пытается переустроить ее на основе надуманных идей. Внешне Петя и Аня счастливы. Они хотят идти к новой жизни, решительно порвав с прошлым. Сад для них — «вся Россия», а не только этот вишневый сад. Но разве можно, не любя родного дома, полюбить весь мир? Оба героя устремляются к новым горизонтам, но теряют корни. Взаимопонимание между Раневской и Трофимовым невозможно. Если для Пети нет прошлого и воспоминаний, то Раневская глубоко горюет: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни...».

Вишневый сад — символ красоты. Но кто же спасет красоту, если люди, которые способны ее ценить, не в силах за нее бороться, а люди энергичные и деятельные смотрят на нее только как на источник выгоды и наживы? Вишневый сад — символ дорогого сердцу прошлого и родного очага. Но можно ли идти вперед, когда за твоей спиной раздается стук топора, разрушающего все, что прежде было свято?

Мы уже упоминали, что своей последней пьесе Чехов дал подзаголовок «комедия». Но в первой постановке МХАТа еще при жизни автора она предстала тяжелой драмой, даже трагедией. И хотя мхатовская, освященная авторитетом Станиславского и Немировича-Данченко традиционная интерпретация «Вишневого сада» как драматической элегии закрепилась в практике отечественных театров, Чехов успел высказать «своему» театру недовольство и неудовлетворенность их трактовкой. «Вишневый сад» рисует прощание хозяев, теперь уже бывших, с их родовым дворянским гнездом. Тема эта до Чехова и драматически, и комически неоднократно освещалась в русской литературе второй половины XIX века.

Традиционно в литературоведении было принято «группировать» героев пьесы, называя представителями «прошлого» России Гаева и Раневскую, ее «настоящего» — Лопахина, а «будущего» — Петю и Аню. Но существуют и такие сценические версии пьесы «Вишневый сад», где будущее России оказывается за такими людьми, как лакей Яша, смотрящий туда, где власть и деньги, ведь пройдет некоторое время, и где окажутся лопахины, гаевы, раневские и трофимовы, когда суд над ними будут вершить яковы?

Драматургия Чехова многогранна, полифонична и чувствительна к любым временным и эпохальным сдвигам, поэтому пьесы Чехова, и особенно «Вишневый сад», так популярны во всем мире. В силу необычайной глубины и многогранности, поддающейся множественным трактовкам с учетом тех или иных условий времени, комедию А.П. Чехова разные режиссеры трактовали по-разному, и тем любопытнее, как она была осмыслена в Харьковском театре кукол.

Внешне все идет «по Чехову»: отживающий класс дворян уступает место будущему развитию капитализма в России и уходит с арены жизни. Однако беспомощность дворян заключена не только в высмеивании Гаева, «прожившего свое состояние на леденцах», сентиментальности Раневской и ее практической беспомощности, Пети Трофимова, «вечного студента», который, казалось бы, символизирует обновление России. Позиция постановщиков спектакля раскрывается немного в другом аспекте.

Раневская вместе с дочерью Аней приезжают из Парижа в самый тревожный и опасный момент жизни всей семьи — над ними нависла угроза продажи имения за долги, что чревато не только потерей былого уклада жизни, но и полным разорением и нищетой. Как Раневская, хозяйка имения, так и ее брат Гаев с момента приезда в апреле вплоть до продажи имения в августе — за все пять месяцев, оставшихся до торгов, — ровным счетом ничего не сделали для того, чтобы спасти себя и свою семью от беды, которая нависла над всеми обитателями дома, словно дамоклов меч.

Все обитатели имения любят вишневый сад, покоряют трогательными взаимоотношениями, монологи и диалоги полны душевной теплоты друг к другу, но возникает вопрос: что же тогда означает любовь в понимании и действиях героев пьесы? Почему столько бездействия в решении важнейших вопросов дальнейшего существования всех хозяев дома? Ведь любовь проявляется желанием совершить благо для близкого человека. Все люди разные, но когда они любят, то совершают одни и те же поступки, действия по отношению к любимым...

Спектакль Харьковского театра кукол приобретает несколько другой подтекст. Здесь звучит не только мотив неспособности дворянского сословия адаптироваться, принять новые условия жизни. Дмитриева ни в коем случае не осуждает Раневскую и Гаева. Как бывает в жизни, они ничего не могли сделать. В ее интерпретации пьесы все гораздо сложнее и больнее, ведь бывает и так, что все необратимо...

Гаев в исполнении Гиндина далеко не традиционен в привычно устоявшейся трактовке утонченного аристократа. Он до смешного инфантилен — взрослый младенец, постоянно пребывающий под присмотром

Фирса, по-детски беспомощный как в попытках решать вопросы семьи, так и в таких элементарных действиях, как, например, «поставить на место» самоуверенного в своей наглости Яшу (его блестяще исполнял молодой актер Д. Литвинов). Гаев Гиндина не способен проявить элементарные мужские качества, чтобы зарвавшийся наглец Яша удалился с его глаз, и для этой цели он призывает Варю. Очень смешно В. Гиндин ведет сцену с Варей и Аней, где речь идет о том, как он будет выкупать имение и спасти вишневый сад от гибели. По манере поведения Гиндина абсолютно четко видно, что эти проблемы его герой никогда не решит, так как понятия не имеет, как это вообще делается. Однако такого рода наивность и неприспособленность аристократии к новым условиям жизни Гиндин демонстрирует сугубо внешней энергичностью. Гаев по-смешному активен в многословной самоуверенности, ведя свой монолог и все больше распалаясь, он подводит сцену к комической развязке, когда выходит Фирс с подушкой и, как ребенка, уводит Гаева спать.

Раневская (Т. Тумасянц) не выглядит сентиментальной представительницей дворянства уходящего девятнадцатого века. Нынешнее состояние всей семьи, безусловно, ее сильно беспокоит, но оставленная в Париже любовь действительно застила ей глаза, и ни о ком она не помышляет, кроме как о своем любовнике, который ее к тому же «обобрал». Все, что было и есть, — ее дети, память о погибшем сыне, родной дом и его обитатели, вишневый сад — как будто в круге ее внимания, но она не здесь, не со своей семьей, не с близкими ей людьми, слишком далека от проблем и бед своих родных, родного дома, вишневого сада — она там, в Париже, и туда вернется во что бы то ни стало.

Права в своих оценках Т.А. Киктева, говоря о трактовке образа Раневской: «Раневская-Тумасянц — женщина-загадка, непонятно зачем вернувшаяся в свое разрушенное имение, в котором так тяжелы воспоминания о нелепо погибшем сыне и о невозвратном счастье безоблачного детства. Она демонстративно сорит последними деньгами, равнодушна к друзьям и близким — впечатление, что внутри нее сидит навязчивая мысль, связанная с малейшей возможностью сбежать туда, откуда по непонятной причине приехала... Единственное, что прочитывается совершенно явно: от переходных состояний, бурного веселья и неприличного кокетства с Яшей до неожиданного замиранья, почти «стоп-кадра» — глубоко притаившийся страх реально маячащего одиночества...»²²⁶.

Сцена объяснения Раневской с Петей Трофимовым решена остро, смело, как экзистенция подсознания в традициях И. Босха и П. Брейгеля.

²²⁶ <https://www.facebook.com/groups/puppet.kharkov.ua/permalink/1014160535330820/>

Раневская осыпает Трофимова обидными эпитетами, а при этом вызываясь седлает Яшу, который, став на четвереньки, по-лакейски преданно подставляет ей себя. Известно, что подобной символикой пользовались живописцы эпохи Возрождения, чтобы подчеркнуть один из человеческих пороков — прелюбодеяние, — и здесь он как бы оправдывается репликой Гаева о порочности сестры.

Характер Раневской заострен: она не столько «учит» Петю жизни, способности понимать чувства женщины, сколько оправдывает свою страсть. В данном контексте роль Раневской крайне сложна. Все-таки она дворянка, аристократка, но в первую очередь — она женщина. Ситуация настолько экзистенциально оголена, что сложно рассуждать о ней с позиции общепринятой морали. Как охарактеризовала ее состояние О. Дмитриева, «наша Раневская манифестирует свое падение», и за этим кроется огромный душевный надрыв...

Попутно следует отметить, насколько злободневно выстроена роль Яши. Его отношения с Раневской вряд ли покажутся верноподданническими, он пользуется «чувственной» слабостью Раневской. Почему бы и не воспользоваться? Кажется, он один из немногих, кто предвидит крах «вишневого сада», и он с четкостью заправского режиссера выстраивает сверхзадачу — своевременно уехать в Париж из этого «захолустья», поэтому не прочь пустить в ход свою внешнюю привлекательность. Торгашество, а сегодня это понятие звучит как бизнес, — сыграть на чувствах, а то и «купить» женское чувство.

Второй исполнитель роли Яши — М. Озеров — по-другому ведет свою роль. Д. Литвинов трактовал свой образ как скользкий, мерзкий тип, который любой ценой достигнет цели, проскользнув в любую узкую щель. У М. Озерова образ Яши получился жестче: его Яша способен идти по трупам, лишь бы достигнуть поставленной цели...

Казалось бы, что является любовью в понятиях героев спектакля? Ведь неслучайно выписан Чеховым Симеонов-Пищик — живущий по соседству такой же помещик, как Раневская и Гаев. Малообразованный, по-мужицки простой. Так, как играл эту роль В. Горбунов, можно предположить, что его Симеонов-Пищик ради своей часто упоминаемой им дочери Дашеньки, которая в пьесе не появляется, но от которой часто передает всем привет, он принял предложение Лопухина о сдаче в аренду земельных участков, и тем самым спас Дашеньку и себя от разорения и нищеты. Может, его любовь покажется более «действенной»?

Тогда что же является двигателем поступков, точнее, бездействия Раневской? Эгоизм? Безответственность? Ведь было два варианта для спа-

сения семьи и вишневого сада: вариант Лопихина — сдать имение в аренду под участки, вырубить вишневый сад как нерентабельный, который Раневская и Гаев категорически отвергли; и второй вариант — просить финансовой помощи у богатой тетушки в Ярославле, которая не любит Раневскую за ее «случайные связи». Тетушка поставила условие, что даст денег, если имение будет переписано на Аню. Так что же, ради своих детей, сада, который занесен в энциклопедический словарь, близких ей людей, обитателей имения, которых она любит, нельзя было переписать имение на Аню, как того требовала тетушка?..

В трактовке Дмитриевой все получается гораздо сложнее. Дмитриева говорит о необратимости событий — невозможности любви, невозможности счастья, отсутствию будущего. Все предрешено. Это мы уже знаем из истории, какой кровью закончится «вишневый сад» для аристократии, для нарождающегося нового класса — буржуазии, а тогда люди жили, не осознавая, что и Раневская, и Гаев, и Лопихин, и Симеонов-Пищик, и все остальные — уходящее поколение, поколение трагическое, переживающее надрывное состояние, не осознающее неизбежности (наверное, это единственное счастье, которое может испытывать человек, не ведающий своего близкого безысходного будущего). Поэтому и у Чехова, и в спектакле Дмитриевой выписано и показано в финале некое шутовство и балаган, и все выглядит как последние пляски на палубе тонущего корабля. По диалектике развития событий «вишневый сад» должен погибнуть...

Глубоко прорисовываются и такие психологические моменты состояния героев пьесы: «По большому счету, одиноки все чеховские герои. Каждый проходит свой путь и делает свой выбор. Константин Рудницкий назвал драматургию Чехова монологической. В этом определении таится глубокий смысл тотальной неспособности людей слышать друг друга. Все сконцентрированы на себе, своих переживаниях. В финале спектакля, когда суета сборов к отъезду превращается в хаотичное общее движение и кто-то время от времени спрашивает, где Фирс, получая тут же успокаивающий ответ, что, дескать, с ним все в порядке, Фирс присутствует здесь же на сцене, слабой походкой проходя мимо, сквозь, рядом, задевая рукавом и... оставаясь незамеченным. Не видят. Не до него. Но все несчастные и впереди непонятная жизнь...»²²⁷.

Можно говорить в возвышенных тонах исключительно обо всех исполнителях ролей в этом спектакле, но наша задача проследить, какими художественными средствами решается «Вишневый сад» в трактовке Харьковского театра кукол.

²²⁷ Там же.

Возможности предметного театра раскрываются О. Дмитриевой и Н. Денисовой в неограниченном количестве, авторы спектакля вносят множество постановочных приспособлений, раскрывающих и углубляющих смысл.

Сценография изображает дом-усадьбу Раневской в виде небольшого «макета», в сомасштабности окруженного со всех сторон подобными «макетами» типа ящиков с устроенным на них сверху «вишневым садом». «Макеты» катают актеры, меняя их местами в зависимости от происходящего на сцене. Помимо действующих лиц, которых исполняют живые актеры, где-то на заднем, втором планах действуют маленькие куклы. Это те же персонажи пьесы, но представленные в «снах Вишневого сада» — пластических кукольных действиях, символизирующих настроение героев в определенные периоды их душевного состояния.

Самая первая сцена — приезд Раневской — решается очень емко и просто: на первом плане сидят Гаев, Лопахин, Дуняша, Варя, Фирс, ожидающие приезда хозяйки дома и Ани. Их приезд изображен с помощью маленького пускающего пар паровозика, едущего по верхней кромке декорации в виде трех порталов, в каждом из них открываются и закрываются занавески, из-за которых появляются и за которые уходят герои спектакля, там же пространство для ширмы, на которой выступают куклы-петрушки. Там же, на третьем плане, разыгрываются сценки жизни Раневской и Ани в Париже — картины прошлого.

Усадьбу обслуживает Фирс, являющийся по спектаклю хранителем традиций дома. Он ухаживает за ним, сдувает пыль, держит все в установленном порядке, трепетно открывает створки дома-«макета», обнажая внутреннее убранство «комнаты», в которой расположены миниатюрные столик, стульчики, на стене висят «картины» и, конечно же, знаменитый шкаф, по случаю столетия которого Гаев произносит свой знаменитый монолог.

Хорошо построено соотношение планов — вишневый сад с домом уютен, вечерами в облачках белого дыма светится огоньками, а за домом и садом мелькают силуэты людей-кукол, игрушечные ветряные мельнички и воздушный змей...

Многое из авторских реплик иллюстрируется, например «дачники», которых наглядно демонстрирует Лопахин, когда в смешных летних панاماх они выходят с сачками для ловли бабочек, танцуют какую-то нелепую пантомиму. Фирс пытается их разогнать, но «дачники» продолжают осваивать территорию, по своему усмотрению передвигая «макеты» вишневого сада, и Фирс не в силах воспрепятствовать этому произволу.

Символами усадьбы являются не только «макеты» дома и вишневого сада, но и рояль, поначалу выглядывающий из правой кулисы и, подобно ружью, висящему на стене в первом действии, в «четвертом выстреливает». После покупки имения Лопахиным этот рояль Епиходов выволакивает на середину сцены и топором «подрубает» подпорку, держащую его крышку. Крышка падает — и начинается круговерть.

Маркин-Лопахин, обхватив руками крышку рояля, полулежа на нем, совершает бешеное кручение по центру сцены. В этом движении — невозможность стать своим в этом доме, в этом прекрасном саду. Он чужой! И как бы он ни старался (а он старается), он никогда не станет своим в доме, где его отец и дед были рабами. И это — рок, судьба, проклятие — занести топор над прекрасным садом. При помощи одной только детали — рояля — постановщики показали надрыв, желание собрать, удержать рассыпающиеся звуки. Для Лопахина сцена с роялем — это катастрофа...

Потом у рояля собирается вся семья. Идет прощание с родным домом и вишневым садом...

Люди в ушанках, ватниках, сапогах, закрывающие досками «макеты» вишневого сада и оттесняющие их в кулисы, очень напоминают «гулаговских» персонажей, героев строящегося нового «светлого» будущего. Но это уже герои грядущего времени...

В финале первого действия в руках у актеров ветряные флажки, на заднем плане развевающийся воздушный змей — сцена символизирует «детскую» беспечность, иллюзорность сиюминутного счастья...

По замыслу авторов спектакля, Вишневый сад — главный персонаж. Он хрупкий, на его фоне люди кажутся великанами, и эти великаны вершат его и свою судьбу. И огромные исполины даже не замечают, как убивают этот хрупкий мир. Они — виновники и жертвы. Сад — это рай, а из рая изгоняют. Особенное настроение в спектакле создают три «вставные» сцены — «сны Вишневого сада». Саду снятся сны о прошлом, настоящем и будущем. Кукольные сцены — это Сад-персонаж со своими воспоминаниями.

В первом сне танцуют генералы и маленький Гриша бежит с колесом по извилистой аллее. Второй сон — настоящее, летний долгий вечер, легкомысленные голоса обреченных несчастных «недотеп». Кукольные фигурки персонажей «ходят-летают» на заднем плане, эхом отражаются обрывки фраз, силуэты людей-кукол кружатся в танце, как механические фигурки в музыкальной шкатулке, а на первом плане перед «макетом» вишневого сада сидят Петя и Аня и говорят о будущем. Третий сон —

будущее: маленькая кукла Лопахина на ходулях — «великан», шагающий по разрушенному саду. Среди этого хаоса Фирс с подносом, повторяющий одну и ту же фразу: «Все вздробь!». Эта сцена идет в полурапиде, как в тревожном сне. И тут сбивка, как в кинокадре, — натуральный свет, и все приобретает реальный ритм действия: персонажи пакуют вещи, Фирс с подносом путается среди бегущих, торопящихся и хлопочущих людей. И все, натываясь на Фирса, механически переспрашивают друг друга: отправили старика в больницу?

В начале второго действия Варя выносит в большой миске горох, высыпая его по тарелкам разливной ложкой, как суп, как бы иллюстрируя реплику «на кухне кормят одним горохом», плюс атмосфера натянутых нервов: добрали до двадцать второго августа — аукцион!

Предметный театр выигрывает тем, что его художественные средства выразительности намного превосходят возможности человеческого театра. Гипербола, метафора через «предметность» возводят смысл в ранг глобальной метафоры. Подобный прием по-разному варьируется в разных спектаклях Дмитриевой и Денисовой, где требуется усиление, глобальность, концентрация идеи. В «Вишневом саде» все пронизано психологизмом, как и в самой пьесе Чехова, подчеркнуто пластически и «предметно». «Тотальный театр» усиливает весь психологический «механизм» комедии ритмическими сбивками, сочетаниями разных постановочных приспособлений, при том не теряя психологической наполненности актерского исполнения...

Тонко ведет свою роль А. Озерова, исполняющая роль Шарлотты. Она служит на совесть: в эти трагические для всех обитателей имения моменты Шарлотта развлекает публику пантомимой, фокусами, которые, кстати, актриса профессионально освоила, обучившись у специалистов циркового искусства. При том все ждут результата аукциона, атмосфера напряжена. Но вот известен результат, и начинается новая пантомима всех участников действия. Словно застывшие фигуры, персонажи спектакля «трясутся», как в лихорадке, все приходит в хаотическое движение, кругами ходят «макеты»...

Появляется Шарлотта, у нее на руках сверток из пледа, похожий на спеленатого младенца, который она «укачивает» по ходу диалога с Раневской. Шарлотта в состоянии крайнего нервного напряжения срывается на крик: «Найдите мне место! Я не могу так!». И на этих словах неожиданно, как в цирковом фокусе, исступленно трясет свертком, он разворачивается в длинный плед — там ничего нет, все обернулось пустотой.

Необычно решается и любовный надрыв Епиходова, стремящегося добиться расположения Дуняши: опять-таки, усилением контрастных, эксцентрически острых совмещений планов — актер и «предмет». В качестве «предмета» — запись романса в исполнении Шаляпина на старой пластинке. Под эту запись актер только открывает рот, имитируя пение. Вот так неудачная попытка Епиходова объясниться с Дуняшей усиливается исполнением романса, подчеркнутого неуклюжими, патетическими жестами, а мы слышим по фонограмме надтреснутую запись на старой пластинке.

Одна из особенностей режиссерского стиля О. Дмитриевой — повторяющиеся рефреном фразы или проецирование фраз в несколько мест пьесы в качестве ретроспективы. Раневская из кувшина «умывает» Лопахина, купившего на торгах ее имение, как умывала, когда его в детстве поколотил отец, и говорит те же слова: «Не плачь, мужичок». Меняется время, меняются люди, и такие ситуации-срезки сильно подчеркивают драматизм события.

Или еще примеры, имеющие отношение к методу контрастного сочетания выразительных средств. На первом плане Раневская, а на втором — действие, передающее ее внутреннее состояние: Яша, как вокзальный носильщик, энергично тащит на металлической повозке расколовшийся чемодан, на котором застыла Любовь Андреевна...

Первый исполнитель Пети Трофимова — С. Полтавский — нашел много неожиданных приспособлений для своего героя. Патетические пустословия у него, как правило, заканчиваются комической развязкой. В сцене прощания Петя выбегает с чемоданом, как всегда, раздражается велеречивым монологом. В кульминационный момент он рванул чемодан, как большую гармонь, чемодан открылся, а внутри он пуст. Так же пуст, как все его речи. Так предмет превращается в символ пустой, по сути ничемной жизни, за которой ничего не стоит.

Кончики веток вишневого сада горят маленькими свечечками и остаются потухшими на фоне погашенных окон одинокого дома, по деревянным пандусам катятся камни, рушится старая жизнь, на смену идет новая.

В финале (у рояля) актеры поют: «Ах вы, сени, мои сени», «Однозвучно звенит колокольчик», «Садок вишневый коло хати» — звучит больно, потому что поют под другую мелодию. Этот прием, кстати, очень тонко разработан Дмитриевой. Слова русских, украинских песен сплетаются в прихотливом каноне (невероятно точно используется музыка Паскаля Комелада) — это о родине, о саде, об изгнании из рая и о невозможности возвратить наше русское, украинское...

Куклы исполняют важную роль в спектакле. Они появляются не только в сценах «сна Вишневого сада», но и в «бытовых» сценах, причем появляются порой неожиданно. В одной из сцен Фирс выносит плед, чтобы укрыть Гаева. Держа плед перед собой, как ширму, Фирс произносит монолог, и вдруг на этой «ширме» неожиданно появляются иллюстрирующие его слова маленькие куклы — это он же, молодой слуга, которого хотели женить, когда еще не было на свете папаши Любови Андреевны и Леонида Андреевича, а Фирс тогда уже был старшим камердинером — куколки целуются, изображая свадебный обряд, реагируют на его реплики...

Так же обыгрывается и старинный фотоаппарат, которым Епиходов периодически всех фотографирует. Тот же Фирс, фотографируя Епиходова и Дуняшу, ловит «птичку», которая не сразу дается ему в руки. Сам же актер «водит» эту маленькую куколку, рассказывает ей о том, как «в прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад...».

В порталах с занавесками происходит петрушечное действо, как в старинных уличных представлениях. Петрушки играют «Гамлета». Почему? Лопехин ничего не понимает ни в театре: «Вот пьесу посмотрел — ужасно смешно — Охмелия, о нимфа...», ни в литературе: «Вот книгу читал, ничего не понял...».

Слагаемыми заразительного влияния искусства играющих кукол на зрительскую аудиторию, доминирующим средством выражения эстетики является метафорическая психология. Это и своего рода композиция в сочетании ассоциативных планов, где на первый план выступает мотив, чувственное ощущение темы произведения. В «Вишневом саду» это мотив приближающейся катастрофы, он выливается в сцены сновидения Вишневого сада с его тревогой, и его тревога исходит из состояния некоего «апноэ», из-за которого ввергнуты в паралитическую бездеятельность его хозяева, от чего предчувствие конца, вытекающее из пьесы А.П. Чехова, сопутствует всей концепции спектакля. В варианте Дмитриевой концепция выразилась в такой неожиданной форме, как куклы, которые появились как выразители неких миражей, фантазий, воспоминаний. Куклы — те же персонажи спектакля, выступающие в живом плане и персонафицированные в параллельном иллюзорном мире. Эти персонажи-куклы ходят парами, играют на гитаре, Лопехин-кукла ходит на ходулях, как хозяин чуть ли не всей планеты, «властвуя» над Вишневым садом, судьба которого предрешена. В самом финале Фирс выволакивает из «подвальчика» раскрытого «макета» дома... самого себя — словно превратившуюся в мираж малюсенькую куколку, и самому себе — Фирсу-куколке — говорит финальные реплики: «Силушки-то у тебя нету. Ничего

не осталось. Ничего. Эх ты, недотепа». А в руках у актера эта маленькая кукла только беспомощно болтается...

Иллюстративная метафора, если можно так назвать один из режиссерских приемов Дмитриевой, очень характерна для многих ее спектаклей, ибо в ней сосредоточен некий секрет, в котором угадывается стремление допроявить смысл. Текст пьесы можно разыграть по-разному. В данном случае мелкие куклы «Вишневого сада» своей мелкостью создают сюрреалистический эффект во всех ситуациях спектакля. Куклы, как дым от паровоза, — уходящее, растворяющееся во времени поколение, которое уже при жизни превратилось в мираж. Теперь сопоставим живых актеров с кукольным планом, и сразу станет заметна эта трагическая тема: скажем, диалог Пети Трофимова и Ани о будущей жизни на фоне кукольных сцен на заднем плане кажется глубочайшей трагедией. Какое у них может быть будущее, если они не видят дальше собственного носа! Они исторически «слепы». Любая перспектива для них — иллюзия. Только они об этом узнают лет через пятнадцать, когда в России начнутся репрессии и глобальный «Чевенгур», — не видят эти инфантильные люди своего будущего, которое приближается к ним семимильными шагами.

Исторически слепы и более зрелые по возрасту Раневская, Гаев и все остальные. Их будущее предопределено, его даже можно предположить. Ни Раневская, ни Гаев не приспособлены не только к труду, но и к жизни принципиально. Будущее для Раневской и Гаева — богадельня, с той только разницей, что и в этот раз брошенную любовником-альфонсом Раневскую, когда у нее закончатся средства к существованию, ожидает нищета в приюте для бедных где-нибудь в пригороде Парижа: не позабудешь трагедии ее наступающей старости. Яша, безразлично «переступив» через Раневскую, найдет для себя какой-нибудь мелкий бизнес. Гаева непременно выдворят с банковской службы. И вполне вероятно, что судьба Гаева сродни судьбе Барона — героя горьковской пьесы «На дне»: там, в ночлежках, он будет вспоминать о вишневом саду, о том, как он когда-то гонял «желтого дуэтом в угол» и ел леденцы.

Страшное будущее, которое ожидает всех персонажей чеховской пьесы, Дмитриева «живописала» приемом композиционного построения планов: реального — того, что мы видим по сюжету пьесы, и ирреального — сцены «сна Вишневого сада» и предметного плана спектакля от кукол вертепного плана, петрушек до собственно предметов — реквизита, камней, катящихся по подиуму, рояля и т. д.

Безусловно, в театре наступил период более сложного, но вместе с тем прозрачно ясного образного языка, намного более выразительного в спо-

собах «живописания» картин жизни. И вызывает удивление, насколько этот язык глубоко эмоционален и гибок в возможностях выводить зрителя на новую ступень восприятия. Изобразительный, пластический язык прост в лаконизме и доходчивости метафор, символов, гипербол. Искусство «живописания» на материале драматургии совершенствуется с каждой новой постановкой. Возможности выразительных средств тотального театра не ограничены в предметности, когда идет органичное сочетание разных знаковых систем — проблема давно решенная еще десятилетиями назад, но в варианте Харьковского театра кукол знаковость, «фигурность» композиций не заслоняет главного — смысла и содержания пьесы, — дополняя его, делая зримее и выпуклее, по-театральному ярко, доступно и прозрачно. Смысл не затуманивается сложными, как иероглифы, смысловыми нагромождениями, эмоция усилена, поэтому зритель, следя за известными перипетиями действующих лиц, увлечен и сюжетом, и актерским исполнением, притом в каждом спектакле прослеживается индивидуальный почерк Дмитриевой и Денисовой, по-разному проявившийся в разных жанрах.

Переходя от трагикомедии «Вишневый сад», к «чистой» комедии «Мнимый больной», мы наблюдаем своеобразную метаморфозу, когда, казалось бы, одни и те же постановочные приемы преобразуют материал драматургического произведения в некое другое качество, и мы видим бурлеск комедийного жанра в том же обилии деталей, немислимых приспособлениях, актерских импровизациях. Впрочем, не совсем одни и те же приемы. В этой постановке выходит на первый план одно из проявлений предметности в масках, бутафории, реквизите, но одним из главных игровых моментов становится... костюм. Знакомые мотивы проступали в «Казанове», а здесь они усилены, костюмы подчеркивают характеры и ситуации. Они так «срастаются» с актерами, что возникает иллюзия полного единства и особого ощущения от того, что костюм будто бы «играет» слитно с актером.

Напомним содержание этой пьесы. Основной конфликт комедии, ее центральная интрига состоят в столкновении Аргана с дочерью Анжеликой, которая избрала себе недостойного, с позиций отца, жениха. Арган смотрит на дочь, как собственник на вещь. Он готов распорядиться ее судьбой по своему усмотрению. Зять-слуга, который будет ухаживать за тестем, ставить ему клистиры, делать промывания и кровопускания — вот подлинная цель Аргана. Именно поэтому, вопреки желаниям Анжелики, он останавливает свой выбор на докторе Томе Диафуарусе.

Арган испытывает нежность к своей второй жене Белине, ибо считает ее сочувствие, почтительность, благоговейность настоящими, а между



Сцены из спектакля «Мнимый больной»

тем они лицемерно лживы. В их основе не любовь к мужу, а презрение к нему, ожидание его скорой смерти, которая позволит завладеть богатством, вырваться из дома и зажить в свое удовольствие.

Арган разыгрывает мнимую смерть. И тут фальшь заботы и любви Белины проявляются в полную силу: она в восторге от кончины мужа, она торжествует. Ей не терпится быстрее захватить важные документы и деньги. Итак, от одной иллюзии — иллюзии верности и преданности супруги — Арган спасен. Но он продолжает оставаться в плену своих медицинских суеверий. Они вызывают резкое неприятие, доходящее до сарказма, у брата Аргана — Беральда. Но именно поэтому мнимый больной и не доверяет ему.

В систему персонажей «Мнимого больного» Мольера вписываются и сатирические образы врачей. Не случайно возникает в комедии и еще один «мнимый» человек. Это сын доктора Диафуаруса — Том. Том Диафуарус создает бездарный, мнимо научный трактат, который, однако, позволяет ему сделать карьеру. И он бросается в бой против подлинных ученых, настоящих врачей, «наводит на них страх», потому что истинное подавлено схоластикой, мнимыми значимостью и пользой.

Главное в комедии — не проблемы медицины, а высмеивание стремления человека спрятаться от настоящей жизни под личиной придуманных им жизненных обстоятельств. Так в комедии возникает центральный мотив истинного и ложного, мотив, который способен развернуться в разговор диафуарусам и пургонам не только в медицине, но и в литературе, искусстве, науке — во всех сферах человеческой деятельности. Именно против носителей ложных ценностей направлено все сатирическое мастерство Мольера-драматурга, именно этого ему и не простили порочные люди, надевшие на себя маски святош²²⁸.

Как выглядит этот сюжет в исполнении авторов и актеров спектакля? Вот одна из рецензий: «Спектакль выглядит как некое соревнование двух команд — одна из них, «лекарская», хочет опустошить кошелек мнительного Аргана, другая, родственная — мечтает вернуть «больного» к здоровой жизни. И конечно, добиться согласия Аргана-папы на брак старшей дочери. Победу второй «команды» обеспечивают популярные комические приемы — то Арган по совету близких притворяется мертвым, чтобы понять по реакции окружающих, кому он по-настоящему дорог. То к нему приходит верная служанка под видом нового врача, окончательно перетягивая «больного» в свою веру. То герои разговаривают якобы об од-

²²⁸ Меркин Г.С., Меркин Б.Г. Литература : учеб. пособие для 9-го класса. В 2 ч. Ч. 1. М. : ТИД «Русское слово-РС», 2011.

ном, но каждый имеет в виду совершенно другое... Артисты играют свежо, неожиданно, оригинально, воплощая любой режиссерский замысел по законам избранного жанра. Его продиктовала фарсовая природа пьес, которые в годы жизни Мольера сочетались с балетом (любимейшим зрелищем Людовика XIV). Из тех времен на сцену притянуты костюмы, но не объемные и достоверные, а как бы спроецированные на зеркало сцены, монохромные и плоские. Хотя пластика актеров, заданная Владом Розинным, как раз живая, гибкая. Она продиктована характером комедийных антре и фарсовых представлений. А с другой стороны, она диктуется тем, что действие вращается в буквальном смысле вокруг центра сцены, на которой установлена огромная кровать Аргана.

Зрелищу, представленному в «Мнимом больном», трудно подобрать определение, пока не познакомишься со стилем композитора Петра Мосса, чья музыка органично сопровождает спектакль. Француз польского происхождения, он без зазрения совести может написать гротесковый похоронный марш или синтезировать стили барокко и кабааре, совместить клоунаду и танго. Этот стиль хорошо прочувствовала О. Дмитриева, когда выбирала, что делать с пьесой, написанной и поставленной без малого триста сорок пять лет назад. В спектакле она иронизирует над пафосностью старого классического стиля. Так, на реплику героини «О, небеса!» — с колосников спускаются расписанные картонные облака...

Символично появление в руках актеров огромного черепа, с обратной стороны которого отчетливо выделяются ягодицы с торчащим между ними клистиром. Смех тут уже не иронический, а скорее саркастический. Думать, мол, нужно головой! Недостаточно сказать, что в спектакле высмеивается актуальная система выкачивания денег из пациентов. Но проблема и в том, что большинство из них жалуется на болезни, а на самом деле хочет, чтобы близкие их просто пожалели. Хотя особо вредных притворщиков при этом не жалеют, а учат уму-разуму. Возможно, это имел в виду и Мольер, когда писал свою пьесу...»²²⁹.

Проследим методику «живописания» в тотальном театре на примере постановки комедии Ж.-Б. Мольера «Мнимый больной».

Спектакль начинается со сцены с масками. Вокруг огромной кровати, занимающей чуть ли не половину пространства сцены, возвышается конструкция, напоминающая некий современный балдахин, только без опускающегося «занавеса». В действительности эта конструкция была

²²⁹ Чепалов А. Барокко-кабаре, или Как излечить симулянта. «Мнимый больной» по-харьковски: азарт и «карнавальность» // День. 2017. 2 июня.

смоделирована художником Н. Денисовой по сюжетам старинных гравюр, изображавших анатомический театр, где на специальном возвышении присутствовала «публика», наблюдавшая за вскрытием. Разумеется, все медицинские аксессуары спародированы, но идея осталась: есть «больной», за которым наблюдают зрители.

Сверху по «балдахину» ползут странные существа в масках, напоминающих противогаз. Это сон. Аргану снятся клизмы. Звучит музыка, как из музыкальной шкатулки.

Аптекарь Флеран с помощником ставят клизмы кукле Арган и назначают цену за каждую клизму. Арган хвастается своими промываниями, а служанка Туанетта смеется над всеми предписаниями аптекарей.

Музыка передает «спазмы» кишечника, из-под кровати появляется дым, демонстрируя результат метеоризма у Аргана, из-за чего тот постоянно хватается горшок и убегает в туалет...

Старшая дочка Аргана влюблена в Клеанта. Влюбленные познакомились в театре, тут же выносятся ящичек наподобие маленького вертепа, изображающий место действия — театр, где куклы разыгрывают небольшой сюжет...

Арган рассказывает о сватовстве к своей старшей дочери и говорит ей, что она скоро выйдет замуж, но дочь любит другого. Аптекарь очень хочет, чтобы дочь Аргана вышла замуж за его племянника, так как у Аргана огромное состояние, а Аргану хочется, чтобы в семье был свой врач, который бы его лечил. Дочь говорит, что лучше в монастырь, чем замуж за нелюбимого. При упоминании монастыря появляются монашки...

Жена Аргана Белина подыгрывает своему мужу в его мнительности, поддерживает его убеждение, что он очень болен, и хочет забрать у Аргана все деньги после его смерти, поэтому намерена отдать всех дочерей в монастырь. Характерно, что костюмы представлены как неодушевленные предметы. У нотариуса Бонфуа нелепый головной убор, украшенный большим количеством перьев. Костюм учителя музыки изображен в виде клавесина. Любовь изображена как «облака», всякий раз спускающиеся с колосников на реплику «О, небо!», когда речь идет о любви.

Диафуарус — врач, сватающийся к Анжелике, одет в костюм, напоминающий оперение павлина, красующегося перед самками. Рассказывая о своих достоинствах, Диафуарус распахивает полы кафтана, которые раскрываются подобно павлиньему хвосту...

Огромная постель — главный элемент всех сцен, подчеркивающий то, что Арган выдает себя больным, тем самым привлекая к себе внимание окружающих...

Белина договаривается с врачами и платит им, чтобы они назначали лекарства и говорили Аргану, что он очень болен...

Идет каскад сцен с влюбленными, аптекарями, которые подсчитывают деньги, смешивают клистиры, Белина подглядывает за влюбленными, руководит монашками...

Второе действие начинается с того, что Аргану снится сон: актеры в масках докторов, кукла Аргана с огромной клизмой...

Сцена с огромной головой Аргана. Аптекарь ставит клизму в ухо, прочищают уши веревкой, продетой через всю голову от уха к уху. «Прополаскивают» мозги. Аптекари вытворяют немыслимые махинации с доверчивым Арганом...

Беральд, брат Аргана, говорит, что врачи шарлатаны, и у Аргана «взрывается» мозг: у огромной головы-куклы открывается «череп», и там показывается «мозг»...

Целый каскад сцен с реквизитом и куклами — клизмы, крокодилы...

Флеран доказывает важнейшую роль клистиров — сцена «расстрела» Аргана из клизм...

Арган умоляет аптекарей не уходить, но они, обидевшись на Беральда за недоверие, говорят, что Арган непременно умрет. Появляется огромная маска Смерти на длинных ногах-ходулях, окруженная клистирами. Реплики Беральда в «рапиде», он говорит, что можно прожить и без аптекаря Пургона.

Беральд разыгрывает Аргана. Туанетта переодевается в доктора, рассказывает, какой она замечательный доктор, лечит самые сложные случаи и ищет человека с тяжелыми болезнями...

В диалогах действенную роль играет реквизит. Пургон отрезает кукле Арган ноги, голову, Арган в ужасе от такого лечения и отказывается от докторов.

Братья Арган и Беральд снова спорят о судьбе Анжелики...

Арган зовет Белину, но Туанетта обещает показать, как его любит жена, предлагая ему притвориться мертвым.

Арган притворяется мертвым, Белина счастлива, ищет его деньги. В «рапиде» проходит сцена драки из-за денег Туанетты с Белиной. Арган убедился в истинном отношении к нему жены. Затем Туанетта хочет показать, как любят Аргана его дочери, просит его снова притвориться мертвым, зовет их. Дочери плачут. Арган «ожил» — дочери счастливы. Снова опускаются с колосников облака «любви» (символ счастья). Арган соглашается выдать Анжелику замуж за Клеанта.

Финал — всеобщий танец. Арган обещает жить полной жизнью — петь, веселиться, смеяться. Иронический танец со скелетом — большой куклой в рост человека...

Таков краткий видеоряд спектакля «Мнимый больной».

Сценография Н. Денисовой всегда едина с режиссерскими решениями О. Дмитриевой. Об этом убедительно высказался харьковский театральный критик А. Анничев: «На языке театра такое убранство сцены определяется как симультанное, то есть неизменяемое и постоянно видимое зрителями в течение всего спектакля. По сути так и есть: никто не убирает со сцены кровать, двери, стулья, ночную вазу, много разных клистиров, а ощущения симультанности нет. Потому что все перечисленное находится в постоянном движении. Каждая декоративная деталь используемого реквизита индивидуальна, существует самостоятельно и ведет себя в соответствии с порученной ей ролью ну прямо-таки как важное действующее «лицо». Секрет такого приема в том, что под цвет мебели окрашены костюмы персонажей, в чем и заключено единство их противоположностей. Порою предмет какого-либо утилитарного обихода естественным образом прирастает к наряду исполнителя, становясь неотъемлемой частью его внешнего вида.

Фактурный объем внутреннему интерьеру сцены придает световое решение, удачно поддерживая жанровую метафоричность персонажей, их стилевые и интонационные особенности. Сценография «аукается», а находящиеся в ней люди «откликаются». Только в театре кукол артисты способны столь преданно дружить с декорациями! При этом связь живого лицедея с натюрмортом столь естественна, что мы перестаем сомневаться в искренности, скажем так, их антропоморфических отношений.

Очень трудно, почти невозможно точно определить жанровую природу, присущую этому фантастическому действу. Отвергая одно за другим стилевые определения, после долгих раздумий прихожу к неожиданному выводу — это квипрокво (принять одно за другое), прием, когда нас пытаются обмануть. Именно так, как это удалось Оксане Дмитриевой. Режиссер настраивает зрителей на восприятие комедии, затем, ловко маневрируя чередой конфликтных ситуаций, подводит к драматической развязке и, не доигрывая до конца, обманным путем втягивает в трагическую ситуацию, осмеив которую, обдает сознание «кипятком» бурлеска. И это еще не все: в финале предстает герой сентиментальной мелодрамы, заставляющий нас поверить его выстраданным убеждениям, задуматься, раскаться и уронить слезу. Каскад жанровых потоков вводит в заблуждение, создавая беспрерывную череду запутанных событий, заинтере-

сованными свидетелями которых мы становимся, испытывая при этом ни с чем не сравнимое удовольствие. Исходя из того, что вопреки нашим ожиданиям происходят столкновения, в которых один конфликт оказывается непредсказуемым продолжением другого, утверждаю, что перед нами редкий образец драматической феерии.

Режиссером прочерчена действенная линия каждого персонажа от себя к центру в лице Аргана и проведена она так прочно, что ее невозможно изменить, не нарушив стройной конструкции сценического рисунка. Интенсивность многожанрового действия восхищает отсутствием статичных мизансцен, они выражены сложными пластическими этюдами, которые чуть ли не за кульманом разрабатывал специалист по сценическому движению Влад Розин, проделавший колоссальную работу над выразительными переходами персонажей из одного психофизического состояния в иное настроение.

В этом спектакле невозможно оценивать работу одного понравившегося артиста. Весь состав исполнителей должно воспринимать только как единое целое, имеющее свое неповторимое лицо и характер. Считаю верным определение основного смысла харьковского «Мнимого больного», которое сделала Инга Лобанова, заведующая литературно-драматургической частью театра кукол: «Как часто мы пытаемся сбежать от действительности! В иллюзии, в увлечения и даже... в болезнь. И верим почему-то, что если ловко сотрем границы между мнимым и реальным, сумасбродной фантазией и обыденностью, ярким вымыслом и скучной повседневностью, любить нас станут больше. Вот только сделает ли это кого-то счастливее по-настоящему? Не попадемся ли мы в сети чьих-то ловких манипуляций? Не утратим ли в погоне за иллюзией истинное, находящееся так близко, ждущее, чтобы мы его заметили?»²³⁰.

Итак, мы убеждаемся в том, что пластика живых и предметных «тел» создает тот «узор» динамики развития действия, их тесное и органичное сосуществование. Пластика — главное орудие, движущая сила спектакля и главное его достоинство, а также множественность символов, овеществленных метафор — и это умножает его динамическую силу.

То, что сегодня представляет собой театр дмитриевского периода, укладывается во множество определений, точнее, многомерность проявлений эстетики предметного театра. Мы попробуем их определить, а также выявить их значимость, опираясь на созданный ею репертуар.

«Театр Дмитриевой» — это синтез неразрывно связанных категорий эстетики, в которой собраны и организованы воедино символика, мета-

²³⁰ Анничев А. Ну что сказать? Шедевр и есть шедевр // Время. 2017. 22 мая.



Репетиционный процесс

фора и психология, усиливающие эффект катарсиса. Если само по себе чувство восторга сопровождает лицемерие произведений изобразительного искусства, то в пластическом искусстве театра, вплетенные в действие символика, метафора, гипербола сами по себе могут вызвать чувство удивления, восторга, даже потрясения, но они не вызовут того глубокого очистительного чувства, если не будет глубокого психологизма. Именно психология в спектаклях Дмитриевой создает прецедент проживания, сопереживания и доведения до степени очищения и потрясения. Только катарсис является мерилем всех ценностей драматического искусства, иначе оно не действенно.

Читая литературное произведение, мы проживаем его внутри, и это проживание также может быть глубоким и действенным, но театр дает внешнее выражение чувств, заложенных в недрах литературного произведения, они «вытащены» режиссером на свет Божий, зажили самостоятельной, наглядной жизнью, и теперь зритель проживает произведение не только «внутри», но и испытывает сильный внешний «раздражающий» впечатление фактор. В том-то и сила театра, но еще большей силой обладает предметный театр, где сосуществование в синтезе средств выразительности есть трамплин к усилению художественности произведения, а стало быть, силе воздействия, впечатления.

Об этом говорит О. Дмитриева, подчеркивая силу взаимодействия живого и предметного театров: «О синтезе живого человека и предмета... на тюрем, мне нравится перевод этого слова — тихая жизнь предметов. Рядом с человеком, параллельно существует тихая жизнь предметов и вещей. Да разве только тихая! Помните, у Ахматовой — бунт вещей. Это удивительно, когда вещи «выбалтывают» наши тайны, когда они разделяют наши беды и проблемы... или принимают на себя весь сокрушительный удар судьбы. Сад — в спектакле «Вишневый сад»... В спектаклях по Чехову, именно на «тихую» и «громкую» жизнь предметов мы наиболее обращаем внимание. О чем недоговаривали актеры, рассказывали предметы. В «Чевенгуре» мы использовали кинематографические приемы, крупные планы, живой актер был снивелирован, он за куклой, за предметом...»²³¹.

Что может быть сильнее психологии, выраженной через метафору и символ, что сильнее метафоры и символа, растворенных в психологии! Что еще может дать такое усиление, как не предметность? Разве способно только живое тело актера на такое усиление? История театра уже показала способность человеческого театра в выражении силы чувств и их дей-

²³¹ Беседа с главным режиссером, заслуженной артисткой АРК О.Ф. Дмитриевой 3 февраля 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

ственности, но она также показала и их слабость. Мы уже неоднократно обращались к этой теме и будем неоднократно обращаться к поискам выхода из тупиков материальности.

То, что делает Дмитриева, как раз заключено в том, чтобы психология жила в любых условиях сценического действия комфортно, чтобы для актера были созданы все условия для обживания в любых предлагаемых обстоятельствах. Психология «обласкана» метафорой и символикой, поэтому действенность метода Дмитриевой никогда не теряет связи с «почвой», на которой произрастает искусство, — с натурой, действительностью, с жизнью.

Связь Дмитриевой с натуральной школой и роднит ее с сущностью харьковской школы кукольников. Поэтому время практики Оксаны Дмитриевой в Харьковском театре кукол наполнено такими триумфами, которые подтверждаются и в общественном, и в официальном признании. Это время, начиная с 2007 года, — кульминационное в развитии нового театра, подобно первой половине 1930-х и первой половине 1960-х годов.

Каждый спектакль подобен феерии чувствований зрительного зала — практически «поголовное» приятие, восторг, катарсис, многократное возвращение в мыслях к полученному от театра потрясению. Это заметно раскрывается в зрительских рецензиях и, конечно же, в профессиональных рецензиях критиков, а их накопилось довольно много. О. Дмитриева выдвинута в реестр самых влиятельных режиссеров Украины, она — первый лауреат престижной премии имени Леся Курбаса Министерства культуры. С ее мнением считаются видные деятели отечественного театра, рекомендовавшие Оксану Дмитриеву в состав международной экспертной группы британского совета «Taking the». Высокий уровень профессионального доверия подтверждает, что на современном этапе Оксана Федоровна является лидером среди украинских режиссеров-кукольников. Все факторы свидетельствуют о статусе театра, его возросших возможностях.

Чем еще характеризуется этот период в плане развития харьковской школы кукольников? В чем проявляется преемственность традиций, точнее, в чем конкретно проявляется это развитие, о каких способах, выразительных средствах идет речь?

«Театр Дмитриевой» — это тотальный театр в развитии, он не похож ни на какие другие формы тотального театра, а их было предостаточно, начиная с 1970-х годов прошлого века. Развитие процесса в условиях харьковской школы кукольников породило вид тотального театра с некоторыми особенностями предметного театра, где акценты смещены

от куклы как таковой к предметности окружающей среды. Человек окружен предметами, которые можно рассматривать в широком смысле: это и нерукотворная природа, и рукотворный предметный мир, мир вещей. В театре это выражается в тотально-предметном сосуществовании актера не только с куклой, но и с населенным целым сонмищем предметов пространством, подчиненным законам психологии. Тотально-предметный театр — так можно назвать обладающий собственной структурой подобный вид театрального искусства. Такое качество сближает «театр Дмитриевой» с той самой мистикой, запредельностью, дающей выход неведомым донине сферам эстетики в философском осмыслении бытия человека в окружающем его мире.

Одна из особенностей режиссерского метода Дмитриевой заключается в расширении художественных средств в плане предметности, когда становятся зримыми даже элементы сценографии. Так, например, у Денисовой костюм актера приобретает значение знаковой фигуры, составляющей художественного образа. Он становится функцией, и актер сливается с костюмом в одно целое — как в «Мнимом больном», «Казанове» и др. Это сугубо ассоциативный план, свойство предметного театра, которое выражает позицию автора спектакля, а в раскрытии тематических, смысловых особенностей драматургии показывает сверхзадачу произведения через индивидуальности актеров. Безусловно, этот эффект достигается путем четкого подбора и назначения актеров на роли.

Кто из режиссеров действительно умеет «умирать» в актере, так это Дмитриева, и, разумеется, актеры, чувствуя режиссера, отвечают ей взаимной любовью. Так, как Дмитриева, емко и немногословно объяснить актерам задачу каждой роли — редкий дар, которым мало кто владеет из ее коллег по цеху. Ни одного лишнего слова, очень цельные и деловые направления для каждого действующего лица пьесы, а также умение найти ключ к каждой индивидуальности, преодолеть «упрямство» одних, выждать несколько медленный процесс у других, но всегда добиться решения четко поставленной перед актером или актрисой задачи.

Говоря о спектаклях Дмитриевой «изнутри», нельзя не сказать о восприятии ее произведений «извне». В Интернете зрители довольно активно делятся своими впечатлениями, размещая на разных сайтах свои отзывы-рецензии. Все разные, но одинаково благодарные. Стоит привести хотя бы одну из них, чтобы почувствовать «дух» зрительного зала в индивидуальном восприятии одного из таких зрителей, как, скажем, Тарас Бойчук: «Меня трудно удивить массовой культурой, но вчера это

случилось. В этом виновата моя жена и pupetsmasters кукольного театра им. Афанасьева. Думал, что видел все знаковые спектакли, которые идут в городе, но это не так.

Билеты не достать, пришлось заказывать за месяц, удалось купить со второй попытки — все не зря...

«Мнимый больной» — это что-то! Режиссер Дмитриева О.Ф. — чертов гений (только в женском роде), не побоюсь этих слов! Спектакль великолепен, от плясок чумных врачей в начале, до аллегорического Danza macabra в финале.

Хорошо было все: костюмы персонажей, псевдоклассицизм, кукольный внешний вид героев, гипертекстуальный спектакль в спектакле. Во время появился и разрулил ситуацию резонер, произносивший длинные, красивые речи и делая успокаивающие жесты на уровне анахаты. Зрителям показали летающих крокодилов, метровый клистир и даже череп с задницей, Карл!..

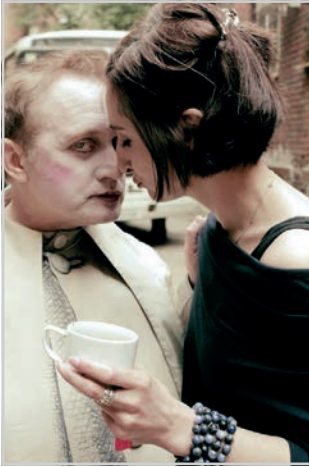
Режиссер смогла точно передать мольеровское отношение к «веселым наукам». Спектакль смотрится современно, но сохранены и легко прочитываются фишки классицизма. Вот это умение поймать и отобразить — признак незаурядного таланта. Через модерновый антураж со сцены говорила традиция.

Трудно прозой передать все увиденное, а стихи я не люблю. Видели бы вы эти спецэффекты! Бой на подушках, «замедленную съемку»... Убогое 5D захлебнется своими жалкими выделениями.

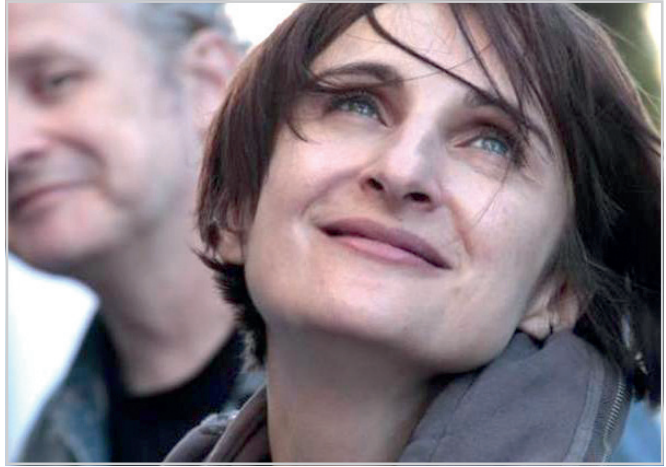
В общем, рекомендую. «Мнимый больной» отлично лечит от застарелой зимней хандры, кризиса кинематографа, ОРЗ и авитаминоза»...

Еще одна рецензия от циркового режиссера Юрия Соболева: «Театр просто нельзя узнать, он стал еще лучше, чем был раньше! А от спектакля до сих пор прийти в себя не могу от восторга! Я заходил за кулисы и низко поклонился актерам. Мастера с большой буквы. Познакомился с Оксаной Дмитриевой. Надеюсь, теперь буду у вас частым гостем. Она умничка. Я даже представлял себе глазами режиссера, как все это можно сделать, учитывая саму сцену и всю тесноту за кулисами. Такая эксцентрика в мизансценах и все на идеальном гротеске. Мне, как цирковому, это знакомо, но хотел бы я, чтобы наши клоуны и эксцентрики поучились у ваших артистов. Нам до вас, особенно сейчас, очень далеко»...

Как достигается подобный уровень постановок О. Дмитриевой? Об этом лучше спросить у самих актеров, с которыми Оксане приходится много работать. Приведем несколько «рецензий» от актеров труппы Харьковского театра кукол.



Часы досуга



Сатир и Нимфа

Виктория Мищенко уже занимает почетное место в труппе театра, она популярна и любима зрителями, очень востребуема в спектаклях О. Дмитриевой. Вот что она говорит о своей работе с режиссером: «Каждая новая роль вызывает во мне интерес и любопытство. Как только всплывает идея о новой постановке, Оксаночка с первых минут интригует, забрасывает крючки, на которые ты невольно клюешь, начинаешь изучать и погружаться в материал еще до начала репетиций. Поэтому, уже придя на репетицию, я чувствую влюбленность в материал и, как первооткрыватель, желание испытать неизведанное. Потом, окуная нас в репетиции, Оксаночка шаг за шагом ведет по роли, выводя из хаоса вопросов, отсекая лишнее и незаметно подводит к нужным решениям, используя личные навыки и человеческий опыт.

Еще заметно, что для нее всегда важен максимально точный подбор актеров. В зависимости от задумки спектакля, Оксана подбирает актерский состав, который будет объединен каким-нибудь общим качеством или интересом. Это означает, что нам, актерам, всегда комфортно работать вместе. Например, в «Майской ночи» участвуют актеры, для которых важна украинская аутентичность, которые любят фольклор, чувствуют все украинское через песню, через звукоизвлечение. На этом строилась и игра (работа) актеров с текстом: «Ніч-ч-ч-ч-ч... Чарівлива ніч-ч-ч-ч...» — повторяют актеры звук «ч», словно сверчки в степи. Нет ни одного слова или звука, которые были бы проходящими или случайными. Музыка, звуки, слова звучат в воздухе, переливаются красками и зачаровывают зрителя.

В «Мольере» при работе над материалом Оксана создала для актеров атмосферу максимальной импровизации. Учитывая, что материал пьесы

комедийный, а актеры люди увлекающиеся, на какое-то время она дала им возможность подурачиться и пустить в ход фантазию. В следующий момент из набора этих предложенных импровизаций мастерски выстроила рисунок сцен. Очень интересно было наблюдать, как в процессе актеры конкурируют между собой, плещут шутками, делая персонажей более объемными. Причем этот процесс не останавливается и продолжается с каждым новым выходом спектакля!

Материалы и персонажи, которые предлагает Оксана, не имеют образных границ. Каждый новый спектакль — это не повторение старого, а создание новой истории, новой атмосферы.

В «Казанове» с помощью музыки и пластики зритель погружается в атмосферу флирта, секса, любви и одиночества. Существуя в этой атмосфере, актеры находят что-то близкое для себя и трансформируют свои переживания и опыт в создание образа.

Каким бы методом воплощения своего замысла ни пользовалась Оксана, для нее существуют неотъемлемые правила: большое количество репетиций, любовь и терпение»²³².

Как многогранное явление в театре, Оксана Дмитриева оставляет о себе разные, но емкие впечатления. Татьяна Тумасянц много работает с режиссером, она знает и видит многое из того, что происходит на сценической площадке: «Как такового «метода» у Оксаны, как мне кажется, не существует. Ей не интересно из «ничего» лепить «что-то». Актер должен ее зацепить. Либо интересная психофизика, либо внешность, либо поступок, если хотите. Она с большим уважением работает с природой человека, и с таким же удовольствием, если талант актера позволяет, ее «ломает». На первых репетициях она очень внимательно слушает. Звук голоса, энергия актера, который пока не обременен режиссерскими задачами ей очень важны. Она должна услышать тональность будущего спектакля. А дальше идет корректировка. Оксана режиссер деликатный. Публичные «порки» — не ее конек. Если ее не устраивает работа, актер это сразу просто почувствует, либо ее равнодушие, либо сдерживаемое раздражение сведут вас с ума. Но если вы на одной волне, есть понимание и контакт, это величайшее актерское удовольствие»²³³.

Вячеслав Гиндин — один из тех актеров, на которых держится современный репертуар театра. Он один из самых востребованных актеров труппы. Его впечатления также интересны для понимания роли современной режиссуры, которую олицетворяет сегодня О. Дмитриева:

²³² Интервью с актрисой театра Викторией Мищенко 14 ноября 2017 г. /Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева

²³³ Интервью с актрисой театра Татьяной Тумасянц 7 февраля 2018 г. /Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева

«Я не знаю, как она это делает. Не знаю, как из ничего, из каких-то слов, каких-то фантазий, какого-то шаманства, спустя некоторое время получается Спектакль... Вот не знаю — и все! Хоть тридцать лет проработай в театре, хоть триста тридцать. Это и есть та самая Магия Театра. Именно так — с большой буквы.

Она умеет создавать Атмосферу спектакля. Ее Чехов не похож на Гоголя, а Гоголь на Мольера и Шекспира. Но, вместе с тем, это спектакли Дмитриевой, и их не спутаешь ни с какими иными постановками других режиссеров. У них — свое лицо. Разное, но всегда — свое.

Я также ничего не расскажу о методе работы. Все получается как бы само собой. Мы сочиняем вместе. Как будто. Потому что, уверен, у нее в голове спектакль создан еще до начала репетиций. А потом играешь и думаешь: «Ах, как ловко я все придумал!». Это великий талант и умение — сделать так, чтобы актер был абсолютно уверен, что он сам создал роль, а режиссер ему только немного помог...

И конечно, любовь. К актеру, к материалу. Оксана не раз говорила, что беря ту или иную пьесу, она уже любит ее. Не по заказу, не к дате, но по желанию, велению души...

На момент репетиций мы становимся семьей. Она настаивает на этом. Опять — любовь.

Мне кажется, тут и кроется залог успеха ее спектаклей, ее метода — в любви.

Ну и, конечно, в том, что ее поцеловал Боженька. Страстно...»²³⁴.

А теперь обратимся к высказываниям только что выпущенных из университета искусств студентов О. Дмитриевой. Некоторым посчастливилось поступить в труппу театра. О работе над спектаклем «Матушка Кураж» рассказывает молодая актриса Елена Грабина. Драматургия выбрана очень глубокая, но как замечательно работали студенты в этом материале! В рассказе Е. Грабиной уже чувствуется уровень ответственности в освоении драматургии и отношение к актерской профессии. Это все — школа О. Дмитриевой.

«Безусловно, когда мы с Оксаной Федоровной принимались за данный материал, вопрос о его актуальности даже не возникал. Последние годы выдались сложными для нашей страны и для людей, живущих в ней. Но мы ни в коем случае не хотели касаться политики. Ведь Война прежде всего поселяется в головах людей. И как легко заставить людей слепо служить этой Войне. Все питают ее: и те, кто пытается кормиться от нее, те, кто ищет выгоду в страданиях других людей, те, кто бездумно воюют

²³⁴ Беседа с актером театра, заслуженным артистом Украины Вячеславом Гиндиным 6 февраля 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

только ради того, чтобы воевать... А те, кто пытается спрятаться, быть в стороне, кормят Войну своим бездействием. И хотелось донести, что нет невиновных, каждый причастен.

Важно было сказать и о расколе семьи. И в прямом смысле этого слова, и в более, скажем так, масштабном. Когда все становятся чужими друг другу, с разными убеждениями, идеалами, ценностями, оказываются по разные стороны. Никто не пытается сохранить эту семью, преследуя каждый свою цель. Нет понятия «семья» в данном произведении, что начинает, к сожалению перекликаться с нашей действительностью. Есть люди, которые, словно по привычке, держатся вместе, просто для того, чтобы прокормиться, чтобы выжить. Войне довольно просто развести таких людей в разные стороны.

Страшна и потеря человечности, потеря любых моральных ориентиров. Война стирает для многих рамки дозволенности, не оставляет чувств, а только инстинкты, рождая в каждом из нас другого человека. И вопрос, человека ли вообще...

Но при всем при этом в наши планы не входило ставить морализаторскую нравоучительную лекцию. Это должен был быть острый, честный, немного ироничный разговор со зрителем на такую вот «неудобную» тему. И в этом разговоре ни в коем случае нельзя было «страдать» на сцене, открыто обвинять людей, сидящих в зале, но нужно было их «зацепить», кольнуть... И в этом отношении Брехт подошел идеально, с его ироничными, «больными», порой циничными диалогами и зонгами.

В плане актерского мастерства... Ну, начнем с того, что это для меня первая крупная бессловесная роль, роль-аллегория, персонаж, которого мы создавали с нуля, т. к. в тексте Брехта его нет. Нужно было слепить живой организм, разносторонний, объемный, понятный без слов, олицетворяющий собой Войну, Разруху, Смерть... Показать «взросление» этого существа, которое взрастили сами люди, его превращение из черного пятнышка в огромную черную дыру, поглощающую все и всех на своем пути.

Для этой Девочки-Войны нужен был другой язык, язык тела и жестов, чтобы по малейшему развороту головы, по взгляду, по движению пальцев зритель мог понять, что происходит с моим персонажем и что он таким образом говорит.

Облегчило задачу осознание, что мы играем по правилам Брехта и его «эпического театра», мы не проживаем это, мы в это играем и таким образом доносим до зрителя определенную мысль. Нужно было научиться видеть своего героя со стороны, как кукольник видит свою куклу. И хоть

куклы у меня в этом спектакле нет, умение создавать для куклы образ здесь здорово пригодились!

Мой персонаж все время спектакля находится на сцене, потому я старалась в процессе создания каждой сцены оправдать его присутствие и для себя, и для зрителя. Это не сразу удавалось. Непрерывную нить существования удалось создать только после нескольких спектаклей.

Не менее сложно для меня оказалось в какой-то момент показать контраст поведения Девочки-Войны и само ее превращение в эдакого монстра, сделать так, чтоб вначале зритель не сразу его в ней рассмотрел, сделать это раскрытие постепенным.

Для каждого исполнителя этот спектакль стал этапным, каждый из нас благодаря ему «вырос», и этот процесс не останавливается. Оксана Федорова умеет найти к каждому актеру, как к ребенку, свой подход, говорит несколько слов, которые, как пулей, пробивают мозг — и сразу все становится очевидно и понятно, она умеет наполнять невероятной энергией и силой всех, с кем работает!

Кураж для нас — это, безусловно, сильная женщина, азартная, невероятно любящая жизнь, но заигравшаяся, решившая, что может кормиться войной, скажем так, безнаказанно, безболезненно и без уплаты за это своеобразной дани, которой и стали все ее дети. Кураж выживает на войне, на страданиях других людей и думает при этом, что таким образом защищает и дает жизнь своим детям. На самом же деле, не дав им четких моральных ценностей (кроме Катрин) и жизненных ориентиров, сама того не понимая, отправляет прямиком в руки войны и смерти. Они оказались таким же товаром, которым Анна Фирлинг, сама того не желая, расплатилась в сделке с Войной»²³⁵...

Итак, начиная с 2007 года, линия комедийности (по М. Чеховому), развивалась как общее движение театра, как обобщенное понимание зрелищности, основного языка искусства, исконно природного свойства театра развлекать и, развлекая, поучать. В современном театре само понятие «развлечение» приобретает сложную структуру, так как театр, в одном случае, рассматривается действительно как место, где можно отдохнуть и развлечься, но в другом случае — место, где зритель ищет для себя духовную отдушину. Как видим, везде существует своя специфика, но философия в разной степени проникает в кровь и плоть театра повсеместно, а в Харьковском театре кукол философия приобрела своеобразную, яркую индивидуальность. Она стала сегодняшним лицом театра, характерной его чертой. Пройдя все закономерные этапы, линия комедийности,

²³⁵ Переписка с актрисой театра Е. Грабиной 24 февраля 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

дойдя до логического обрамления в соответствующие формы зрелища, вылилась в многообразие форм выражения. Это жанровый синтез, искусство дня сегодняшнего, современный язык прочтения драматургии.

Идейно-тематические линии комедийности «театра Дмитриевой» — неисчерпаемость и глубина в раскрытии содержания драматургического произведения и, кажется, глубинное проникновение в подсознание писателя-драматурга, преподнесение его зрителю в неожиданном, но узнаваемом и углубленном качестве. Иногда кажется, что Дмитриева находит в произведениях драматургов или писателей гораздо больше, чем они в них вложили, она будто бы уводит зрителя от социальной темы, но вместе с тем социальная тема одновременно перерождается у нее в нечто более значительное, общечеловеческое. Сквозная, пронизывающая все ее произведения тема — философия бытия, и спектакли данного периода — логически выверенный переход к философскому театру. Видимо, и это качество спектаклей Дмитриевой выводит ее в авангард современной режиссуры, что неоднократно подчеркивали ее коллеги по цеху и критики. Будь это воплощенные в сценическом варианте сказки, предназначенные якобы только для детей, но в действительности волнующие взрослых не менее, потому что сила подтекста многослойна, она предоставляет возможность любому возрасту читать что-то предназначенное конкретно для него. Или глубинно-драматические, включающие в себя и комедию, и трагедию, и лирику, и высочайшую поэзию. Плюс ко всему — волшебство и магия театра.

Вот что, оказывается, может таить в себе комедийная линия как символ театральности, к каким результатам она способна привести при планомерном и настойчивом достижении цели!

Режиссура Дмитриевой открыла множество путей и возможностей в жанровом разнообразии, широком обращении к классическому наследию. Театр окончательно и бесповоротно стал на рельсы репертуарного. Трудно определить, какой из спектаклей наиболее полно отражает тот или иной принцип режиссерского воплощения. Ее приемы настолько ускользающе неуловимы, что трудно даже дать определение быстрой смене настроения. Такое ощущение сравнимо разве что с облаками, быстро меняющими свои очертания и приобретающими новые, немислимые ранее конфигурации. Так же и с постановками Дмитриевой. Они мерцают, кажутся нематериальными, но вместе с тем мощно ощутимыми в ускользающем пространстве сценического времени.

Тотальный театр возник давно, но продолжает развиваться в предметном театре как авангард, который будоражит, рвется к освобождению

энергии, ищет новые пути, ведет к Новому театру. Кажется, что тотальный театр порывает с куклой, однако это только кажущееся впечатление. Тотальный театр всегда предметен, и если он органичен в сочетании актера и куклы, то никогда не уйдет в «голый» авангард.

Роль тотального театра равно так же велика, как и роль натуралистического, в том осмыслении, в котором мы ведем свое исследование. Оба они действуют как бы в разных направлениях, давая разную информацию о собственной эстетике. Если натуралистический театр дает «бытовую» информацию о природе вещей (необходимая часть исследования реальности), то тотальный театр сообщает о тех «измах», куда может отправиться предметный театр, оснащенный «бытовой» информацией, во что трансформируется «бытовая» информация, превращаясь в эстетику Нового театра. Другими словами — это та же мейерхольдовская идея «Балагана». Но общее у тотального и натуралистического театров — познание реальности, с одной стороны, такой, как она есть, с другой стороны — какой она может быть.

Творчество О. Дмитриевой углубило «комедийную» линию Показательного театра — одно из направлений, добавив к освоенным жанрам еще и трагикомедию и трагедию. Их переплетение, порой взаимодополнение — одна из новых красок в палитре современного Харьковского театра кукол, полнокровная составляющая общей палитры театра...

Теперь при рассмотрении истории Показательного театра кукол от начала до сегодняшнего дня становятся заметнее те закономерности, которые были заложены в его основание И.Н. Шаховцом, то есть традиции метода, раскрывающегося и продолжающего свое развитие на современном этапе через творчество последователей основоположников этого театра — Е.С. Гуменюк, Г.Е. Стефанова, В.А. Афанасьева, Л.А. Хаита, В.И. Кравца, А.А. Инюточкина, О.М. Русова, Е.Ю. Гиммельфарба, Н.Н. Денисовой, О.Ф. Дмитриевой. В этих именах заключена генеральная линия развития Показательного театра кукол. Как доказательство преемственности поколений, стоит еще раз вспомнить статью М. Чехового о творческом методе, присущем театру. Автор говорил о нем в 1935 году, и спустя восемьдесят два года мы встречаем аналогичные мысли в статьях современных критиков: «Три мужественных профессиональных критерия в режиссуре — метод, прием и стиль — подвластны этой хрупкой женщине... Ох, как умело она ими управляет, заставляя влиять на успешный результат своего режиссерского прочтения пьесы! Создается впечатление, что, выбрав автора, Оксана проводит с ним тайный спиритический сеанс. Иначе просто трудно вообразить, как можно духовно почувствовать

глубокого «Чевенгура», не поговорив с Андреем Платоновым, «Казанову» — без благословения Марины Цветаевой или авангардно-смело увидеть трагедию «Король Лир», не советуясь с Вильямом Шекспиром? Ну а Жан-Батист Мольер, Николай Гоголь и Антон Чехов не то чтобы согласились, а, по-моему, настояли, дабы персонажи «Мнимого больного», «Женитьбы» и «Вишневого сада» предстали в образах и характерах тех артистов, которые способны воплотить их только так, как того пожелает Оксана Дмитриева...»²³⁶.

Дмитриева — это генетическое наследование модернизма на ниве театра, это природное явление, всеми корнями связанное с родной стихией серебряного века, ведь эпоха модернизма не ушла в прошлое. Даже в нынешней постмодернистской ситуации есть люди с модернистским мировоззрением, духовно цельные и созидательные. Дмитриева — типичный представитель эпохи модернизма, как бы оказавшийся в «неродной» для себя среде. Ей уготована далеко не легкая участь в постмодернистском времени, она словно оторвана от своей природной среды, ее будто бы отлучили от прародителей, оставив одну в этом безмерном пространстве отчужденных особей человеческого рода, среди которых она вынуждена вещать истины, доходящие только до тех ушей, которые способны их слышать.

Дмитриева — явление неслучайное. Нынешняя среда, условия жизни навевают вселенский страх, но какой страх может преследовать творца-модерниста, если он генетически предрасположен к наследованию традиций! В этом — залог стоицизма. Существовая в едином энергетическом поле, частицы информации притягиваются к себе подобным. Так поэзия волнует только тех, кто к ней предрасположен, как и музыка, литература, изобразительное искусство... Кто ищет ответы на волнующие его вопросы, находит для себя ответы в произведениях классиков.

Тотальный театр Дмитриевой — это разные миры проживания материи жизни. Она проживает материал пьесы, вынашивая его в себе, приводя его к замыслу и воплощению в действии, и все ее постановки отмечены печатью осмысления разных сред обитания, и все они — разные. Подобной многоплановости театр не знал. Однако многоплановость Дмитриевой несет в себе отпечаток другого времени, что выражено ее философским отношением к бытию: 60-е годы XX века — это время надежд, поэтому много сатиры и светлого юмора, а XXI век принес много грусти, печали, особенно людям чувствующим. Поэтому — философия, ирония, но в то же время — «Волшебное кольцо», «Про принцев и принцесс»...

²³⁶ Анничев А. Оксана Дмитриева — удача театрального Харькова. // Время. 2017. 16 декабря.

Натуральная школа Показательного театра кукол привела к определенным итогам.

Из всей обоймы классической драматургии, поставленной на сцене Харьковского театра кукол, мы выделяли наиболее знаковые постановки. Линия комедийности (по М. Чеховому) — генеральная линия, вписывающаяся в природу предметного театра, ее природа породила немало новаций, давших родственные ответвления: «Запорожец за Дунаем» — «Чертова мельница» — «Четвертый позвонок» — «Святой и грешный» — «Тень», «Скотный двор» — «Мастер и Маргарита»... И, наконец, мы пришли к нынешнему времени, к «театру Дмитриевой». Театр феноменальный, в его новом сценическом пространстве властвует метафора, овеществленная как в символике сценографии, так и в ансамбле актерского исполнения, символизме кукол, масок, предметов...

Как мы говорили, современное состояние Харьковского театра кукол — философия — промежуточный этап, который отделяется от социального театра и подготавливается к вступлению в фазу эзотерического театра. Тема религиозного и художественного — не нова. Этическое и эстетическое имеет общие корни. Эти корни уже схвачены Дмитриевой и развиваются от постановки к постановке. Как отмечается в современных философских исследованиях, при всей своей противоречивости художественное и религиозное, два антипода, странным образом от самих истоков шествуют рука об руку. Эстетическое и этическое взаимозависимы и выступают как единство противоположностей. Можно, пользуясь методом Сократа, найти абсолютный эквивалент категории этического — Бог. Но если, следуя тем же путем, мы будем искать абсолют эстетического, можно согласиться с Платоном и так же сказать — Бог. Эстетическое и этическое сольются...

Веками формировавшаяся диалектика развития искусства, повторяется в новых циклах, и, если мы наблюдаем процесс современного искусства от социального к философскому, то неизбежно придем к эзотерическому, Божественному, возврату к истокам — это еще один объективный закон искусства. К предметному театру он особенно применим, и, видимо, предметному театру придется стать в недалеком будущем пионером в этом мистическом движении. Это будет самым трудным движением к новому состоянию театра. Более всего здесь возникнет вопросов, обращенных к предметному театру — исконно эзотерическому явлению. Мировая культура проделала громадный путь, но, синтезировав все, что было найдено предшественниками, кукольникам придется стать первопроходцами на новом и далеко не безмятежном пути.

НАСЛЕДНИКИ ШКОЛЫ

Не было бы смысла говорить о традициях Показательного театра кукол, если бы они не подтверждались в современности, поэтому есть объективная необходимость говорить о современной профессиональной труппе, владеющей высокой исполнительской культурой, объединенной единством целей и задач, дисциплиной и этикой, на чем, собственно, стоит театр — довольно сложная структура соподчинений сотрудников большого коллектива, выполняющих строго определенные задачи.

В Харьковском театре кукол сложилась настоящая атмосфера творчества, и в такой атмосфере все поколения ощущают себя в равном положении. Такое состояние вырабатывается годами, а нынешний коллектив харьковских кукольников сложен, сработан, отношения основаны на взаимоважении, и вместе с тем нет стертости границ, а есть понимание каждым своего назначения и значимости друг друга в общем театральном процессе.

Харьковский театр кукол сегодня — это плеяда мастеров, коллектив людей, воспитанных на одних и тех же принципах существования в творческом пространстве, когда выработана единая система взглядов на искусство театра, определившая высокую продуктивность результатов совместного труда.

Обращаясь к историческим аналогам, вспомним основоположников: МХАТ и более поздние крупные театры — БДТ Г.А. Товстоногова, театр «Современник» О. Ефремова и Г. Волчек, «Ленком» М.А. Захарова и др. — созвездие абсолютно равнозначных талантов, в основе деятельности которых заложено творческое единомыслие.

Труппа Харьковского театра кукол — это универсальные личности, люди всесторонне одаренные, они успешно проявляют себя как на подмостках родной сцены, так и в других, смежных искусствах. В труппе есть свои поэты, композиторы, музыканты, художники. В частности, актер Г.Ю. Гуриненко пишет музыку, а также аранжирует музыкальные композиции ко многим спектаклям. Некоторые актеры активно снимаются в фильмах. В.И. Гиндин пишет стихи к спектаклям, занимается дубляжом зарубежных фильмов, играет в антрепризах, выступает как шоумен, ведущий театрализованных программ. И.В. Рабинович трудится как драматург под псевдонимом Ирина Дубровская. Порядка десятка ее пьес в постановке

И.А. Мирошниченко задействованы в репертуаре театра. Среди актеров есть два кинорежиссера — М.М. Озеров и В.В. Шапошников — лауреаты нескольких кинофестивалей короткометражных фильмов...

На сегодняшний день труппа театра состоит исключительно из выпускников кафедры театра кукол Харьковского национального университета искусств имени И.П. Котляревского. С момента первого выпуска актеров и режиссеров в 1973 году в театре сформировались четыре поколения, которые образовали разные возрастные группы мастеров: «старики» — выпускники 1970-х годов; «ветераны» — пришедшие в театр в 1980-х; среднее поколение — выпускники 1990–2000-х, и молодежь выпуска 10-х годов XXI века.

В отличие от 1960–70-х годов, качество формирования труппы заметно изменилось: в силу специфики ситуации молодые актеры проходили как бы два этапа постижения актерского мастерства — на кафедре и в театре. Кафедра давала основы навыков. В этом направлении большую работу проводили опытные педагоги — М.И. Корик, И.П. Кагановская, Э.Н. Смирнова, Ш.И. Фоерберг и другие. Более молодое поколение педагогов — С.Я. Фесенко, Л.П. Попов, А.А. Инюточкин, Р.Т. Ковалева, С.А. Довлетова...

Научить студента правильно держать куклу, соблюдая уровень, законы равновесия, отработать с ним определенные элементарные движения — уже огромный и напряженный труд, на это иногда уходят годы. Руководители, педагоги кафедры — настоящие «пахари», труженики, внесшие огромный вклад в развитие театра кукол на учебной сцене университета искусств...

Так сложилось (и в том следует усматривать историческую логику развития), что в театре продолжался дальнейший этап обучения. Актеры в таком случае как бы проходили подготовительный курс на кафедре и продолжали его, соприкоснувшись со школой проживания через куклу у корифеев театра и с годами обретая профессионализм. Со временем они сами становились учителями. Нынешняя молодежь теперь учится у них, перенимая опыт, — так формируется преемственность поколений.

Качественно изменилась и система отбора актеров в труппу театра, исключая попадание «случайных» людей. Только по принципу соответствия харьковской школе кукольников проходит отбор из числа студентов кафедры. Его осуществляет главный режиссер театра и педагог, доцент кафедры О.Ф. Дмитриева. И планка требований для желающих попасть в труппу Харьковского театра кукол довольно высока!

Общая картина состояния театра была бы неполной без творческих портретов актеров, составляющих его современную славу. Нынешний

состав труппы — уникальный коллектив, объединенный общей идеей строительства современного театра, который по традиции стоит в авангарде театрального процесса в Украине, что неоднократно подтверждалось на многочисленных театральных фестивалях и в Украине, и за рубежом. Поэтому вполне оправдана необходимость представить читателям тех, кто сегодня движет искусство предметного театра в Харькове, в Украине и далеко за ее пределами. Актеры Харьковского театра кукол популярны, спектакли превращаются в праздник от встреч зрителей с любимыми актерами и от сопереживания насыщенной духовной атмосферы, пронизывающей репертуар этого театра...

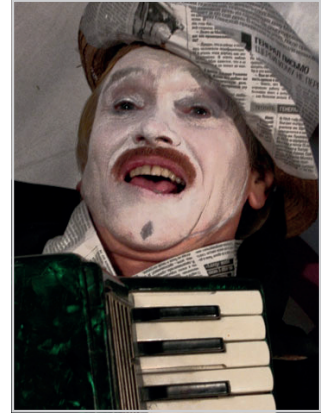
Чтобы поближе познакомить читателей с актерами труппы, автор использовал фрагменты творческих портретов, написанных Ю.П. Коваленко — театроведом и старшим преподавателем Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского. Каждый из представленных портретов отражает личность актера, каждый из них — это отдельный мир, индивидуальность, достойный представитель харьковской школы кукольников.



Начнем со старейшего актера труппы, заслуженного артиста Украины Владимира Алексеевича Бардукова.

«Амплуа умных злодеев, очевидно, особенно дорого Бардукову, ведь и в его взгляде, сценическом темпераменте всегда сидит какой-то черт. Он сыграл немало обаятельных злодеев и скептиков: фанфарона Бенгальского и неумолимо гнущего свою жесткую линию Каифу («Мастер и Маргарита»), Карабаса Барабаса, («Золотой ключик»), Ирода («Украинский вертеп»), Ворона в «Жутком господине Ау», который принес актеру вторую премию на фестивале в Луцке и выговор от начальства — как-то раз на этом спектакле они с А. Рубинским поменялись за ширмой куклами.

Ко всем прочим новациям, друзья заложили в театре традицию альянса двух актеров. Ее в чем-то продолжают И. Мирошниченко и В. Гиндин. Ну а главным проявлением тандема Бардуков — Рубинский стала их совместная работа «на стороне» — «Миниатюры». На фестивале самостоятельных работ во Львове спектакль заслужил Гран-при. Оценив новаторство с действующей куклой, авторитет в театре кукол Е. Чеповецкий воскликнул: «Кукла живая! Кто сказал, что кукла паузу не может держать! Да я на нее, молчащую, полчаса готов смотреть!». Ну а в спектакле «Тень» О. Русова В. Бардуков с А. Рубинским создали блестящий дуэт министров-интриганов в духе шварцевской мистики и сарказма. Своего



Владимир Алексеевич Бардуков

скользкого карьериста Первого министра Бардуков играет, отталкиваясь от характера жутковатой планшетной куклы художника И. Борисовой — с длинными, все загребущими руками и голым черепом доисторической рептилии.

Талант В. Бардукова — особого рода, он легкий и светлый, даже если актер выступает в ролях с философским подтекстом. Такую уникальную возможность дала ему работа в дуэте с И. Рабинович в спектакле «Аистенок и Пугало» (реж. Е. Гиммельфарб). Этот добрый и печальный спектакль об отношениях мужчины и женщины на фоне круглый год изменяющего свое одеяние сказочного леса в их исполнении заставлял вспомнить лучшие спектакли МХАТа, на постановках которого Бардуков с детства формировался и которые очень любит. Как ни в одной другой его роли здесь главными стали не форма, а личностное проживание, духовное наполнение, такт, мягкая ироничная оценка. «Легкость» таланта

В. Бардукова сопряжена с его неувядающей творческой молодостью. Показателен в этом плане спектакль того же режиссера «Сказки дедушки Корнея», где опытному актеру довелось играть буквально по методу коллективного действия и декламации — мима-шута в полумаске грима. Невоможно живой, подвижный и танцевальный (чего стоила хотя бы его «бескостная» пластика маленького лебедя из балета Чайковского!), В. Бардуков из разряда актера-солиста органично перешел в формат ансамблевых артистов-клоунов а ля шоу Вячеслава Полунина. Незабываем мастер-класс кукловождения Бардукова — в этом спектакле он одновременно управлял танцующими и бьющими степ партнерами — стрекозой и муравьем! Но главное — Владимир Алексеевич казался таким же озорным и звонким, какими были вчерашние студенты на одной с ним сцене.

Как нельзя больше образ мушкетера в сутане проступает в актере, когда он играет Мартина Кабата в «Чертовой мельнице». Раньше он трактовал героя солдатом из детского фильма, а сегодня играет по настроению: то балагуром, то праведником, а то и грешником. Наверное такими, святыми и грешными одновременно, были сыгранные им в разные годы народные удалцы: Емеля, Иван, Петрушка. К слову, выступая в роли Петрушки на фестивале в Бельгии, где соблюдались все технологии кукольного дела XVIII века, Бардуков смог пережить самого Образцова.

По традиции петрушечник выступает со специальным пищиком, предназначенным для эффекта писклявого голоса. Вот именно его Бардуков проглотил в самом начале, но, не в состоянии допустить позора Харькова, сымитировал речь через пищик. После в гримерку пришел Образцов, недоверчиво поинтересовавшись у Бардукова секретом дикции петрушечника. «Работал много, Сергей Владимирович, вот и весь секрет», — нашелся Бардуков.

После многих лет, когда Бардукову доводилось выступать в ширмовых кукольных спектаклях, а затем — тотального синтетического театра кукол, привнесенного Е. Гиммельфарбом, ему, изначально драматическому актеру, предоставилась возможность именно по-драматически сыграть роль в трагедии Шекспира. Герцог Глостер в постановке «Король Лир» О. Дмитриевой — преданный вассал, стойкий, даже будучи ослепленным, рыцарь. У В. Бардукова он потрясает открытостью, незащищенностью перед лицом коварства. Хрупкость и стоицизм — вот те два полюса, между которыми пульсирует образ Глостера. «О, если бы все кончилось добром», — многократно восклицает он, будто заклинание: «О, эти солнечные и лунные затмения, они не предвещают ничего хорошего!».

Высокопарный слог Глостера, «академичность» его интонаций придают характеру шарм, передают ностальгию Глостера по прежним временам — мудрых правителей, честных битв. Как старомоден, «не приспособлен к велениям века» и оттого беззащитен Глостер рядом с внебрачным сыном Эдмондом — современным двуличным волчонком! Вопреки жестокости героев трагедии, Глостер источает свет веры в человечность врагов. Образ мастерски сочетает полярность характеристик. Положительный Глостер все же устал краснеть, упоминая о незаконности сына Эдмонда. Мудрый в государственных делах, в своем доме герцог потворствует коварному отпрыску, идет на поводу у вспыльчивости своей натуры. Криком «Измена!» призывает герцог к мести своих рыцарей. Но ликующие литавры войны бумерангом обратятся против него самого последующими ударами судьбы. Расплата за трагическую эдипову вину, за легкомысленную невоздержанность и поспешность выводов — этот урок смиренно выносит из жестоких королевских игр испытанный все лишения «святой и грешный» Глостер. Бардуков-Глостер не потрясает — он трогает душу близостью не космической, а житейской трагедии.

Актер разноликого амплуа; остроумный актер ироничного склада, умеющий в то же время быть теплым и трепетным; отпетый лицедей, но и актер исповеди; драматический «раскольник» в среде кукольников, но и одаренный кукловод-самоучка — все эти разнообразные грани объединяет неповторимый, только выигрывающий в плане привлекательности благодаря загадочной недосказанности сценический образ В. Бардукова»²³⁷.

* * *

К числу корифеев нынешней сцены театра относится актер, который по праву занимал ведущее положение в труппе как творческий камертон, образец актерского мастерства, профессионального отношения к работе. К великому сожалению, мы вынуждены говорить об этом актере в прошедшем времени...

17 августа 2017 года ушел из жизни замечательный человек, заслуженный артист Украины Владимир Михайлович Горбунов. Огромная потеря для театра, его коллег, друзей, любящих его зрителей, для всего театрального Харькова...

В.М. Горбунов принадлежал к тому числу творческих личностей, на которых держались не только репертуар — культура всего театра. Его рабочий день был до чрезвычайности плотен, помимо профессиональных обязанностей, он вел активную педагогическую деятельность, работал на радио,

²³⁷ Коваленко Ю. Святой и грешный Владимир Бардуков. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Bardukov_Vladimir.html

записывал чтецкие программы на телевидении, но главная его заслуга — активное участие в формировании нынешнего, современного Харьковско-го театра кукол. В.М. Горбунов терпеливо и тщательно делал свою работу, невзирая на усталость, а в последние годы и на болезнь. Он был одним из тех, кто стал в авангарде возрождения театра еще в начале 1980-х годов — постановки «Святого и грешного». Это была пора его молодости, но и высокой профессиональной ответственности, и весь арсенал своих творческих сил Владимир Михайлович сохранил, пронеся через всю жизнь и воплотил в создании двух своих «лебединых песен» — образов Яичницы в гоголевской «Женитьбе» и Симеонова-Пищика в чеховском «Вишневом саде», вложив свои последние «кирпичики» в созидание Нового театра...

«Любившая Володю до беспамятства мать, простая медсестра, не верила в театральное предназначение сына: «Я візьму віника і буду гнати тебе з того училища культури», — угрожала она юному театралу. А вот отец Михаил Борисович, по счастью, заступился за мечту и даже вызвался



Владимир Михайлович Горбунов

сопровождать сына в Саратовское училище. Вечный конфликт отцов и детей, но и благодарность своим простым родителям за возможность выйти в люди, отразились сегодня в исполнении Горбуновым роли Альфреда Дулиттла («Моя прекрасная леди»). При всей грубости, Дулиттл чадолюбив. У Горбунова получился характер цельный и обаятельный: «Я не достойный. По правде говоря, мне нравится быть таким», — провозглашает он без кокетства. А когда Дулиттл поет знаменитые куплеты «Если повезет чуть-чуть», нельзя отделаться от магнетизма негативной силы. А вот рядом другой образ — папа Карло из «Золотого ключика». Когда О. Трусов назначил Владимира на эту роль, актер опешил: образ был не по годам. Зато потом вошел во вкус, и сегодня это одна из любимейших ролей Горбунова, которая, наверное, близка ему именно отцовскими чувствами. В репертуаре актера были и есть целый выводок симпатичнейших сказочных героев: Муми Тролль, Айболит, Карлсон и даже Ведьма в «Ивасике-Телесике». Он понимает психологию детей, попавших в театр кукол, памятью себя. Когда после первого для него представления с куклами все одноклассники с облегчением бросились на улицу, потрясенный Володя остался в зале, не подозревая, что таким образом «остался» и в профессии.

Преподающий нынче в университете искусств Владимир Горбунов ведет свою педагогическую родословную от прекрасных учителей. Первым стал в Тростянце режиссер кружка театра кукол В. Натаров. Вторым мастером был А. Чертов в Саратовском училище — три с половиной года обучения у него дали Владимиру широту профессиональных умений...

Горбунов играл дрессировщика в спектакле-кабаре «Скотный двор». Не прибегая к агрессивной краске, он был всезнающим человековедом, ловко вертелся в каскаде зонгов и танцев и тут же, едва успевая отдышаться, брал в руки куклу свиньи Сноуболла. Если в антракте такого спектакля заглянуть в рабочую сутолоку за ширмой, можно увидеть, как актер, подобно боксеру, вышедшему с ринга, отработанным жестом расправляет плечи и растирает нагруженные суставы рук. «Товарищ Сноуболл» — и поныне один из ярчайших образов в кукле, созданных Горбуновым. Виртуозное владение актера техникой кукловодства, в частности детальность разработки мимики куклы в сочетании с добродушным юмором, подделом сделали Сноуболла зрительским любимцем.

Был в биографии Горбунова особый спектакль — «Святой и грешный», революционно решенный А. Инюточкиным в эстетике театра масок. Там Владимир сыграл свою первую характерную роль пробивного Сергея Штучкина. Она была каскадом эстрадных, буффонных приемов и требовала колоссальной физической отдачи — неудивительно, что каждый раз,

доигрывая спектакль, Горбунов буквально терял сознание — проволочный обод маски впивался в лоб, как терновый венец. Нестандартной была и одна из лучших ролей Владимира — Пан Директор в постановке поляка М. Тандера «Театрик «Зеленый гусь», или Не дразните публику». Здесь без привычной в 1980-е ширмы актер вдоволь наигрался с залом, тут в пародийном ключе состоялся его несыгранный Гамлет. Горбунов оказался достойным разделить с поляками пир неслыханной для Харькова театральности благодаря бацилле «вахтанговщины» — урокам Чертова и Вольховского.

Амплуа в привычном смысле у В. Горбунова нет и быть не может, потому что редкий образ не содержит у него огромного диапазона самых взаимоисключающих черт. Просто смешной или драматичный характер ему неинтересен. Получая куклу, Горбунов первым делом «пробует» ее в импровизации. Например, кукла Ляпкина-Тяпкина из «Ревизора» (художник В. Никитин) явно остро характерна, что сразу дало импульс актерской фантазии. Длинноносый, с жалко торчащими во все стороны усами Волк в сказке «Еще раз о Красной Шапочке» (художник М. Кужелева) обрел в руках Горбунова неповторимую походку и нелепо смешную манеру трясти головой, будто выливая воду из ушей. Неловкий, комплексующий Волк, однако, наделен актером коварной дипломатичностью.

По словам режиссера Е. Гиммельфарба, встретившегося с Горбуновым в работе над «Мастером и Маргаритой», особый талант этого актера в том, что полноценную биографию он придумывает даже для примитивной куклы. Так возник ярчайший Берлиоз. Очень вкусно играя роли функционеров (Семплеяров и Латунский в «Мастере и Маргарите»), воплощая сущность человека-топора (Марк Крысобой), Владимир рискует быть отождествленным со своими слишком убедительными творениями. Но, как и сыгранное им Чудище («Аленький цветочек»), он «расколдовывается». Сбросив личину социальных типажей и громил в духе шерифа Локхита («Опера нищих»), пусть не в театре — так хоть на телевидении, он предстает отпетым лириком в цикле «Поэты — Харькову». Читая Есенина, Пастернака, а особенно Чичибабина и Евтушенко, он ослепляет потоком страсти, разгоном и полетом души, бросая трагические рефлексии на палитру счастливых красок. Легко представить, чем убеждал актер в ролях Ивана-царевича, Леля и дорогого ему дебюта в Харькове — Жак-простак («Кот в сапогах»), где Горбунов был красавцем с мушкетерскими усами и бородкой.

Его голос давно уже не принадлежит одному только театру. Постоянный «Голос 7 канала», кроме того, несколько лет звучал на Оникс-радио и везде приносил В. Горбунову признание и награды. Отмеченный в числе лауреатов «Харьковчанин года — 2006» Горбунов — действительно популярный

в городе актер, с его изображением встречаешься на рекламном баннере, а с его киногероями на экране (фильмы А. Богатого, И. Лузина)»²³⁸...

После кончины В.М. Горбунова театр потерял актера, как раньше говорили, реалистической школы. Имея другое театральное образование, которое он получил в России, Горбунов быстро вжился в «харьковскую» среду — природа его дарования родственна природе харьковской школы кукольников. О нем говорят его коллеги, наблюдавшие Владимира Михайловича в работе и в жизни.

Рассказывает О.Ф. Дмитриева: «Владимира Михайловича очень не хватает... Удивительная нота звучала в нем — чистоты... «Если не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное...». Чистота ребенка... наивность... трепет... Благодаря этим качествам с ним очень легко было репетировать, ибо он верил режиссеру и в режиссера... Его внимание и безграничная вера, и стремление к совершенству... Очень жалею, что сделала с ним только два спектакля... Симеонов-Пищик в «Вишневом саде» — удивительный образ, созданный Горбуновым... Симеонов — говорящая фамилия «по вере воздастся». Роль сделана филигранно, пронзительный минимализм, ничего лишнего, точность... Когда он произносил монолог «всему на этом свете приходит конец... ничего, Бог поможет...» и т. д., душа разрывалась от нежной боли, как будто говорила сама судьба дальнейшего и наивного человека Симеонова-Пищика или Владимира Горбунова...»²³⁹.

Долгие годы с В.М. Горбуновым сотрудничала актриса и педагог С.Я. Фесенко. Владимир Михайлович был одним из главных ее партнеров на сцене и в педагогической деятельности. Вместе они работали на одних курсах на кафедре театра кукол. Многие объединяло Светлану Яковлевну и Владимира Михайловича по жизни как коллег и друзей.

Вспоминает С.Я. Фесенко: «Замечательный друг, мне его очень-очень не хватает... Слышащий, вникающий, отзывающийся душой, словом и делом на любую просьбу...

Работал на сцене что на спектакле, что на репетиции, что на «халтуре» с полной профессиональной отдачей... Не верю, не хочу верить, думаю — просто он далеко уехал, и мы не видимся...

Расточал свою доброту на всех — родных, друзей, студентов. Все до сих пор по нему тоскуют...»²⁴⁰.

²³⁸ Коваленко Ю. Мнимое благополучие творца: недосказанность Владимира Горбунова. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Gorbunov_Vladimir.html

²³⁹ Переписка с главным режиссером, заслуженной артисткой АРК Оксаной Дмитриевой 10 января 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

²⁴⁰ Переписка с педагогом-репетитором театра, доцентом кафедры театра кукол Харьковского национально-го университета искусств им. И.П. Котляревского С.Я. Фесенко 22 февраля 2018 г.

С ним работали многие молодые актеры, которые спустя много лет стали его полноправными партнерами по сцене.

Своими воспоминаниями делится ведущая актриса театра Т. Тумасянц: «Горбунова впервые увидела в детстве в передаче «Срібний дзвіночок». Мы вместе снимались. Горбунов играл Портного, я Иголочку. Еще был актер Беляев, который излучал доверие и симпатию, а Горбунов был жестким профессионалом — его я боялась. Но это впечатления ребенка из хореографической школы. Когда я пришла в театр, Михалыч, оставаясь для меня холодным профессионалом, вдруг отразился какой-то родственной энергией. И лишь спустя несколько лет мы стали отчаянно братски общаться. Владимир Михайлович достаточно закрытый человек, но если он доверяет, то это кайф! Он не стеснялся задавать вопросы, советоваться. В «Мастере и Маргарите» мы играли мужа и жену, более нежного мужа я не встречала. Вообще у Михалыча основной актерской чертой была именно нежность. Я, как преданный поклонник спектакля «Тень», была в восторге от работы Горбунова. И его Доктор и Пьетро, хозяин гостиницы, были до слез нежны!.. А Пищик в «Вишневом саде» неповторим. К сожалению»²⁴¹.

В конце 1980-х годов многие бывшие студенты кафедры после ее окончания приходили в театр, и первым их учителем и наставником становился В.М. Горбунов.

О нем рассказывает заслуженный артист Украины В.И. Гиндин: «Мое первое впечатление о нем, тогда еще не Володе — Владимире Михайловиче, весьма сумбурно: я был студентом, но уже успел навводиться в массу разных спектаклей театра...

Потом я окончил институт, пришел в театр. Спустя некоторое время появились «Театрик «Зеленый гусь»» и, конечно, «Тень». Даже не помню, как мы перешли на «ты». Володя оказался очень мягким человеком. В чем-то даже застенчивым, чрезвычайно деликатным. И эти его черты работали потрясающе, когда попадали в роль. Скажем, Доктор в «Тени». Такой перепуганный Айболит. Или совершенно сумасшедший директор театра, закрывающий собой все «дыры» в «Зеленом гусе».

«Зеленый гусь» ставил польский режиссер Мачей Тондера. Это была попытка привить польский абсурдный юмор зрителю Слобожанщины, но у нашего зрителя оказался стойкий иммунитет. Вспоминаю такой забавный момент. Володя в роли директора театра объявлял каждую сценку спектакля, которые, надо признать, не всегда были кукольными. Во время

²⁴¹ Переписка с актрисой ХГАТК им. В.А. Афанасьева Т. Тумасянц 10 января 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

очередного такого объявления, не дав Володе договорить, из зала раздался возмущенный голос какой-то тетеньки: «Послушайте, сколько можно морочить нам головы?! Когда будут куклы?!».

По совершенно случайному совпадению следующая история была именно кукольной, и Володя, не дрогнув ни единой мышцей лица, ответил: «Вот как раз сейчас и будут...». И продолжил свое объявление.

А наш знаменитый капуста к его 40-летию! Поправ все забобоны, связанные с этой датой, мы же отгрохали нечто совершенно невероятное! Даже лошадь на сцену вывели, на которой именинник уехал на банкет! Потому что — для Володи! И конечно, Оксана Дмитриева подарила ему второе актерское рождение — «Женитьба» и «Вишневый сад». Вот уж где мы по-настоящему, полноценно партнерствовали! Как же это было здорово!

Он нес шарм интеллигентности и со сцены, и в жизни. Его совершенно своеобразный юмор, истории, анекдоты стали театральным фольклором, ушли «в народ»...

Хорошо, что театр сохранил его голос, объявляющий спектакли.

Плохо, что его нет. Хорошо, что он был...»²⁴².

Воспоминания ведущей актрисы театра Ирины Александровны Золотаревой: «Володя — один из самых тонких и органичных актеров нашего театра. На мой взгляд, не реализованный в полной мере. Ему были подвластны и злодейство, и романтика. Его работы были всегда точны и никогда — прямолинейны. Восхищало искренне трепетное отношение Володи ко всем ролям, независимо от «престижности», в нем не было ни капли профессионального цинизма. Репетировать всегда начинал так, как будто это его первая роль — очень волновался, текст читал как-то несмело, а потом начинал прорисовываться образ, как всегда у Володи — неоднозначный и обязательно обаятельный. До сих пор слышу его голос и неповторимые интонации...»²⁴³.

Среди учеников В.М. Горбунова есть такие, кто, став режиссером, в трудных условиях выживания сумели организовать собственные коллективы. Среди них — Валерий Дзех. Его «Малый театр марионеток» успешно работает на малой сцене Харьковского Дома актера. Он поделился своими воспоминаниями об учителе: «Так сложилось, что до конца понять своего отношения к мастеру и замечательному другу, который был у меня на протяжении нескольких лет, я так и не смог. Только со временем начинал догадываться, какие качества и отношение к ремеслу театра

²⁴² Беседа с актером ХГАТК им. В.А. Афанасьева, заслуженным артистом Украины В.И. Гиндиным 14 января 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

²⁴³ Переписка с актрисой театра И.А. Золотаревой 19 февраля 2018 г. / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

кукол получилось перенять от своего учителя. А их, как позже оказалось, не так уж и мало — как, впрочем, и воспоминаний о дорогом мне Владимире Михайловиче, или как мы его называли — о Михалыче!

Первое, что попадает на ум при воспоминании об учителе, — это его постоянная фраза: «Други мои!...». Владимир Михайлович был человеком широкого сердца и добрейшей души. Он никогда не был груб и всегда называл нас очень просто — «деточки». Мы и вправду были его детьми. Ведь как иначе? Ради нас он приостановил работу в театре и все реже появлялся там в премьерных работах. Каждый раз мы получали от него пряники и пили за теплыми беседами горячий чай. Я помню, как он искренне мечтал приходить к нам на спектакли и гордо говорил о нашем будущем. Тогда мы не совсем понимали такую мечтательность нашего учителя и просто пользовались моментом, оттягивая репетиции и занятия. Теперь все иначе. Теперь каждое слово, что наш Михалыч говорил, наполнено смыслом и любовью. Теперь я понимаю, как он хотел нам дать все то, что имел сам, и даже больше.

Как-то уже после выпуска из университета у меня получилось организовать маленький театр. Я долго ждал, чтобы мой учитель пришел ко мне на премьеру, и вот это случилось. Владимир Михайлович тогда зашел к нам в гримерку и стал рассказывать обо мне. Как я учился, и что он давно обещал, но никак не приходил в мой театр погостить. Он тогда рассказывал про увиденное на сцене и давал много разных советов как педагог для моих актеров. Тогда он спешил, и кажется, у меня даже не вышло его проводить, но одну фразу я уловил, и теперь она для меня очень важна. Михалыч посмотрел на всех нас и сказал: «В театрах есть такое правило. На премьеру собирается худсовет, и они решают, принимать работу или нет. И я могу сказать, что режиссерскую работу, как и актерскую, в этом спектакле я принимаю!».

С этими словами мой дорогой мастер поспешил в театр или на занятия, уже и не помню...

Еще был случай очень забавный. У нас была сдача экзамена по вокалу, и я должен был петь две песни. Как правило, кушать перед такими вещами нельзя, но Владимир Михайлович подумал иначе и накормил меня до отвала всем, чем только мог. Он еще повторял, что актер должен быть сытым. Так и вышло... Я был абсолютно сыт! А вообще, есть один день, который мне не забыть никогда. Это тоже связано с экзаменами и моим учителем, но тогда была сказана фраза, которая впоследствии, через много лет, оказалась для меня смыслом той профессии, которую я получил. Сутью моей работы в тот период было оживление монолога с помощью

куклы. Этой куклой оказался Скупой Отшельник из пьесы Мориса Метерлинка «Обручение». После сдачи экзамена для ожидания вердикта от кафедры мы собрались в нашей аудитории. Первым к нам зашел Владимир Михайлович. Он поздравил меня со сдачей и сказал: «Вас оценили!».

Мы тогда подумали, что речь идет о нас как о студентах, но мастер имел в виду другое. Михалыч совершенно точно адресовал эту фразу мне и моему Скупому Отшельнику, будто он тоже студент или живой и так же заслужил похвалы, как и я.

Спустя пару лет перед началом одного из своих спектаклей я назвал кукол своими друзьями и продолжал это делать вновь и вновь, пока вдруг не осознал, что это та самая фраза, сказанная давным-давно человеком, который всю свою жизнь посвятил тому, чтобы впоследствии объединить и нас с искусством играющих кукол. Тогда я начал искать в своей памяти все то, что могло на меня повлиять, и то, что было сказано с Владимиром Михайловичем задолго до того, как я это понял. Я начал думать о вещах, которые никогда раньше не замечал, и наконец-таки понял, что означает выражение: «Учитель продолжается в своем ученике!». Я горд быть учеником своего учителя»²⁴⁴.

Как порой справедливо считается, актеры бывают балагурами, душой компании, веселыми рассказчиками, сыпящими анекдотами и т. д. У Владимира Михайловича была своя индивидуальная черта, которая отличала его от других актеров. Он был мастером, если можно так выразиться, тонкой «репризы». Они возникали у него спонтанно, на подсознательном уровне, чисто импровизационно, по ходу какой-либо жизненной ситуации, и в каждой «репризе» был заложен определенный заряд парадокса и некоторого абсурда, отчего возникала неожиданная развязка, вызывавшая комический эффект. Из всего многообразия его «неэпистолярного наследия», приведем несколько таких «реприз», которые запомнили друзья-коллеги, работавшие с В.М. Горбуновым бок о бок, с ними он часто ездил на гастроли, выезды, фестивали. Все эти импровизации значительно дополнят портрет актера, полнее отразив его личность.

Своими воспоминаниями делятся актрисы И.А. Золотарева и И.В. Рабинович.

* * *

«Шла третья часть какого-то банкета, произвольная программа из танцев и хорового пения. Уже были исполнены «Ой, чий то кінь стоить» и «Ой, да не вечер, да не вечер».

²⁴⁴ Беседа с руководителем «Малого театра марионеток» Валерием Дзехом 21 января 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

Михалыч:

— Девочки, Ира, Валя! Что все такое грустное?! Давайте что-нибудь веселенькое!

И первый затягивает:

— Отцвели-и-и-и уж давно-о-о хризанте-е-емы в саду-у-у-у...

* * *

Приходит в театр:

— Ух, скользко на улице! А я еще в капроновых носках...

* * *

Приходит с базара:

— Купил два крема — один за рубль, второй для лица...

* * *

На выезде купаемся после спектакля. Вовик заходит в воду и бубнит:

— Хорошая водичка... Первый раз в этом году купаюсь, надо желание загадать... Та-а-ак... О! Чтоб не утонуть! Ой, тьфу-тьфу-тьфу!..

* * *

— Купил я как-то елку то ли год, то ли полгода назад...

* * *

Едем в автобусе на гастроли. Вовик, глядя в окно:

— О, мотель!.. О-о-о! Бар! Вот бы остановиться здесь, поесть, водочки попить, заночевать... Хотя... утром проснешься — штанов нет, горло перерезано... Да ну его, не хочу...

* * *

Остановились где-то. Посреди поля стоит туалет без окон, без дверей. Сидим в автобусе. Вовик возвращается из туалета. Спрашиваем:

— Где там женский, а где мужской?

Отвечает:

— Вот это женский.

Спрашиваем:

— А как ты определил?

Он:

— А я зашел туда, а там Ирочка Кисленко...

* * *

Ехали на выезд, и кто-то спросил:

— А кто пробовал пиво «Студент»?

Вовик:

— Я пробовал. Хорошее пиво! Холодное!

* * *

Афиша фильма «Дураки умирают по пятницам».

Вовик:

- А сегодня какой день?
- Четверг.
- Фух, слава Богу!..

* * *

В театре с маленькой дочкой поднимается из буфета в курилку и «на публику» спрашивает:

— Алиночка, кушать хочешь?

Она вдруг отвечает:

— Хочу.

Вовик:

— Хо-о-очешь?!

Светлая память светлому человеку Владимиру Михайловичу Горбунову...

* * *

К поколению нынешних корифеев принадлежит Ирина Вольфовна Рабинович — актриса из второго выпуска студентов кафедры театра кукол, состоявшегося в 1974 году. И с тех пор с некоторым перерывом она работает в Харьковском театре кукол. На ее пути было немало скитаний в поисках, как она говорила, «чистого искусства», однако, куда бы ни заводила ее жизнь — в Западную Украину, в «дебри» Зауралья, Барнаула, все дороги привели ее обратно в «Рим», в ее альма-матер — Харьковский театр кукол, где на своем опыте Ирина впоследствии осознала ценности харьковской школы кукольников.



Ирина Вольфовна Рабинович

«Первые ее роли на сцене харьковского театра кукол: Мальчик-музыкант в «Украинском вертепе», Эрот и соблазнительная, облеченная в стяннутую лентами тогу Хлоя в «Прелестной Галатее» доказали универсальность актрисы без амплуа. Главной ролью раннего периода стала для Иры Кача из «Чертовой мельницы» — смешливая крестьянская красавица. Конечно, здесь еще было мало свободы — рисунок роли пришлось полностью унаследовать от Л.П. Гнатченко. Зато Ирине посчастливилось оказаться в числе молодых фрондеров во главе с вечно юным и дерзким художником А. Щегловым, возродивших вертеп в условиях его государственного забвения. Чудом комиссия из Москвы, как раз выбиравшая спектакль, который должен был представить Украину на конгрессе УНИМА, увидела эти репетиции и вынесла вердикт — спектакль поедет на фестиваль. После этого памятного выступления на конгрессе А.М. Щеглов сказал Ире: «Это высшая точка твоей карьеры. Ничего выше в твоей жизни не будет». Как же приятно он ошибся!..

Ирина считает, что кукла воспитывает в артистах смирение всяческого «ячества». О том, насколько по душе ей персонажи ширмового театра кукол, свидетельствуют десятки ее любимых героев: Дюймовочка, Сэмбо, Пятачок, Царевна Будур, Мыщык (в этапном спектакле Е. Гиммельфарба «Ай да Мыщык»), Петрик («Голубой щенок»), Маленький Принц и Алиса («Алиса в стране чудес»). Сегодня к ним добавились в вечернем репертуаре Слесарша Феврононья («Ревизор») и Миссис Пирс («Моя прекрасная леди»), а в детских сказках — Курица («Кошкин дом»), Маша («Гуси-лебеди»), Нуф-Нуф («Сказка о трех поросятах»), Бегемотик («Таинственный гиппопотам») и мн. др. В этих ролях особенно значимым становится эффект, производимый голосом актрисы — красивым, богатым обертонами и нюансировкой, в зависимости от характера персонажа то чувственным, а то инфантильным, ребячьим. Да, как считает сама Рабинович, скрытые за ширмой от глаз зрителей, полностью отрекающиеся от себя, чтобы «воскреснуть» в своей кукле, артисты в этом театре не по заслугам скромны. Не случайно одной из лучших ролей Ирины в Харькове стала Фея в «Золушке» — эта героиня знает, что скромность и справедливое сердце всегда будут вознаграждены. В итоге такого репертуара, в каком сыграла Рабинович, нет ни у одной актрисы харьковского театра кукол, да и вряд ли где-то еще: это спектакли разных жанров — от трагедии до фарса — по Дж. Боккаччо, Н. Гоголю, А. Блоку, Б. Шоу, М. Булгакову, Ю. Олеше, Ш. де Костеру, Э.-Т.-А. Гоффману, Л. Кэроллу, А. де Сент-Экзюпери. Зачастую для Ирины это были главные роли. Даже из неклассического материала она извлекла роль-веху на своем пути — спектакль

не только для детей, философскую сказку «Аистенок и Пугало», где она с В. Бардуковым играла так образно и поэтично, что плакали даже взрослые зрители. «Я люблю спектакли, где есть чувства», — объясняет это чудо И. Рабинович.

Событием, за которое актриса была поощрена путевкой в Москву, стала сыгранная ею Актриса в спектакле «Театрик «Зеленый гусь»». От ее героини веяло «тропиками» мадам Грицацуевой. Как сказал бы великий комбинатор, знойная женщина, мечта поэта. Новаторский по своим приемам для харьковской сцены спектакль Е. Гиммельфарба «Любовь дона Перлимплина» по Ф.Г. Лорке напоминал об экспериментах в Барнауле и тем вызвал у актрисы такой живой интерес, что она убедила режиссера дать ей роль служанки Маркольфы.

Заряженная энергией вулканической уральской лавы, уже во второй свой харьковский период Ирина сыграла главную роль всей жизни — булгаковскую Маргариту. В этой роли Рабинович отличала патрицианская красота, а еще — боль за страхи поколения советских женщин, умных, интеллигентных, любящих, но далеко не свободных даже в том, кого им любить. Становясь ведьмой, Маргарита-Рабинович была движима только любовью к Мастеру. Она составляла весь смысл жизни. Ее Маргарита — решительная, одержимая волей к поступку, наконец-то не зависящему от советской системы, не испугавшаяся и нечистой силы, но стремящаяся к союзу с ней ради своей высокой цели. К Воланду в ее душе была только благодарность — всемогущий! Этот образ — кульминация всей биографии актрисы, он аккумулировал ее жизненный и профессиональный опыт.

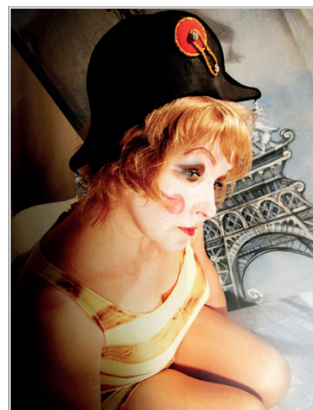
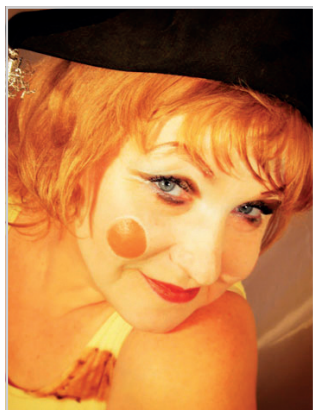
С годами Ирина открыла в себе еще и литературный талант. Все началось с авторства в их общем с И. Мирошниченко спектакле «Сказка о капризной принцессе». На фестивале в Бегежчабе (Венгрия) спектакль был награжден дипломом. С тех пор Ирина стала постоянным драматургом мужа-режиссера. От осовремененной «Сказки о трех поросятах» к стилизации под фольклор «Гуси-лебеди» и до трогательной «Снегурочки» — сценические достоинства пьес И. Рабинович становятся все заметнее. Не случайно параллельно сложился ее тандем как сценариста с М. Озеровым — кинорежиссером, клипмейкером и сценическим партнером. Снявшись у него в фильме, по ее же (в соавторстве с Н. Батовской) сценарию, «Вверх-вниз» и видеоклипе на песни И. Талькова-младшего, Ирина заявила о себе как о необычайно типажной комедийной киноактрисе»²⁴⁵.

²⁴⁵ Коваленко Ю. Счастье и боль Ирины Рабинович. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudiyah/-Rabinovich_Irina.html

* * *

Еще одна легенда Харьковского театра кукол — Валентина Николаевна Рычагова. Не только работой в театре славится эта актриса, но и многочисленными радио- и телеролями, которыми богата ее биография. Еще популярна Валентина как участница капустников «харьковской делегации», которые с успехом проходили на всероссийских фестивалях «Веселая Коза» в Нижнем Новгороде, где ей как исполнительнице злободневных куплетов и оригинальных номеров досталось немало призов.

«Еще будучи начинающей юной актрисой, Рычагова ежегодно становилась лауреатом смотра творческой молодежи. Отдельная ее благодарность — старшим коллегам, с которыми Валентина постигала настоящее мастерство кукловодства: режиссеру-педагогу Георгию Стефанову, который трепетно следил за тем, чтобы импульсивная и молодая Рычагова не упускала ни малейшей фазы психологии служанки Качи («Чертова мельница») — в наклоне головы куклы, в «выражении» ее позы, движении рук; заслуженной артистке Украины Фаине Грошевой, которая согласилась помочь Валентине освоить роль Фелиции в «Сокровищах Сильвестра», и чья принципиальная школа творческого максимализма стоила молодой актрисе многих слез, незаметно проливаемых за ширмой (тогда она поняла, что учиться необходимо всю жизнь). Не сразу восприняла молодую «преемницу» и заслуженная артистка Украины Любовь Гнатченко — критиковала ее трактовку Качи, не один год «поводила» за ролью прагматичной мещанки Евы в «Божественной комедии», но потом, добившись необходимого качества исполнения Рычаговой, признала и полюбила ее. Так закалялся характер будущей ведущей актрисы, в муках и спорах пробуждалась интересная, противоречивая творческая личность.



Валентина Николаевна Рычагова

Сегодня Валентина Рычагова — сама законодательница стиля. Ее Кача — приземленная и основательная, любящая и преданная, но и девушка с характером, которая не даст себя в обиду, умудряясь торговаться даже с чертями в аду. Интонации актрисы отточены до афористичности, создавая целостный образ в сочетании с розовощекой, большеглазой куклой — воплощением крестьянского здоровья. В той же «Чертовой мельнице» вот уже третье десятилетие Рычагова играет еще две роли — унылую канцелярскую крысу, заведующую адскими кознями, и ее антипода — кафешантанную танцовщицу и певицу Люлю.

Создавать образы актрис стало специализацией Валентины Рычаговой. Когда поляк М. Тадера ставил спектакль по уморительной абсурдистской комедии Галчинского «Театрик «Зеленый гусь»», Рычагова не выдержала роли стороннего наблюдателя. Влюбившись в роль Актрисы, она подготовила с партнерами все сцены, выучила танцы и песни, подобрала себе ослепительное концертное красное платье и так, во всеоружии, пришла на просмотр к главрежу А. Инюточкину. Конечно же, роль она отстояла. Уже третьей по счету примадонной в исполнении Валентины Рычаговой стала Юлия Джули в шварцевской «Тени». Даже молчащая, ее кукла более чем красноречива. Рисунок платья дивы образовывали сплошь «облапившие» ее завидную фигуру пятерни — черные и белые, как пазлы, подогнанные один к другому. Роль капризной роскошной актрисы великолепно выразила амплу Валентины: Юлия прикидывается близорукой, когда ей это выгодно, и медоточиво любезна с теми, от кого можно получить барыш.

Уже современные успехи Валентины Рычаговой — сыгранные в текущем десятилетии распутная рыжая Гелла («Мастер и Маргарита»), плотоядная игуменья из новеллы «Садовник» и парафиянка в новелле «Архангел Гавриил» («Декамерон»). Для своей игуменьи Рычагова нашла пластику прущего на жертву танка, а для парафиянки — чисто итальянский характер простолоудинки, соединяющий в себе набожность и слабость к греху. Играя экономку миссис Пирс в «Моей прекрасной леди», Рычагова нашла для роли из разряда «мебели» свежие краски — в чем-то ее экономка не уступит даже обаятельному герою Хиггинсу. Об этом свидетельствует ее язвительный хохоток и реплика профессора в адрес миссис Пирс: «Чертова кукла!».

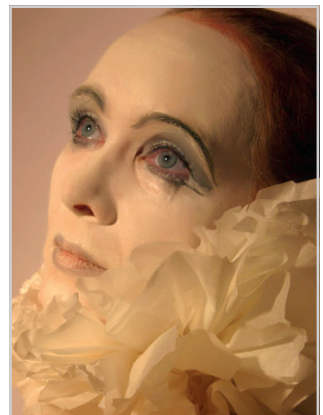
Пожалуй, только городничиха Анна Андреевна в «Ревизоре» сыграна актрисой подробно психологически. Рычагова играет эту роль с особенным удовольствием. Образ «с перчиком, с чесночком», совпадающий с ее собственным жизненным циклом, — роль, в которой пришлось кстати

колоритная органика в духе любимой Раневской, и наконец, полноценное качество психологической драматургии Гоголя — все это сделало образ городничихи одним из центральных в биографии Рычаговой»²⁴⁶.

* * *

Одна из красивейших актрис театра — Ирина Александровна Золотарева. Ее природный аристократизм очень удачно ложится на роли, требующие от исполнительницы настоящей женской «породы». И наряду с грациозностью исполнения и очаровательной внешностью — очень смешные и запоминающиеся острохарактерные роли...

«Озорничая, она создает исчерпывающе запоминающиеся образы отпетых мошенниц. В «Золотом ключике» актриса — такая очаровательная Алиса, что публика невольно переметывается на ее сторону. В характере и повадках Лисы-Золотаревой покоряет женское умение, как ей угодно, вертеть и убеждать слепого Базилио. После того как красавица Ирина удачно выдержала экзамен на характерность, сыграв Бабу Ягу в спектакле «Гуси-лебеди», эту роль оставили за ней и в грядущей новогодней интермедии. Сейчас уже трудно поверить, что, когда студентке Ире дали сыграть в «Драконе» Е. Шварца не Эльзу, а одну из голов дракона, она буквально глотала слезы обиды. Тогда обожаемый педагог Н. Богомолова отрезала категорично: «Эти розовые сопли любая сыграет, а мне нужен хороший дракон! Ты этих принцесс еще знаешь сколько наиграешься!». Зато теперь к своему и всеобщему удовольствию распробовав играть мерзавок, Золотарева открывает секрет: «Такая профессия — любить приходится даже персонажа-урода. Таков закон сценической взаимности».



Ирина Александровна Золотарева

²⁴⁶ Коваленко Ю. От головы до пят — актриса! http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Rychagova_Valentina.html

И все же, как в воду глядела Надежда Васильевна Богомолова, педагог по мастерству актера, научившая Ирину богатству полутонов, искусству ироничного подтекста, пленительной женской недосказанности: смеясь, Золотарева говорит, что принцессы — ее крест по жизни. Любимейшей ролью в Киеве была героиня спектакля «Прыгающая принцесса», и первые же две роли в Харькове сразу «застолбили» за ней это амплуа — Белоснежка в спектакле В. Бугаева и принцесса в «Тени» О. Русова. Любопытно, что капризная героиня философской сказки Е. Шварца в интерпретации актрисы вызывает неизменную симпатию и понимание. Вопреки логике сказки, зато в соответствии с обаянием актрисы, ее принцесса никак не желает казаться со стороны такой уж злой. Из ролей царственных красавиц нельзя не упомянуть особенно утонченно-аристократичную и ироничную в ее исполнении Фею в «Золушке». Ну а Королева в сказке «Огниво» — будто повзрослевшая принцесса на горошине: прошли годы, сегодня она сама уже мама сказочной принцессы, знающая о своем превосходстве над королем-подкаблучником и умело пользующаяся этим. Однако, даже став королевой, она осталась до того тендитной и рафинированной, что при малейшем моветоне или упоминании угрозы падает в обморок по сто раз на день.

Но «голубая кровь» также течет в жилах ее земных героинь. По выражению Коровьева, «алмазная донна» — Маргарита наделена Золотаревой горделивой шеей и точеным профилем и, безусловно, является пра-пра-правнучкой французской королевы; а ее миссис Хиггинс в «Моей прекрасной леди» — породистая аристократка. Присмотрев Золотареву на предмет булгаковской Маргариты в своем спектакле, режиссер Е. Гиммельфарб Ирину этим немало озадачил. Роман ей нравился, но Маргаритой она себя не видела. Даже прожив более десяти лет с ролью, актриса считает, что эта героиня не ее темперамента: «Я не понимаю такой любви, которая аж до удушения. И потом, Маргарита — человек крайностей, болезненно гордая. Лично я другая». Но тогда в работе ее увлек режиссер — сколько было с ним прочитано литературы вокруг романа! И откуда он ухитрялся доставать раритетные неизмеримо интересные комментарии к Булгакову? Все это оседало в эмоциональной и рациональной копилке. В Гиммельфарбе Ирине импонирует синтез ума и эмоции, темперамент. Здесь и в других спектаклях этого режиссера: «Декамерон», «Моя прекрасная леди», «Опера нищих» и в одной из трепетнейших в биографии Золотаревой сказке «Аистенок и Пугало», она репетировала с удовольствием — Ирине нравятся умные режиссеры, актеры и вообще умные люди всех профессий. Добавлю, что это естественно для требовательной

к себе и к своему окружению Золотаревой, которую саму отличает редкий сплав ума и остроумия.

Играя миссис Хиггинс, актриса совершила революцию в образе: она трактует мать профессора Хиггинса молодой и чертовски привлекательной. Сама Ирина в шутку говорит, что профессию кукольницы выбрала, потому что ленива, а, водя куклу, в течение спектакля переодеваться за ширмой нет необходимости. Да только в спектаклях Е. Гиммельфарба особенно не «поленишься». В «Декамероне», например, менять маски, костюмы, котурны ей приходилось по многу раз за вечер. Костюмы от Натальи Денисовой, в которых предстает миссис Хиггинс, подчеркивают достоинство, красоту, исключительность И. Золотаревой в образе дамы света. Актриса и вне сцены — эталон вкуса, и ей одинаково к лицу как вечерние платья, так и излюбленный повседневный молодежный стиль. При такой матери, какой играет миссис Хиггинс Золотарева, понятно, в кого удался выламывающийся из всяческих стандартов ее сын — Генри. Да, она держится на скачках, на балу или у себя в гостинной одинаково — по-балетному изысканно. Не случайно в детские годы в Ире обнаружился талант танцовщицы, и она, хоть балериной стать не захотела, по сей день обожает смотреть, как танцуют другие. В миссис Хиггинс Золотаревой удалось выстроить незаурядный сценический характер. Ее чудачества под стать сыновним: если он на полгода привел в дом уличную цветочницу, то миссис Хиггинс коротает вечера в компании холостого армейца Пиккеринга. Роль соткана И. Золотаревой из парадоксов, как сам Б. Шоу.

Ценя в искусстве неоднозначность, с воодушевлением принимая новые тенденции в своем театре, Ирина Золотарева с удовольствием вовлеклась в игру фотопроекта «Зазеркалье» главного режиссера театра О. Дмитриевой и главного художника Н. Денисовой. Актриса рассказала: «С детства люблю Вертинского. Для меня он эталон артистизма и глубины. И вот меня загримировали под мима, вместо воротника обернули голову какой-то бумагой с неровным краем, и только когда отсняли и показали, я обмерла: я — Вертинский!?!». В том, что любимый образ вдруг таинственно проявился в ее собственных чертах, Ирина видит продолжение магии, символичности всего происходящего в ее театре, где оживают куклы. По ее мнению, театр этот — удивительный организм. Он живет какой-то своей жизнью, сам по себе существует в запахе сцены, чириканье птиц в зоосаде, а кулуары населяют созданные под этой крышей образы — и все это независимо от того, кто в театре сегодня ставит, рисует, играет.

Заинтересованная театром О. Дмитриевой, Золотарева некоторое время ждала приглашения к сотворчеству в ее спектаклях. Восхищаясь уже состоявшимися работами своих коллег, Ирина только мечтала научиться говорить и на этом новом для нее театральном языке. И вот в спектакле «Про принцев и принцесс» по мотивам сказок Анни Шмидт Золотарева получила эту долгожданную возможность. Сколько напряженной и упорной работы приложила опытейшая актриса, и как самокритична была подчас ее оценка своего репетиционного периода этого спектакля — будто и не сыграла она за всю свою жизнь во многих десятках сказок! В этой способности — остро ощущать пульс современности, смену эстетических тенденций в своей профессии, желании и умении учиться тому, что ею еще не изведено — особая честность и благородство актрисы Ирины Золотаревой»²⁴⁷.

* * *

Совершенно особое положение в труппе занимает Ольга Федоровна Мохленко, к тому же многолетний председатель профкома театра. Как хозяйка она распорядительна и внимательна к нуждам сотрудников. А на сцене — фейерверк, каскад...

«Как «режиссерская актриса» О. Мохленко считает, что необходимо соблюдать намеченный рисунок роли, но часто ее авторское видение оказывалось более вдумчивым и убедительным, и тогда она вступала с режиссерами в полемику. Самое удивительное в ролях, полагает актриса, это непрерывность процесса работы над ними. Каждый спектакль не похож на предыдущий. Даже музыка в фонограмме спектакля «Мастер и Маргарита» каждый раз кажется ей, находящейся на сцене за ширмой, звучащей по-новому. Даже самые «обкатанные» роли, убеждена О. Мохленко, бывают выстреливают существенными дополнениями. В них вдруг открываются заманчивые для актрисы новые возможности и грани.

Разносторонность актрисы отлично проявилась в универсальности диапазона ролей, сыгранных подчас даже в рамках одного спектакля. Один из любимейших ее спектаклей прошлых лет — «Приключения Пифа» — запомнился тем, что Ольга сыграла в нем целый выводок сказочных героев: Пифа, тетю Агату, Дуду, мышку Розали, Кошку... Актриса любит характерные роли. Оля распробовала их еще в школе, будучи звездой кукольного кружка николаевского Дворца пионеров. Там ей случилось как-то в рамках одного спектакля играть Принцессу, Королеву и... Короля. Сегодня же Ольга — прекрасная актриса-звукоподражательница, в репертуаре которой есть такие персонажи, как Хрю-Хрю

²⁴⁷ Коваленко Ю. Алмазная донна Ирина Золотарева. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Zolotareva_Irina.html



Ольга Федоровна Мохленко

в «Айболите» и Свинья в «Кошкином доме», щенок Булька («Приключения Незнайки»), Кошка («Бременские музыканты»), Лиса («Жили-Были»), очень смешно играет Кукушку в «Сказке о трех поросятах» (реж. И. Мирошниченко). Вообще-то прекрасно поющая (природный голос прошел в институте профессиональную огранку у педагога И. Гребенюк), в этой сказке О. Мохленко прибегает к особенной характеристике персонажа, надоедливой и постоянно менторствующей кукушки. Это именно ее атональное пение, чрезвычайно веселящее малышей в зале, провоцирует поросят на знаменитое ленинское изречение: «Нечеловеческая музыка...» — от чего, в свою очередь, становится смешно зрителям постарше.

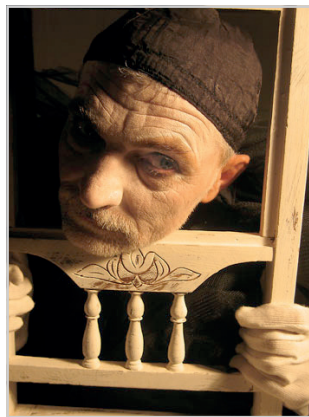
Ольга Мохленко создает неподражаемо типажный образ горожанки в музыкальной сказке «Огниво» (реж. Д. Нуянзин). Кажется бы, эпизод, но насколько сочно, ярко сыгранный! Так и видишь за куклой М. Кужеловой и слышишь в переливающимся смехом голосе О. Мохленко тип здоровой народной кумушки. Сама мама и бабушка, Ольга играет в одном из лучших спектаклей для детей «Еще раз про Красную Шапочку» (реж.

Л. Попов) саму же себя. И, к слову, в роли Бабушки снова поет — на этот раз песню, стилизованную под оперную арию. Ее Бабушка теплая и добрая, а Мама Красной Шапочки — молодая и звонкая. Теперь уже настал черед не дочери, а внучки актрисы смотреть из-за кулис или из зала восхищенными глазами на сцену, где ее бабушка — уже не только ее, но и всего зрительного зала.

Именно с О. Дмитриевой Ольга создала наконец роль-судьбу народную в спектакле «Чевенгур». Точнее, сыграла сразу несколько ролей в кукольном плане. Утонченная до манерности Роза Люксембург — греза капитана Копенкина, — появляясь в его снах, без усталости лопочет по-немецки, рея жестяным флагом. Гражданка Клобздюша — «сподвижница», наделенная квадратурой тела и выпирающей грудью — залиристо хохочет скабреным и сытым бабьим смехом. Мать Копенкина не говорит, а стонет, упрекая его в забвении. Баба из расстрелянных куркулей поражает своей наивностью и христианским всепрощением. И над всеми над этими образами торжествует один, созданный вокально-интонационно, при помощи исполинской паркетной куклы, — названной матери Дванова, многодетной терпеливицы Матрены. Это ее акапельное пение «Как просила Бога...» становится лейтмотивом трагедии народа — обокраденного, голодающего, истребляемого, одурманенного...»²⁴⁸.

* * *

Многоопытный, компетентный во всех профессиональных, а также технических вопросах производственной деятельности театра, хорошо знающий его механизм — это Алексей Васильевич Бойко. На таких



Алексей Васильевич Бойко

²⁴⁸ Коваленко Ю. Человечность и теплота героинь О. Мохленко. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Mohlenko_Olga.html

трудягах держится дело. Он совмещает актерскую работу с обязанностями помощника режиссера. Распорядителен и точен до деталей, способен вникать во все тонкости и проблемы творческого процесса — качества, которые делают А. Бойко незаменимым в сложном театральном механизме.

«В спектакле А. Инюточкина 1980-х, сказке для взрослых «Сокровища Сильвестра», актер сыграл одну из своих удачнейших ролей — Панчо, пирата-романтика, перевоспитанного любовью к прекрасной Фелиции.

Для режиссера О. Русова в начале 1990-х А. Бойко и его жена Л. Мельникова вошли в обойму самых востребованных артистов, занятых в вечернем репертуаре. С Е. Гиммельфарбом Алексей пережил одно из самых потрясающих ощущений от сценической работы в спектакле «Мастер и Маргарита». Помудревший с годами актер весь опыт жизненных уроков, разлук и человеческих потерь, многократно умноженный на масштаб художественного мира М. Булгакова, нашел свою, исчерпывающе убеждающую интонацию роли Левия Матвея. В сцене, предвещающей казнь Иешуа, в вихре экспрессивной, трагически насыщенной музыки Н. Бурой пронзительно звучит монолог: «Ты глух, ты — черный бог! Бог! Я проклинаю тебя!». Уверена, без Бойко спектакль не сохранял бы своего трагического нерва уже полтора десятилетия. Сыгранный им Матвей — это больше, чем образ, он — кровоточащая совесть романа...

Лучшей похвалой от знакомых после состоявшегося спектакля Бойко считает заинтригованность: «А кого ты там играл?». Значит, перевоплощение удалось, и сегодня вечером он был не Алексеем Бойко, а скажем, мудрым слугой Осипом из «Ревизора» или философом Бенджаминном из «Скотного двора». Ослик Бенджамин — одна из любимейших ролей Бойко в вечернем репертуаре. Рассудительность, скептический фатализм, заключенная в этом образе вся печаль не раз обманутого народа, минимум слов при максимуме производимого эффекта — благодаря всему этому Бенджамин запоминается зрителям как сценический шедевр актера.

Один из интереснейших спектаклей, встретившийся на творческом пути Бойко — «Король Лир», первая работа с режиссером Оксаной Дмитриевой. Мечта артиста о полной неузнаваемости в сценическом образе здесь сбылась в полной мере. Лишь в начале спектакля актер предстает в своем обличье. Этот обаятельный бородач с лучистыми глазами — король Франции. Всего несколько фраз, скупая и точная партитура жестов и движений говорят о привычке его героя повелевать и побеждать. Глядя в глаза юной невесты Корделии, король лишь какое-то мгновение колеблется, затем покровительственно нежно берет ее за руку и уже с решительностью воина увлекает за собой, прочь от отцовского двора, чтобы больше никогда не по-

явиться среди героев трагедии, однако тем самым дать жизнь другому персонажу — Освальду. В исполнении Бойко он — полная противоположность благородному королю Франции. Исчадь ада, Освальд, по замыслу режиссера, безлик. Его угрюмой рожой служит маска, к тому же навешенная актеру на спину. Только сжимающиеся и разжимающиеся кулаки натруженных рук красноречиво выдают в герое сноровку наемника, ведь кукольнику А. Бойко не впервой все драматические импульсы передавать через пластику рук! Под стать безобразной маске человека-чудовища актер «подобрал» голос — его Освальд не говорит, а рычит. Удивительно, как актеру такого чарующего обаяния и человеческой широты вообще удалось сценически воплотить тупое зло, воплощенное разрушение, да еще и так убедительно!»²⁴⁹.

* * *

Людмилу Мельникову можно было бы назвать лучшей исполнительницей роли Малыша в знаменитом «Малыше и Карлсоне, который живет на крыше». Однако ее нельзя назвать актрисой одной роли. За плечами множество колоритных и ярких сценических созданий...

«Замечательная актриса Людмила Мельникова принадлежит к тому поколению актеров, которые пришли на сцену Харьковского театра кукол более тридцати лет назад. Соединившая в своем искусстве «классику» 1980-х годов с авангардом теперь уже среднего поколения режиссуры, Людмила — это и первая Аннунциата, лирико-драматическая героиня спектакля-хита прошлых лет «Тень», и наивный, застенчивый Малыш из «Малыша и Карлсона», и реактивно любопытный Незнайка, и колоритная народная Баба из спектакля «Як козаки чортів обдурили»,



Людмила Григорьевна Мельникова

²⁴⁹ Коваленко Ю. Алексей Бойко: мне нравится моя фамилия. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Bojko_Aleksej.html

и наконец, любящая мать и жена. Она гармонично сочетает в себе счастливую женщину и актрису с неповторимым сценическим почерком.

Отмечаемые в актрисе многими авторитетными профессионалами не рядовые способности для драматической сцены позволили ей стать редкостным украшением труппы «кукольников». В Харькове на ее счету иные любимые роли: Прекрасная Дама в «Декамероне», сотканная из поэзии, музыки, красивейшего пения и одухотворенного кроткого лика; Ассистентка Дрессировщика в «Скотном дворе» по Дж. Оруэллу, решенная в сатирическом ключе аборигенка-негритянка в «Сокровищах Сильвестра».

Увы, в актерской судьбе Людмилы явственно отразилась проблема «ведомости», зависимости актера от инициативы режиссера. Если б не уход молодого режиссера О. Русова из харьковского театра, ее карьера могла бы сложиться еще более объемно.

Об этом потенциале так ярко свидетельствует созданная с Русовым Аннунциата. Спектакль-«страшная сказка для взрослых» «Тень» стал возрождением театра на рубеже 1990-х, и Людмиле выпала судьба сыграть в нем идеальную героиню. Свою Аннунциату она сделала не просто «голубой героиней», а доброй, справедливой девушкой, парадоксально состоявшейся таковой вопреки наследственности отца Людоеда. Актриса всячески подчеркивала способность ее на отчаянно смелый поступок — Аннунциата ведь, как никто, понимала и разделяла судьбу Ученого. Сверхорганика — в традициях харьковской школы кукольников, и Мельникова на этом пути успешно продолжает традиции своих учителей по сцене — блистательной Ф. Грошевой и уникального Б. Иванова.

Но даже при всех «сбоях» творческой кардиограммы, Людмила Мельникова всегда оставалась одной из самых востребованных актрис труппы. Особняком стоят ее роли в формате драматического театра — прекрасная, тонкая Белоснежка прежних лет и остающаяся с ней по сей день загадочная Фея в «Золушке». Одна из самых вопиющих к сознанию зрителя ролей в нынешнем репертуаре Людмилы — коза Мюриель в «Скотном дворе». Самое трудное для актрисы — это «объездить» куклу, покорить ее. Художник И. Борисова задала кукле жесткий рисунок. Кукла — рыжая коза с натруженной шеей, вывернутой, точно перетертый канат, подсказала актрисе краски, достойные произведения мрачного полемического жанра. В спектакле-притче эзоповым языком говорится о самой сути человеческого общежития. Мельникова создала в нем образ законченной мещанки: порой нудной в своей удручающей исполнительности, порой наивной в своем неуместном на фоне продажного мира романтизме.

Запомнились в ее исполнении персонажи сказки на двух актеров «Аистенок и Пугало», характерные образы Кухарки и Мыши-Сони в парадоксальной сказке «Алиса в стране чудес». В то же время противоположные, прозрачные, исполненные лирики образы Принцессы на горошине и Балеринки в трогательном музыкально-поэтическом спектакле «Сказки Андерсена» принесли Мельниковой и театру в лице партнеров В. Рычаговой, И. Мирошниченко и В. Гиндина лестные награды сначала на фестивале в Ужгороде, а затем в Венгрии.

И сейчас во время школьных каникул актриса каждый день в театре. Ведь она занята во всем детском репертуаре: джинн Маймуна и Птица Рок в «Сказках Синдбада», Страусиха из «Сказок джунглей», Хрю-Хрю в «Айболите». Котенок из «Кошкиного дома», Ниф-Ниф в «Сказке о трех поросятах», Королева из «Огнива». В программном за последние годы спектакле традиционной ширмовой эстетики «Снегурочка» Людмила психологически подробно (в кукольном плане, ни разу не появляясь из-за ширмы!) сыграла добрую страдальицу Бабушку. Какая же она разная, Людмила Мельникова! Ведь самые главные роли ее репертуара для детей — по-прежнему Незнайка и Малыш, одинаково любимые актрисой и абсолютно непохожие. Людмила говорит, что для нее оба — архетипы детства в его крайних проявлениях: инфантильный, преданный в дружбе, такой добрый и романтический Малыш и дерзкий, непослушный Незнайка, стремящийся обрести жизненный опыт, набивая собственные шишки. Мастерство актрисы с годами «заточилось» под жанр. Так, обладающий удивительно звонким и нежным голосом Малыш Мельниковой способен ввести в заблуждение самого дотошного зрителя — этот голос может принадлежать только очень воспитанному, деликатному и послушному мальчику.

Искусство театра для Людмилы Мельниковой — прекрасная возможность повторять еще и еще раз классическое: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Ведь в театре, в отличие от кино, актер может дописать картину своего образа, внести в нее новые краски. Театр для Людмилы — движение, ведь она так не любит в искусстве и жизни что бы то ни было застывшее»²⁵⁰.

* * *

Настоящая прима Харьковского театра кукол — Татьяна Анатольевна Тумасянц. Сегодняшний Харьковский театр кукол — это ее «звездный час». Это каскад блестяще сыгранных ролей, неповторимость ее актерского звучания в общем «оркестре» труппы...

²⁵⁰ Коваленко Ю. От Малыша до Донны Анны. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Melnikova_Ljudmila.html



Татьяна Анатольевна Тумасянц

«Впервые качественно заявила о себе Т. Тумасянц в спектакле «Скотный двор», благодаря которому она и очутилась в прославленной труппе. Режиссер О. Русов хотел видеть в роли дрессировщицы эффектную, владеющую современной хореографией молодую актрису. Стимулированная перспективой работы со своими кумирами, Татьяна превысила все ожидания — помимо всего потрясающе спела арию Свободы (композитор И. Гайденко) и сыграла в кукольном плане глуповатую лошадку-кокетку Молли. Когда сейчас, уже спустя пятнадцать лет, смотришь на Таню в «Скотном дворе», то думаешь о том, что она могла бы быть бродвейской звездой: с ее-то общей музыкальностью, профессиональной хореографической подготовкой (о балетной школе Таня говорит как об армии для девочек!), ну и, конечно же, с полижанровым талантом. И все же есть в Татьяне нечто такое, что для Бродвея вроде как и лишнее, а для нас в самый раз, — ее героини по-славянски добры и глубоки, в них такая

бездна души, что сочувствуя их печалю и радуясь их радостям, не замечаешь, как слезы переходят в улыбку.

Тумасянц считает Оксану Дмитриеву добрым ангелом в своей судьбе, потому что именно этот режиссер сумела разглядеть в ней как актрисе невостробованную ранее лирическую, философскую интонацию. Сыграв почти во всех спектаклях Оксаны, Татьяна говорит об их творческой атмосфере как о таинстве: «Как мы делали спектакль? Бог его знает! Это сотворчество, игра в пинг-понг, когда само собой импровизируется, аж мурашки по коже от того, как все классно придумывается! Оксана дает время вырастить героиню внутри себя, познать, ощутить этого человека».

В биографии Татьяны состоялись чеховская Анна Сергеевна и булгаковская Маргарита, которые в исполнении актрисы, несмотря на все «но», дарят оптимистическую веру во всепобеждающую любовь и жизнь. Ее Маргарита с уложенными по моде 1930-х вокруг лба волосами — волнами перманента, придающими лицу такое сходство с портретами той эпохи, впервые появляется в глубине сцены на возвышении в долгополом черном пальто, будто это и не частная Маргарита, а памятник торжеству женской преданности и любви. На балу у Сатаны Маргарита-Тумасянц несколько не ведьма, она только искусно притворяется. Потому так естественно ее возвращение к Мастеру — той, прежней Марго, любящей, нежной, заботливой. Татьяна поняла героиню через себя — женщина действия, прежде всего целеустремленная, в отличие от Мастера, за любовь она бросается в омут с головой, оставляя в стороне вопрос: быть ей за это в раю или в аду. Актриса с развитой партнерской интуицией, Таня сама на сцене «светится» и, озаряя, «зажигает» партнеров. В ее Маргарите так много бьющей через край жизни, что ее вера невольно передается Мастеру — А. Маркину. В Т. Тумасянц начисто отсутствует сценическая поза или тщательно заготовленный эффект. Она — вся мятеж и вся порыв. Удивительно, но именно такой кажется зрителю она, любимая режиссерами за неукоснительность соблюдения партитуры Тумасянц. Прежде всего — точная актриса.

Сегодня не может не радовать полная победа над ранними стереотипами восприятия ее как актрисы гротескной краски. Для режиссера Е. Гиммельфарба она долго была художником чужой группы крови. Когда-то, сыграв в его сказке «Три поросенка», Тумасянц выслушала от режиссера: «Вы непредсказуемы и стихийны. На сцене нужны спокойствие и уверенность, а вы вот-вот лопнете». Нисколько не изменив своей эмоциональной непосредственности, сегодня Татьяна тем и подкупает не только взрослых зрителей, но и взыскательную детвору. Сбиваясь с ног, бегут к сцене выручать Зайчика Т. Тумасянц (спектакль-игра «Еще раз про Красную

Шапочку») принимающие на веру сказочные обстоятельства маленькие зрители!

Именно без своей пресловутой «непредсказуемости» Тумасянц ни за что не стала бы ярчайшей исполнительницей в спектакле О. Дмитриевой «Про принцев и принцесс». Присущая ей «сумасшедшинка» досталась в наследство ее королеве Элизабет, картавящей и шепелявящей дурнушке, бесконечно обаятельной в своей доброте и порыве к справедливости. Сколько домашнего тепла излучает ее кукольная героиня, изъясняющаяся так нежно и шаловливо одновременно: «Кукусики, счастье мое!». А как ситуационно узнаваема ее ария гнева сильной жены слабого короля: «Все! Лопнуло мое терпенье, сейчас раздастся трагическое пенье!».

Тот старый и памятный спор с Е. Гиммельфарбом Татьяна все-таки выиграла в образе гоголевской Марьи Антоновны, неумной дочки Городничего («Ревизор» в постановке Е. Гиммельфарба). Режиссер дал установку: «Играй здоровье». Актриса приуныла — ей очень не хотелось, чтобы ее героиня выглядела плотоядно, как голландский натюрморт с колбасой. На ее счастье, и другие актеры поддержали ее жажду психологизации своих героев, и Гиммельфарб «сдался» — Марью Антоновну Татьяна сыграла не столько по Гоголю, сколько по Чехову, с жалостью к «нескладухе» жизни человека, пребывающего в захолустье души.

Она всегда много работает над ролью, и та же Дама с собачкой изначально казалась актрисе «не своим» материалом. «Роли красивых барышень, цветочков, колокольчиков, — признается с улыбкой Татьяна, — не для меня. Я колокол, но помощнее». В «сонате ускользящего времени» по А. Чехову Анна Сергеевна-Тумасянц пробуждает самые разноречивые чувства: жалости, горечи, нежности, и все-таки всепобеждающего оптимизма! В ее несмелой угловатости — столько настоящей силы сердца и духа классических русских барышень и даже пушкинской Татьяны... Ее Дама с собачкой сочетает искренность и безыскусность чувств с фарфоровой прозрачностью облика. С шариком над головой (в его облачко художник Н. Денисова поместила пресловутую собачку), она сама кажется невесомой, будто вот-вот оторвется от земли. Точность актрисы заметна в том, как непогрешимо от спектакля к спектаклю она интонирует сложную партитуру О. Дмитриевой: благодаря парадоксальным фразам-рефренам, отчуждению «омузыкаленных» эмоций образ Анны Сергеевны лишен сентиментальности и мелодраматизма. Ее поэтический образ торжествует, воспаряя над прозой.

По праву стала одной из трагических героинь в спектакле О. Дмитриевой «Король Лир» ее Гонерилья. Старшая дочь короля, «золотая змея»,

бросается в глаза непокорностью рассыпавшихся золотых колец волос и выразительной статностью королевы — будто вызовом всей серости и грубости окружающего ее мира Средневековья. Скинув с себя опостылевшие и уродующие ее вериги послушной дочери монарха, она будто освобождается от гнета и убедительно берет на себя роль предводительницы армии, правительницы страны, способной бороться за свое страданное право на любовь. Потому-то кульминацией образа Гонерильи становится ее сомнамбулический проход по авансцене после убийства любимого Эдмонда: «Кому меня судить!?!». Смерть Гонерильи Т. Тумасянц трактует как эпическую трагедию. Раскрепощенная, сильная, по-своему тянувшаяся к свету в темном царстве, ее героиня в момент гибели поднимается до уровня решения дилеммы «быть или не быть». Ее уход из жизни — последний довод стремления к свободе от ненавистного Олбани и от всякого предательства.

Татьяна Тумасянц — актриса широчайшей амплитуды, которая позволила ей воспринять поэтический камертон Театра Чехова, окунуться в «театр жестокости» трагедии Шекспира, пропустить сквозь себя масштаб чувств героини Булгакова. В ее репертуаре и почерке исключительно наглядно фокусируется понимание современного театра кукол»²⁵¹.

* * *

О некоторых актерах можно сказать, что это тайна за семью печатями. Но то, что хранится в этом «ларце», способно удивить весь мир. Кто бы мог подумать, что в актере Александре Николаевиче Ковале «спит» режиссер. Начав педагогическую деятельность на кафедре театра кукол, он удивил своим первым авангардным спектаклем «Муми Трольль...». И кто знает, как в дальнейшем сложится творческая судьба этого актера-режиссера! Тем более никогда не угадаешь творческих планов этого на вид простодушного и хитровато прищурившегося человека, это потом вдруг, как всплеск, он проявится в чем-то неожиданном и самобытном...

«В труппе универсальных артистов Харьковского академического театра кукол им. В.А. Афанасьева Александр Коваль занимает персональное неповторимое место. Феноменальный актер (не герой-красавец, к тому же, кажется, не играющий, а просто существующий), он обаятелен и притягивает внимание, как магнит, — подобно известнейшим киноактерам Р. Хауэру или А. Пачино. Любимый юными зрителями за самые разные роли в сказках, публикой повзрослее Коваль «открыт» в спектаклях режиссера О. Дмитриевой. Этот актер уникального сегодня эпического

²⁵¹ Коваленко Ю. Татьяна Тумасянц и ее ангелы. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Tumasjanc_Tatijana.html



Александр Николаевич Коваль

дарования: трагический темперамент соседствует в нем с блестящим, живым чувством юмора, каждый образ не буднично масштабный. И в этом особенная «театральность» по Александру Ковалю...

Глядя на озорного, увальневатого и сметливого на народный манер, «в доску своего» скомороха в сказке «Жили-Были», на короля в «Сказках Андерсена», остроумного Волка в «Еще раз про Красную Шапочку», народного сказителя в одном из любимейших спектаклей актера «Гуси-лебеди», понимаешь, что Александр Коваль не мыслит состояния игры без импровизации. Зрители, особенно родители, приведшие детей на сказку, и умеющие оценить живую игру, общение актера с залом, с восторгом принимают культурные и тактичные импровизации А. Ковалья. Этому актеру очень близок мир режиссеров-поэтов, режиссеров-живописцев. Ведь в одной и той же роли его состояние каждый раз неповторимо, важно, чтобы душа вибрировала, и тогда удовольствие от роли — сродни полету, танцу.

Ни в драме, ни в кино актер не смог бы так непринужденно сыграть пароход и его капитана одновременно, как это удастся А. Ковалю в новелле «Дама с собачкой» из спектакля «Простые истории Антона Чехова». Такое воплощение белого парохода с трубой, из которой валит дым, в пышущем здоровьем, оптимизмом и попыхвающем трубкой капитане в белом кителе, дергающем за шнур колокола, возможно лишь в театре анимации! Даже в эпизодической роли Коваль вызывает массу симпатии, запоминается полнозвучным аккордом в спектакле, жанр которого режиссер О. Дмитриева определила как «сонату уходящего времени». В последней новелле этого спектакля — «Скрипка Ротшильда» Александр играет хмурого, прижимистого гробовщика Якова по прозвищу Бронза, возвышая этот чеховский характер до масштабов одержимости пушкинского

барона — скупого рыцаря. В этом прекрасном, насыщенном философией спектакле Коваль создал один из самых дорогих и западающих в душу образов. Не унижающая, а возвышающая жалость к его герою вырастает постепенно, преодолевая первоначальное недоумение скудоумному практицизму Якова. Под нависшей угрозой, а потом и со смертью тихой, ни в чем не укоряющей жены постепенно что-то оттаивает в заскорузлой душе мужика, и мы буквально ощущаем, как неповоротливо шевелятся извилины в мозгу прозревающего свою ограниченность Якова. Соединяя немыслимое: смачные черты мрачной комедийности в угрюмом, рачительном мещанине («У-у-у, выдры!!!» «Ненавижу жидов!») и фазу отчаяния (кульминационный крик, обращенный к постаревшему дереву: «Что ж ты так!?» и к умершей жене в ночи: «Марфа!!!»), образ, созданный Ковалем обогащает новеллу «мужскими» обертонами. В психологизме его игры нет ни толики театральщины, кажется, что с Александром в спектакль входит сама жизнь — где-то заедающая бытом, может быть, неприглядная, но такая мощная и парадоксальная. Спектакль становится монументальнее, жизненней, в противовес его первым двум ажурным частям. Александр играет в спектакле трагедию-монолог — человека, который, только потеряв самое дорогое, осознает красоту несостоявшейся судьбы. Незабываем эпизод, где Яков, запрокинув голову, кричит об ушедшей жизни, и, кажется, что световой дождь омывает трагическую маску. На вопрос, что служит подпиткой такого грандиозного образа, Александр прибег к аналогии: бывает, на сцене услышишь скрип половицы — и открывается за зеркальем бесценных кладовых эмоциональной памяти, оттуда именно тот жест, та интонация, которые необходимы сегодня.

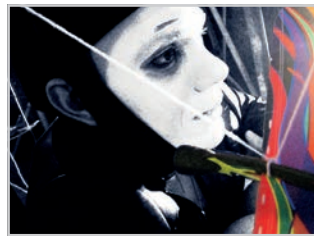
Роль благородного Кента в трагедии Шекспира «Король Лир» стала для Ковалья попаданием в яблочко. Самоотверженный богатырь, ощущающий себя счастливым и полноценным только будучи рядом со своим королем, будучи его верным вассалом, он способен баюкать Лиру у себя на груди, держа на руках, как младенца, но тут же — и шлепнуть его по попе, как капризничающего ребенка. Он нянька впавшего в детство Лира и одновременно совесть прогнившей эпохи, искривившейся под воздействием атмосферных предчувствий конца света, лунных затмений. Он мужественный и в меру простоватый. От этого графа веет простонародными пирушками и неистовством в бою. Когда он, накренясь вперед, держит короля, потерявшего опору, на своей спине, кажется, что Кент — единственный уцелевший из тех китов, на которых, по преданию, держалась земля. Он монументален и эпичен, но серьезность трагедии соединяется в нем с характерной органикой Санчо Панса. Мудрость и устойчивость Кента в этом

спектакле-трагедии — в его близости к природе, к истокам, его не коснулся «вывих века». Поэтому на руинах и пепелище его берет в свою колесницу победителя герцог Албанио, и Кент, доморощенный философ, находит утешение в том, что его хозяина уже никто не посмеет воскресить из мертвых для новых мук, что душа его наконец отошла. Кент снова в дороге»²⁵².

* * *

Кажется, судьба всегда баловала актера Александра Маркина. После окончания кафедры театра кукол последовали многочисленные роли во множестве театральных студий, каких и поныне много при Доме актера. Он популярен в городе, на его спектакли «валит» публика, и какое счастье, что много лет свою карьеру актер продолжает так же активно теперь уже в труппе Харьковского театра кукол!..

«В работе с режиссером Оксаной Дмитриевой Маркин вернулся к поэтическому театру, с той разницей, что ее спектакли ласкают не только слух, но и глаз, сама форма их изысканно художественна.



Александр Владимирович Маркин

²⁵² Коваленко Ю. Александр Коваль — земной герой с чувством юмора. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Koval_Aleksandr.html

Если в «Волшебном кольце» Маркин стилизовал пластику, речь и ярко выраженную импровизационную природу существования под русских скоморохов, то в «Дюймовочке» предстал Трубочистом-сказочником, рассыпающимся на образы Жука и Принца-Эльфа. В экспериментальной для театра постановке «Ежик из тумана» актерскую игру поддерживали спецэффекты. Оказалось, кукла остроухого и нескладного — самого «неудобного» друга Ежика — Зайца, управляемая Маркиным, может сколько угодно долго «сумеречничать», глядя на лунную дорожку на воде! А его же Волк, курящий трубку верхом на полумесяце, может вынырнуть на миг из светового занавеса, чтоб философски изречь сквозь кольца дыма: «Артисты!».

Театры «студийного» направления четко видятся в судьбе А. Маркина как первый и чрезвычайно плодотворный период его творчества. Когда-то студии подготавливали к выходу на магистральную прямую Мейерхольда, Вахтангова и особенно дорогого Маркину Михаила Чехова. Вряд ли осознанно, но, как каждый художник, способный к интенсивному росту, Александр повторяет их судьбу. Нынешняя работа в академическом театре открыла другие задачи, атмосферу работы, «взрослый» масштаб и перспективы.

В справедливости булгаковского изречения: «Ничего не просите, в особенности у тех, кто сильнее вас — сами предложат и сами дадут», — Александр убедился не однажды. «Кукольник №1 Украины» А. Рубинский, оценив мастерство Маркина, произнес: лучшие актеры должны работать у нас! И вот, не прослужившему трех лет на сцене театра им. В.А. Афанасьева Маркину режиссер Е. Гиммельфарб сам предложил роль, которая, озадачила даже его, искушенного в драме, — булгаковского Мастера. Не знаю, насколько совпал для Александра этот образ с личным опытом, только его Мастер даже похож на Булгакова, что окончательно расставляет акценты: роман Булгакова — о нем самом. Слабый человек, его Мастер боится заглянуть Воланду в глаза (как автор, он знает, кто перед ним), но и в дьявольской компании, и с ограниченным пролетарием пера Бездомным он одинаково силен чувством достоинства. Актер убежден, что в любом художнике грань здоровья и психического расстройства очень тонка. Под натиском парализующего страха Мастер ограждается от мира. Здесь Маркин нашел меру в немногих защитных жестах ладоней, прикосновении к вискам. Впечатляет языческий эпизод сожжения романа, когда в отсветах полыхающего огня Мастер смотрит на корчащиеся в руке исписанные листы, на живое пламя, а музыка выводит сцену до трагедии.

После Булгакова на пути актера закономерно и счастливо встретился Шекспир. В спектакле «Король Лир» О. Дмитриевой Маркин сыграл блудного сына Глостера — Эдгара. Как в хорошем спектакле, в «Короле Лире» не сразу и понятно, кто из братьев, Эдгара и Эдмонда, плох, а кто чистосердечен. Молодая кровь горячит темперамент Эдгара, и ножом он балуется, как умелый наемник. Вот только что его нож против изощренной интриги брата! Бесконечное множество раз Эдгар-Маркин повторяет фразу: «Какой-то мерзавец оклеветал меня». Это не тавтология, а целиком оправданный и прожитый актером прием. Потрясенный, он едва может собрать мысли, но со временем, подобно Эдмону Дантесу в двадцатилетнем заключении, постепенно прозревает истоки своего несчастья. Маркин играет роль в сложном ритме. В философской, хоть и звучащей белибердой речевке полоумного Тома, чью личину выбрал изгнанник Эдгар, слова актера разгоняются, словно санки с горки, пока не начинают спотыкаться, чтоб в итоге оставить горькое послевкусие, рассыпаться троеточием. Так рождается странная музыка человеческой боли. Быть может, один из самых сильных моментов спектакля — опознание неузнанным Эдгаром Глостера. Затаившийся «несчастный Том» на переднем плане сцены лицом к зрителям свистит для отвода глаз — все его внимание приковано к голосу отца. Нежданная встреча в бурю для Эдгара — оглушительный рев рока. В сценах со вновь обретенным ослепленным отцом Эдгар-Маркин предстает расковыченной цитатой картины Рембрандта. Руки отца на плечах сына, босые ноги Эдгара, опущенная от непосильного чувства голова... Особенная музыкальность и такт актера помогают ему в сцене последних объятий двух братьев-врагов в дуэте с М. Озеровым достичь драгоценного эффекта скорбного беззвучия. Есть что-то язычески древнее, архаичное в их «контактной импровизации» лбом ко лбу, когда тихо, размеренно, под акомпанемент голоса Мередит Монк звучат последние реплики — будто с болью отрываются от себя каждым из братьев. Эдгар-Маркин прощается с несправедным братом ревниво, как с последним родным существом на земле.

Так уж сложился репертуар этого актера, что он часто играет в спектаклях притчевого содержания. Казалось, вот уже стал вершиной биографии брат Авель-Эдгар, как вдруг режиссер О. Дмитриева доверила Маркину тему противоположного звучания. В «Чевенгуре» по А. Платонову Александр воплощает сразу всех «каинов» эпохи военного коммунизма. Он — и воплощение страшной машины революции (голосом актера отрывисто командует кукла-исполин верхом на паровозе — Всадник Кровавого террора: «Делай р-раз, делай два, делай три! Большевик должен

иметь пустое сердце, чтобы в него все могло поместиться!»). Он и попутчик большевиков Сербинов. Эта роль у Маркина — из разряда его шедевров: циник, с типичной «достоевщинкой» на дне души, живой мертвец среди людей, верящих в революцию, окрыленных ею. Решенный в кукольном приеме образ Маркин очерчивает филигранной фразировкой. В изгибах его интонаций — извилины порочной души Сербинова, предателя идеи революции в угоду собственному уязвленному мужскому самолюбию. И все же центральным образом актера в притче о заблудшем человечестве является Прошка Дванов, «сатаноид», скверный мальчишка («Побираться не пойду, я воровать стану!»), — бросает он вызов отцу), вырастающий в этакое Полиграфа Полиграфовича Шарикова, «члена партии с августа 1917 года». Маркину посчастливилось тут прожить судьбу с крутым разворотом. По идее Платонова, трагедия Чевенгура раскрывается в полной мере, когда, потрясенный горем, зарывает самый последний подонки. Именно беззвучным плачем куклы Прохора в одиноком луче света на берегу пруда оканчивается спектакль О. Дмитриевой.

Маркин из самоедствующих людей, самокритичен и сам себя называет романтиком-фаталистом — по его мнению, он является не столько автором своей судьбы, сколько жертвой ее решений. В то же время, он не байронический тип — может быть и эпикурейцем, чья душа радуется не столько многолюдной, сколько дружественной компании по интересам. Но и здесь — будьте уверены! — он нет да и свернет разговор на рассуждения о труде актера. Режиссеры причисляют к недостаткам его излишнюю дотошность, «занудство» в репетиционном процессе. «Во всем мне хочется дойти до самой сути...». И только тогда Маркин скажет, что роль стала ему «удобной».

Театр для Маркина всегда был синтетическим, без границ. Следом за М. Чеховым он считает, что творческое состояние артиста в идеале предполагает наблюдение своего обособившегося персонажа со стороны. Где же это ощущение может быть нагляднее, чем в кукловодении? Другое дело, что, как говорит демоничный персонаж Александра Доктор Сольфернус из «Чертовой мельницы»: «Ад необходимо реформировать. Из-за наших рогов, хвостов и сковородок мы отстали от времени». По-маркински фирменно, ярко театрально актер играет сегодня возрастные роли: дед в «Снегурочке», Чепорелло в «Декамероне». В последнем все его образы — маски. Грань смешного и пошлого в образе имеющего у зрителя традиционный успех «беременного» Каландрино настолько тонка, что захватывает дух! Маркин помнит «урок» старшего коллеги Рубинского,

которого видел в этой же роли, будучи студентом, — то был высокий театр, и вместе с тем фарс.

Александр Маркин — начитанный и оригинальный собеседник, но из всех высказанных им чужих и собственных ощущений о любимой профессии, мне больше всего запомнилась его фраза: «Театр — это боль, радость и огромная ответственность». А ведь Маркин не из тех, кто работает на «позу». Одно из главных его достоинств — это трудная, но необходимая ему как воздух честность. С такой испепеляющей формулой искусства ему на сцене дальше будет только сложнее, хотя для зрителей именно такой тип актера, максимально затрачивающегося, является самым предпочтительным»²⁵³.

* * *

Как в Михаиле Юрьевиче Озерове вызревал талант кинорежиссера, трудно определить. Когда он успевает снимать свои фильмы узнаешь, когда он просит заменить его в каком-нибудь спектакле. Тогда ясно: где-то съемки, а спустя определенное время приносит показать статуэтку лауреата какого-нибудь кинофестиваля. Так и совмещаются две карьеры в одном актере и скрытом от посторонних глаз кинорежиссере — Михаиле Озерове...

«У самого Озерова-актера ампула в прямом смысле нет. Скорее есть своя тема. В жизни человек коммуникабельный, с мгновенно откликающимся чувством юмора, на сцене Озеров уже скоро пятнадцать лет воплощает



Михаил Юрьевич Озеров

²⁵³ Коваленко Ю. Летчик-романтик Александр Маркин. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Markin_Aleksandr.html

образы отпетых циников, а то и похлеще (заметное исключение пока — только его глубокий, сострадающий Мастеру, раскаявшийся в воинствующем «соцреализме» Иван Бездомный в «Мастере и Маргарите»). Из разряда последних образов — некоронованный «опричник» Князя Тьмы Аззелло. Михаил Озеров играет его не столько сразу ярко, сколько убийственно точно, как только и может играть актер, знающий, что он хочет сказать своей ролью. Аззелло не говорит, а цедит сквозь зубы. Его лицо всегда подсвечено тревожным холодным зеленоватым светом. Он напоминает закоренелого рецидивиста, умеющего «лечь на дно». Бесшумной скользкой походкой, с руками в карманах и надвинутой на глаза шляпой (и впрямь, не дай Бог встретиться взглядом с убийцей Аззелло!), он, даже молча, буквально источает зло и разрушительную силу своего ума. Играя героя порядка первого заместителя Воланда, Озеров-Аззелло холоден и невозмутим, но его скрытая сила однажды порывается наружу, когда, разрезав воздух стремительным движением-броском своего тела, он припечатывает к стене насмерть перепуганную Маргариту. Контраст хрупкой женщины и бандита с нечеловеческой природой рождает нужный эффект — так в судьбу Маргариты вступил рок, фатум. Михаил придумал всю роль булгаковского героя сам. Его кредо — «не ходить по сцене чужими ногами», что на актерском жаргоне означает не копировать придуманное предыдущим исполнителем.

В ряду с Аззелло Озеровым сыгран незабываемый Дрессировщик (притча «Скотный двор»). Одетый в кожанку персонаж брехтовского политического кабаре, Дрессировщик, как в зонгах, сентенциях, так и в танцах — воплощенный парадоксалист и циник. Однако без любимого принципа контраста Михаилу играть его было бы не интересно. Поэтому неожиданно мощно из уст такого прожженного лицедея звучит в конце спектакля истошный распев: «Вот такая страна! Наша отрада она». Актера Озерова по праву можно причислить к числу артистов, чей врожденный «нутряной» темперамент не служит препятствием к развитию интеллектуального склада творчества, а наоборот, удачно его оттеняет. Самой законченной, зрелой ролью актера на сегодняшний день стал образ по-шекспировски объемный, Эдмон в «Короле Лире». Внебрачный сын герцога Глостера, благодаря угнетенному тщеславию, стал тонким рефлексирующим убийцей и дипломатичным предателем — найдя щели в судьбах отца, брата и своего короля, он методическими усилиями превращает их в бедоносные пробоины. Эдмон Озерова — герой маниакального склада с печальным, будто все предвидящим, взглядом, образ-нож, то вонзающийся в плоть двух королевских дочерей, то играющий в роковой «дартс» с судьбой законного наследника Глостера.

Когда режиссер Олег Русов позвал его в свой шекспировский спектакль на сцену Курского театра кукол, предложив любую роль, Михаил выбрал Меркуцио. Но судьба — мастер парадоксов, не чета Озерову, начертила ему на роду сыграть Гамлета. Единственный симпатичный герой спектакля, с ямочками, играющими от улыбки, с большими внимательными глазами и челкой — мальчишка-Гамлет, постепенно становящийся мужчиной. Его Гамлет — темпераментный, современный, бунтующий. По замыслу режиссера, спектакль «Нет повести печальнее на свете...» объединил историю Гамлета и пьесу о Ромео и Джульетте, разыгранную заезжими в Эльсинор актерами. Так что в «спектакле в спектакле» Озерову все-таки удалось сыграть Меркуцио, задиру и бретера, остролова и гуляку! Несколько лет актер ездил играть спектакль в Россию, став полноправным лидером курской постановки, найдя в этой работе новых верных друзей.

Тема Гамлета настолько проросла в Михаиле, что откликнулась парфразом в его фильме «Вверх-вниз»: дворники в блистательном комедийном исполнении Е. Романенко и Э. Верхотурова философски, на свой манер комментируют жизнь героя. Пережив страшный кризис со здоровьем, Озеров не понаслышке прочувствовал силу дилеммы «быть или не быть». Фильм о своем современнике Кирилле, решающем нынешние гамлетовы вопросы, стал для режиссера буквально спасательным кругом. Вместе с коллегой И. Рабинович Михаил придумал ход — покаяние героя фильма, художника, возвращает его к чистому листу, жизнь как бы начинает писаться наново. Выставляя фильм на конкурсную программу, Михаил не рассчитывал на приз, и тем радостней для него было откровение на церемонии закрытия: в темном зале вдруг замелькали кадры его фильма! Едва успев тогда схватить за руку свою актрису Екатерину Леонову, он вышел на сцену и принял хрустальную эмблему из рук В. Дашкевича.

Считая неправильной позицию жалующегося на отсутствие новых ролей артиста, Озеров выбрал себе принцип: если ты хочешь чего-то добиться, делай! Не в этом театре, так в другом. Для него одинаково важны и театр, где он уже известен, и кино, клипы, где, по его словам, Михаилу очень интересно всему выплеснуться, где он еще только начинает жить»²⁵⁴.

* * *

«Актрису театра кукол им. В.А. Афанасьева Наталью Гранковскую иначе как творчески одержимой, непредсказуемой, взрывной знающие

²⁵⁴ Коваленко Ю. От автослесаря до Гамлета. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Ozerov_Mihail.html

ее люди не называют. Она сочетает в себе ипостаси эффектной дивы, трагести и трагической героини. Эта полярность сценических обликов является продолжением широты ее собственной человеческой натуры. В Наташе поровну задорного легкомыслия Красной Шапочки — непоседы, способной дать отпор даже Волку; бытовой, «народной» комедийности гоголевской Гали и глубины терзаний шекспировской Реганы...

Рядом с ролями, сыгранными скорее драматической актрисой Гранковской, чем кукольницей, появились такие любимые детьми роли куклового плана, как Кошка («Кошкин дом» Е. Гиммельфарба), Герда («Снежная королева» О. Русова), Красная Шапочка («Еще раз о Красной Шапочке» Л. Попова), а со временем — Кукушка («Три поросенка» И. Мирошниченко). «После института, где нас обучали синтетическому театру, — признается сегодня актриса, — водить куклу я училась уже в театре, наблюдая за А. Рубинским, В. Рычаговой, В. Горбуновым и В. Бардуковым. Это и стало моей школой кукловождения».

Для Н. Гранковской импровизация — животворящая стихия, и эта стихия не раз «сметала» на своем пути все театральные условности. Ведь с ней спектакль всегда в творческом плане сумасшедший, непредсказуемый. Зазеваться, расслабиться, играя с Наташей, опасно, как на минном поле. Уж такой она родилась — с избытком артистического гормона, с веселыми чертиками во взгляде, неограниченная, широкая натура! Еще в отроческие годы Наташа любила выходить за калитку дома в поле и петь, петь, петь, сколько душа требовала, — так проявлял себя артистизм. По словам актрисы, больше всего ей тогда хотелось праздника, полета.

Потому-то в спектакли О. Дмитриевой «Волшебное кольцо» и «Майская ночь» прекрасно поющая народным голосом, а главное — душой, Наталья вошла органично, на одном дыхании. В спектакле «Волшебное



Наталья Николаевна Гранковская

кольцо» ей, легко строящей музыкальную архитектуру образа, удается даже вокальная буффонада — резкие переходы в распеве на народный манер от «комариного писка» до басовой тесситуры. Гранковская здесь и сама трансформируется на глазах. То она роскошная Дева-Птица, лубочная красавица с пунцовыми губами и щеками, степенно ступающая-плывущая и глядящая с поволокой томных глаз. А то вдруг — любопытная молодка, с наивным восторгом крутящая ручку чудо-райка. Этот спектакль Наташа сравнивает с летящим красным облаком, а свою героиню трактует как символ жизнелюбия.

«Украина мистичная» в «Майской ночи» по Гоголю отозвалась родными струнами в душе Н. Гранковской. Не только ее героиня — Галя, но и она сама прыгала через костер в канун Ивана Купала. Это ведь ее, Наташу, оберегали, как всех сельских детей, от заговора и сглаза соседки-«ведьмы», бабки-Марички, умевшей говорить на все голоса и прикидывавшейся то хромой, то кривой. Это ведь и ее саму усталость от сельской работы до седьмого пота повергала в сон без рук, без ног. Вот и Галя у Гранковской наделена не только большим, как у теленка, сердцем, но и смешной простоватостью, как и стилизованная под народный примитив кукла. Например, спит ночью Галя, хоть из пушки стреляй, и видит во сне Левка, в которого «страшенно закохана», а сам Левко (В. Шапошников) наяву может добудиться ее, разве что пошутив: «Галю, вставай, хата горить!». Образ Гали у Н. Гранковской — воплощенное земное счастье, он резко контрастирует с линией неземной трагической Панночки (В. Мищенко).

Потрясает в исполнении актрисы сцена агонии мужа Реганы — Корнуэла. Гранковская работает с огромной мягкой куклой, чьи «руки» обхватывают ее шею, а «ноги» именно безжизненно волочатся по земле. Расхристанная, на грани безумия, мечется Регана, пытаясь сбросить с себя руки-щупальцы герцога. Сцена напоминает ночной кошмар, в котором Регана старается буквально отмахнуться, избавиться от страхов, призраков прошлого. В буре предательства и лжи (предал отец, предал единственная сообщница сестра) маяком для Реганы служит лишь любовь к Эдмонду. «Он больше мне подходит, чем сестре», — повторяет Регана-Гранковская, будто убеждая себя, что это заклинание сбудется. Но крах любви к Эдмонду становится реквиемом судьбы Реганы: «Мне дурно», — произносит Н. Гранковская, медленно (и снова, как в сновидении) идя по кругу. Эта многократно усиленная фраза распадается у нее на множество смыслов — от интонации мольбы к судьбе до фатального предощущения своей гибели. Материал такого что ни на есть классического масштаба раскрыл актри-

су Гранковскую как обладательницу целостного христианского и человеческого мировоззрения. Она трактует образ средней дочери Лира в диапазоне от принесенной в жертву политическим причудам отца забитой, безвольной девочки до живущей под спудом угроз мужа, ставшей жестокосердной герцогини. В финале Регана — уже раскаявшаяся в преступлениях, подготовившаяся к усению и вознесению. Не оставляет сомнения на этот счет мизансцена, где Регана и ее сестра безжизненны и «распяты» на медленно вращающихся щитах. Актриса особенно ценит эту свою роль, предпочитая театр, от которого вибрируют душа и сердце»²⁵⁵.

* * *

«К своей самой главной на сегодня роли — Элизы в музыкальном спектакле «Моя прекрасная леди» — Ольга Коваль, актриса Харьковского театра кукол им. В.А. Афанасьева, шла почти так же трудно и настойчиво, как ее Элиза — к балу, на котором станцевала с принцем. В репертуаре молодой актрисы уже около двадцати пяти ролей, но именно «цветочница, ставшая леди» — автобиографический для нее образ. Пятнадцать лет назад Ольга вместе с мужем А. Ковалем переступила порог театра, и для одаренной актерской пары этот дом стал родным.

Ольга мечтает выразить чеховскую парадоксальность, воплотить характерную тонкость бунинского психологизма, но это не значит, что ей не интересны роли, которые у нее есть сейчас. Актриса отстаивает личность даже в тех ролях, которые традиционно определяются как «принцессы». Драматическая роль Белоснежки в постановке В. Бугаева запоминается



Ольга Святославовна Коваль

²⁵⁵ Коваленко Ю. Облака мечты Натальи Гранковской. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Grankovskaja_Natalija.html

цельностью и простотой натуры героини. Актриса сделала характер более динамичным, а значит, ближе к восприятию маленького зрителя. С годами к ней приходят новые краски в изображении положительных героинь. Поэтому ее Принцесса («Огниво» Д. Нуянзина) отличается от благородной дамы эпохи Ренессанса («Декамерон»). Независимо от того, выступает ли Ольга с куклой или создает образ по законам драмы, всем ее возвышенным героиням присуща убедительность, точность интонации. И уж конечно, без проникновенного голоса чистого регистра, каким озвучила молитву героини Ольга, финал «Декамерона» не рождал бы ощущение вознесения!

Именно роль Элизы позволяет актрисе получать удовольствие от объемности драматургии образа. В первой части спектакля Элиза-О. Коваль острохарактерна: вульгарна, наивна и надоедлива, а ее речь приближается к тесситуре и частоте Петрушки. Не случайно все ее комедийные героини приходили к Ольге в постановках Е. Гиммельфарба. Именно он определил ее как лирическую актрису, способную также играть комедию. В правоте Гиммельфарба убедил пример двух ее образов в спектакле «Бременские музыканты». Если куклу-Принцессу Ольга вочеловечила, придав ей черты вздорной, но все-таки сказочной девчонки, то ее прототип в драматическом плане — солистка ВИА, выглядела бывалой премьершей поп-ансамбля. Культурно, без намека на нажим играет Ольга сегодня комедийную роль посетительницы варьете в спектакле «Мастер и Маргарита». В стремлении играть смешное серьезно Ольга — наследница харьковской школы кукольников.

Сложность образа Элизы Дулиттл заключена, во-первых, в том, что состоит из противоположностей: оборванки и леди. Во-вторых, Элиза-О. Коваль впервые оказалась в эпицентре ансамбля мастеров разных поколений. На наш взгляд, в своей постановке Гиммельфарб слишком увлекся созданием условий для идеального партнерского дуэта исполнителей Хиггинса и Пиккеринга. Иными словами, Ольга изначально была поставлена с ними в неравные условия. По словам актрисы, вначале для первой части спектакля ей не хватало брутальности и дерзости, а для второй — изысканных манер высшего света. И все же главной чертой непокорной героини она сделала чувство достоинства, присущее ей самой. Элиза выигрывает поединок с Хиггинсом, меняясь с ним местами. Девушка в буквальном смысле слова выходит из подчинения Хиггинсу, «выходя из себя» — ее бальное платье-гантамареску, остроумно придуманную Н. Денисовой, примеряет Хиггинс. Элиза оставляет его таким же неприкаянным, в сущности, «кукольным», какой была уличная цветочница.

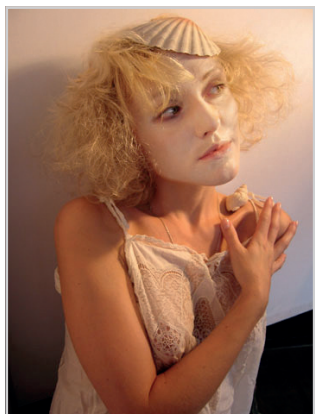
В своей лучшей на сегодня театральной работе — спектакле О. Дмитриевой «Чевенгур» — Ольга создает в кукольном плане два женских образа — влюбленную в Дванова лирическую и наивную Соню и трагическую Женщину в храме. Образ Сони лучится неподдельной теплотой, не чужд юмора: она и простоватая девчушка («учитель говорит нам, что мы вонючее тесто, а он из нас сделает сдобный пирог»), и влюбленная до отчаяния девушка («Са-а-а-аша! Хо-ро-ший!»), и вконец разубежденная в любви собеседница циника Сербинова («А разве вам от этого будет легче? ...Мне? Мне все равно»). Монолог сыгранной Ольгой Женщины в храме является кульминационным моментом второго акта спектакля. Проинтонированная чисто, «инструментально», без примеси сентиментализма, боль потери Женщиной своего младенца приводит к заключению об утопичности порядка жизни в Чевенгуре даже самых передовых из местных борцов за идею!

«Для меня очень важно, чтобы задаваемое режиссером направление в каждой новой постановке совпадало с моей внутренней вибрацией, и чтобы мне как исполнительнице был дан хотя бы маленький, но обязательно свой творческий «коридорчик», — приоткрыла свою творческую кухню актриса»²⁵⁶.

* * *

«Не случайно, «крещенная в драме», сегодня в театре кукол Виктория играет ответственную трагическую роль Панночки-утопленницы и невероятным образом соединяет эксцентрику с лирикой в роли чеховской Тани. И хотя светлой печалью и тончайшей поэзией разливаются песни ее Дюймовочки, в других спектаклях Вика не забывает и о своей яркой комедийной одаренности. В «Снегурочке» режиссера И. Мирошниченко, по собственным словам актрисы, она получает массу удовольствия от микроскопической роли Царевны Несмеяны. А сколько удовольствия получают зрители, когда остроумно придуманная кукла И. Борисовой делает трюк, и из ее глаз во все стороны неожиданно льются струйки воды! Успех не только в трюке. Голос актрисы под стать гротеску художника — сама капризность и вздорность, манерность и инфантилизм. Водить куклу Несмеяну приходится из-под стола, и Вика тут увлеченно играет в «невидимку», будто снова возвращаясь в детство. В «Мастере и Маргарите» (реж. Е. Гиммельфарб) Мищенко неотразима в роли шикарной «нэпманки» на сеансе в варьете. Образ рождается мгновенно: заниженная талия вечернего платья и излом брови из-под кокетливой шляпки, мушка на щеке

²⁵⁶ Коваленко Ю. Прекрасная леди Харьковского театра кукол. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Koval_Olga.html



Виктория Александровна Мищенко

и выбившийся светлый локон — уж не Элочка ли Людоедки подружка? Жена Семплеярова — обманчивого вида тонкорукая дамочка, которая, чуть что не по ней — ах! — может заломить руку за спину. И кому?! Да хоть бы и самому черту: «Ах, помадка!». Или за коробку туфель отправить в нокаут атлетически сложенного мужа: «Не ломайте мне руку, деспот!».

Несомненно, «первую скрипку» в ее судьбе на сцене театра кукол сегодня играют спектакли режиссера Оксаны Дмитриевой. Раньше считавшая сцену прославленного театра кукол недоступной для себя, Виктория попала в этот мир благодаря первой роли в спектакле у Дмитриевой — Дюймовочке. Этот поэтический спектакль — лирическая сказка и драматическая притча, вместе с тем позволяющий актрисе находить в нем мягкий юмор. По счастью, Виктория наделена особо трепетным внутренним миром, который откликается на самые сложные постановочные задачи, а тем более в символистских спектаклях.

Занятая в абсолютном большинстве постановок главного режиссера театра, Мищенко не отделяет любви к своим ролям от любви к спектаклям «Дюймовочка», «Про принцев и принцесс», «Майская ночь», «Король Лир» и «Простые истории Антона Чехова» в целом. Более того, над последним спектаклем актриса вместе с коллегой Таней Тумаянц взяли шефство — «колдовство» на сцене и за кулисами начинается за пару часов до спектакля, здесь любовно раскладывается реквизит, проверяются костюмы и аксессуары, ну и, конечно, куклы. Каждый раз процесс вхождения Вики в спектакль, где она, кроме Тани из «Черного монаха», играет также множество эпизодов, работая на ансамбль, напоминает процесс настройки симфонического оркестра. Не удивительно, что Таню Мищенко запоминаешь в этом спектакле как лучик, блеснувший в окутавшей яблочный сад Песочного кромешной ночи. Здесь, среди причитаний одержимого садоводством отца, среди мертвых фосфорических лиц черных монахов, которых видит помешавшийся Коврин, Таня — будто росток, тянущийся к счастью, она сама юность и звонкость. Диапазон образа — от девочки-очкарика, инфантильно и однотонно жалующейся на отца (очень напоминая Е. Соловей в фильме «Раба любви»), до женщины, которая полюбила. Один из ключевых эмоционально-образных моментов спектакля «Простые истории Антона Чехова», в котором сплетаются тембры виолончели (божественной музыки в аранжировке Г. Гуриненко) и пластика тел (хореограф И. Фалькова), это сцена любви Коврина и Тани. Модерная хореография и символика просыпавшихся на ложе спелых яблок — четкий цветовой акцент на изысканном графическом фоне, — образ, который долго не забудется мастерским синтезом формы и содержания. В. Мищенко — удивительно музыкальная актриса, что особенно пригодилось ей в таком сложном спектакле, как «Про принцев и принцесс» по сказкам А. Шмитт. Играя в этом спектакле для детей принцессу-птичку Крапинку, унылого королевского повара, Короля, фрейлин, а также бедных и увечных жителей королевства, Виктория к тому же идеально точно звучит в оперных генделевских партиях.

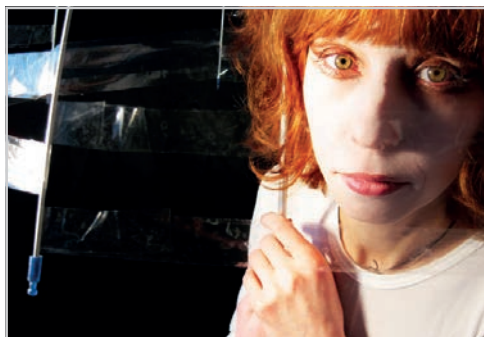
Репетируя «Майскую ночь», Виктория внушила себе, что странный мир Гоголя — плод его прозрений-воспоминаний о действительно случившемся некогда в тихом украинском селе. Как ребенку, читающему сказку, ей очень захотелось помочь своей героине, и Вика почти поверила, что ее игра может повлиять на спасение, освобождение души панночки-утопленницы. В спектакле она акапельно непогрешимо поет сложнейшие песни, стилизованные под народные. Ее голос во многом задает тембр и ритм спектакля о трагедии Панночки, сжитой со свету дьявольской

мачехой. Когда после всей языческой мистики спектакля в финале Виктория поет о душе, которая наконец-то обрела успокоение и вознеслась к ангелам, этно-фолк шоу «Майская ночь» вырастает до жанра литургии, мистерии. Песни и мелодии из этого спектакля Вика, по ее словам, поет даже дома, они — ее перманентное уютное состояние. Только это вовсе не значит, что Мищенко — актриса театра переживания: «Этот спектакль опасный, на сцене забываться нельзя, — говорит она, — здесь все построено на пластике тел, запутаться в лестницах, потерять координацию ничего не стоит». А вот от театра представления в Виктории Мищенко пристрастие к остроте и законченности формы (даже в лирических ролях). В этом ей помогает идеальная фиксация, прекрасная зрительная и музыкальная память, художественное чувство меры.

Ступеньками, ведшими актрису к вершине мирового репертуара, были поэтесса Вишнева, Чехова, Гоголя и Андерсена, и вот, наконец, Шекспир! Ее Корделия, с тихим и спокойным голосом, с бесконечной внутренней гармонией человека, уверенного в своей правоте, внесла в наэлектризованный внутренней конфликтностью спектакль О. Дмитриевой редкое умиротворение (актриса была вводной в спектакле). Корделия-Мищенко стала такой негромкой и естественной, как вода или воздух, героиней спектакля и тем классическим мерилем всех вещей, о котором мечтали философы старины»²⁵⁷...

* * *

«По словам самого учителя, в Алене как человеке и актрисе начисто отсутствует фальшь: «Ее темперамент в связи с этим не поверхностный. Это самобытная актриса, требующая к себе внимания, ее нельзя торопить,



Алена Валерьевна Озерова

²⁵⁷ Коваленко Ю. «Женщина-ребенок». http://puppet.kharkov.ua/o-lyudiyah/-Mishhenko_Viktorija.html

ей нужно давать вызреть, и тогда результат будет яркий и нестандартный», — считает Е. Гиммельфарб, взявший студентку после вуза в свою труппу...

Среди первых ее спектаклей были «Сказки Андерсена», где Алена играла характерных героинь в паре с Александром Ковалем и Михаилом Озеровым (сказки «Огниво» и «Принцесса на горошине»). Увидевший ее еще на дипломных показах И. Мирошниченко до сих пор помнит свое удивление от открытия безусловно самобытной актрисы. Вот только, подумалось ему, трудно ей будет реализовать эту самобытность в условиях кукольных ампула большинства детских спектаклей.

Алена никогда не повторяется, четко отталкиваясь от характера персонажа. Если ее Страусиха в «Сказках джунглей» — образ нарицательный, и актрисе есть где разойтись, что сымпровизировать в рамках очерченного пьесой персонажа, то над созданием Птицы Кола-Кола с режиссером И. Вербицким она билась немало. Совершенно не в природе Алены роли на «высоких нотах». А голос Кола-Колы режиссер хотел слышать категорически в тесситуре «небесного» сопрано. Отпустив себя на волю импровизации-игры, Озерова с удовольствием преодолела страх этой роли, играя Птицу то как сказочницу-волшебницу, то как сумасшедшую фантазерку!

Тогда же, как острохарактерная молодая актриса, Алена начала специализироваться на ролях сказочных старух и бабушек. В изящной музыкальной сказке «Еще раз про Красную Шапочку» (реж. Л. Попов) она сыграла именно бабушку — благообразную старушку в локонах, мало, впрочем, отличающуюся от своей знаменитой озорной внучки! А вот в своем любимом, дарящем настоящее настроение рождественского чуда спектакле прежних лет «Морозко» в постановке Е. Гиммельфарба актриса при помощи куклы-петрушки сыграла именно старуху. Отъявленную сказочную злодейку, программой всей своей жизни постановившую гнобить Деда и его дочку Дашеньку. «Я подсмотрела такой образ в жизни», — призналась Озерова.

Обладая отличными для театра кукол вокальными и пластическими данными, Озерова играет роль Ассистентки Дрессировщика — образ в стиле кабаре («Скотный двор» в постановке О. Русова). Получив эту роль по наследству от В. Рычаговой, Алена сохранила первоначальный импульс характера героини, помножив его на собственную данность. Ее девица из дансинга выламывается из тройки танцовщиц. Она — своеобразная «изюминка» кордебалета. В кумачово-красном купальнике, с угтрированно-угловатой пластикой и намеренно простоватым и «тяжелым» в этом спектакле выражением лица ее танцовщица напоминает

кле Татьяна Рымарь предложила интересную сценографию: на ширме — дом в бугорке, а перед ней — актеры в живом плане. Алена с партнершами по спектаклю водила планшетную куклу с большими «сказочными» головами и выступала в качестве комментатора событий перед публикой. В более позднем спектакле И. Мирошниченко не изменился ее герой, но открылось его особенное пристрастие — все три поросенка и даже Волк оказались... музыкантами, участниками эстрадного коллектива!

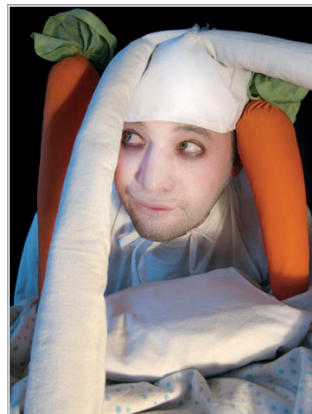
Уже в следующей работе режиссера Озерова сыграла трагическую роль Бабы, названной матери Снегурочки. За «натуральной» скульптуркой И. Борисовой Алена почувствовала человеческую судьбу: одиночество, жалость к старику, любовь к Снегурочке, горечь ее утраты. Кажется, что эту роль она полностью проживает на «крупном плане». «Я люблю играть в «Снегурочке». Интересно создать образ трагический, цепляющий за живое. У меня и не было таких ролей. А проверить себя на способность их играть ох как хочется!» — поделилась актриса. По словам И. Мирошниченко, в репетициях с Аленой он утвердился в своем видении нестандартности этой актрисы: «Она удивляла прежде всего меня, сыграла органично, глубоко и очень трогательно».

Именно потому режиссер, не задумываясь, предложил Алене главную роль Бегемотика в спектакле «Таинственный гиппопотам». Предложил на рост, на преодоление. С присущим ей выразительным нижним голосовым регистром, сердечной теплотой и простотой Озерова сыграла жертвенного друга Бегемотика очень обаятельно и лирично, тем самым в очередной раз подтвердив свою актерскую универсальность»²⁵⁸.

* * *

«Его всегда куда более привлекали роли характерного спектра. В спектаклях для детей актер не боится выстраивать своим героям «взрослые» мотивации, подчеркивать конкретную человеческую чужаковатость в каждом сказочном герое. В его репертуаре есть Купец («Аленький цветочек»), Петух («Кошкин дом»), два незадачливых грабителя Пелле и Рулле («Малыш и Карлсон»), слабохарактерный король («Огниво»), Знайка и Винтик в «Приключениях Незнайки», а Тюбик в той же сказке — просто уникал, подсмотренный актером в жизни: художник с уязвленной творческой амбицией, можно сказать, персонаж с «недетской» биографией! Беря бытовые штришки своих героев из жизни, Володя по-сказочному гипертрофирует их, окарикатурирует.

²⁵⁸ Коваленко Ю. Острохарактерная Златовласка из сказки. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Ozerova_Alena.html



Владимир Владимирович Шапошников

К слову, сказка о Незнайке прошла через всю его творческую биографию. Еще в студенческие годы Л. Попов доверил ему в спектакле заглавную роль, и Володя своеобразно «отплатил» за доверие. Он придумал и подбил курс разыграть капустник с пародией на «Приключения Незнайки», отведя себе в ней роль «голоса за кадром», который адаптировал все происходящее на ширме к «гоблинскому переводу». Ходом театральной пародии стали штампы голливудского кино, изображавшего войну во Вьетнаме. Так страсть к кино отчасти напомнила о себе даже здесь. В спектакле «Айболит» принципиально не повторяющий рисунок другого исполнителя Шапошников придумал для своего Бармалея характерность по Фрейду! Каким бы грозным он не казался, сам Бармалея не мог спокойно заснуть без игрушечного мишки. Маньяк из сказки оказался просто-напросто повзрослевшим закомплексованным ребенком, который не смог избавиться от детской боязни темноты.

На сцене харьковского театра кукол им. В.А. Афанасьева Шапошников примерял на себя самые экстравагантные маски. Как, например, в спектакле Е. Гиммельфарба «Декамерон», где Владимир играет Принца, но уже не в лирическом, как в сказках, а именно в своем любимом саркастическом ключе. Скрывающая глаза полумаска делает подчеркнуто выразительными ямочку на подбородке и капризно оттопыренную нижнюю губу насквозь порочного дофина: «Шалун...». Тандем двуличных манерных злодеев Принца-В. Шапошникова и Графа-А. Коваля неизменно вызывает хохот: «Вино отравлено? — Конечно! — Я умираю. Красавица, прощай!».

Даже во второстепенных ролях актер умеет проставить яркие сценические акценты. Играя Фредди Эйнсфорд-Хилла («Моя прекрасная леди»), он срывает аплодисменты одним только выразительным движением

ножки, упархивая за кулисы вслед за Элизой. В этом пластическом отчерке — сущность образа: никогда не знавший тягот жизни, не обремененный ответственностью маменькин сынок Фредди действительно порхает по жизни.

Кроме того, Володей сыграны Черт-администратор в «Чертовой мельнице», немец Гибнер в «Ревизоре» и осел Бенджамин в «Скотном дворе». Последнего Шапошников увидел глазами поколения, пришедшего в театр в 2000-е гг., поэтому он играет героя притчи Оруэлла жестко, настаивая на том, что милый ослик — сегодняшней приспособленец, которому все равно, под какими флагами ходить, была бы мерка овса.

Но, пожалуй, самым значительным результатом первого периода работы Шапошникова в театре стала роль Коровьева. Как знать, может, Шапошников и сегодня бы только и делал в легендарном спектакле, что выбрасывал с колосников платочек Фриды, если бы не счастливый случай, обернувшийся с этой целью коллегой Вячеславом Гиндиным, который в один прекрасный момент поспособствовал вводу Владимира на роль Коровьева. На вопрос, кто для него Коровьев, Шапошников ответил не задумываясь: «Моя ассоциация — свита Калиостро в фильме «Формула любви». Коровьев — немножко черт, немножко авантюрист». Коровьев-Шапошников наделен легкостью необычайной, он моментально импровизирует. Его образ праздного и раскованного гражданина, облаченного в клетчатый костюм, с руками в карманах и характерно упруго опертой на носок согнутой в колене ногой, рождает ассоциацию с еще одним знаменитым авантюристом — Остапом Бендером. Но если в сценах московских похаживаний и бесчинств свиты Коровьев-Шапошников — стопроцентный бес, то в сценах с Маргаритой (Наталья Шапошникова) его герой добр, заботлив, скорее чувствует свою ответственность за Маргариту.

Новый этап наступил для Шапошникова с приходом в театр режиссера О. Дмитриевой. Такого сложного образа, как Корнуэлл в «Короле Лире» ему еще воплощать не приходилось! И дело не только в том, что этот образ начисто лишен кукольной ипостаси (по словам актера, «не за чем спрятаться») — в живом плане он играл и в спектаклях Гиммельфарба! — сколько в том, что воплощение зла Корнуэлл принципиально чужд его характеру. Образ Корнуэлла ассоциируется с диким атавизмом, это человек-животное, который не говорит, а рычит; не смотрит, а украдкой бросает взгляд; не ест, а жрет. Его стиль поведения с женой Реганой — жестко авторитарный.

На контрасте с образом Корнуэлла, который каждый спектакль рождается у актера на преодолении сопротивления, самой любимой ролью Шапошникова является Левко («Майская ночь, или Лунное колдовство»).

Созерцательный и лиричный украинец с добродушным юмором ему несравненно ближе и роднее, чем шекспировский узурпатор. «Я не понимаю актеров, которые во что бы то ни стало хотят сыграть Гамлета. Его уже сыграл Смоктуновский. Мне кажется, нужно находить и играть свое». В роли Левка рядом с музыкально одаренными партнерами Шапошников по-настоящему распелся, проявил себя как одаренный перкуссионист и наимпровизировал половину текста своего героя. Воззвание Левка: «Галю, вставай, хата горить!» — было придумано им прямо на репетиции. У актера действительно получилось создать оригинальную интерпретацию хрестоматийного героя Гоголя. Его Левко не лирический любовник, а современный, характерный герой с налетом сентиментальности. Он сам под стать кукле — домотканому наивному «губошлепу» с большими, как у тельца, глазами. На словах: «Горда дівчино, тобі любо знущатися наді мною», — кукла в руках Шапошникова чудесным образом «обижается», отворачиваясь, гордо выпячивая грудь и заведя руки за спину. У куклы Левка руки-крылья, а у актера в живом плане такая же скругленная пластика «в рапиде». В «Майской ночи...» Шапошников не устает изменяться: предстает то залихватским музыкантом, стучащим пальцами по губному рожку; то ведьмой — раскрывая огромный китайский веер; то эпическим великаном — Белым Днем, несущим исполинского красного петуха; а то и языческим шаманом, возглавляющим поход молодежи против Головы, — когда полумесяц в руках разъяренного Левка враз превращается в казацкую саблю!

Одну из лучших своих на сегодня ролей — Медвежонок — из сказок С. Козлова, объединенных О. Дмитриевой в спектакль «Ежик из тумана», — Владимир играет с нескрываемой отцовской нежностью. Потому-то его Медвежонок особенно нравится маленьким зрителям! Небольшая выводная куколка трепетно оживает в его руках. Над его неповоротливостью можно сколько угодно смеяться (ведь когда все герои сказки станут кататься на радуге, он будет с нее бесконечно падать!), его домовитости можно умиляться (в «зимней» сцене у самовара, когда пробьет новогодняя полночь, «бытовой» Медвежонок сразу же заснет с чувством выполненного долга), но не признать, что именно такой — по контрасту «земной» — друг необходим романтику Ежику просто невозможно!»²⁵⁹.

* * *

«С первых шагов на харьковской сцене раскрылась ее сценическая тема — исповедь души. Одинаково занятая как в вечернем, так и дневном репертуаре, Н. Шапошникова равно убедительно транслирует со сцены

²⁵⁹ Коваленко Ю. Кукольник с душой кинорежиссера. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Shaposhnikov_Vladimir.html



Наталья Леонидовна Шапошникова

как образы героинь, наделенные цельностью и значительным человеческим достоинством, так и лирических или комедийных героев сказок.

Наташа сыграла под руководством режиссера-учителя Е. Гиммельфарба свои первые главные роли: Золушка, Герда, Дуняша... Отчетливо прочерчивалась линия романтической героини, скромницы, сполна награжденной за свое доброе и справедливое сердце. Спектакль «Морозко» начинался с пения Дуняши, которую актриса играла исключительно в кукольном плане. Голос Наташи передавал глубину русской песни, подкупал неделанной чистотой персонажа. Так рождалась правда художественного образа. Гораздо позже к этим первым сказочным героиням Шапошниковой примкнула трогательная Снегурочка в одноименной постановке И. Мирошниченко...

Стремясь развивать актрису, Гиммельфарб начал ей давать роли на сопротивление. Даже в вечернем репертуаре режиссер предложил ей ряд характерных образов, которые Наташа сыграла убедительно и разнообразно. Одним из таких уроков стала для молодой актрисы сыгранная

в кукольном плане возрастная героиня Селия Пичем в «Опере нищих», благодаря которой ей довелось испытать трепет партнерства с мэтром сцены А. Рубинским (мистер Пичем). В кукольном плане «Декамерона» Наталья и сейчас несет на себе образы идеальных героинь. А вот в «живом плане» в этой же постановке воплощает их полную противоположность. Играя «Благородную даму», Шапошникова смело прибегает к гротеску. Высокий «шлем» с маской скрывают ее лицо, котурны придают тяжесть походке, меняют пластику, а жесты героини выдают ее вульгарность. Фирменно низкий Наташин голос становится тут откровенно грубым, изобличая похоть «дамы». Другая ее героиня — красавица Алатиель, наоборот, писклявая тараторка, ломака и жеманница. Под гимн розе-красоте актриса исполняет партию танца одной из трех квазиботтичеллиевских граций. Ее движения тут выдают характер самовлюбленной кокетки, далеко не такой кроткой, какой она хочет казаться. И если движения одной героини Шапошниковой — плавающие, а ля «умирающий лебедь», то вульгарная проходка ее другой героини — тяжелым шагом, «в рабочем порядке» к объекту своего вожделения!

Используя танцевальные и характерные данные актрисы, Е. Гиммельфарб поручил ей пластически-мимические роли горничной, мальчишки-разносчика газет, портовой девки и дамы на балу в мюзикле «Моя прекрасная леди».

Сценическая тема Натальи всегда утверждалась непросто. Она — актриса дотошная, со-творец, а не исполнитель. Шапошникова никогда не позволит себе «обозначить», наживить на режиссерскую нитку образ, если он еще не созрел, не родился в ней самой. Примером тому может служить побег с репетиции вечернего спектакля «Левша», куда на роль Машки вводил актрису Гиммельфарб! Роль в драматическом плане Наташе необходимо было почувствовать, прожить, а режиссер просто не давал на это времени. Гиммельфарб настаивал «выдать» сцену плача по Левше — тут, сейчас и при всем честном репетирующем народе. И Наташа заперлась. Разговаривая с ней в буквальном смысле слова через дверь, режиссер-мастер недоумевал: «Я думал, ты плакать будешь! Ну, ты — Россия, тебя умом не понять!» — в сердцах отступился от переговоров он.

Шапошникова очень благодарна режиссеру, за то, что после этого случая он всегда давал ей творить образы в индивидуальном графике: «Это был единственный режиссер, который выдержал мой несговорчивый характер. Никто больше его подвиг не повторил». А «Россия, в которую можно только верить...» все-таки аукнулась в роли Машки со всем драма-

тическим славянским темпераментом, который до поры дремал в Наташе! После почти комедийного зачина роли: «Левша, пойдём обожаться», — произносила Машка с соблазнительными низкими интонациями, в финале спектакля потрясал нешуточный, надрывающий душу ее плач по Левше. Актриса дала истинно русское понимание жанра спектакля: трагический балаган...

Славянский темперамент отчасти наложил отпечаток и на роль Маргариты, которая послужила окончательному позиционному утверждению актрисы в труппе. В психологии есть такой термин — «харизматическая героиня». Это личность, стремящаяся против всякой зримой логики в эпицентр катастрофы, прокладывая тем самым путь к спасению. Вот этот-то импульс живит поступки и чувства наташиной Маргариты из этапного спектакля Гиммельфарба. И конечно, логика стремления в зону беды ей ведома. Просто это только ее, Маргариты, логика и знание: о том, что нужно восстановить попорченную справедливость, спасти любимого Мастера и его великий роман. Пускай даже для этого нужно вступить в сговор с сатаной. «Я не знаю, какой моя Маргарита будет на следующем спектакле. Я не фиксирую и не прогнозирую развитие этого образа, не играю заданный образ», — ответила на вопрос о героине актриса. В Маргарите-Шапошниковой есть царственность. Она — в тягучем, с «оттяжкой» голосе, в мерцающем блеске глаз из-под густых ресниц. Когда Маргарита в одной прозрачной накидке из зеленого плюща приходит на бал к Воланду, она — Ева, прародительница женщин и воплощенная земная красота. Слепляюще контрастируют белизна ее кожи под гирляндами плюща и темные, гранатового отлива волосы, рассыпавшиеся по плечам. Маргарита-Шапошникова прежде всего женщина, в природе которой соблазнять, нравиться, а уж только потом — ведьма. Вместе с тем именно королевское достоинство Маргариты является отличительной чертой ее трактовки. Не даром Воланд говорит о ней: «Гордая женщина!» Никакой мистики в отношении к этой и другим своим ролям Наташа категорически не допускает. Равно любя их все, актриса старается держать с ролями «нейтралитет», потому что только объективность и трезвый профессионализм способствуют дальнейшей работе над ролью.

Просто-таки левитановское спокойствие, достоинство, широкое дыхание Вечности передает Н. Шапошникова в роли Марфы («Простые истории Антона Чехова» в постановке О. Дмитриевой). Роль — трагедийная вершина сегодняшнего творчества Натальи — напрочь исключает состав внешней привлекательности и романтических атрибутов. Зато идеально

раскрывает присущие актрисе качества: ее выразительные медленные ритмы, величавую плавность, ее нутряной драматический темперамент, низкий красивый голос.

«Сорок лет в одной избе» с мужем Яковом (актер А. Коваль) прожила Марфа, беспрекословно метя избу и выслушивая нарекания скупердяя. Ни разу не пожалел Яков жену, не сказал ей ласкового слова. Однако глаза актрисы, ведущей роль умирающей (точнее, угасающей) жены подчеркнуто статично, все время излучают какое-то мощное, теплое сияние, будто ее героиня знает о жизни самое важное. Лицо Марфы — кроткий и печальный лик Богородицы. Полотняная одежда, платок вокруг миловидного, молодого, нисколько не «состаренного» для этой роли лица — вот и все внешние очертания Марфы. А та загадка, которую таит ее душа, отгадывается трагическим героем А. Ковалем постепенно, уже после ее ухода...

Небольшая кукла старухи в руках актрисы считывается как земная оболочка героини, кроткая терпеливица, к которой Яков привык как к данности, как к домашней утвари, но душа ее, нестареющая и прекрасная, — значительно масштабнее. Вот ее-то и воплощает Наталья Шапошникова в «живом плане». Диспропорция видимого и действительного задает трагическую интонацию общения актеров и кукол. В сцене смерти Марфы звучит тоскливая скрипичная тема. Держась за два края растянутой на веревке простыни, Яков и Марфа тянут ее каждый в свою сторону, как вдруг Марфа в последний раз подается навстречу мужу, но вот уже скользит ее безжизненная, обезволенная рука по вмиг налившейся красным светом простыне. Траектория «падения» руки прочерчивает безжалостную линию, отграничивающую раз и навсегда живых от мертвых. В какой-то миг в контровом свете они оба — силуэты, как будто снова молоды. Это прощание их душ, таких, какими они были в идеальном своем воплощении.

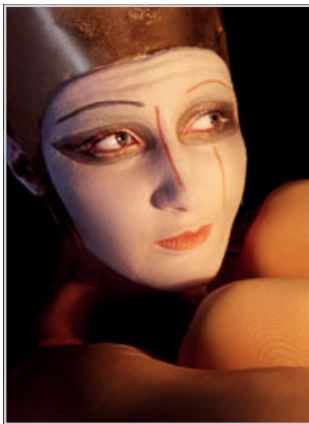
Есть еще одно, последнее, появление Марфы в спектакле. Затосковавшему, бредящему Якову поселковые девицы («У-у-у, выдры!») сдают насылающими болезни ведьмами, а кроткая Марфа — языческой красавицей-русалкой. Тот танец Марфы страшен, потому что танцует она его уже в ином измерении, в вечности, босоногая, запрокидывая руки над головой, размахивая платочком, с беснующимися вокруг лица прядями волос. Рассинхронизация ритмов плывущей музыки и экстатического танца тут у режиссера концептуальная. Этот позаимствованный театром из арсенала кино прием, благодаря точному исполнению Н. Шапошниковой, пробирает зрителей до слез. Тот же прием «несинхрона» доигрывается ею

и А. Ковалем в финале, когда под звуки надрывающегося горьким весельем «жидовского оркестра», Марфа и Яков снова танцуют вместе (никак на том свете свиделись?). И танец их — такой странный, светлый, наивно несоответствующий музыке вечности, попросту напоминающий кадрили...»²⁶⁰.

* * *

«Нетривиальность и многоплановость — характерная черта ее героинь. Сашин Трубочист в «Дюймовочке» Оксаны Дмитриевой — «лукавый маг, одетый вечно в лиловый фрак». Когда в грустной сказке наступает царство зимы, Трубочист обретает белоснежные цилиндр и пелерину — цвет и фасон аристократии. При этом, играя в сложном атмосферном спектакле еще множество «кукольных» ролей, Александра, наоборот, то становится вульгарно прагматичной, приземленной Мамой-Жабой, то врезается в память уничтожающей, оскорбительной, как плевок, фразировкой речи надменной барыни Жучихи. Романтическая ирония Трубочиста сменяется в этих микроролях злым сарказмом. Как ни в какой другой сегодня работе, именно в «Дюймовочке» Шлыкова раскрывается в своем полном диапазоне. Особняком стоит ее героиня, сыгранная в приемах теневого театра — одинокая бездетная женщина с цветком, роняющая полные раскаяния слова: «Может быть, это и был принц? А я его не заметила...». Задумчивый, проникновенный голос актрисы идеально соответствует пронзительной андерсеновской ноте одиночества горящего в ночном городе окна...

Когда, учась на курсе у Е. Гиммельфарба, Шлыковой нужно было придумать этюд от лица предмета, «оживить» его, она выбрала историю



Александра Сергеевна Шлыкова

²⁶⁰ Коваленко Ю. Харизматическая актриса с русским темпераментом. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudiyah-Shaposhnikova_Natalija.html

жизни... жевательной резинки. «По-своему трагическая судьба — улыбается сегодня на вопрос о психологии «жвачки» актриса. — Сначала она всем нравится, будучи завернутой в яркий фантик, потом ее скомкивают, жуют, надувают, и, раздуваясь от собственного мнимого значения, она, конечно, лопается. В общем-то, человеческая судьба». Бросая актрису «изо льда в пламя», закаляя ее попеременно то в комедии, то в драме, Е. Гиммельфарб в дипломном спектакле (затем ставшем репертуарным в харьковском театре) поручил Шлыковой роль матери Белисы («Любовь дона Перлиплина»). В начале спектакля актриса представляла в образе праздной севильянки, будто только сошедшей с картины Франсиско Гойи: вызывающе обнажающая в смехе белые зубы, лихо заламывающая подол юбки за пояс, была собирательным образом гордой и независимой комедиантки. Далее актриса брала в руки сделанную собственноручно куклу обрюзгшей бабы, одевала маску и представляла доведенный до гротеска характер старой сводни.

Продолжением этой линии театра масок стал для Александры спектакль «Декамерон» на сцене театра кукол. Отличительной чертой ее исполнения ролей соседки в «Святом Чепорелло», Пиронеллы в «Бочке», Лизетты из «Архангела Гавриила» является чувство меры. Остроты рисунка персонажей — карнавальных масок, стопроцентного «считывания» публикой желаний ее героинь (маски на лицах которых исключают психологизм и проявления мимики) Саша достигла благодаря балетной отточенности движений, жестов, красноречивых поз. В интермедии между соседними новеллами Шлыкова успеваешь сбросить с себя один образ и надеть другую маску за ультракороткий срок. Однако, как самое живое и непредсказуемое искусство, театр, бывало, преподносит сюрпризы. Однажды, играя неверную Пиронеллу, Александра прямо как сидела в тяжелом венецианском кресле, так и «спланировала» в нем спиной на пол — к своему бесконечному ужасу и не меньшему изумлению героя. Зрители восприняли такую капитуляцию героини на реплику внезапно заставшего ее с любовником мужа безоговорочным одобрительным хохотом. После такой «импровизации» «Декамерон» прошел как никогда на кураже.

В «Моей прекрасной леди» Шлыкова сыграла самую запоминающуюся вечной скептической миной служанку Хиггинса (с какой же сочной брезгливостью она берет двумя пальчиками одежду Элизы и вышвыривает ее прочь!). На дне глаз ее героини постоянно присутствует затаенная ирония. И до чего хороша была сыгранная Александрой эпизодическая роль родственницы Семплеярова («Мастер и Маргарита»): «Все понятно! Теперь ясно, почему эта бездарность получила роль Луизы!» — дамская истерика в порыве ревности разыграна у нее как по нотам, со всеми от-

ступлениями и модуляциями, с уничтожающим презрением в адрес любвеобильного родственничка и с... несомненной иронией актрисы в адрес своей собственной героини — высший пилотаж!

И все же самой триумфальной ролью актрисы, аккумулировавшей весь ее опыт, чары и ум, стала на сегодняшний день другая роль в этом спектакле — Гелла. Рассуждая очень интересно, мол, Гелла — падший ангел, ее имя — происходит от сокращенного «Ангелина», Шлыкова задала себе вопрос: кто ее героиня в свите всемогущего Воланда? Простую ведьму низкого пошиба Князь Тьмы не приблизил бы к себе. И еще — какие такие преступления могла совершить ее героиня при жизни, за что она обязана служить самому Нечистому? К слову, об органичности возникновения этой роли в репертуаре Александры Шлыковой: еще в школе, посещая студию «Сорванцы», Шлыкова сыграла Ведьму в «Русалочке» Л. Разумовской — не столько отрицательного персонажа, сколько искупающего свою вину. Немало подготовила ее к Гелле и роль Духа Театра. В этой роли актрисе впервые удалось сыграть сущность, а не человека: пластически, бессловесно, только из эффекта звука музыкального инструмента, раздающегося то здесь, то там смеха или шороха. Сегодня Александра-Гелла в любимом сценическом лиловом убранстве, огненно-рыжая, но мертвецки бледная, поражает попаданием в образ булгаковской героини. Она устремляет нечеловечески тоскующий взгляд поверх голов, в вечность. Ее Гелла — несомненно, интеллектуальная сила в свите Воланда, иронизирующая над героями-людьми с высоты своего inferнального всезнания»²⁶¹.



«Первым театром, в котором Павлу посчастливилось сыграть центральные роли, стал драматический театр «Арабески». Вместе с тем режиссуре С. Олешко свойственен принцип выстраивания образов собирательных, безымянных, абстрактных. Играть тему, настроение, импровизировать в заданном направлении сюжета Савельев научился именно в спектаклях «Арабесок»: «Улюблені вірші», «Веселого Різдва, Ісусе», «Критичні дні», «Радіошансон». За совместно проведенные с этим творческим организмом годы Савельев вырос в необычайно интересного, вызывающего восхищение профессионализмом артиста драмы. В совместном проекте «Арабесок» с Варшавским театром «Коло» по одноактовкам Виткаци Савельев играет героя пьесы «Ласощі й макаки, або Зелена пігулка», заставляя следить за каждым изгибом своего «играющего» тела, не отводит глаз

²⁶¹ Коваленко Ю. Александра Шлыкова — «Алиса Коонен» театра кукол. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Shlykova_Aleksandra.html



Павел Павлович Савельев

от напряжения взгляда и мускулов. Рисунок образа Павла — партитура танца, в котором актер высокого пилотажа всегда найдет возможность импровизационно выразить вираж своей души. Не случайно сам актер полагает, что театр — это «порой красивое, порой комедийное, а иной раз и драматическое баловство».

Все эти навыки пластически-пантомимической игры, подхватывания ансамблевой интонации подготовили Павла к спектаклям О. Дмитриевой в театре кукол. Придя в этот театр, совсем молодой актер сразу же испытал на себе влияние таких противоположных эстетических систем, режиссерских моделей театра, как классика В. Афанасьева, социальный бурлеск, синтетический театр, «брехтиана» Е. Гиммельфарба, метафорически-образный театр художника-режиссера О. Дмитриевой.

Сам Павел считает, что, когда на площадке есть атмосфера, стоит только попробовать — и твой сценический герой приходит сам. Поэтому такую большую роль в его профессиональном становлении играет Оксана Дмитриева, с которой, к слову, Павел был знаком еще в университете искусств, где они учились параллельно. Дмитриева делает ставку на раскрепощенного актера-сотворца, актера, наделенного музыкальной и интонационной импровизацией, актера, прекрасно чувствующего ансамбль, поэтому в спектакле «Волшебное кольцо» трудно отделить одного персонажа Павла от другого — все они скоморошеские личины в балагане с нарисованными Солнцем и Луной. И все же именно Пашиному исполнению роли Черта аплодируют восхищенные зрители, когда, будто фокусник в цирке, актер прибегает к отъявленной мистификации: услышав грозное «згинь!», кукольный тонконогий Черт в руках Савельева совершенно необъяснимо для публики вмиг «превращается» в столб праха и дыма.

А какие кренделя и коленца выписывает заплетающимися ножками скорморох-Савельев, самый маленький в театре-балагане, а потому вынужденный служить громоотводом! Впрочем, его, мелкого, даже не надо бить за провинность, он сам на всякий случай так казнится и унижается, что просто по полу стелется, хоть соскребай. Достаточно только дунуть — и парня сдувает, как одуванчик. Павел еще и знаменитый звукоподражатель. Вот он чиркает невидимой спичкой, зажигает воображаемый фитиль пушки да стреляет так, чтоб у всех в глазах потемнело — именно так, из пушки, как барон Мюнхаузен, появляется его вредный царек: коротконогий, с туловищем-бочонком и носом-огурцом, смачно облизывающий леденец-петушок (художник Наталья Денисова). Петушком, кстати, ему страшно удобно бить ярящуюся собачонку царицы-немки! В руках Савельева кукла Царя вдоволь «ерепенится», гневается, кривляется и идиотничает, одним словом, изобилует всеми теми странностями, о которых сам Павел говорит, что отрицательный герой в сказке всегда должен быть со сказочной «сумасшедшинкой». Он просто пытается понять каждого из них как своего рода смешных чудачков. Таков его сказочник Андерсен в спектакле О. Русова «Снежная королева» — маниакально увлеченный, на своей волне, по словам актера, «подсоединенный прямо к Космосу» и с безумными глазами выходящий произносить слова странного заклинания. А рядом совершенно иной его сказочник в спектакле «Еще раз про Красную Шапочку» (режиссер Л. Попов). Он — скорее умелая пародия на «актер-актерыча», такого Александра Ширвиндта, пребывающего в упоении от собственных лениво выдаваемых публике реприз.

Таким же неадекватным окружающему миру Павел задумал своего Крота — фанатика подземелья («Дюймовочка»). Едва ли можно было пошутить в спектакле для детей более парадоксально, чем это придумал Павел, напоследок вздохнув от лица своей куклы-лягушки, зеленого Болотного Принца: «Мама, она меня бросила. Пойду... утоплюсь!?!». В спектакле Дмитриевой, наполненном волшебством и романтической иронией, куклы и персонажи не скрывают своей неидентичности — актер то и дело извлекает из этой комической несинхронности нужный эффект. Например, когда кукла-Болотный Принц «бросается» в воду, Савельев еще какое-то время мешкает, просит взглядом помощи у зала, но, мгновенно поколебавшись, зажимает себе нос «прищепкой», и по самый цилиндр опускается в мнимую болотную ряску. Несомненно, стал изюминкой спектакля «подводный джаз» П. Савельева. Когда, сверкая подвесками-чешуей, будто невиданная люстра морского царства, проплывает перед зрителями рыба, из пасти которой льются радужные потоки

мыльных пузырей, у зрителей просто захватывает дух! Кажется, голос принадлежит не актеру Савельеву, эскортирующему чудо-рыбу, а самим недрам, исторгающим джазовый вокализ «инферно», завораживающий своим акустическим совершенством — потрясенные зрители здесь всегда аплодируют. «Люблю быть творцом, а не только исполнителем своей роли в спектакле, — признается актер, — там, где есть ансамбль, происходит подсоединение к общему воображаемому источнику энергетического питания, и все работают от этой энергии. Но многое зависит от того, насколько ты сам, как актер, открыт, чтобы эту энергию принять».

Так было у актера и со спектаклем-легендой В. Афанасьева «Чертова мельница», в котором Павлу сначала досталась эпизодическая роль старичка с учетной книгой, черта-регистратора человеческих душ — образ с минимальным количеством слов. Затем талантливому молодому актеру доверили роль охотника и полноценный образ черта Карборунда. В сцене адского марьяжа мелких бесов на чертовой мельнице Савельев виртуозно и залихватски играет в дуэте с народным артистом Украины Алексеем Рубинским. Невзирая на разницу в опыте, в этом спектакле ученик с мастером играют на паритетном уровне. Вместе с тем настройка Павла на игру в своеобразном ключе спектакля, уже давно представляющего историческую ценность, — исключительно интуитивная. Нагружать себя сознанием пятидесятилетней истории этой постановки Савельев считал непродуктивным. Просто дал себе задание вслушаться, подстроиться под ритм, «дыхание» этого спектакля, по собственным словам, воспринял «астральную школу» харьковской «Чертовой мельницы». А вот уж где Павлу была дана полная свобода стихии комедийной игры, так это в спектакле «Декамерон» Е. Гиммельфарба. Сквозной ход дельартовского карнавала предоставил актеру возможность играть «маски»: самонадеянного рыцаря, по-детски цокающего «на лошадке» и размахивающего выгнутым мечом, и сребролюбивого монаха, поднимающегося с колен так же медленно, как восходило солнце в танце М. Эсамбаева.

Продолжают линию героев с «сумасшедшинкой» колоритные персонажи Паши из спектакля «Майская ночь». Здесь его герой — будто воскресший в XXI веке тот самый «хлопчик Савочка», без которого не обходились народные гуляния и театральные представления еще со времен Казака Мамайя. Фигура Савельева увенчана высокой смушковой шапкой — не понять, то ли казак, то ли янычар — лихо надвинута шапка на один глаз, а другой смотрит на мир по-хулигански задиристо. Парубок-Савельев до абсурдности часто повторяет всякий раз в новом контексте свою коронную фразу: «А мені завжди нудно, якщо не погуляю». Такой же гуляка

савельевский Каленик. Как играть сельского пьяницу, если параметры жанра спектакля не бытовые? Как очередную мистификацию, галлюцинацию лунной ночи. Песня Каленика на классический сюжет: «Буде мене жінка бити, та й нікому пожаліти», — претерпевает у Савельева оригинальную аранжировку, с включением реверберации в момент проезда его кукольного героя на спине по крутым сельским холмам.

Именно музыкальность актера Павла Савельева, его живость, остроумная непосредственность и обаяние доброго, оптимистичного таланта обеспечили ему востребованность не только в драме и классике жанра театра кукол, но и в спектаклях четко представленного сегодня в репертуаре театра им. В.А. Афанасьева нового направления — синтетического театра анимации»²⁶².



«Виталию Бурлееву выпала редкая удача — прийти на сцену академического театра кукол им. В.А. Афанасьева в образе из шекспировской трагедии, да еще каком — одном из самых загадочных и философских во всем наследии великого драматурга! Шут короля Лира — это персонаж, которому шекспироведы посвящали исследования, поэтому сыграть его в резонансной премьере именитого театра для молодого актера оказалось делом почетным и ответственным.

В. Бурлеев — актер тонкой и нервной психической организации, что в сочетании с фактурой юноши-инока с васнецовских картин уже само по себе рождает нужный образ. Вместе с тем Бурлеев из тех актеров, которые способны потрясти исповедальностью, силой проживаемого на сцене. Он может в равной степени производить впечатление хрупкого и дерзкого, отчаянного. В ролях шекспировского репертуара мало соответствовать фактурно и темпераментом, важно



Виталий Леонидович Бурлеев

²⁶² Коваленко Ю. Павел Савельев: герой с «сумасшедшинкой». http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Saveliev_Pavel.html

еще совпадение мировоззрения. Виталий подходящим обладал. В студенчестве он пережил возрастной синдром — был своеобразным панк-революционером, конфликтовал с педагогами. Так проявляло себя острое ощущение несправедливости. По словам самого актера, он тогда чувствовал несовершенство этого мира, а сам еще был далеко несовершенен. Однако со временем пришла большая толерантность, можно сказать, и мудрость. Одним словом, Шут для спектакля «Король Лир» О. Дмитриевой был найден!

В спектакле О. Дмитриевой для В. Бурлеева особенно важным является умение слышать не только интонацию партнера, но и тишину, ведь тут, как никогда до сих пор, ему важно подхватить, настроить себя и подстроиться к ансамблю. «Здесь я — фонарик, который дает другим, главным, героям играть объемом и полутонами. Ощущать себя полутончиком так классно!».

Один из самых потрясающих моментов в «Короле Лире» — сцена смерти Шута на бранном поле. Актер сам придумал пластический этюд, емко выражающий трагедию смерти светлой Души, благородного порыва преданного королю Сердца. Режиссер согласилась оставить его в спектакле. В наступающей предгрозовой тишине, в кажущемся эпическом рапиде Шут перекачивается на огромном прозрачном шаре: безжизненные руки, обмякло тело... Шар подминает его под себя, роняет с высоты, бьет оземь, и эти медленные «волны» — будто последние конвульсии Духа.

Конечно, к роли такого напряжения и масштаба не приходят «с улицы». И тут самое время оговорить вехи формирования В. Бурлеева. Мальчик из провинции мечтал стать киноактером, но поступил вначале в училище культуры. Через год обучения, уже зная о существовании театрального факультета института искусств, Бурлеев поступил на отделение актеров театра кукол. У педагога по мастерству кукловождения А. Рубинского студент учился академической школе (с какой же болью давались им, новичкам, этюды для техники рук!) — но мастер дал Бурлееву понимание трудоемкости выбранной им профессии. В работе над спектаклем по «живому плану» «Бойня» С. Пасичник разивал в актере авангардное «полушарие». Об успехах судить нетрудно — в качестве участника студенческой постановки по пьесе С. Мрожека В. Бурлеев стал лауреатом международных театральных фестивалей «Добрый театр» и «Театрон» (2004). Оставшись затем играть в театре «Пост скрипту» Степана Пасичника, В. Бурлеев приобрел колоссальный опыт, играя роль мрожековского Музыканта и художника Машу из спектакля «Возвращение Амилькара». «Настоящее сырое мясо, которое появлялось на сцене в «Бойне», — поде-

лился воспоминаниями актер, — помогло мне стать взрослее. В этой роли я зрел как личность. И наградой для меня были острые ощущения прорыва в театральный «космос». За них спасибо жизни и Степану Пасичнику». До прихода в стены академического театра Виталий еще приобрел опыт своего собственного с однокурсниками В. Мищенко, И. Бутняком и А. Бовт театра — имени Ванды Адольфовны (матери Леся Курбаса). Спектакль «Чертик» по В. Хлебникову подарил ему одну из любимейших по сей день работ — здесь он мог не играть никого конкретно, быть на сцене актером как таковым, то поднимаясь в своих сценических выражах до пронзительной ноты, то откровенно ерничая, дерзя. Спектакль стал пиком театральной свободы самовыражения В. Бурлеева»²⁶³.

* * *

«Еще на третьем курсе, получив у Гиммельфарба роль лирико-драматической героини Белиссы в спектакле «Любовь дона Перлиплина», Екатерина раскрыла свою актерскую индивидуальность. Поэзия Ф.Г. Лорки, условный, метафоричный мир синтетического театра Гиммельфарба сделали этот спектакль-дебют для Павловой некоей системой координат в профессии. Десять лет она играла Белиссу уже на сцене театра кукол.

Со временем Екатерина попробовала себя и в качестве характерной актрисы. С особым удовольствием играла гулящую Дженни Козни («Опера нищих»), с прекрасной, выразительной куклой В. Никитина. Режиссерская актриса, она легко увлекается даже самыми провокационными замыслами Е. Гиммельфарба. Например, в мюзикле «Моя прекрасная леди» Екатерина весь вечер на сцене: она — служанка в доме Хиггинса,



Екатерина Александровна Максимова (Павлова)

²⁶³ Коваленко Ю. Шут с глазами васнецовских иноков. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Burleev_Vitalij.html

мальчишка-разносчик газет, болельщик на скачках, светская дама на балу и колоритная проститутка в лондонском пабе. А как тает сердце зрителя, когда Хиггинс — В. Гиндин, легко прикасаясь к Катиному «кукольному» носику, снисходительно-отцовски называет горничную «маленькая моя»!

В спектакль «Мастер и Маргарита» ее незапланированная Булгаковым и режиссером героиня — лимитчица с узелком в руках на сеансе черной магии в Варьете — впрыгнула сама, будто бы из какого-то булгаковского киевского очерка или фельетона. Крестьянский акцент на «о», законченная фигура в эстетике пропаганды соцреализма (прямая цитата из мухинской скульптуры «Рабочий и колхозница»), трагикомический эпизод с разоблачением, для которого Катя специально раздобыла «семейные» розовые панталоны, ужас, смешанный с восхищением провинциалки чудесами охальников из свиты Воланда и, наконец, отчаянно разудалое «яблочко» в афронт к наглomu Коровьеву: «Отдавайте платье!» (не зря долго занималась народными танцами) — вызывают у зрителя неподдельный ажиотаж и навсегда запоминаются. А ведь Павлова предложила такого персонажа режиссеру сама, оттолкнувшись фантазией от вышитой рубашки в школьном этнографическом кабинете. Сама же она выдумала сюжет, демонстрирующий развитие характера, придав ему богатые игровые возможности, комическую ситуационную нелепость.

В комической ли, в драматической ли роли для Павловой самым дорогим является яркий «перелом» — характера или судьбы. Как раз этим покоряет ее героическая Герда («Снежная королева») в постановке О. Русова. Сама актриса обожает роль Настеньки в «Аленьком цветочке» именно за душевный рост персонажа. Последнюю сцену спектакля — возвращения героини к уже мертвому Чудовищу, она играла с неподдельными слезами. Весь спектакль актриса шла к финалу, будто к причастию, дрожала от нетерпения снова испытать это настоящее драматическое ощущение. «Это одна из тех сцен, за которую актриса готова многое пережить и выстрадать», — говорит Е. Павлова. Благодаря Гиммельфарбу, Екатерина убедилась: детские спектакли нужно играть как для взрослых, не бояться поднимать перед малышами большие проблемы.

Именно таким, экспериментальным по сути, был самый дорогой актрисе спектакль «Мальчик с пальчик», где сама она сыграла маленького Духа театра, который одиноко живет среди кукол, на пустой сцене, когда уходят зрители и гаснут огни. Разыгрывая двух пробравшихся в театр ночью страстных театралов, Дух проводил их в сказку, где сам становился главным героем. Малюсенькую куклу, трогательную и забавную, актриса брала в руки, как дорогого ребенка. Играть в этом спектакле для

нее было таким удовольствием, что в день показа она даже просыпалась счастливой. Именно в режиссерских работах Гиммельфарба Екатерине не раз приходилось воплощать даже не конкретный характер, а дух, субстанцию. Например, в многофигурной постановке «Ревизор» актриса в «живом» плане играет образ, придуманный режиссером — арапчонка, который всюду сопровождает Гоголя. Кривляния и ужимки черного озорника, африканского туземца, оттеняют своей наивной бесхитростью истинно «дикие» нравы нашего отечества.

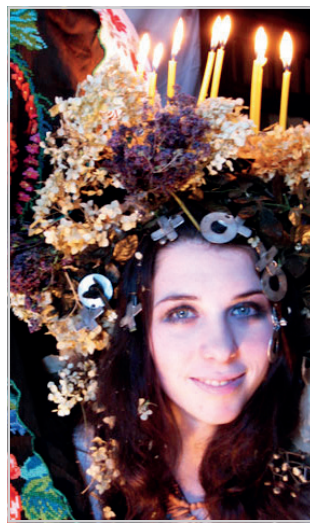
В каждом персонаже «кукольной» драматургии она стремится обнаружить характер, часто при этом отталкивается от себя. Например, ее Ромашка — романтик, трогательная, тендитная девочка, которая хочет всем нравиться. Так как именно в детском репертуаре Кате чаще приходится сталкиваться с кукольной спецификой, нельзя обойти вниманием огромное влияние, которое оказала на нее профессиональная выучка у Светланы Фесенко. Именно этому человеку Катя обязана своими успехами в кукловодении и тем огромным удовольствием, которое она, ранее мечтавшая о драматическом театре, научилась получать, передавая все импульсы характера в пластике куклы²⁶⁴.

* * *

«Для актрисы очень важно войти в атмосферу и свободно творить. В спектакле О. Дмитриевой «Дюймовочка» героиня сказки Андерсена стала первой главной ролью Юли на сцене театра. Красивый трепетный голос, музыкальность интонаций — отличительные качества игры Галдун в этом поэтическом, проникнутом музыкальностью спектакле. Ее Дюймовочка — вовсе не романтическая принцесса, ищущая свое счастье и любовь. Актрисе удалось почеркнуть в героине «детскость», наивность, ребячество. Вот Юля скачет на круглом батуте, раскачивает зонтик-кувшинку с куклой-Дюймовочкой — ее героиня больше всего любит играть, для нее все весело. Когда же любовь стала для Дюймовочки внезапным открытием, она вдруг раскрылась как романтическая героиня. Актриса нежно любит роль и спектакль в целом за то, что в нем много и в удовольствие поется в живую, так, что душа тает от красоты.

Еще одна музыкальная сказка, повстречавшаяся Галдун в репертуаре — «Огниво» в постановке Д. Нуянзина. Ее принцесса Генриетта, в отличие от сразу нескольких героев в «Майской ночи», предстает перед зрителем исключительно в кукольном плане (художник М. Кужелева). Поэтому здесь тем более важно, насколько голос актрисы убеждает зрителя, что

²⁶⁴ Коваленко Ю. «Маленькая актриса» в ожидании больших ролей. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudiyah/-Pavlova_Ekaterina.html



Юлия Николаевна Шапранова (Галдун)

перед ним самая настоящая принцесса. При всем сходстве Юлина Генриетта не дублирует ни ее Дюймовочку, ни Красную Шапочку. В задумчивой мечтательности голоса, чистоте и звонкости тембра Юлии в музыкальных номерах раскрывается душа андерсеновской принцессы.

Роль Снегурочки, которая после многих характерных ролей закрепила отныне за Юлей и роли лирических героинь. В одноименной постановке «трогательной сказки» режиссером Игорем Мирошниченко Юлина героиня не погибает в пламени костра, а переходит в иную форму бытия, становится облачком... Трагическая роль в спектакле для детей, в которой есть даже настоящий «взрослый» монолог, досталась Юле по праву. И. Мирошниченко не раздумывал над кандидатурами: «Эта девочка создана для того, чтоб играть Снегурочку, она вся светится обаянием!». Благодаря ее необычайно подвижной психике, темпераменту, актриса в этой роли «подала заявку» на масштабные роли, такие как дорогие ее сердцу Элиза Дулиттл и Джульетта.

Со школы обожая Шекспира, Юля готовилась к поступлению в вуз с руководительницей театрального кружка, будучи еще совсем недавно ровесницей Джульетты и оставаясь ее тезкой, Юля на консультациях так сжилась с классической героиней, что... до полусмерти перепугала членов комиссии настоящим кинжалом, который сверкнул в ее руке в патетический момент монолога. Тогда ей впервые объяснили, что натурализм в театре не всегда хорош. Впрочем, о таких «мелочах» Юля не задумывалась. Ее выряжала в Харьков вся родня. Когда Юля, иступленно

и самозабвенно оглашая проселочную тишину родных мест, изощрялась в чтении прозы Довженко и монолога Шекспира, благодарная аудитория из бабушки и тетки плакала. Верившая в нее больше всех бабушка благословила на сцену в присущей ей афористичной манере: «Молодець, дуже хороша програма. Їдь і не переживай, якщо вони в тобі не побачать таланту, то хай їм повилазять!».

Как знать, не от бабушки ли у Юли бойкий темперамент и страсть к игре в характерных ролях: Люси Браун и Моли Нагли («Опера нищих»), Сестра Феншон («Золушка»), Брунгильда («Госпожа Метелица»). Ей случилось сыграть даже деда-подкаблучника в спектакле «Патриот». В нем Юле посчастливилось представлять родной вуз на фестивале кукольных школ в Белостоке (Польша). Успех был такой, что артистов четыре раза вызывали на поклон. Кстати, о том, что куклу деда водила симпатичная девчонка, никто тогда так и не догадался»²⁶⁵.

* * *

С течением лет меняются поколения, в коллективе меняется авангард, за которым следует вся труппа. Сегодня на авансцену выступило поколение, которое пришло в театр в конце 1980-х годов. Сегодня они — ветераны. К числу этих актеров относятся Вячеслав Иосифович Гиндин, Игорь Акимович Мирошниченко и Геннадий Юрьевич Гуриненко. Они — костяк труппы, на них теперь возложено бремя лидерства, ответственность, доверие. Этому поколению выпало испытание сыграть ключевую роль в тяжелый период конца 1980-х, когда театр переходил на новые рельсы движения к Новому театру, к которому сегодня он успешно пришел. Эти актеры не только помогли выйти из кризиса, но и дали театру творческий импульс, который продолжается до сих пор. Они стояли у истоков перемен.

О. Русов, В. Гиндин, И. Мирошниченко, выпускники харьковской кафедры театра кукол, образовали творческое трио, создавшее спектакль «Тень» по пьесе Е. Шварца. С этого спектакля начался очередной этап обновления театра. Сегодня это мастера высокого класса, на которых равняется вся труппа, и как важно, когда у молодежи есть такие высокие авторитеты.

О них говорит О. Дмитриева: «Вслед за поколением гения Рубинского идет замечательная плеяда актеров — Гиндин, Мирошниченко, Гуриненко. Ровесники, сегодня им за пятьдесят. Взрослые мальчишки. Они мечтали о своем особом театре, придумывая талантливые капустники. Я не случайно вспомнила о капустниках, это увлечение оказало большое влияние

²⁶⁵ Коваленко Ю. Джульетта из «Диснейленда». http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Galdun_Julija.html

на творчество этих талантливых актеров. Это, несомненно, ирония, способность переворачивать наизнанку даже самые серьезные вещи (мир наизнанку, карнавальное мышление), это чувство слова, умение владеть словом (сегодня это редкое качество), и несомненно, умение сочинять! Сочинять собственную роль!

Слава Гиндин на площадке, на репетиции — это фейерверк, удивительная способность фантазировать, подхватывать тему. Палитра этого актера-художника разнообразна. Характерные роли — пожалуйста! Чеховские полутона — с легкостью! Быть смешным, умение смешить — для меня это самый счастливый удивительный Дар. Интеллект, обаяние, ирония — краеугольный камень, на котором зиждется Славкин талант. А еще щедрость и честность. Слава никогда не носит камня за пазухой, что на уме — то и на языке. Он честен и на сцене, и в отношении к работе. За что и люблю, и уважаю. И мне кажется, в этом актере так еще много скрытого потенциала.

О Гене гениальном. Помните у Чехова — Чудо природы?.. Это Генка. Он — космос... космонавт... тонкая незащищенная душа... чистые каналы. Господи, откуда такая органика!.. Смотреть на огонь, воду и Генку на сцене... диапазон фантастический — от острохарактерных ролей, до трагедийных... особый способ репетировать — он подводник, погружается на такие глубины... Коврин в «Черном монахе», Епиходов в «Саде», Доктор Пургон в Мольере — не перечислить всех его ролей, которые удивляют... Гена — это чистота...

Мирон меня покоряет своей театральной культурой, этикой, принятием окружающих, верой в них. Мирон светлый аккорд. Он совершенно влюбил меня в себя в репетициях Мольера... Ах, какая легкость, какой юмор и свет... А еще эта удивительная внешность... Феллини был бы в восторге от такого актерского материала. В Казанове Мирон чудесно нежен... мне бы очень хотелось еще поработать с ним... Наташа Денисова как-то пошутила: «Слава — славный, Гена — гениальный, Мироша — хороший!». По-моему, очень точная характеристика, — емко, как могут только художники...

Это замечательные мальчики, без них невозможно представить себе наш Театр, наш Дом... Эти мальчики — и Слава, и Успех... у них есть преданность и ответственность за судьбу нашего Дома...»²⁶⁶.

* * *

«Не случайно Гиндин манифестировал свой качественный дебют в театре ролью Тени в одноименном спектакле О. Русова по пьесе Е. Шварца.

²⁶⁶ Беседа с главным режиссером театра, заслуженной артисткой АРК О.Ф.Дмитриевой / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.



Вячеслав Иосифович Гиндин

Двадцать лет назад актер «выстрелил» в ней во всем своеобразии — с присущей ему тягой к эстрадной эксцентриаде и музыкальности, остроте рисунка и подчас отдающей зловещими нотками особой гиндиновской «шармированности», светскости образов. Актер оказался очень созвучен эпохе, заняв вакантное место. Впрочем, выстрел этот произошел не «вдруг».

Как и у обожаемого Вячеславом Андрея Миронова, с которым ему, юноше, повезло пообщаться и увидеть его «живые» спектакли, в роду Гиндина был театральный «ген». Бабушка работала костюмером в оперном театре, а дед там же играл в оркестре. После студии при Доме актера Вячеслав сразу поступил на театральный факультет. Легкий, обаятельный, остроумный Гиндин великолепно располагал к себе, и именно с такой знаковой для него роли Тени (сыгранной в фильме еще одним кумиром актера — Олегом Далем) начался «золотой век» в биографии Гиндина — любимца театральных зрителей. Массовая аудитория телезрителей узнала Вячеслава после сериала «Милицейская академия», комедийных программ «ЧИЗ», «Фотосалон ЧИЗ» и «Не время».

Теперь за Актером неотступно следовала Тень шоумена, подвергая его угрозе тиражирования чрезвычайно удающегося образа: эдакого обязательного циника, души компании, то чуть вальяжного, а то темпераментно вспыхивающего, в общем, тени того несыгранного им, но в каком-то смысле проигранного в каждой подходящей роли Остапа Бендера. Так они и идут по жизни, немало интригуя сходством, но и поражая различием: Гиндин — знаток и ценитель литературы и принципиальный враг «отсебятин», если речь идет о каноническом тексте любимых Булгакова, Чехова, Ильфа и Петрова, и его «медийная» Тень.

Любимая роль Тени в исполнении Гиндина напоминает экстатический зигзаг молнии. Его Тень — это зловещий мим со страдальчески-брезгливой линией рта на набеленном лице, с руками в белых перчатках и ускользающей, истончающейся материальностью. Его Тень — это мощь интеллекта со знаком минус, свойство прародителя всех теней на земле... Развитием темы стал для Гиндина «фрачный» черт Люциус в легендарной визитке театра «Чертова мельница» — эффектный иллюзионист, отмеченный печатью высокородного шарма. По «чертовой линии» родней обоим этим гиндиновским персонажам является Коровьев из «Мастера и Маргариты» — вездесущий и вкрадчивый, жонглирующий парадоксами юмора интеллектуал. «Инферно» был и Дрессировщик-Гиндин в «Скотном дворе». Притча Дж. Оруэла, в сценическом воплощении которой актеру досталась благодарнейшая роль — фатально язвить, скрывая романтическую грусть по безвозвратно утраченным иллюзиям, — настолько совпала с мировоззрением Вячеслава, что он даже сам дописал стихи зонгов к спектаклю О. Русова. И по-человечески слабый, испытывающий пьянящее головокружение Хлестаков, силою обстоятельств занесенный на самую верхнюю точку Колеса Фортуны, а потому прозвучавший у Гиндина трогательно, и хохмач Генри Хиггинс, и все их блистательные предшественники — конечно же, были исчерпывающе гиндиновскими образами, но вместе с тем несли в себе отпечаток стиля Андрея Миронова. Еще лет десять назад, слушая выступление Гиндина с песенным репертуаром Миронова, можно было закрыть глаза и обмереть — голос и интонация Вячеслава были точь-в-точь мироновскими. В этом было что-то жуткое, дьявольское, какой-то сговор с потусторонним миром. Жутко было и потому, что эта совершенная копия уже не была, собственно, Гиндиным. Как в том старом спектакле — Тень старалась заменить Ученого. «Я друг Ученого. Я знаю его, как никто, а он не знает меня вовсе», — говаривал герой Гиндина. То же мог бы сказать Тень-шоумен Гиндин о своем друге Актере Вячеславе Гиндине.

Долгожданный отрыв от привычного амплуа произошел для Вячеслава Гиндина в спектакле «Простые истории Антона Чехова», где он встретился с режиссером «своей группы крови» Оксаной Дмитриевой. Этот спектакль — гордость актера. В непрерывном живом потоке от первой до последней чеховской новеллы, словно в джазовой импровизации, Гиндин меняет оттенки жанра: смешит, заставляет зрителя плакать, думать, чувствовать, сопереживать. В «Даме с собачкой» ему досталась исполненная печального света драматическая роль Дмитрия Дмитрича Гурова. В «Черном монахе» — роль эксцентричного помешанного на садоводстве эгоцентрика Песоцкого. В «Скрипке Ротшильда» — роли допившегося до чертиков (и показывающего их в теневом театре за больничной простыней) уездного доктора и философа-дирижера «жидовского оркестра». Все же новым этапом, «открытием» истинного Вячеслава Гиндина стала именно роль Гурова. Она далась ему не сразу. Боязнь, отторжение и неверие в свои силы сыграть эту роль, изматывали актера как ни одна другая работа до того. Постепенно, прислушиваясь к негромкой, мудрой интонации самой жизни, музыке чеховской прозы, которая поднялась и зазвучала в душе, Гиндин ухватился за нее и стал развивать этот внутренний голос. Хотя и до сих пор, сыграв Гурова уже много раз, Вячеслав удивляется тому новому, открытому в нем режиссером качеству, ошеломленно задавая себе вопрос: я ли это?

С «Дамы с собачкой» начался «серебряный век» в творчестве Вячеслава Гиндина, период радости открытия акварельных полутонов, драгоценной простоты, безыскусности, человечности и теплоты в его сценическом творчестве. Это вовсе не значит, что им были забыты навыки эффектного «золотого века». Напротив, именно музыкальные клавиши души Гиндина вибрируют в Гурове, как ни в одной его роли. И уже не понять — то ли вторит музыке голос Гурова-Гиндина, протяжно взывающий о любви: «Анна Сергеевна-а-а!» — к вечному, космическому крымскому прибою, то ли сама эта музыка образуется из звуков его голоса. Тут же пригодились, но уже в здоровом процентном соотношении, излюбленные гиндиновские сарказм и гротеск. По контрасту к акварельности палитры новеллы, резко, словно в площадном балагане, передразнивает Гуров свою жену, «женщину мыслящую». Однако, в целом, в этом спектакле Гиндин, известный как мастер репризы, убийственно невозмутимого юмора, умеющий пронзить публику стальным взглядом рокового героя (привет от Миронова, танцующего знойное танго!), уступил место неожиданно тихому, так и хочется сказать — «чеховскому» Гиндину. Когда его герой — дирижер поселкового похоронного оркестра — ударяет

по литаврам и невозмутимо произносит: «Внимание! Похороны!» — то, по словам другого героя Гиндина, «становится смешно, и я бы даже сказал, грустно». В полном соответствии с сугубо национальной спецификой юмора. Когда же в финале Гиндин, так же, немигающим взглядом смотрит в публику и произносит: «Внимание! Хорошо!», — на душе действительно становится светло. Именно поэтому театр В. Гиндина по праву мог бы называться еще и театром интонации.

Достигая зрелости, кто-то из актеров уходит в режиссуру, кто-то создает свой театр, а Гиндин нашел свой театр капустника. На определенном этапе тень несостоявшейся, но такой желанной Вячеславом объемной актерской судьбы (с диапазоном от комедии до трагедии), подтолкнула его к самореализации в дерзкой реформе этого популярнейшего в актерской среде жанра. Как автор идей, текстов и стихов внутритеатральных, общегородских и международных капустников, Гиндин развернул жанр в плоскость философии. Только его индивидуальному видению присуще усмотреть, например, в сюжете о стандартном гастрольном вояже поездом трех артистов — маршрут на тот свет, где уже собралась гениальнейшая труппа всех времен и народов («Тамбур уходит в небо»). Гиндин знает и, подобно Г. Горину, обожает переиначивать классические сюжеты, придавая им чуть-чуть «остраненный» крен. В миниатюре «Три» (по чеховским «Трем сестрам») трое провинциальных актеров, почти не прибегая к корректуре чеховского слова, тоскуют по лучшей творческой жизни, стремясь в Москву, в Москву... Ну а «Капустник на обочине» родился как концептуальная пародия на «Сталкер» — в нем все свойства «зоны» зловеще спроецировались на сцену театра.

Ко всем прочим талантам, едва ли кто может, как Вячеслав, непринужденно импровизируя, понимая каждое движение зала, провести творческую встречу или торжественный вечер. Судьба одарила его счастьем нравиться зрителям, но тем дороже, что сегодня Гиндин непроизвольно повторяет путь своего любимого Миронова. Избегая проторенных благополучных троп, он, мятежный, ищет бури»²⁶⁷.

* * *

«В его творческой индивидуальности борются за первенство два начала — Печальный Ланцелот или Дон Кихот и шут-пересмешник, бес. Ярче всего в пользу такой двойственности говорит тот факт, что актер — первый в этапном спектакле театра кукол исполнитель роли благородного страдальца Мастера — сегодня играет в той же постановке Князя Тьмы

²⁶⁷ Коваленко Ю. Вячеслав Гиндин и его Тень. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudiyah/-Gindin_Vjacheslav.html



Игорь Акимович Мирошниченко

Воланда. Подверженный меланхолии и сомнениям в жизни, он зато «обзавелся» раскрепощенной творческой ипостасью, двойником, который блистательно выступает в комедиях и капустниках, а удовольствие и толк в них актер знает, как мало кто другой в этом городе. Он разный, противоречивый. Тем он и интересен — ведущий актер академического театра кукол им. В.А. Афанасьева Игорь Мирошниченко.

Когда Воланд-Мирошниченко впервые возникает на Патриарших прудах, идя на зрителя из глубины сцены, просто мурашки пробирают, до того величественен он в черном плаще с романтичными тяжелыми складками и с тростью в руке! Мало помнится подобных потрясений в театре, равных жуткому впечатлению от соотношения букашек — кукол Бездомного и Берлиоза — и монументального Воланда, упершегося подбородком удлиненного лица в замок рук, сжимающих набалдашник трости: «А дьявола тоже нет?». Кажется даже, что актер мог и не злоупотреблять красной подкладкой плаща Воланда. В этом есть уже нечто избыточное, излишняя «театральщина» на фоне того, что так щедро подчеркнуто в артисте самой природой. Более всего запоминается лицо Духа, умудренного многими знаниями — многими печальями, с темным взглядом и высоким лбом, избобличающим гордый ум. Режиссер Е. Гиммельфарб призывал актера играть Воланда бесом-искусителем. Он — провокатор людских страстей и пороков. Поэтому интонации, тембр голоса Воланда-Мирошниченко должны принадлежать земному существу, однако особо здравомыслящему. Так актер и играл Воланда вначале. Однако со временем, освоившись в роли, нашел и подчеркнул в ней свою тему: человеколюбия, сострадания ироничного и гордого Воланда гениальному Мастеру и верной Маргарите. Монологом Воланда к Богу И. Мирошниченко «взрывает» финал

спектакля, он выпаливает булгаковские слова с болью и яростью, припечатывая неоспоримые аргументы и подытоживая их не оставляющим надежды на примирение Добра и Зла жестом гнева. Да, такого гордеца было за что исторгнуть из рая!

Но даже в «земных» своих образах Игорь остается из ряда вон выходящим актером труппы харьковских кукольников. Придя в этот театр сразу после «эры Афанасьева», он, по счастью, в силу окрыленности молодостью, мало вдавался в театральные дразги. Скоро Мирон попал в экспериментальную работу О. Русова — «Тень» Е. Шварца. Ученый-Мирошниченко в страшной сказке для взрослых поражал графической чистотой образа — ученого-поэта и нонконформиста. Убеждена, что так просто и убедительно выразить эту суть, не имея собственного душевного подкрепления чертам Ученого, было бы невозможно. По сути, образ Ученого стал прелюдией генеральной сценической линии актера. «Тень» стала спектаклем-вехой на жизненном пути актера еще и потому, что попахивала дерзкой декларацией молодых. Так или иначе, но в памятном «Тенью» 1991-м, зритель выбрал себе кумиров ближайших десятилетий. Из театра тандем И. Мирошниченко и В. Гиндина шагнул в концертно-театральную сферу. Капустники «Абстрактно-квадратного театра» прославили их далеко за пределами театра и города. Почти ежегодно собирая призовые места на фестивале капустников стран СНГ «Веселая коза», коллективно придуманные миниатюры В. Гиндина, Г. Гуриченко и И. Мирошниченко создали им репутацию творцов нового жанра внутри уже существующего — интеллектуально-парадоксального, с неповторимой интонацией капустника.

О том, как актер Мирошниченко берет на вооружение эстрадную легкость приема у Мирошниченко-шоумена и «капустных дел мастера», лучше всего свидетельствует сыгранный им в мюзикле «Моя прекрасная леди» полковник Пиккеринг. По словам самого актера, в процессе работы спектакль ушел бесконечно далеко от Б. Шоу и Ф. Лоу. Снова вышел «свой» жанр. «Вина» Е. Гиммельфарба заключается в том, что он дал Мирошниченко с Гиндиным полную свободу импровизации! Думаю, зрители за это только благодарны, потому что редкое удовольствие смотреть, как каждый раз по-новому Мирошниченко вышивает канву образа полковника-пуританина. Грех было не использовать дар актера: остроумно и в стиле парировать только что родившуюся шутку партнера, выдумывать все новые подтексты. У юмора Мирошниченко всегда интеллектуальная подкладка.

Без работы Игорь сидеть не любит и боится — так и расквалифицироваться можно! От этой-то недореализованности в театре в последние

годы И. Мирошниченко «узаконил» свои отношения с режиссурой. Все началось с новогодних интермедий, которые у Игоря год от года получалось ставить все лучше. Вдохновленный уверенностью в нем директора театра В. Решетняка, И. Мирошниченко окончил университет искусств. Получается, от судьбы не уйдешь — на заре карьеры первой специализацией Мирошниченко была режиссура культмассового сектора. Именно с таким нетипичным дипломом он сперва год проработал в ровненском театре кукол, поднабравшись опыта, с которым уже рискнул завоевывать эталонный театр кукол родного Харькова. В театре на Игоря как-то незаметно возложили все роли от автора. Он и ироничный дух театральности Боккаччо, ухмыляющийся в раскачивающемся портретном багете («Декамерон»), и грустный, философский Гоголь — странник, вечно бредущий по дорогам России («Ревизор»). Так, создавая образы «вне» сюжета, «над» ним, И. Мирошниченко подспудно готовился к режиссуре.

На сегодня в режиссуре Игоря Мирошниченко идут спектакли для детей «Гуси-лебеди», «Сказка о трех поросятах», «Снегурочка», «Таинственный гиппопотам». Выказывая верность своему принципу команды, Мирон разделил их авторство с женой, драматургом и актрисой И. Рабинович, и актером, композитором Г. Гуриченко. Именно вкус к музыкальной драматургии, музыкальный «ход» во всех постановках — характерная черта режиссерского почерка Мирошниченко. В английской «Сказке о трех поросятах» Мирошниченко реализовал идею перепеть «Биттлов», а работая над «Снегурочкой», режиссер часами и днями отбирал предложенную звукорежиссером А. Золотухиным музыку, которая теперь, благодаря взыскательности Мирошниченко, воспринимается цельным саундтреком. Музыкальный апофеоз сказки неизменно пробирает зрителя до слез — так мощно, прекрасно он звучит в сочетании со сценической картинкой. Нет в этом ничего удивительного, ведь с музыкой, танцем Игорь в ладу по жизни. В конце 1980-х, в экспериментальной постановке поляка М. Тандеры «Театрик «Зеленый гусь», или Не дразните публику» высоченный, как жердь, Мирон лихо плясал канкан, выбрасывая из-под пены юбок стройные ноги.

Богатейшая творческая натура и талант Мирошниченко, на мой взгляд, не реализованы режиссерами полностью (а каким бы он мог быть де Бержераком, д'Артаньяном, еще может стать Тартюфом!), каждая его новая роль сегодня становится событием. Исходя из острой производственной необходимости срочно введенный в спектакль-легенду «Чертова мельница» на роль Отшельника (до этого Мирошниченко с присущей ему ирони-

ей играл черта Люциуса), актер подтвердил статус мастера сцены. Каждое каноническое движение куклы было присвоено им на сто процентов, а звучащий из-за ширмы голос убеждал — таким елейным голосом может возносить молитвы только мнимый святоша!

В спектакле «Огниво» режиссер Д. Нуянзин поручил актеру роль... Ведьмы. А получился из этой, на первый взгляд, странной идеи маленький театральный шедевр! Мимирующая кукла М. Кужелевой в руках Мирошниченко обрела способность вертеться, суетиться и вынюхивать, и сама ее пластика изобличила характер шкодной интриганки.

Исполнен зрелого мастерства образ, созданный Игорем в спектакле «Про принцев и принцесс» О. Дмитриевой. Голос чрезвычайно музыкального актера выводит в этом сложном музыкальном спектакле умопомрачительные фиоритуры барокковой музыки. Но главное — здесь эскизом проступил таящийся в актере до поры до времени образ Рыцаря Печального Образа. Придворный комедиант-сказочник, представляющий при помощи кукол то гротесковую и жутковатую тетушку Уну, то слезоточивого короля Добренького Рулла, а то иностранного принца-жениха, помимо этого, выражает в спектакле присущую самому актеру поэтичную тему. Именно в ней — загадка обаяния меланхолического флейтиста, роскошного трубача и галантного кавалера, танцующего церемонный придворный танец — всех тех ипостасей, на которые рассыпается образ, созданный И. Мирошниченко в этой стильной белой сказке О. Дмитриевой»²⁶⁸.

Следует немного добавить о режиссерском кредо И. Мирошниченко. У него имеется своя позиция в отношении к театру кукол, более тяготеющая к его традиционным формам. Не случайно Игорь так трепетно относится к тростевой кукле, часто используя в своих спектаклях именно эту техническую систему. Это его убеждение, принцип. Он не меняет не модифицирует систему, он продолжает традицию того, старого театра, осовременивая ее некоторыми технологическими новшествами. В сотрудничестве с Ириной Борисовой, некогда работавшей в театре главным художником, И. Мирошниченко совместно с драматургом и женой Ириной Рабинович создают удивительно сказочный мир своих спектаклей. Достигается это эффектом соединения традиционного ширмового спектакля с компьютерной графикой — разновидностью мультипликации. Они втроем чутко уловили технические новации, происходящие сейчас в смежных искусствах, и умело соединили по сути кинематографические приемы с театральной условностью.

²⁶⁸ Коваленко Ю. Единство и борьба противоположностей Игоря Мирошниченко. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Miroshnichenko_Igor.html

Второй особенностью их совместного творчества, а точнее — самой первой, является любовь к детям. Они работают исключительно для детской аудитории. Наверняка поэтому их спектакли насыщены доброй атмосферой сказки и доходчивого зрелища. И. Рабинович, И. Мирошниченко и И. Борисова угадали, на чем можно «поймать» интерес детей и сосредоточить их внимание на зрелище.



Сцены из спектакля «Гуси-лебеди»



Сцены из спектакля «Снегурочка»



Сцены из спектакля «Три поросенка»



Сцены из спектакля «Тайна королевского сада»



Сцены из спектакля «Таинственный гиппопотам»

Реакция зрителей не заставила себя долго ждать: в Интернете довольно много отзывов зрителей о спектаклях Мирошниченко — Рабинович — Борисовой. Мы приведем одну из таких рецензий, посвященную спектаклю «Тайна королевского сада». Тем более, что она написана профессиональным театроведом, некогда работавшим завлитом в Харьковском театре кукол — Людмилой Чернецкой.

«Чем, без всякого сомнения, можно полезнее всего порадовать ребенка? Конечно тем, что поделишь с ним какое-то важное для всех событие и впечатление. Одним из таких событий может стать спектакль Харьковского театра кукол им. В.А. Афанасьева «Тайна королевского сада» по пьесе И. Дубровской в постановке И. Мирошниченко. Это именно событие, т. к. вы сможете увидеть, а может быть, и узнать, а то и задуматься над тем, как точно и правильно реагирует ваш ребенок на нравственный выбор, на поступки героев, на степень его вживания в их обстоятельства и проблемы, эмоциональное соучастие в происходящем сказочном пространстве, созданном художником-постановщиком И. Борисовой и мастерами компьютерной анимации Ю. Мамутом, М. Бурковой, М. Швейцер, Я. Вольпе. Очень важно отметить удивительно органичное и точно выверенное по смыслу сочетание традиционной куклы с последними достижениями компьютерной технологии. Это дало возможность режиссеру использовать широкую палитру выразительных средств в достаточно сложной и многообразной сюжетной канве, быстро переносить героев из прекрасного сада в страшное подземелье, из замка колдуна в отдаленные пространства его царства, из реальности в мечту.

Сюжет и нов, и давно знаком, персонажи и их характеры и просты, и оригинальны, приключения проживаются с неподдельным волнением и переживанием, о чем свидетельствует живая непрерывная реакция зала, участливые возгласы и реплики детей, бурные, долгие аплодисменты. Причина всему не просто талантливые работы всех участников, а одухотворенное творчество команды. Так бывает всегда, когда главное действующее лицо — любовь. И именно к этой великой тайне непосредственно прикоснется душа вашего ребенка на этом спектакле, трогательно и щедро подаренном нам его создателями с той же любовью.

Принцесса, получив в день своего совершеннолетия подарок от отца в виде удивительного сада, послушалась его строгого запрета и надкусила висящие на яблоне плоды. Это, конечно, не имело развития всем известного сюжета, но повлекло за собой сложный комплекс переживаний, как для самой принцессы, так и для всех действующих лиц, ставших жертвами коварного подземного колдуна, обретавшего беспредельную власть

над каждым, кто позволил своей воле сломаться. Даже бесстрашный садовник, без оглядки бросившийся спасать из подземного царства принцессу, чуть было сам не попал под его власть, оказавшись в малодушном отчаянии при виде любимой, превращенной в саламандру. Они могли навсегда остаться в подземном царстве, как влюбленные Эхо и Серпена, Чудище и Одина, которые так и не смогли защитить свою любовь и были сломлены, утратили свой человеческий облик и превратились в жалких рабов злого колдуна. Но убив в них все человеческое, он все равно не смог убить любовь — это не в его власти. И эта неубитая любовь заставила каждого из этих персонажей сделать очень тяжелый выбор. Под угрозой быть уничтоженным все-таки помочь садовнику. Формально садовнику помогает победить в схватке с колдуном шапка-невидимка и убей-трава, но и мы, взрослые, и особенно дети, понимаем это как победу многократно умноженной любви над ненавистью, как нашу собственную победу в эмоциональной сопричастности. Собственно, это и есть искусство, которое в данном случае произошло, что бывает не так часто в жизни. С чем я и поздравляю не только авторов и участников спектакля, но и весь наш город»²⁶⁹...

* * *

«Актер Харьковского академического театра кукол им. В.А. Афанасьева Геннадий Гуриненко обладает уникальным взглядом на мир и свою профессию. Он — замечательно глубокий, умный собеседник, человек, о котором не скажешь иначе, как о верном друге, но главное — это дар сценического мастерства Гуриненко. Своеобразие личности отразилось в специфическом складе творчества Геннадия — талант этого актера не громогласный, а как бы согретый человеческой теплотой, если можно так выразиться, «умный талант».

Едва придя в театр, молодой актер встретился с таким же молодым, увлеченным дерзкими идеями режиссером О. Русовым, который пригласил Гену в спектакли для взрослых: «Тень» и «Скотный двор». В первом Гуриненко достался образ циничного и продажного Цезаря Борджиа, а во втором — борова-подхалима Визгуна. Оба образа ни в малейшей степени не соотносятся с душевными качествами самого Геннадия, и конструировать их ему пришлось из виртуального опыта.

Нужно сказать, что еще в детские и отроческие годы, каждое лето проводя в шосткинском пионерском лагере, увлеченный театральной самодеятельностью под руководством замечательного педагога М.В. Воловик, Гена полюбил надевать на себя маски популярных исполнителей — удачно

²⁶⁹ Чернецкая Л. <http://puppet.kharkov.ua/spektakli/KOROLEVSKij-SAD.html>



Геннадий Юрьевич Гуриненко

пародировал Л. Зыкину и А. Герман, обнаруживая яркие склонности к жанру трагедии, всяческой театральности. Именно этой стороной оказался Геннадию близок персонаж «страшной сказки» «Тень». Гуриненко сыграл Цезаря максимально условно, гротескно, пародийно.

Наверное, не много найдется актеров, настолько принципиально относящихся к своей профессии, как Геннадий Гуриненко. Подтверждение тому — нелюбовь самого актера к роли, безусловно являющейся его удачей, — Визгуну. Политическое кабаре с брехтовскими приемами «Скотный двор» не утрачивает своей актуальности на сцене уже полтора десятилетия, но Гуриненко, играющий здесь одну из редких сатирических характерных ролей, в то же время считает, что театр вообще не должен заниматься политикой. Предназначение искусства — открыть в человеке стремление к совершенству, то есть к соответствию своему предназначению, приблизить к живущему в душе идеалу. И если это получается, то не важно, какая страна вокруг, беден ты или богат. Как раз подобной идеи, общей устремленности в современном обществе актеру очень недостает. Мечтания прошлых поколений заменились для нынешнего виртуальной реальностью Интернета. Глобализация мира приводит к девальвации душ, индивидуальностей, подмене ценностей. Поиску и утверждению современной идеи Гуриненко посвящает каждую роль.

Геннадию, с присущими ему тонкой душевностью и глубиной аналитики, режиссеры часто поручают роли, которым позавидовали бы даже коллеги в драматических театрах. Сыграв Левшу в одноименной постановке В. Вольховского, Гуриненко пронзительно выразил одну из главнейших тем своего творчества — человеколюбия, тему нежности и признательности «маленькому человеку» за его неоцененный подвиг. Секрет успеха

актера в этой роли — в неизбежной созвучности личных и сценических мотивов. В спектакле «Декамерон» Е. Гиммельфарба, где маски венецианского карнавала так много и «смачно» хохмят, бедокурят, дерзят ханжескому восприятию жизни, Гене достались самые трудные роли — верных, положительных героев. По многовековому опыту театра известно, что такая задача сценически наименее выигрышна. Но в Федерико, Гвискардо и султанине Геннадии удалось так же бесхитростно передать чистоту устремленного к идеалу человека, как чисто звучит его тенор в прологе спектакля. Впрочем, коль речь зашла о драматической игре в соединении с вокалом, в спектакле «Декамерон» есть сцена, заставляющая сердце просто обмирать и обрываться. «Виноват» в этих ощущениях именно Гуриненко! Как раз в тот момент, когда его герой поет серенаду обрамленной в багетную раму Прекрасной Дамы (О. Кривошлык), и его голос полон сладчайшего упоения, нежности и мягкости, вдруг сама Смерть красным крылом закрывает милый сердцу трубадура облик. Когда же пелена спадает, опустевший багет раскачивается и зияет пустотой, внушая ужас, а голос певца в тот же миг замирает страшным стоном.

Коль уж речь зашла о воплощении Гуриненко образа абсолютного добра, то главным доводом в пользу незаурядности актера служит роль Иешуа Га Ноцри, в которой он за много лет жизни спектакля «Мастер и Маргарита» не знал дублеров. Иешуа для актера — символ незаурядного, мудрого, справедливого, наделенного огромным даром сопереживания человека. Именно человеком, а не Богом, увидел его в спектакле Е. Гиммельфарб. Ни разу не появляясь в живом плане, образ Га Ноцри представлен куклой-марионеткой, к тому же обобщенной, задающей только суть образа. Но Гена каждый спектакль при помощи голоса и движения рук непостижимо одухотворяет куклу, «очеловечивая» ее.

Как актер Геннадий очень ценит режиссеров, которые позволяют преодолевать однообразность в уже закрепленном ранее успехе, способствуют завоеванию актером нового творческого пространства. Роль Коврина в спектакле «Простые истории Антона Чехова» заслуженной артистки АР Крым О. Дмитриевой ознаменовала зрелость актера, выход на новый этап. Ведь как бы ни был Геннадий Гуриненко прекрасен в роли Трубадура («Бременские музыканты»), но только взрослый репертуар позволяет актеру полностью проявить свои способности. Геннадий очень рад, что, играя Коврина, дает возможность зрителям понять что-то про самих себя, про собственные потенциальные стремления и размышления. Его Коврин из «Черного монаха» — не пессимист, который уничтожил себя сомнениями, а собирательный образ любого нормального человека,

стремящегося к самопознанию. Гуриненко из тех, кто не принимает режиссуру на веру, он пробует и сомневается, обосновывает и разубеждает, поэтому его стоит причислить к актерам — соавторам режиссера.

В отрочестве Гена увлекался фантастикой и темой космоса (в 1970-е случился бум лекций на тему НЛО в провинции). Как и многие его сверстники, Гуриненко верил, что есть нечто непостижимое для человеческого ума — вземные цивилизации, высший разум. Человек творчески восприимчивый и впечатлительный, он рад был принимать атмосферные аномалии за летающие тарелки. В любимом фильме детства актера «Москва — Кассиопея» окрыленность мечтой позволила соединить человеческое с фантастическим. Наверное, из этих бездн своего сознания актер черпал романтизм Коврина, такой опасный и прекрасный во время тотального антиромантизма и антиутопизма. Спустя полгода после премьеры Геннадий еще полемизирует, достраивает образ, его по-прежнему беспокоит вопрос актуальности Коврина: кто они, эти люди, мечтающие переделать человечество? Их не видно в окружающей жизни! Но сам Гена — как раз и есть из таких людей. И в новелле «Черный монах» на сцене театра кукол он единственный положительный герой, чья сила, по мнению режиссера, в той самой высокой организации личности, связи с космосом, стремлениях и идеях. Он и в жизни исповедует идею чеховского «Черного монаха»: у каждого пришедшего в этот мир есть от Бога данное свое пространство, нужно только самому от него не отказаться. Это правило Гена проверял не раз. К примеру, поступая в Шукинское училище, запомнил маститого педагога, который тогда даже не дослушал его до конца. Но в 2001 году на ежегодном нижегородском фестивале капустников «Веселая коза» тот самый московский педагог, присутствовавший в жури, отметил его в составе харьковской группы, вручив в том числе Гуриненко почетное лауреатство и искренно изумившись парадоксальным коллизиям судьбы.

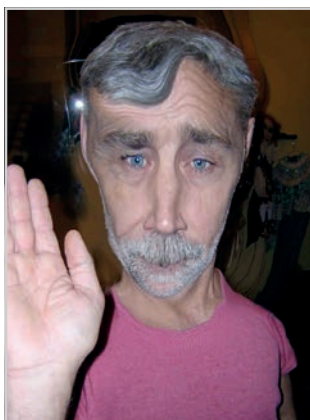
На вопрос о своем идеальном театре Гена, не задумываясь, ответил: это честный театр, в котором нет стоячей воды; вечно изменяющийся театр, где живут порывы к новому, еще неизвестному, и он счастлив, что харьковский театр кукол, в общем, как раз такой. Но всегда так не бывает даже на этой сцене, поэтому Г. Гуриненко считает себя абсолютно счастливым только в канун нового прорыва, именно благодаря его предвкушению, приготовлению, он с наибольшим душевным оптимизмом смотрит в новый завтрашний день. Что ж, даже в этой любви к «ветру перемен» Геннадий Гуриненко остается настоящим романтиком»²⁷⁰.

²⁷⁰ Коваленко Ю. Параллельные миры Геннадия Гуриненко. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Gurinenko_Gennadij.html

Фотошаржи Геннадия Гуриченко



А. Беляев



А. Бойко



А. Маркин



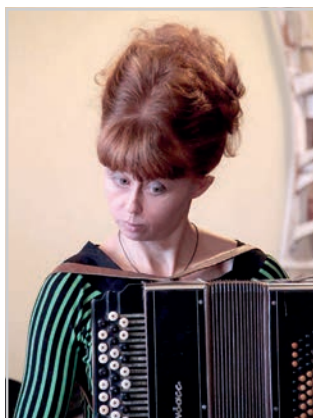
В. Горбунов



В. Решетняк



Г. Гуриченко



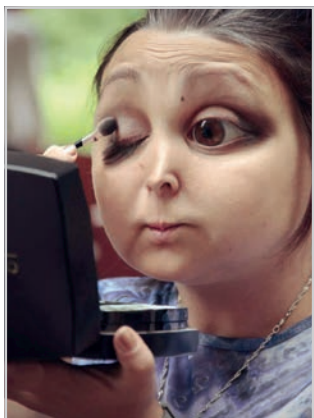
А. Озерова



В. Бардуков



В. Гиндин



Е. Павлова-Максимова



И. Золотарева



П. Савельев



Т. Тумасяни



С. Гукасян-Коробейникова



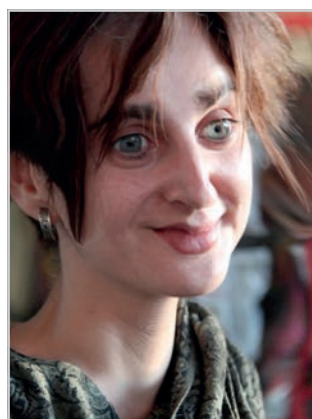
И. Мирошниченко



М. Озеров



Н. Гранковская



О. Дмитриева



А. Рубинский

Вопрос корреспондента газеты американских кукольников «Ку-КлукСклан»:

— Скажите, правда ли, что, работая в театре кукол, вы чувствуете себя особенным?

Ответ:

— Мне приходилось очень часто входить в образ, но с годами начал забывать, где выход...

* * *

В Харьковском театре кукол есть представители профессий, связанных с организацией творческого процесса. Так сложилась судьба некоторых актеров, которые, несмотря на успешность в актерской профессии, взяли на себя административные функции. Видимо, так подсказано самой жизнью: для того, чтобы руководить, надо знать психологию актеров, уметь влиять на их эмоции, иногда их сдерживать, направляя в нужное русло...

«Представитель чрезвычайно редкой в Харькове профессии — заведующий театральной труппой (подобных ему в городе — ровно по количеству государственных театров) Александр Беляев служит в академическом театре кукол им. В.А. Афанасьева с 1979 года. Кажущийся суровым громовержцем — сходство с Зевсом-олимпийцем придает неизменная борода, — для всех, кто знает Беляева по работе не первый год, он чрезвычайно обаятельный человек, с чувством юмора и добрым сердцем. Избегающий даже тени сентиментальности в отношении театра, он все же не просто каждый день «на посту», но даже в свой выходной нет-нет, а зайдет посмотреть, как проходит спектакль.

Работа Александра Беляева из тех, которую не видит зритель, но ощущает каждый сотрудник театра, прежде всего — артист. Учесть все «отбытия» и «прибытия», подогнать расписание с максимальной эффективностью, особенно в дни новогодних каникул, когда день артиста год кормит, пойти навстречу коллеге, при этом не подвергнув угрозе спектакль, интермедию или репетицию — все это особенный талант заведующего труппой, который А. Беляев развивал в себе не один год.

Из всей театральной братии Беляев самый рассудительный, коллеги в шутку говорят ему: «Может, тебе надо было в математики пойти?».



Александр Николаевич Беляев

Одним словом, на должность завтруппой, занимаемую Александром Беляевым, не приходят со стороны, извне театра, такие генералы выслуживаются только из рядовых.

Многие его коллеги-актеры по сей день считают, что Александр Беляев напрасно так преждевременно и решительно сменил первую профессию на нынешнюю. Правда, изредка Беляев радуется их и себя «экспромтами» — участвует в театральных капустниках, способен выручить театр, если кукла вдруг выпадет из рук «бойца ширмового фронта». Например, опаздывает актер, а спектакль задержать никак нельзя. Тогда Александр Беляев с готовностью берет куклу и вспоминает актерские навыки. Как для каждого генерала, честь мундира для него превыше всего.

Его требовательность к себе и каждому в театре происходит от существенного опыта, приобретенного еще в пору «царствования» Виктора Афанасьева. Александр Беляев был единственным артистом, приглашенным В. Афанасьевым из нескольких выпусков института. Само по себе это свидетельствовало о ярких способностях и человеческой надежности молодого артиста Беляева. Ведь Виктор Андреевич обладал безошибочным глазомером на тех, кто нужен театру.

Цельное амплу Александра Беляева отвело ему неповторимую роль в актерском коллективе. Никогда не игравший романтиков, с молодых лет выглядевший на фоне ровесников серьезным и ответственным, Беляев убедительно воплощал образы — социальные типажи. Трактую это амплу широко, в диапазоне от Дедушки с газетой («Неизвестный с хвостом») и Дедушки («Веселые медвежата») до Командира разведчиков («Никогда не погаснет»); от Людоода («Кот в сапогах») и Волка («Автосказка») до Главного Буржуина («Военная тайна»). Редкая для артиста театра кукол личностная солидность и вместе с тем актерская мобильность, склонность к игровой импровизации, позволили Беляеву сыграть сатирические роли императора Иосифа («Швейк против Франца Иосифа») и даже... Бога («Святой и грешный»).

Живо реагирующий на новое, сиюминутно рождающееся на сцене, всегда чувствующий «плечо» партнера Беляев был незаменим в отрицательных и характерных ролях «живого» плана. Именно таким запомнился в романтически-политической сказке «Сокровища Сильвестра» его гангстер. В театре до сих пор вспоминают, как Беляев умел смешить с пофигистически-невозмутимым видом. В авангардном для своего времени спектакле «Айболит» Александр Беляев играл роль автора. Вместо декорации в сказке была огромная маска из черной и белой половинок. Когда Беляев вырастал над кукольной ширмой, начиная спектакль, он произ-

носил текст: «Вот я, автор, а вот, — указывал себе за спину актер, — мое лицо. Это очень важно, чтобы сразу было видно лицо автора». Специфика его сценического юмора заключалась в сочетании подчеркнутой бесстрастности и живого, остроумного текста роли.

Поработав пять лет под началом Афанасьева, Беляев воспринял как норму высокий уровень организации театрального дела, профессионализм актерского ансамбля, успел подышать гастрольным воздухом в горячей пустыне Казахстана и в средней полосе России. К слову, о безграничности жанра в пору театральной молодости Александра Беляева: для работы с артистами в театр кукол тогда специально был приглашен специалист по песенному фольклору Слобожанщины. Выучившись не просто петь украинские народные песни, а исполнять их акапельно на три-четыре голоса, Беляев с группой артистов, оставив на время кукольный репертуар, уже как певец объездил в гастрольном турне по Казахстану все точки поселения выходцев из России и Украины. Так что в прошлом кукольник-профессионал, актер с практикой драматического плана, музыкальный и поющий, Александр Беляев тем и незаменим для театра в своем нынешнем статусе, что он вышел из народа и не отошел от него.

Демократичность Беляева-завтруппой проявляется по-разному. Он может негодовать, воспламеняясь праведным гневом в адрес нашкодившего, но быстро «отходит». Часто угрюмо бурчит, но, вопреки этому, все его любят. По натуре очень добрый человек, Александр Беляев ни в чем не откажет театральным друзьям.

Человек на своем месте, досконально изучивший свою профессию, он сумел скучные каждодневные обязанности приравнять к творчеству. И сколько бы не отнекивался симпатичный разбойник-бородач, что ему вовсе не присущи нежные чувства в отношении театра, что он для него — только место работы, всякому, кто знает Беляева, ясно: генерал просто по-мужски не хочет выказывать свою слабость. Образ неуязвимого любовью к своей «армии» начальника — это просто еще одна роль актера Александра Беляева. Одно примиряет даже с его недостатками — любовь к театру, «где все рядовые, ведь маршалов нет у любви»²⁷¹.

* * *

Так же, как и А. Беляев, ушла из актерской профессии, но продолжает верно служить театру Татьяна Ивановна Кривоги́на...

«Человек редкой профессии — помощник режиссера харьковского театра кукол им. В. Афанасьева Т. Кривоги́на отдала этому театру вот уже тридцать

²⁷¹ Коваленко Ю. Человек на своем месте. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Beljaev_Aleksandr.html

пять лет разнообразной сценической деятельности. С успехом поиграв на драматической сцене, а затем четверть века — в театре кукол, Татьяна не рассталась со своим театром. Ведь по призванию она и есть самый настоящий человек театра. Сменив актерскую стезю на должность помощника режиссера, Татьяна Ивановна и сегодня иногда выходит на сцену в капустниках. Но самое главное ее качество — хранительница кулуарного и сценического очага.

По словам актеров, работающих с ней уже многие годы, Татьяна Кривогина способна умиротворить и сгладить любую конфликтную ситуацию, которая, бывает, возникает в рабочий момент. С другой стороны, мягким и податливым человеком ее тоже не назовешь.



Татьяна Ивановна Кривогина

Профессия главнокомандующего подмостков требует воли и непреклонности, в противном случае вряд ли женщина смогла бы добиться авторитета у целой команды монтировщиков сцены, осветителей и радистов, не говоря уже об амбициозных и взрывоопасных актерах! Думается, что этот авторитет миловидной женщины с загадочной улыбкой и спокойным взглядом, выражающим чувство собственного достоинства, Татьяна заслужила всей своей театральной практикой. Опытная актриса и помощник режиссера знает все механизмы театра, является тонким психологом, до бесконечности любит и предана своей сцене. Как часто (почти всегда) можно увидеть Кривогину созерцающей работу своих коллег в спектакле! Как настоящий капитан подмостков, она знает партитуру спектаклей наизусть, но снова и снова приходит посмотреть, как работают ребята именно сегодня. Когда зажигается театральный свет, звучит музыка, и на сцене снова поднимается такая милая ее сердцу организованная суэта, а в зале смеются дети или напряженно внимают сюжету взрослые, Кривогина наверняка снова переживает драгоценные для театральной души моменты единения сцены и зала.

Кривогина играла много, и спустя годы невозможно не упомянуть о ее удачах в спектаклях «Автосказка», «Таинственный гиппопотам» и «Золушка». В роли сестры Золушки Гортензии актриса управлялась с огромной маской и при этом демонстрировала свою отличную

танцевальную форму — танцы ставил М. Розин. Успех ждал ее там, где актрисе случалось вырваться из-за ширмы на свое родное, драматическое пространство. А как играла ямочками ее задорная веснушчатая мордашка в роли скомороха, мигом надевавшего на себя переносную ширму по образу и подобию старинного «олеария», и показывавшего на ней кукольного Колобка! Однако ей легко давались и противоположные характеры. Своего знаменитого Кота в сапогах Татьяна сыграла, идеально передав самодостаточный, исполненный загадки характер. Впрочем, этот сказочный герой дался ей большим трудом — кукла была очень тяжела, а играть сказку актрисе часто приходилось по три раза в день!

О востребованности и таланте Кривогиной свидетельствуют две сыгранные ею главные роли в спектаклях — визитках вечернего репертуара харьковского театра кукол: Кача в «Чертовой мельнице» и Ева в «Божественной комедии». Когда в том же спектакле Татьяна играла Женщину, пренебрежительно относившуюся к лирику Адаму, даже привычные к остроумным находкам коллеги умирали со смеху за кулисами. И все же неудивительно, что во всех спектаклях, в которые ее вводили на созданные другими роли, актрисе не удалось настолько раскрыть дарование, как это произошло в спектакле А. Иннюточкина «Святой и грешный».

Партнеры и зрители вспоминают ее Лизу из остро социального спектакля «Святой и грешный» по пьесе-диспуту М. Варфоломеева как вершину творческого пути Татьяны. По словам многолетнего партнера по сцене В. Бардукова, в этой психологически сложной роли современницы, отказавшейся в результате мучительных размышлений от пути конформизма, актриса исповедовала сдержанный и ценный своей интеллектуальностью стиль игры. Вызывало уважение полное отсутствие в ней нажима на эмоцию. В спектакле, где все героини по сюжету носили маски, Кривогина скрупулезно создавала глубоко неоднозначный характер, раскрывала второй план психологии героини. Когда в финале ее Лиза символично снимала маску, актриса шла по пути наибольшего сопротивления — ее мимика, пластика, голос не били на внешний эффект, а раскрывали внутренний драматизм.

В начале 1990-х Татьяна побывала на фестивале в Венгрии со спектаклем «Волшебные рукавички» и запомнилась зрителям в постановке «Ивасик-Телесик». В этом этническом спектакле актеры в домотканых рубашках водили кукол в открытом приеме, и именно в Татьяне режиссер Е. Гиммельфарб «увидел» своего Ивасика. В постановке Л. Попова «Еще раз про Красную Шапочку» ее Зайчик буквально искрился задором, и даже сегодня, если вдруг непредвиденная ситуация в театре, Кривогина может взять куклу и вспомнить любую из ролей в этом спектакле.

Изначально драматическая актриса Татьяна Кривоги́на всегда легко совмещала в своем репертуаре роли лирико-драматического и комедийного амплуа. Что касается последних, то актриса еще раз доказала свое мастерство, со вкусом и ощущением жанра сыграв маленькую роль посетительницы варьете в спектакле «Мастер и Маргарита» Е. Гиммельфарба.

Со свойственной ей пронизательностью и заинтересованностью Т. Кривоги́на наблюдает за современным развитием родного театра. Искренне восхищаясь спектаклями О. Дмитриевой, талант которой раскрыть индивидуальность актеров очевиден, Татьяна сожалеет, что ей судьба такого режиссера не послала. Со всей щедростью театральной души она любит эти новые спектакли и те нерядовые роли, которые достались ее младшим коллегам. А все они, в свою очередь, любят Татьяну Ивановну за понимание, неравнодушие и за то, что когда Кривоги́на за кулисами, и в руке у нее рация помощника режиссера, актерам и работникам всех служб спокойно: спектакль начнется точно в срок и пройдет на высоком организационном уровне!»²⁷².

* * *

«Главный художник театра кукол им. В.А. Афанасьева Наталья Денисова служит в театре с середины 1990-х, но при этом известна далеко за пределами «театрального кольца» Харькова. Еще она художник музыкальных клипов и фильма «Вверх-Вниз» М. Озерова, дважды лауреат международного фестиваля моды и театрального костюма им. Варвары Каринской (за работу над спектаклями «Декамерон» и «Левша»), автор многочисленных коллекций для модельных агентств, также ставших лауреатами, и наконец, одаренный фотохудожник.

Официально Наталья Денисова пришла в театр во время постановки «Мастера и Маргариты» — в ту пору, когда «норовистый» спектакль уже «выбросил из седла» двух предыдущих художников, работавших над булгаковским материалом. Художницу, сочинившую в художественно-промышленном институте дипломный проект — картонный город-театр, пригласил в театр кукол тогда главный режиссер Е. Гиммельфарб. На самом же деле, приход в театр — и именно этот, самый жанрово синтетический — был предопределен для Н. Денисовой всем предыдущим поиском себя.

При том, что у художника есть свой узнаваемый стиль, сама Денисова считает, что в театре художник идет не от своего стиля, а от режиссерской

²⁷² Коваленко Ю. Театральная душа Татьяна Кривоги́на. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Krivogina_Tatijana.html



Наталья Николаевна Денисова

Актрису, играющую обнаженную летунью, необходимо было одеть таким образом, чтобы она производила впечатление раздетой. И тогда Наталья попросила режиссера из США, в то время ставившего в театре сказку, подыскать в Америке подходящую ткань — и трико телесного цвета в короткий срок, словно в сказке, лежало на столе. При всей мистичности обстоятельств прихода в театр и постоянном процессе «вочеловечивания» безличного начала, Наталья Денисова — из художников, рационально глядящих на мир и свою профессию в нем. Она не сторонник усматривать в неживой материи мистически оживающее, четко держит спасительную грань между творчеством и реальностью. В обычной жизни Наталья вспоминает о том, что она художник, только когда объясняет смотрящей мультфильмы-«жвачку» дочке Ане, что они сняты человеком равнодушным, а потому бесполезны, или когда раздражает нехудожественно снятый фильм. Для Денисовой «пророки» от киноискусства — Тарковский и Параджанов, ее притягивает густое информационное пространство их фильмов.

Ее любимая эпоха — модерн. Спектакль «Моя прекрасная леди» стал поводом признаться ей в любви. К звучащей в прологе трескучей граммофонной пластинке необычайно «идут» сепииизированные пейзажи Лондона и вычурные шрифты уличных афиш. Коллекция костюмов в постанов-

концепции. Начав путь с эпохального спектакля «Мастер и Маргарита», Денисова тогда еще не владела профессиональной театральной терминологией, но, главное, фантазией располагала буйной. В уже существующее зеркальное пространство сцены она вписала белую колоннаду, только не стройную, а несколько преломленную — будто в фантастическом измерении. В то время художник как раз увлеклась экспериментами с пространством графика Эшера. Так связались воедино времена древнего прокуратора Иудеи и Москвы времен торжества сталинского монументализма. В чудеса Наталья, конечно, верит, только называет их сигналами в космос. Так было с костюмом для Маргариты-ведьмы.

ке — от кокетливых тигровых купальных костюмчиков дамочек попроще до ажурного вечернего туалета и шляпы с дымкой перьев у дамы высшего света. Это Лондон театральный и стилизованный со знанием эпохи.

Вместе с тем художнику так же даются избыточность венецианского карнавала в «Декамероне» и балаганные лоскутные мотивы ряженных скорморохов в «Левше». Однако, по словам Натальи, к середине 2000-х годов она начала ощущать кризис нереализованности, из которого ее вывело создание творческого тандема с режиссером — абсолютным единомышленником — заслуженной артисткой АР Крым Оксаной Дмитриевой.

Балаган «Волшебное кольцо» с восторгом смотрят не только дети, но и родители. Немалая заслуга в этом фантазии художника, которая вспыхнула на сцене ярким огненным петухом ярмарки, жар-птицы с фантастическим оперением. Солнце и Луна, одновременно взошедшие на полотняном балагане, точно примененные лубочные мотивы, диковинные девы-птицы и даже «хрустальный» мост не дают зрителю опомниться от великолепия игры. Костюмы героев сочетают в себе полотняные домотканые рубахи, крестьянские портки и «корабли с мачтами», венчающими костюм флажками. Денисова обожает шляпы-трансформеры. Глашатая она одела в тачанку с пушкой и реющими штандартами, а скормороха увенчала головой птицы со здоровенным клювом и опереньем из разноцветных лент!

А вот для «придворной» северной сказки нидерландской писательницы А. Шмидт Денисова подобрала принципиально отличную от русского балагана цветовую гамму. Спектакль «Принцы и принцессы» стал развитием дипломного проекта художницы — в нем представлено «белое королевство». Доверяясь атмосфере этого спектакля, пришедший в театр ребенок учится постигать разнообразные тончайшие оттенки белого, и даже малейшее изменение света, не говоря уже о появлении знакового цвета (голубых шаров как признака праздника или спелой груши, в которой живет на дереве чудачка тетушка Уна), сигнализирующего ему о приближении сказочных чудес.

В спектакле «Майская ночь» Наталья Денисова развернула космос украинского народного примитива. Мотивы Марии Приймаченко, образы теплых домашним теплом народных текстильных кукол чудесным образом переплелись в ее куклах, декорациях и костюмах со стилем «казаччины», а неожиданно янычарские силуэты героев гоголевского села получили подкрепление в китайских веерах — смертельных когтях ведьмы-кошки и в чудесным образом трансформированной к образу ведьмы японской традиционной кукле — воздушном змее. Парадоксальность сближений

«Восток — Запад» проявилась в цветовой и силуэтной рифме украинских шаровар, плахт и жупанов с японскими традиционными костюмами. В этом спектакле художница применила кукол разных систем: скажем, Галя и Левко — планшетные куклы, а образ Головы концептуально представлен ростовой куклой. Диковинные Бык и Петух, символизирующие приход ночи и утра — куклы-знамена, которые проносят по сцене артисты. Пространство спектакля по Денисовой и Дмитриевой — доисторическое, время действия — ночь, когда либо навсегда запропастит душу Панночка, либо расколдуется невинно погубленная душа, подчинясь доброму порыву молодого сердца.

В спектаклях Дмитриевой и Денисовой «И корабль плывет...» (юбилейный проект театра) и «Дюймовочка» явственно ощущается художественно-образная отсылка к опыту театра В. Полунина «Лицедеи». Тем-то адресованная детворе «Дюймовочка» завораживает и взрослых. Словно в аквариуме, плывет огромная пучеглазая рыба с алмазными чешуйками гребешка, летят нескончаемыми потоками радужные мыльные пузыри. Но вот лето сменяет осень, кружат, подхватывая круглолицую куклу-девчушку Дюймовочку, огромные желтые листья-зонтики. Приходит зима, радующая холодными белыми одуванчиками, падающими с неба. Всю эту ослепительной красоты и пронзительно лиричную образность привнесла в андерсеновский сюжет фантазия художника. «Театр предполагает символизм, — считает Денисова, — в эпизоде, где звучат буквально три слова, «договаривает» антураж, цвет, форма. Работа художника — массу информации заложить в один символ, только тогда даже пассивный зритель непременно подключится к сотворчеству».

В спектакле «Простые истории Антона Чехова» Денисова превращает разложенную садовую стремянку в длинное железнодорожное полотно, и оно тут же увозит детский паровозик мечты по замкнутому кругу жизни. Чемодан ученого магистра оказывается в буквальном смысле кельей добровольного узника. Ажурные гардины, покрывавшие отцовский яблочный сад, становятся подвенечной фатой Тани. Яблоки как символ плодородия, сыплются на свадебное ложе... Когда же новелла приводит зрителей в мир провинциального еврейского городишки, художник наделяет кукол крыльями, сообщая им тонкие и напевные абрисы живописной манеры Шагала.

Вместе с тем Наталье, которая так исчерпывающе владеет мастерством заплетать изысканные кружева, живописать «картинку» сцены в полутонах, не чужд и суровый, жесткий стиль театра шока. Исполненными загадочной, мистической силы предстали в «Простых историях...» роковые

и молчаливые черные монахи, бликующие своими выточенными, будто из алебаstra, кукольными черепами в зеленоватой глубине сценического космоса. Увидев хоть раз, уже невозможно забыть этих жутких египетских жрецов или жестоких доисторических богов, плывущих в такт завораживающей музыке тревоги высоко над сценой.

Естественным развитием родившегося в тандеме с О. Дмитриевой принципа театра художника, театра шока, стала работа Н. Денисовой над масштабным спектаклем «Король Лир». Вместо кукол — здесь изобилие скульптур: от миниатюрных, стилизованных под архаику (как в сцене о разделе наследства Лиром) до напоминающих сюрреализм Дали сложнейших конструкций-механизмов.

Самое интересное, что художник с режиссером в этом спектакле применили эзопов язык в контексте самой технологии театра кукол. Разрушение устоев, изобретение невиданных модификаций существовавших до того столетиями систем кукол — вот что было принципиально важным для них в создании своей версии бессмертной трагедии. Так, для визуализации жестокого давления, оказываемого на отца дочерьми, Наталья адаптировала принцип работы детской игрушки, деревянных мишек — и вот кукушки-сестры механически жестоко застучали по темени старого отца, разбивая голову в кровь. А в другой сцене — сцене отречения Лира от своего отцовства — не случайно завыл от ужаса Шут. Он увидел черных монахов, со всех углов вывозящих к королю коляски с чудовищно раздувшимися младенцами. Эти планшетные куклы беззвучно взывают в темноту раззявленными ртами-дырами, заставляя вспомнить о «Крике» Э. Мунка. А куклы сестер, появляющиеся в одном из видений Лира, не что иное, как видоизмененные марионетки, только крестовины их знаково воткнуты куклам в головы, будто осиновые колы в могильники вурдалаков. Страхи Лира, кошмары его сознания сгущаются вокруг в виде кукол-фантомов его самого — то немощного и распластанного в инвалидной коляске перед окрепшей дочерью Гонерильей; а то с трепонированным черепом, в котором бьются и катаются шарики-мысли («Я ранен в мозг!» — восклицает несчастный Лир). В спектакле-трагедии о затмении разума, приведшем к разрушению основ мироздания, эквивалентом философскому тексту Шекспира стало плотное пространство художественных символов.

Природа символа бесконечна, и Н. Денисова увлеченно открывает новые возможности театра символизма»²⁷³.

²⁷³ Коваленко Ю. «Нестроевой» художник Наталья Денисова. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudiyah/-Denisova_Natalija.html

* * *

«Художник театра Марина Кужелева славится как мастер художественной экзотики, ведь режиссеры неоднократно доверяли ей свои спектакли по мотивам восточных и африканских сказок. Так возникли «Сказки джунглей» И. Вербицкого, «Приключения Синдбада» Г. Смирновой и «Таинственный гиппопотам» И. Мирошниченко на сцене родного театра, а также постановка «Журавлиные перья» по грустной японской сказке о любви (на сцене Орловского театра кукол). Каждый из этих спектаклей художник открыла особенным ключиком. Например, многоярусной средой обитания ширмовой традиционной постановки «Таинственный гиппопотам» стали сочно изумрудные заросли джунглей. Для сказки «Приключения Синдбада» Марина натянула над сценой звездную карту неба со знаками зодиака, а на стол, за которым работают кукловоды, постелила шелковое «море», по мановению волшебства превращающееся в одеяние грозного джина Джудара. Один из самых удачных сегодня спектаклей театра в детском репертуаре — «Сказки джунглей» — во время работы над ним стал для Марины крепким орешком. Замысел сценографии художник «увидела» сразу: золотистый с изумрудно-синими пятнами занавес из павлиньих перьев; храм, увитый лианами и дикие заросли джунглей с нежными цветами орхидеи. Зато над механизацией куклы главного героя — маленького любопытного слоненка, познающего мир в путешествиях, художнику пришлось поломать голову. Ведь нужно было не только создать запоминающийся и симпатичный ребятам образ, но и решить все технологические сложности куклы. Сказка предполагала, что только в самом конце у Слоненка вытянется хобот, а ведь в следующий раз спектакль необходимо играть с начала, сохраняя при этом интригу! А вот режиссеру захотелось, чтобы Слоненок выражал удовольствие при виде пролетающей бабочки или испуг, когда его воспитывают обитатели джунглей — и Марина разработала сложную полумимирующую куклу. Как и все «артачившиеся» в практике художника кукольные образы, Слоненок стал ее любимейшим детищем.



Марина Николаевна Кужелева

Точно так же — экспериментально — работали М. Кужелева с Г. Смирновой над спектаклем «Госпожа-Метелица», где наряду с выводными куклами были использованы редкие сегодня в театре кукол марионетки.

Вместе с тем, повстречавшись в начале карьеры театрального художника с таким режиссером-концептуалистом, как Е. Гиммельфарб, Марина не осталась в стороне от присущих его почерку лаконичных и образных средств выразительности. В их сотворчестве родилась поэтичная и философская сказка, одинаково интересная и трогаящая как детей, так и взрослых, — этапный спектакль театра «Аистенок и Пугало». В первые годы Независимости Украины Кужелева могла бы повторить за великой поэтессой: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...» — ведь волшебную среду Сказки она создала... из серой веревки-пеньки. Сплетенная крючком декорация, подсвеченная золотым светом, заиграла всеми красками и бликами осеннего леса. Центральным образом было древо жизни, которое весной зацвело, осенью покрывалось багрянцем, а зимой — снеговой шапкой. Всех героев сказки художник с режиссером поместили в ветвях Чудо-древа. Любимая кукла Лиса и сейчас висит в кабинете художницы. В спектакле она была самым игривым персонажем — то действовала от своего лица, а то хитро прикидывалась боа на шее у артистки, водившей куклу в открытом приеме...

Львиная доля детского репертуара театра последних десятилетий легла на плечи Кужелевой. В соавторстве с Е. Гиммельфарбом ею была придумана «Золушка», а с Д. Нуянзиным создан спектакль «Огниво». В постановке «Красная Шапочка» Л. Попов задал стиль французской оперы, а следовательно, прием театра в театре. Предложенный художником вычурный стиль кукол в локонах и кринолинах в «бедные» 1990-е приятно радовал глаз зрителя. Пришлось повозиться и с костюмом Сказочника: он должен был напоминать готический город, чьи башни устремлялись ввысь над кронами деревьев. Для желаемого результата Марина делала жатую ткань, вываривая и специально раскрашивая бязь; немало «поколдовала» и над шляпой Сказочника, ставшей в итоге самой образной и фантазийной деталью сказки.

В постоянном тандеме с режиссером О. Русовым Марина решила спектакли «Приключения Незнайки», «Айболит», «Малыш и Карлсон», «Снежная королева». Особняком стоят в ее биографии две редакции «Золотого ключика». Для спектакля 1980-х Марина сделала поэтичных, печальных кукол. В максимально лаконичном и условном образе Пьеро чувствовалась отсылка к ее, родом из детства, куклам с головками из яичной скорлупки. Настроенческой, загадочной была и красавица Мальвина.

В современном спектакле О. Русов пожелал усилить «кукольность», и все образы выиграли в яркости, потеряв в содержательности. Куклы Кужелевой узнаваемы. Чаще всего она работает с папье-маше, обрабатывая мордашки и ручки нитроэмалью и нанося на лица яркие краски.

За прошедшие десятилетия спектакли, оформленные М. Кужелевой или с костюмами по ее эскизам, шли в театрах кукол, молодежных и академических драматических театрах и даже в оперной студии. Поработав с режиссерами таких разных специализаций, как Л. Нестулий (Запорожский театр кукол), О. Русов (Тульский театр кукол), А. Михайлов (Орловский молодежный театр), И. Рывина (оперная студия Харьковского университета искусств), М. Кужелева доказала свою универсальность художника театра.

И чем больше Марине приходилось пробовать себя на дееспособность «в гостях», тем больше она понимала, как на самом деле любит свой театр кукол. Именно этот камерный театр ей, чуждой сценической гигантомании, пришелся по сердцу. Как стопроцентный человек театра, она ни на что бы его не променяла! Когда Марина окончила художественно-графический факультет педагогического университета, ей, уже опытному практику театра кукол, предлагали возглавить кафедру сценографии, которую как раз в ту пору собирались открывать в институте искусств. Марина отказалась именно потому, что к тому моменту уже убедилась — только театр способен дать ей гармоничную точку опоры для творчества»²⁷⁴.

* * *

Несколько слов Оксаны Дмитриевой об актерах. Кто еще так любит эту когорту людей, населяющих театр!..

«Следующее поколение... Еще нет временного отрезка, позволяющего отстраниться и проанализировать объективно, кто в авангарде сегодня, а кто вдруг зазвучит с новой силой. У нас талантливая труппа, в которой, безусловно, есть звезды, и есть атланты, которые держат на своих плечах весь звездный небосвод.

В авангарде, конечно, Тумасянц, Маркин. Татьяна удивительная; она может все, профессионализм, требовательность к себе, к партнерам, трудолюбие и вдохновение, она наш бриллиант, это правда...

Маркин, чудовище, но как в пьесе у Кокто об актерах, чудовище священное. Этот персонаж не может дышать без сцены, без зрителей... становится дельфином, выброшенным на берег. Есть у него этот дар перевопло-

²⁷⁴ Коваленко Ю. Продолжательница театральной династии. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Kuzheleva_Marina.html

Не случайно буквально с первых лет после окончания кафедры театра кукол она стала педагогом в университете искусств, где преподает сценическую речь и за небольшой срок работы на кафедре успела создать немало удачных экзаменационных работ, в которых использовала современные методики в сочетании сценречи и пластики...

* * *

Удивительно, как по-разному складываются актерские судьбы! В каждом представленном здесь очерке об актерах, художниках проступает фанатичная преданность профессии. И театр подарил всем актерам одну общую судьбу — работу в замечательном репертуаре и высокохудожественных постановках. Все актеры разные, но в каком бы качестве они не выступали — с куклой или живьем — они одинаковы в стремлении к совершенству, а это достигается упорным трудом и следованием законам творчества. Вот главное достояние эволюции театра. Так было, так и поныне!

* * *

Как выразился бы сам автор этих строк, воспитание актера-кукольника — одна из самых «кровавых» профессий. Человека, который берет на себя эту функцию, бесспорно, можно назвать героем, ибо он взвалил на свои плечи неимоверную тяжесть, но сколько сил, мужества и терпения надо иметь воспитателю, чтобы прививать навыки, доводить «зеленых» мальчишек и девчонок до состояния зрелых и состоявшихся профессионалов. Это — время, годы, неустанные тренажи, этюды, экзамены, зачеты. Только то, что героиня этого очерка служит театральной педагогике более сорока лет — уже дает повод низко ей поклониться, потому что это действительно подвиг, достойный самого глубокого уважения и восхищения.



Светлана Яковлевна Фесенко

Светлана Яковлевна Фесенко — именно тот педагог, о котором идет речь. Она неустанная труженица, выпустившая из стен кафедры театра кукол сотни благодарных учеников, которые успешно трудятся на театральной ниве...

«В прошлом — ведущая актриса театра, а сегодня режиссер-репетитор труппы Харьковского академического театра кукол Светлана Фесенко — одна из первых, кто был приглашен в труппу знаменитого харьковского театра, уже имея высшее профильное образование. Однако сегодня, когда она отдала своему театру уже больше лет, чем руководил им вице-президент УНИМА в Украине В. Афанасьев, можно сказать, что профессиональная культура и талант Светланы Фесенко — тоже немалый вклад в тот Дом, который построили И. Шаховец, В. Афанасьев, А. Щеглов...

Светлана поступила на один из первых звездных курсов актеров театра кукол в ЛГИТМиК к великому Михаилу Михайловичу Королеву. Еще одним судьбоносным педагогом стал для нее Сергей Жуков — лучший мастер по «живому плану» на кафедре. Светлана с восторгом впитывала в себя искусство культурной столицы — посещала музеи, пересмотрела множество спектаклей, на всю жизнь заразилась интересом к экспериментам в театре кукол. Проработав три года после выпуска в Мурманском театре кукол, Светлана сыграла в перенесенном М. Королевым со студенческой сцены спектакле-притче «Голый король». Интересный революционным для своего времени сочетанием «живого плана», маски, куклы и тантамарески спектакль стал профессиональной колыбелью для С. Фесенко как для молодой ведущей актрисы и будущего педагога. Примечательно, что по желанию своего мастера С. Фесенко играла Принцессу в очередь с другой исполнительницей, каждый раз чередуя подход в создании образа: вчера — в кукле, сегодня — в «живом плане». Это позволяло, по мнению М. Королева, не штамповываться, открывать все новые «свежие» интонации образа.

В судьбе Светланы еще будут роли, построенные по такому «синтетическому» принципу. Например, Алиса из постановки Е. Гиммельфарба. Тогда же с мурманским театром актриса впервые выехала за рубеж — на гастроли в Норвегию! В период «железного занавеса» ей было невдомек, что со временем в независимой Украине она уже как опытный педагог с триумфом покажет своих студентов на фестивале в Польше, сама завоюет Гран-при на фестивале в Венгрии, побывает в Болгарии... Не говоря уж о таком традиционном представлении ее курсов на международном фестивале «Золотый Телесик» во Львове и заметном впечатлении, которое оставили о себе ее воспитанники на «Белгородской забаве»... И кажется, что полосу «королевского» везения в биографии С. Фесенко задал именно знаковый старт в мастерской Михаила Королева.

В начале 1970-х в амбициозной труппе под руководством В. Афанасьева ярко одаренная выпускница первоисточничного вуза сразу получила интереснейшие главные роли. Методологические преимущества школы, которой владела Светлана, на фоне тогда только формирующейся харьковской актерской школы кукольников В.А. Афанасьев оценил сразу. И уже тогда сразу же поручил С. Фесенко вести курс на как раз созданной им кафедре театра кукол. Нужно ли говорить, что среди педагогов кафедры по профильной дисциплине (включая, прежде всего, заведующего) Светлана была единственной с соответствующим высшим образованием! За последующие десятилетия среди учеников доцента С.Я. Фесенко только в этом театре состоялись мастер сцены Валентина Рычагова, незаменимый завтруппой Александр Беляев, перспективная молодежь. А сколько их, владеющих классической школой и тонко чувствующих эксперимент, в театрах кукол Украины и России!

Однако ответственность за своих студентов не приуменьшила собственные творческие успехи Светланы. В конце 1970-х — 1980-е ею были сыграны Галатеея в «Прелестной Галатее», Ева в «Божественной комедии», принцесса Дишперанда в «Чертовой мельнице». Все эти образы, созданные под руководством мастеров старшего поколения труппы или (как это было с Галатеей) с однокашником по кафедре М. Королева, «бунтарем» В. Шрайманом, отвечали самому высокому уровню кукловождения (система тростевых кукол), были одухотворены неповторимым, свежим, звонким и насыщенным голосом С. Фесенко! Этот самый «магнетический» голос — особый инструмент актрисы, результат тончайшей шлифовальной работы кафедры сценической речи ЛГИТМИКа. К слову, даже сегодня, когда все актеры в труппе — профессионалы, молодежь нет-нет да обратится к авторитетной Светлане Яковлевне за поддержкой в освоении куклы.

Любимые роли, сделанные актрисой в следующие десятилетия с режиссерами В. Бугаевым и Е. Гиммельфарбом, продемонстрировали ее универсальный диапазон, прежде всего, в спектаклях для детей: Гном Четверг в «Белоснежке и семи гномах» (планшетная кукла), Мама из спектакля «В королевстве подземных жителей» и Мачеха в «Морозко» (тростевая кукла) и Кошка в «Кошкином доме» (перчаточная кукла) — все они были отмечены театральной заразительностью, мажорностью таланта С. Фесенко!

К слову, Е. Гиммельфарб, пришедший в начале 1990-х в театр, не делал ставку на старшее поколение труппы. В репертуаре для взрослых зрителей главреж активно использовал «живой план». Но в свою новейшую историю харьковского театра кукол он посчитал нужным пригласить именно С. Фесенко. Актрисе повезло разделить с театром его новые успехи, отмеченные дипломами на таких престижных форумах, как, например,

Булгаковский фестиваль в Киеве. Светлана была первой исполнительницей роли скандальной Семплеяровой в «Мастере и Маргарите», а также колоритной Настоятельницей монастыря в первом составе «Декамерона».

Казалось бы, какой особенный резонанс после этих классических образов могла получить ее работа в спектакле «Волшебные рукавички» по мотивам украинских народных сказок? А вот доказала же актриса, что равных ей нет — ни в кукловождении, ни в «живом плане», ни в вокале, ни в актерской удачливости! На международном фестивале в Будапеште сыгранные ею в этом спектакле Лиса и Баба принесли ей Гран-при от авторитетного жюри.

Среди сыгранных актрисой образов стоит особо отметить Алису в спектакле Е. Гиммельфарба по сказке Л. Кэролла. Задуманная им вместе с автором инсценировки Е. Русабровым постановка философской сказки стала бенефисом актрисы во всем блеске ее зрелого мастерства. Ведь основной ход роли заключался в том, что состоявшаяся актриса при помощи куклы в воспоминаниях снова переносится в свое детство — озорницы, непоседы, ребенка с явно выраженной творческой жилкой! Утверждая в этой своей работе свободу личности как единственно возможную опору для свободы творчества, Светлана Фесенко выступила достойным сотворцом режиссера, и этим подтвердила свою принадлежность к школе Михаила Королева.

Вернемся к тому тезису, что школа педагога С. Фесенко базировалась на разработанной им и его великими учителями В. Мейерхольдом и В. Соловьевым методологии. И потому вклад С. Фесенко в развитие профессиональной литературы кукольника в Украине заслуживает особого разговора. Ею написано и издано (на базе Харьковского национального университета имени Ивана Котляревского и Львовского национального университета имени Ивана Франко) пособие по мастерству актёр-кукольника — издание, без преувеличения, — всеукраинского масштаба. Ведь ее книга — первое пособие за весь период развития профессионального театра кукол в Украине, и, конечно же, она востребована сегодня во всех вузах и колледжах, подготавливающих актеров и режиссеров-кукольников»²⁷⁶.

За годы своей работы на кафедре С.Я. Фесенко подготовила множество новых кадров, и сегодня в Харьковском театре кукол вся труппа состоит из выпускников кафедры разных лет, среди которых немало ее учеников. Многие из тех, кто заканчивал вуз в 1970-х годах, сегодня уже тоже стали ветеранами, учителями и наставниками молодых актеров.

Все продолжается...

²⁷⁶ Коваленко Ю. Везение и талант Светланы Фесенко. http://puppet.kharkov.ua/o-lyudyah/-Fesenko_Svetlana.html

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Точные науки отличаются от гуманитарных тем, что они точные. Уж никак не переиначишь законы физики, химии, биологии на свой лад, чего никак не скажешь об истории, которую можно переписать и приспособить в угоду любой конъюнктуре. «Ошибались», оказывается, даже древние летописцы, и они, бывало, прислуживали тем, кому было выгодно, чтобы события выглядели так, как «надо», а не так, как это было на самом деле. Но одно дело — события далекой древности, где действительно нужен тончайший подход и анализ исторических данных, а другое дело — события почти столетней давности, которые еще не ушли в древность. Как ни странно, даже их люди умудрились не изучить и классифицировать как факты, а превратить в миф, сказку, красивую небылицу.

К слову, мне попадались такие красивые «истории», очевидцем которых я был, видел некоторые спектакли прошлых лет в других театрах, и их несостоятельность была очевидна не только для меня. Но прошло время, все забылось, и когда читаешь историю того или иного театра, где описаны те самые спектакли, с удивлением отмечаешь, что авторы преподносят их так, будто это была историческая веха в развитии искусства. И тогда становится жаль читателей, потому что, не получая правдивой информации, они лишены морального воспитания. Не бывает «триумфальных» историй, где все гладко, где отсутствует диалектика развития, непременно имеющая два полюса борьбы, которая бывает такой напряженной, что становится ясно: именно такой путь ведет к созиданию чего-то нового. На «сладостях» особо не вырастешь...

История Показательного театра кукол заинтересовала меня, когда я начал работать на кафедре театра кукол в 2000 году. Изучая документы, относящиеся к истории театра, я понимал опасность что-либо исказить, ведь история — наука не точная, а гуманитарная. Но мне хотелось точности, а не мифологии. Анализ событий иногда приводил к нелицеприятным выводам, а они-то как раз и могут служить как нравоучительным источником познания, так и «дразнящим» материалом для тех, кто хотел бы читать не историю, а мифологию. Придется-таки привыкать нам к тому, что многое из желаемого далеко не всегда является действительным...

Размышляя над историей театра, я неоднократно задавался вопросом: были ли случайными многие происходившие в нем события? Разумеется, нет, если все имеет свою диалектичную логику развития. И все в его истории имеет прямое отношение к тому, что можно определить естественным, природным началом, прослеживая нить преемственности от Шаховца к Гуменюк, Стефанову, Афанасьеву, Хаиту, Кравцу, Инюточкину, Русову, Гиммельфарбу, Денисовой, Дмитриевой...

Мне, представителю теперь уже старшего поколения, памятливы мои контакты с корифеями, основоположниками Показательного театра кукол, моими «первыми университетами», благодаря которым удалось выработать представления о школе, исходя из опыта первопроходцев и личного опыта, формировавшегося под пристальным контролем корифеев.

Незабываема моя дружба с Петром Львовичем Слонимом — первым директором Показательного театра кукол, который и передал мне многие сведения о Шаховце, его труппе и театре в целом. Я рад тому, что успел показать Петру Львовичу свои первые опубликованные статьи об истории театра. Он с восторгом их принял, одобрил мой труд и благословил на то, чтобы я не останавливался в своих исследованиях. До последних своих дней Петр Львович считал современную историю Харьковского театра кукол продолжением истории Показательного театра кукол и поддерживал меня в моих изысканиях...

Я занимаюсь исключительно историей своего театра, но, учитывая спонтанность, неравномерность его развития, определить место театра в мировом сообществе мне было бы затруднительно, если бы я опирался, скажем, только на историю театра до 90-х годов прошлого века. Это был успешный период накопления, но выявить тенденцию приближения к новому качеству оказалось возможным только со второй половины 2000-х годов...

Харьковский театр кукол весь послевоенный период вплоть до начала 1990-х годов находился вне зоны внимания мировой театральной общественности, за исключением спонтанных, малочисленных и весьма незначительных по результату поездок на зарубежные театральные фестивали, а таких с 1965 по 1983 год (годы застоя) было всего три. Театр так и не показал модерн своих постановок, который в тот промежуток времени начался и закончился на «Четвертом позвонке» и «Божественной комедии». По-настоящему презентация театра началась в 1990-х годах, и к началу XXI века уже сформировалась система международных взаимоотношений и интеграции театра. Харьковский театр кукол определился в разноголосице эстетик и постепенно вернул себе некогда

утраченное лидерство. А его место, как показал опыт, особое, так как эстетика театра замешана на русской и украинской театральной культуре — сугубо слобожанская специфика.

Под руководством О. Дмитриевой Харьковский кукольный уже полностью вошел в мировое театральное сообщество, ощущая себя соучастником мирового театрального процесса. В то же время, это та диалектика развития, которая означает, что далеко не все задачи решены, но появились перспективы для их решения...

Театр проходил все этапы освоения условного языка предметного театра, создавая современные спектакли с традиционной тростевой куклой. Работа с таким «инструментарием» началась, повторюсь, с «Чертовой мельницы» и долго с тех пор использовалась в репертуаре. Мне приходилось неоднократно писать о том, что глубоко прочувствованная художницей Е.С. Гуменюк тростевая кукла имеет много преимуществ в арсенале предметного театра в сравнении с другими системами кукол. Надеюсь, не будет ошибкой, если здесь я проведу историческую параллель с творчеством Симонович-Ефимовой именно по части развития эстетики тростевой куклы...

В мировой литературе есть множество изысканий о марионетке. В рассуждениях на тему двух систем играющих кукол сам собой напрашивается вывод об их эзотерической природе. Прежде писал и повторюсь опять: марионетка, управляемая сверху, — метафора, обозначающая духовное, «высшее» начало в человеке, модель управления человеком Свыше; тростевая кукла, управляемая снизу, — «низшее» начало в человеке, управляемом собственными побуждениями и страстями. Тростевая кукла «ближе» к человеку — она символ, образ, метафора понятия «человек», но из символа вырастает методология работы с куклой. Харьковская школа доказала свой принцип «приближения куклы к человеку». Я убежден, что развитие «жанра» приведет к еще большему «очеловечиванию» тростевой куклы.

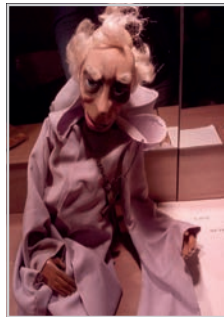
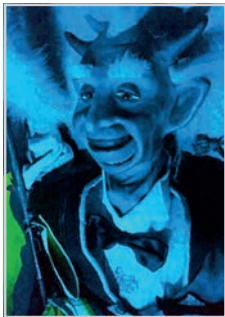


Театр марионеток

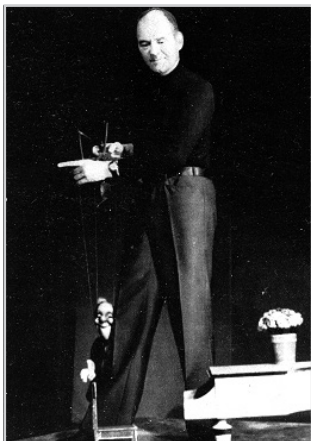
Как сторонник принципа натуральной школы, следовательно, неизбежного возвращения к натурализму на новом качественном уровне, еще раз отмечу то, что диалектика движения развивается циклически, иначе мы не возвращались бы к «первоистокам». Когда говорят: «Новое — хорошо забытое старое», — это как раз то, о чем идет речь. Возвращение есть закономерность любого развития, но только по спирали — оно возвращает нас к исходной точке, но на порядок выше. Тростевая кукла, предложенная Е.С. Гуменюк в начале 1950-х годов, — избранная театром исходная точка, и ее новое качество тесно сопряжено с психологическим театром.

Мы логически пришли к тому, что в тростевой кукле изображение человека максимально приближено к натуральному его отражению в пластике. Пластические возможности жестов, анатомия — наиболее совершенная модель для воспроизведения человека так, как допустимо в возможностях живого актера, а также в другой интерпретации. Тростевая кукла пока известна своей приближенностью к реальному воспроизведению, и в том ее искусство приближено к живому «телу», воспроизведению психологии реального, но задача куклы, о которой мы говорили, заключена и в приближении к ирреальному.

Опыт Е.С. Гуменюк, которая создавала своих кукол «под актеров», работающих с ними, говорит о близости, почти органической слитности куклы и актера-исполнителя. Я как-то отмечал, что Отшельник в «Чертовой мельнице» часто «вел» меня за собой, «своевольничал», не принимал моих импульсов, а диктовал свои. В переводе на язык метафизики я в тот момент недостаточно вникал в его анатомию, терялся контакт с куклой, и тогда Отшельник меня «наказывал». Как описывал принцип работы с марионеткой Г. Клейст, нужно «мысленно перенестись в центр тяжести марионетки», точно так же тростевая кукла требует вхождения в ее



Герои «Чертовой мельницы»



*Марионетки
Альбрехта Розера*



*Куклы и актеры театра
Филиппа Жанти*

«индивидуальность» более плотно, чем марионетка, тростевая кукла ждет, когда актер ее поймет, разгадает суть ее органики, внутренней «жизни», и только тогда она отдастся в руки мастеру.

Правда, когда я смотрел представления Альбрехта Розера, создавалась иллюзия слияния марионетки со своим «хозяином». Он работал по харьковской школе с одним только отличительным нюансом — это были эксцентрические комедия и гротеск, а в харьковском варианте это должны были быть психологические комедия и гротеск. Но в обоих случаях действует теория «точечного анализа и синтеза движений», технологии очень близкие, хотя имеющие некоторые различия в эстетике. К подобному определению относится и творчество Филиппа Жанти с его выводными куклами, с которыми актеры работают «вживую», и куклы выглядят абсолютно «живыми» — другая технологическая система кукол, но принцип тот же. Я взял в качестве примера самых выдающихся мастеров нерепертуарного европейского театра, сегодня это уже старые мастера, появились новые, но вряд ли что-то могло измениться в принципах и подходах к технологии работы с куклой.

Тростевая кукла, зависимая от индивидуальности актера и тесно связанная с ней, способна сама влиять и управлять его индивидуальностью, сначала подчиняя своей анатомии, как бы требуя от актера убрать свою индивидуальность и «раствориться» в ней. Что же тогда требуется от актера? Всего лишь снабжать куклу, как кровью, собственной энергией, которой у актера должно быть очень много, а дальше тростевая кукла повлечет его за собой, сделав своим партнером. Весь свой психофизический

аппарат актер подчиняет кукле — так кто кем управляет?! Представьте, насколько мы имеем дело с тончайшим технологическим механизмом взаимоотношений живого и предметного тел!

Нужна совершенно иная степень подготовки актера в натуральной школе, и насколько должен быть совершенен в этом отношении учебный театр, где будущие актеры должны проходить ту самую практику, которая зародилась в Показательном театре кукол еще в 30-х годах XX века — работа с актерами театра «Березиль» и работа с куклой, живой план и предметный. И то, что театр избрал тростевую куклу, не было случайным актом, поскольку, если быть ей выразительницей близкой по органике человеческой природы, то значит, быть ей выразительницей и человеческой психологии.

В последнее время, занимаясь театральной практикой, задумываюсь над вопросом: что такое театральная школа? Кажется, ответ прост. Это четкость, лаконизм пластического рисунка роли, крайняя выразительность жеста, отсутствие лишних «деталей», прозрачная ясность движений, потому что театр — это и есть пластическое искусство (искусство движения). К тому вели попытки постигнуть в актерском искусстве «символический жест» — одинаково «провалившийся» эксперимент как у Станиславского, так и у Крэга. При том ни Станиславский, ни Крэг не потерпели поражения, они обозначили проблему, а в технологии актерского мастерства появилось значение «выразительного жеста».

Будучи молодым студентом Харьковского университета искусств, на каникулах я часто ездил в Москву смотреть спектакли МХАТ, театра Вахтангова, Малого театра, и (к вопросу об актерской школе) у всех без исключения актеров этих прославленных театров отсутствовали «бытовые жесты», «обыденность». В авангарде шли старики — еще были живы актеры, кажется, третьего поколения «мхатовцев», которые учились у Станиславского. Хоть они и не владели искусством «символического жеста», но в совершенстве владели «выразительным жестом», и вся пластика исключительно работала на характер персонажа пьесы.

Когда смотришь выступления ансамбля народного танца имени Моисеева, убеждаешься в том же — школа там, где ярко отточенная пластика, выразительность, что является результатом всей внутренней работы актера над образом. Все танцоры ансамбля Моисеева выглядят абсолютно «одинаковыми» не потому, что лишены индивидуальности, а потому, что «одинаково» вышколены до высочайшего уровня техники владения собственным телом. Вот у кого отлично развито чувство «точечного анализа и синтеза движения»!

Кажется, сегодня наблюдается некоторый возврат к тем временам, свидетелем которых был Г. Крэг, который писал о работе актера, имея в виду «некую фактическую и жизнеподобную копию». Она полностью характеризует теперь уже определенный тип современного актера, который тащит на сцену «бытовщину», жизненную «правду», оставаясь таким же, каким он является в жизни, — те же жесты, манеры, привычки, причем жесты зачастую вульгарные своей неопределенностью, суетливостью. Вся эта «грязь» также стала приметой современного театра, технология исполнительского актерского искусства упростилась и потускнела. Бывает, художник создал великолепный образ спектакля, такую условную среду, которую следовало бы обжить в русле той же условности, заложенной в сценографии и режиссуре постановки. Но нет, актер остается «бытовым» исполнителем, он не техничен и не улавливает специфики стиля и жанра.

Художники иногда увлекаются на сцене белым цветом: декорации, костюмы, даже реквизит белые. Казалось бы, художник через сценографию вносит нечто экстраординарное в предлагаемые обстоятельства драматургии, но актер продолжает жить «повседневностью» — «хлопочет» руками, мимикой, жестами...

Проблема «нового материала» в технологии актерского мастерства остается злободневной и в предметном театре. В последнее время я убеждаюсь все больше и больше, насколько мы не «догоняем» наших корифеев по качеству работы с тростевой куклой. Спектакль «Ревизор» обнажил эту проблему, как лакмусовая бумага. Там, где вопрос касается общего ансамбля, моментально возникает и общая проблема школы. Как в таком случае обеспечить преемственность?

Если театр сегодня видит необходимость обращения к тростевой кукле на качественно новом уровне, на уровне владения натуральной школой, тогда нужно создавать студию при театре. Конечно, возникнет немало трудностей, так как встанет вопрос, кто будет преподавать, создавать методику, вести практические занятия и т. д.? Ведь педагогика — совершенно иная профессия! Без большого энтузиазма школу не построишь, основная нагрузка ляжет на молодых педагогов, потому что это огромный объем работы, им необходимо тщательно изучить историю и практику театра. В студии должны преподавать и нынешние ветераны. Подобная модель вполне возможна, и она более приемлема, так как тесно вплетена в практику театра. Дипломный спектакль как результат такой работы может быть внесен в действующий репертуар, а студенты будут потенциальными претендентами для поступления в труппу театра по конкурсу.

Подобные проекты связаны, конечно, с большими трудностями: заявки в министерства и ведомства, ходатайства, организация материальной базы, помещения и т. д., но это уже техническая сторона дела. Идеологическая сторона связана всего лишь с идеей сохранения и развития традиций школы в современных условиях.

В связи с этим могут возникнуть вопросы такого рода, что у нас уже есть кафедра и исторически она возникла на базе театра. Совершенно верно. Но кафедра развивалась немного в других условиях. Как ни странно, кафедра не была основана на принципах натуральной школы, о которой в то время В.А. Афанасьев не имел представления. Педагогический состав был пестрым и не всегда соответствовал требованиям харьковской школы кукольников, поэтому преподавание осуществлялось в пределах развития у студентов навыков «кукловождения» и элементов сценического действия. На кафедре очень долгое время существовала проблема дефицита педагогов, поэтому к работе привлекались те, кто владел актерской и режиссерской профессией, а профессию педагога обретал со временем.

Со временем период становления завершился, кафедра вошла в свой привычный ритм, сменилось и ее название: теперь «кафедра театра кукол» стала «кафедрой мастерства актера и режиссуры театра анимации». Со сменой «вывески» кафедра окончательно отошла от театра и пошла по своему индивидуальному пути развития, поэтому рассчитывать на то, чтобы развивать на ней систему натуральной школы, теперь уже нет возможности.

На кафедре работают разные поколения педагогов, и каждый из них создает эстетическую платформу в воспитании актеров и режиссеров. Это свой, индивидуальный процесс воспитания современных кадров кукольников, выработавший свое направление; и опыт, накопленный кафедрой, складывается в общую копилку ценностей...

Я решил сделать акцент на тростевой кукле, во-первых, потому, что это не просто техническая система, а философия (я говорил об этом, когда сравнивал ее с марионеткой), а она всегда будет жизненной и приведет к новым художественным откровениям. Можно сказать, что о тростевой кукле мы, считайте, почти ничего не знаем, но наступит такой момент, когда она заявит о себе так, как мы не ожидали. Произойдет это как раз в эпоху «неонатурализма». Она потянет за собой новую технологию, которая поможет раскрыть еще большие анатомические особенности тростевой куклы, и они дадут намного больше возможностей психологического раскрытия сценического образа. Произойдет сдвиг в системе тотально-предметного театра — и вот тогда мы станем свидетелями

невиданного процесса, когда некоторые скептики тотального театра поймут его необходимость, ибо увидят синтез двух начал театра — живого и предметного тел, будет преодолена еще одна ступенька к вершине философско-эзотерического театра. Органика двух тел даст эффект, который, если провести аналогию с физическим миром, будет сродни термоядерной реакции, она «утопит» мировой театр в раскрытии новых всеобъемлющих выразительных средств такой силы воздействия, о которой никто из нас, сегодняшних, не подозревает. Так будет, но к тому времени еще надо прийти. Мы пока находимся у подножия горы, но пора готовиться к «альпинизму». Пока мы в дне сегодняшнем, а сегодня у нас — постмодернизм. Эпоха совсем другая по качеству, в том числе в подходе к предмету нашего исследования.

Современная эпоха постмодернизма привела к значительным изменениям во всех видах искусств. Самый худший мотив подхода к тотальному театру — отказ от куклы из-за неспособности оценить ее природу. Идет переоценка драматургии: «Складывается впечатление, что современный артист не в состоянии сыграть произведение в соответствии с замыслом автора, опираясь на старую модель, нет, он должен построить что-то свое. И не только из-за необходимости быть оригинальным, но и потому, что первичная версия ему кажется почти мертвой. Именно в этом знак «исчерпания» мотива и попытка наполнения его новым содержанием»²⁷⁷.

Но эпоха постмодернизма не была бы эпохой, если бы не вносила свои модуляции в попытках наполнения драматургии «новым содержанием». Театр резко разделился по образцам Старого и Нового театров — совершенно разные модели, приводящие к новым закономерным «бунтам».

««Исчерпанности» подверглись старые структуры драмы, описанные когда-то Аристотелем и благодаря его собственному авторитету и авторитету его последователей, действовавшие не одно столетие. Конечно, играют пьесы Шекспира... но это происходит в театрах старого типа. С другой стороны, даже на основе драматической литературы совершаются неустанные структурные перемены, выражающиеся в отрицании разных элементов структуры... Поиск новых решений очень часто означает необходимость создания самостоятельной композиции текста. Сегодня куклы уже не замещают актеров в их сценических ролях. Они выступают на сцене вместе со своими аниматорами, и это влияет на построение текста, на взаимосвязь слова и образа. Кроме того, современная адаптация очень близка по форме к коллажу. Это практика выдающихся мировых масте-

²⁷⁷ Юрковский Х. Куклы. Маски. Метаморфозы... М. : Артист. Режиссер. Театр. 2018. С. 148.

ров. Такие художники, как Гротовский, Брук, Уилсон, компоновали свои сценарии из разных текстовых материалов. Так же поступает множество кукольников...»²⁷⁸.

Мне как-то довелось смотреть спектакль «Ревизор» на драматической сцене одного уважаемого театра. Во втором действии от гоголевского текста не осталось ни следа, он был полностью переписан постановщиком этого действия, а персонажи были «переосмыслены» так, что постановщик спектакля запросто мог бы претендовать на авторство пьесы, потеснив самого Гоголя либо из милосердия приписав его в соавторы.

Подобного рода «эксперименты» в харьковском театре кукол не допускаются. Особенность эстетики «театра Дмитриевой» в том, что при компоновке больших текстов, бережно сохраняется их первооснова.

Я уже писал о том, что тотальный театр в Харьковском театре кукол — тот случай, когда кукла входит в жизненное пространство актера, и этот союз фактически равнозначный, образующий эквивалент литературно-драматургическому первоисточнику. В то же пространство, кроме кукол, вовлечены маски, реквизит, костюмы — предметная среда становится соучастником общего образотворчества.

Мы будем неоднократно приходить к вечной проблеме предметного театра — раскрытию значения куклы. Вопрос не простой. Что означает кукла в современном понимании, в отличие от понимания, относящегося ко времени, когда велись горячие дискуссии об условности играющей куклы? Теперь, когда условность стала привычным понятием искусства предметного театра, появляются новые задачи, требующие иного осмысления значения и сущности играющей куклы, тем самым начало процесса, заложенное в недрах эпохи модернизма, продолжается по сей день. Тотальный театр — прямое продолжение этого непростого процесса, невзирая на упреки в отходе от куклы. Кукольники с разной степенью углубленности его осмысливают.

Мы следуем в русле заданной временем программы. Если мы уяснили, что законы творчества объективны и распространяются на все виды искусства, то значит, мы освоили законы, по которым развивается форма, а форма есть проявление духовности в материальности. Материя как форма ограничена в пространстве и времени, имеет структуру, которая не может быть бесконечной, так как структура уже есть ограничение, в противном случае материя (форма) распадается, и ее невозможно зафиксировать. Идея — духовная сущность — становится материей духовности. Для этого ее достаточно воплотить в драматургическом

²⁷⁸ Там же. С. 148–149.

произведении, поставить по нему спектакль — а все это вместе станет материализацией идеи, которая находит отражение в художественном образе и становится объектом материального воплощения.

Если объективно искусство играющих кукол выходит на эзотерику, значит, развитие театра кукол в будущем выйдет на такие горизонты, когда, возможно, понадобится другое качество драматургии, уже мало будет и классической, и современной пьесы из того арсенала, который имеется у театра сегодня. Потребуется концентрация мирового опыта театра в драматургии такой степени условности, когда запредельность сможет быть представлена как частица нашего бытия. Усложнятся задачи перед деятелями театра кукол, когда к актерам будут предъявлены требования в способности к передаче мистических, то есть запредельных, состояний. Возможно, такие задачи еще не ставились и подобные требования не предъявлялись, но ведь постигали же когда-то основы мистицизма Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Иероним Босх, Питер Брейгель, Франциско Гойя, Альбрехт Дюрер, Морис Эшер, Сальвадор Дали...

Запредельность — как Бог. Мы возвращаемся к первоистокам, от которых начинался театр, к религиозным мистериям. Со временем наши познания о духовности расширились, а следовательно, расширились и представления о нашем бытии. Усложнилась жизнь, а следовательно, усложнилась степень экзистенции жизни человека. Напряжение доходит до таких пределов, что порой возникает ощущение некоего планетарного «взрыва», когда замкнутый круг нашего бытия разорвется, и человечество либо погибнет, либо выйдет на новый цикл развития. Будет ли это сделано за нас кем-то искусственно или по нашему сознательному выбору, но «взрыв» кажется неизбежным, и тогда, если круг будет разорван, развитие пойдет по новому руслу...

В мировой драматургии заложен экзистенциальный конфликт между условными проявлениями понятий Добра и Зла. Степень напряжения определяет и степень отражения в драме экзистенциального начала мира, скажем, от бытовой драмы, где все взаимоотношения людей находятся в плане реальности, то есть приближенности к реальному, почти бытовому, близкому и понятному каждому по его повседневной жизни и т. д., до театра абсурда. Но театр абсурда известен нам в том качестве, как он известен, однако каким будет «театр абсурда» реальной жизни лет через сто? Какой будет экзистенциальная драма будущего? Какой будет жизнь в принципе? Это будет зависеть от того, к чему мы будем приближаться быстрее — к Абсолюту или к Апокалипсису. И самое для нас

любопытное: какими будут через сто лет человеческий и предметный театры? И каким будет искусство вообще? И будет ли оно?..

Пока кажется ясным то, что по всей логике поступательного движения предметный театр объективно и принципиально будет развиваться в направлении эзотерики. Если это объективный закон, то ему подчинено эволюционное движение искусства играющих кукол. Главной и основополагающей проблемой предметного театра на предшествующее столетие будет проблема запредельности, мистицизма.

Я затронул основополагающую тему: драматургия, наиболее актуальная для предметного театра и успешнее всего им воплощаемая, — экзистенциальная драматургия. Уж коль экзистенцией пропитана вся наша жизнь, следовательно, не бывает неэкзистенциальной драматургии. Там, где есть конфликт, действие (драма) уже не обходится без экзистенции. Но существует еще и экзистенциальная драматургия. Как это понимать, специализированная на экзистенции? Или остальная драматургия не экзистенциальная? Нет, это драматургия, содержащая иного качества экзистенцию. Она получила особое развитие в XX веке — веке скоростей, двух мировых войн, повышенного уровня напряжения, страданий, болезней. Драматизм основан на свойствах человеческого духа, пробуждаемых ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или под угрозой. Драма строится на едином внешнем (и внутреннем) действии с его перипетиями, связанными с внешним и внутренним противоборством героев.

Из истории вопроса: существовало несколько этапов в развитии драмы в литературном искусстве XX века — символистская, сюрреалистическая, экспрессионистская (она же драма фарса) и абсурдистская драма.

В основе символистской драмы лежат философские учения немецких романтиков-идеалистов (неоромантизм), влечение к мистицизму, к индивидуалистическому самоуглублению, переход в область иллюзорных отвлечений (конец XIX — начало XX века)²⁷⁹.

Впервые понятие «сюрреализм» ввел французский поэт Г. Аполлинер, обозначив сюрреалистическую драму как жанр своих пьес. Данное направление возникло в 20–30-х годах XX века. Теоретики сюрреализма связывали с ним надежды на построение новой художественной реальности, более реальной, чем окружающий мир.

Экспрессионизм продолжал в значительной мере формальные традиции импрессионизма и символизма, пытаясь применить их к новым условиям, придать им этический характер (20-е годы XX века).

²⁷⁹ Шервашидзе В. Слово в пьесах Беккета / Литературная Энциклопедия. Т. 4. СПб., 1990. С. 43.

Драма абсурда — термин, обозначающий совокупность явлений авангардистской драматургии и театра 50–60-х гг. XX века. Мировоззренческая платформа абсурда базируется на философии экзистенциализма и отражает кризис мышления. Представления о действительности как абсурдной, то есть лишенной внутреннего смысла, связей причинности, философского и теологического оправдания. Абсолютной и непреложной реальностью в такой перспективе оказывается «ничто», смерть, сводящая к нулевому знаменателю все ценности жизненной иерархии²⁸⁰.

Согласно определению Новейшего философского словаря экзистенциализм — философское выражение глубоких потрясений, настигнувших общество во время кризисов 1920-х, 1940-х гг. Экзистенциалисты пытались постичь человека в критических, кризисных ситуациях. Они сосредоточились на проблеме духовной выдержки людей, заброшенных в иррациональный, вышедший из-под контроля поток событий²⁸¹.

Впервые об экзистенциализме (философии существования) заговорили в конце 20-х годов XX века. Многие считали это направление философии бесперспективным, но вскоре оно выросло в крупное идейное движение. Условно это движение разделяется на два направления: атеистическое (представители: М. Хайдеггер в Германии, Ж.-П. Сартр, А. Камю во Франции) и религиозное (К. Ясперс в Германии, Г. Марсель во Франции).

Кризисный период истории, то есть XX век, экзистенциалисты рассматривают как кризис гуманизма, разума, как выражение «мировой катастрофы». Сознание человека, живущего в XX веке, отличается апокалиптическим страхом, ощущением покинутости, одиночества²⁸².

Абсурд является одной из фундаментальных категорий философии Камю. Абсурд Камю направлен и против разума, и против веры. В Бога люди верят или прибегают к нему в надежде спастись от отчаяния и абсурдности мира. Но для верующих сам абсурд стал богом. Иллюзии о спасении в Боге бессмысленны, как бессмысленны и ужасы «страшного суда». Ведь все настоящее для людей есть каждодневный страшный суд. Нельзя верить и в разум как божественный, так и в человеческий, поскольку разум предполагает логичность мыслей и действий, а в жизни все протекает бессмысленно и иррационально. Все реальное чуждо сознанию, случайно, а значит — абсурдно. Абсурд и есть реальность. Поэтому осознание бессмысленности своего существования, превращающее наше сознание

²⁸⁰ Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. С. 147.

²⁸¹ Новейший философский словарь. Т. 1. М., 1997.

²⁸² Камю А. Избранное. М., 1969. С. 38.

в «несчастное сознание», превращает смысл жизни в следующую дилемму: либо осознать абсурдность мира и на что-то все-таки надеяться, либо покончить жизнь самоубийством. Камю избирает первый путь. Тот, кто понял, что этот мир абсурден, обретает свободу. А обрести свободу можно лишь восстав против всемирного абсурда, бунтуя против него. Бунт и свобода, по мысли Камю, нераздельны. Именно свобода, выражающаяся в бунте, придает смысл человеческой жизни²⁸³.

А. Камю подарил театру экзистенциальную драму и абсурдного героя, послевоенный театральный авангард для него был вызван кризисом традиционного психологического театра — жизнь оказалась намного сложнее и трагичнее того, чем она раньше представлялась на сцене. Источник новой театральности Сартр увидел в экзистенциальной возможности посмотреть на человека сквозь призму конкретной «ситуации» его существования. Это помогало представить движение жизни как многообразие ситуаций с неизбежностью выбора, встающего перед каждой личностью, и в этом виделась уникальная возможность противостоять абсурду.

Герой «театра ситуаций» бесконечно одинок: нравственная высота личности в экзистенциализме измеряется глобальностью ситуаций, в которой ему предстоит сделать свой выбор, бросая вызов всему сущему, вселенной. Именно поэтому Сартра и Камю часто рассматривают среди тех, кто сумел вернуть театру трагедию²⁸⁴.

Движение театра абсурда (или Нового театра) зародилось в Париже как авангардистский феномен, связанный с маленькими театрами в Латинском квартале, а спустя некоторое время обрело и мировое признание. Это явление стало характерным для французской драмы 1950-х гг. Основными направлениями Нового театра стали поэтический театр, театр насмешки (Ионеско, Беккет, Жене, Виан) и политический, социальный театр (Адамов).

С. Беккет в пьесах «В ожидании Годо» и «Счастливые дни» и Э. Ионеско в пьесах «Лысая певица» и «Стулья» представляются авторами, у которых абсурд выступает в качестве структурного принципа отражения вселенского хаоса. Абсурд неизбежно появляется там, где происходит осмысление бытия, и он есть констатация смыслового (языкового) тупика, бессилия мысли (языка) обнаружить организующее начало в бытии. Абсурд есть предел рационально-логического, понятного уму, за ним начинается иррациональное и непонятное²⁸⁵.

²⁸³ Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. М., 1987. С. 87.

²⁸⁴ Новейший философский словарь, М., 1997. Т. 1. С. 250.

²⁸⁵ Токарев Д. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002. С. 141.

В советской литературе и драматургии также происходили нестандартные для советской культуры процессы. Так, например, в этом смысле показательно творчество А. Вампилова.

Александр Вампилов — один из самых необычных и интересных советских драматургов. Он первым (и фактически единственным) в советской литературе трансформировал французскую экзистенциальную драматургию. Большинство исследователей видят в его творчестве продолжение мелодрамы 1960-х годов (Розов, Арбузов, Володин). Естественно, Вампилов не мог игнорировать предшествовавшую ему драматургическую традицию — глубокое влияние европейского театра экзистенциализма — как непосредственно, благодаря переведенным в 1960-е годы пьесам Сартра и Камю, так и опосредованно — через фильмы Антониони, Пазолини, Годара, шедшие тогда в киноклубах²⁸⁶.

Этот небольшой экскурс в историю драматургии полезен тем, что позволяет видеть эволюционный процесс движения искусства с позиции уже пройденного времени, когда четко проступают контуры будущего — движения искусства в направлении к запредельности. Возможно, мало кто еще догадывается о том, что запредельность — это материал не для человеческого, а для предметного театра, возможно, мало о том догадывались и сами драматурги, создававшие свои пьесы. Не догадывались они и о том, что для исполнения их драматургии нужно не живое, а предметное тело, выведенное за пределы человеческой личины, тело деформированное, как деформирована вся наша современная действительность.

«Измы» в искусстве — шаг в неизвестность, запредельность, еще одна прочитанная страничка эзотерического представления о перспективе. С позиции времени об объективном законе эволюции искусства намного сложнее размышлять, когда стоишь у истоков какого-либо движения, и неизвестно, к чему оно приведет, но знание истории, логика, интуиция могут дать представление о конечном результате движения.

Процесс отрицания «старого» сам по себе оправданный. Все революционные преобразования не обходились без эмоции отрицания, но диалектика подсказывает, что любые процессы, происходящие в сознании как в общественном, так и индивидуальном, имея циклический характер движения, приведут к «повторению». И когда мы говорим о развитии, как о спиральном восхождении, то, как правило, не имеем в виду, что спиральный виток находится внутри цикла, поэтому в развитии мы наблюдаем как подъемы, так и спады, их чередование и повторение во времени...

²⁸⁶ Версия для печати: <http://rksmb.ru/print.php?1639>

Отдельная тема — кинематограф, где эти циклы так же наглядны, как в любом другом виде искусства, но поскольку этому искусству всего лишь более ста лет, то легче всего проследить диалектику его развития. Кроме того, это искусство более, чем любое другое, связано с эстетикой натурализма, и это понятно, потому что актер должен быть убедительным прежде всего своей фактурой, соответствующей жизненной правде.

Кинематограф на заре его «туманной юности» многие, даже крупнейшие театральные деятели, почти не воспринимали. Были предчувствия перспективы дальнейшего хода его развития, но предсказать его судьбу мало кто мог. В.Э. Мейерхольд так и говорил: «Будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре — говорить еще рано»²⁸⁷.

Однако Мейерхольд, наблюдая начало процесса развития кинематографа, многого предугадать не мог, будучи в плену своего времени. То, что мог, — предвидел, то, что не мог, оказалось за пределами его возможностей²⁸⁸.

Будучи страстным противником натурализма, Мейерхольд писал: «Одной из первых причин необычайного успеха кинематографа служит крайнее увлечение натурализмом, столь характерное для широких масс конца XIX и начала XX века... Кинематограф успешно использовал дальнейшее развитие естественности, заменив краски костюма и декораций бесцветным экраном и сумев обойтись без слова. Кинематограф — сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью. Имея несомненное значение для науки, кинематограф, когда его притягивают к служению искусству, сам чувствует свою беспомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название «искусство». Отсюда его попытка отделаться от принципа фотографии: он сознает необходимость оправдать первую половину своего двойного наименования — «театр-кинематограф». Но театр — искусство, а фотография — не искусство. И кинематограф спешит как-нибудь соединиться с совершенно чуждыми его механизму элементами, и вот он пытается ввести в свои представления цвета, музыку, декламацию и пение»²⁸⁹.

Эти строки были написаны в 1912 году. Чарли Чаплин только начал свой путь в кинематографе, поэтому проследить логику его развития, перспективу роста условности эстетики его фильмов, насколько он

²⁸⁷ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. С. 316.

²⁸⁸ Известно, что экранизация романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» была первой работой Мейерхольда в кино. Сам он играл роль лорда Генри. Фильм не обнаружен.

²⁸⁹ Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. С. 222.

приблизится к метафоре, символу, к тому самому «Балагану», трудно было предсказать даже Мейерхольду. Должно было пройти шестьдесят лет, и в 1972 году Ч. Чаплину вручили премию «Оскар» «за вклад в кинематограф, который в XX веке стал искусством». Вот уж о чем не догадался бы даже такой гений, как Мейерхольд.

Можно продолжить, говоря о метафорических короткометражках Бастера Китона. И пожалуй, никто не догадался бы, во что выльются первые комические короткометражки, когда наступит эра Бунюэля, Бергмана, Феллини, Хичкока, Антониони, Куросавы, Довженко, Параджанова, Иоселиани, Тарковского, Сергея Бондарчука, Калатозова, Спилберга, Финчера, Кэмерона, Скорсезе и многих других.

Итак, предсказывать, стоя у истоков, намного труднее, чем осмыслить уже созданное, находясь на вершине времени. Если ты угадал, стоя у истоков, ты — пророк! Однако никто не оказался пророком в начале XX века, но ход истории подтвердил: все начинается с натурализма и, совершая круг по спирали, возвращается к натурализму. Будет так, что мы снова к нему вернемся.

Из истории искусства и литературы мы извлекаем много информации о том, как художественное сознание отражало экзистенциальный кризис современного общества. Человечество загнало себя в такую ситуацию, когда многие морально-нравственные критерии, или система координат, по которым оно пыталось жить до сих пор, разрушаются под натиском различного рода обстоятельств. Религиозное и художественное мышление отражает все процессы, происходящие с человеком, почему и появились в искусстве те «измы», о которых мы говорили. Отражать состояние души человека, которое находилось бы в «норме», уже стало невозможно, поэтому «измы» дали выход новым формам, направлениям, указали путь из тупика, в который зашло традиционно реалистическое искусство.

Понимая диалектику развития, мы открываем закон, когда искусство представляет собой процесс и результат работы художественного сознания — своеобразную синусоиду от исходной к высшей точке движения. Любые поиски каких-либо новых путей в искусстве имеют в основе исходный пункт, который называется натурой. От начала — природы — подразумевается движение в двух направлениях: натурализм и модуляция (формотворчество, создание новых моделей действительности, форм реализма). Движение формотворчества, модуляций, достигнув апогея, то есть своей высшей точки, неминуемо терпит кризис, требующий возврата к «жизни», первоистокам — природе, тогда идет возврат к натура-

лизму. Получив новый «заряд» в познании естественного начала бытия, зарождается новый процесс поиска и движения новых форм моделей жизни. И так до бесконечности — вот и вся диалектика развития.

XXI век это подтверждает: когда ощущается кризис в каких-либо видах искусства, то они начинают обращаться к натуралистической форме отражения, как, например, в изобразительном искусстве. Если театр еще находится на гребне модуляционных форм, то в кинематографе наблюдается движение к натурализму — телесериалы, воссоздающие чисто «жизненные», бытовые коллизии, уход от авторского кинематографа. Особенность кризиса — в потере качества модуляционных форм, отсюда происходит движение к натуре, потому что она постоянна, она — сама жизнь, а жизнь кризисов не испытывает. Формы искусства, возвращаясь к натурализму, будут провоцировать новые бунты «против натурализма», к поискам выхода на новый цикл движения искусства, культуры в целом. В этом аспекте воззрения правы оказались и Э. Золя, и В. Мейерхольд — они «дети» своего времени.

Вопрос теперь заключается в том, что на первое место в этой вечной борьбе движений выйдет предметный театр — тот «изм», который в эпоху модернизма начал свое законное движение к эзотерике. Вскоре он завоюет передовые позиции в пластическом искусстве и станет законодателем великой театральной «реформы». Но вместе с тем связь предметного театра с человеческим так же необходима и неизбежна, как связь формотворчества с натурой — диалектика развития эстетики, черпающей новый запас энергии от воссоединения с первоисточником, затем, отталкиваясь от него (давая натурализму «бой»), преобразует натуру в новых моделях действительности. И так до тех пор, пока не исчерпается запас сил. Затем, подобно возвращению блудного сына, искусство возвращается в отеческий дом, припадая к коленям своего родителя, находит «успокоение» и «утешение», и снова в путь, на поиски новых открытий и свершений. Поэтому рьяная борьба с натурализмом кукольников в 1960-х годах, сегодня, с высоты времен, выглядит как некая «детская» игра, когда в запале спора можно было выплеснуть и «ребенка с водой»...

Я завершаю очерки об истории Показательного театра кукол. В них хотелось не только воскресить память о корифеях, но и утвердить их в некотором значении как систему координат в движении театра, зафиксировать исторические события, которые сформировали опыт такой вершины театрального искусства, как Показательный театр кукол — одну из великолепных составляющих слобожанской культуры.

Упоминания об этом театре зачастую вызывают удивленные вопросы: мол, что это за театр, кто такой Шаховец? До сих пор возникают такие вопросы!

Слобожанская культура, яркая и самобытная, богата именами тех, кто ее создавал, но в то же время так хрупка и незащищена, ведь многое из того, что создавалось, было раздавлено, растоптано, уничтожено! У нас пытались украсть историю, а это подобно национальному бедствию, культурной катастрофе. В своей бессмысленности, абсурдности эта беда стала нормой и привычным явлением. Мы лишаемся корней и с покорностью соглашаемся с дичайшими акциями, которые породил для нас XX век. Кому от этого станет лучше?

Мы до тех пор не будем знать истину, пока не будем знать историю...

Я очень надеюсь, что наступит такой торжественный исторический момент, когда неоправданно утраченный статус «Показательный» возвратится из небытия и вновь станет частью названия театра, который свою дальнейшую современную историю продолжит в своем подлинном значении. Это не чей-то личный каприз — это кармическая необходимость, как судьба, как рок, которые взывают и требуют.

Все, кто трудился в театре на протяжении его истории, должны занять свои законные места согласно той роли, которую они в ней сыграли. Имя Шаховца должно быть воскрешено и увековечено соответственно значению его выдающегося вклада в историю слобожанской, украинской и мировой культуры.

Поэтому, отдавая дань уважения тем, кто возглавлял театр на протяжении всей его истории, новый путь Нового театра должен продолжиться в своем исконном значении и названии — Государственный академический Показательный театр кукол имени Ивана Николаевича Шаховца.

Февраль 2017 — апрель 2018 г.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Когда книга уже готовилась к изданию, вышла новая премьера О. Дмитриевой — «Гамлет» В. Шекспира (художник-постановщик Н. Денисова). Еще одно знаковое событие в биографии театра, моментально получившее широкий общественный резонанс. Этим спектаклем завершается первый цикл десятилетней карьеры О. Дмитриевой в Харьковском театре кукол.

Поскольку ее новая работа не вошла в перечень рассматриваемых спектаклей, был найден выход — показать читателям рецензии, вышедшие сразу после премьеры. Думается, такое решение даст возможность ознакомиться с новой постановкой, послужит полезной информацией для искусствоведов, теоретиков и историков театра в дальнейших театроведческих, культурологических исследованиях.

ПРЕМЬЕРА:

«В МИРЕ ЗЕРКАЛ И ОТРАЖЕНИИ ВСЕ ТАК ЗЫБКО...»

На подмостках Харьковского академического театра кукол состоялась премьера «Гамлета» Уильяма Шекспира в режиссерской версии заслуженной артистки АР Крым Оксаны Дмитриевой и в сценографическом решении пространства театральным художником Натальей Денисовой.

Особенности перевода

В данном случае необходимо начать с того, что в переводе пьесы «Гамлет» Борисом Пастернаком из фразы «Порвалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить!» исчезла та эмоциональная и смысловая составляющая, что именно на долю Гамлета выпало соединить связь времен. В английском первоисточнике фраза звучит так: «О злое проклятие! Я был рожден, чтобы починить разорванное время!».



Афиша спектакля «Гамлет»





Сцены из спектакля «Гамлет»

Исходя из таковых соображений, многие постановщики этой шекспировской пьесы видели в Гамлете не только невольного заложника обстоятельств, а «режиссера» происходящих в трагедии событий. В их трактовках Гамлет воссоединял цепь времен кровью, выбирал «быть», сохранял честь, мстил за смерть отца и погибал. Некоторые режиссеры вымарывали мистические сцены, придавая трагедии вид исторических хроник.

Например, Гордон Крэг идентифицировал Гамлета с позиций философа Ницше о «сверхчеловеке» — личности, формирующей мир вокруг собственной персоны, значит, осознающей себя в исторически новом качестве творческого бытия. Лицедей, по его мнению, должен превратиться в фигуру неодушевленную: «До поры до времени, — мечтал Крэг, — определим ее сверхмарионеткой, пока она не завоюет себе право называться другим, более подходящим определением для актера такого рода сценической деятельности».

Как мне показалось, Оксана Дмитриева воспользовалась добрым советом английского режиссера, но интерпретировала его мечты о Гамлете по-своему. Монолог датского принца «Быть или не быть?» в ее трактовке связан с тем качеством, в каком перед нами появляется Гамлет после

встречи с призраком своего отца. Только за одно свидание в этом спектакле Гамлета-отца (артист Александр Коваль) и Гамлета-сына (артист Александр Маркин), будь моя воля, номинировал бы режиссера Дмитриеву на Гран-при самого статусного международного театрального фестиваля мира в Авиньоне (Франция).

Возвращение зомби

Итак, отпрыск прежнего и племянник нынешнего короля призван к встрече с Духом того, кто поведаст ему о своей мучительной кончине от рук родного брата. Как в пространстве сцены на глазах у изумленного зрителя войти в астрал и возвратиться в реальность? Оксана Дмитриева нашла неожиданный для всех ход.

Крылатые химеры открывают гроб с останками отца, предлагая сыну соединиться с прахом. Гамлет, пройдя сквозь тлен и выйдя за его пределы, оказывается рядом с призвавшим его Духом «на некий срок скитаться осужденным, пока его земные окаянства не выгорят дотла...». Призрак взывает: «Отмсти за подлое мое убийство! Клянись!». Дав клятву в потустороннем мире, обратным путем в Эльсинор возвращается уже не человек, а живой мертвец: «Разлажен жизни ход, и в этот ад закинут я, чтоб все пошло на лад!».

Окружающие принимают Гамлета за сумасшедшего не потому, что он таковым прикидывается, просто он уже не живет, а существует в зомбированном восприятии враждебной для него действительности. Цель наследника престола — превратить Данию-тюрьму в камеру нечеловеческих мучений и стать для всех изощренным орудием пыток. Он исподволь ведет допросы с пристрастием, в которых добывается психологического подавления, а затем и физического устранения избранной жертвы. Причем проделывает экзекуции на пределе эмоционального подъема, роняя сентиментальную слезу от жалости к себе. Страшно явление зла в благочестивом облике. Вопреки наставлению отца-призрака, проявляет жестокость даже к родной матери.

Без друзей, без любви...

Клавдий (артист Геннадий Гуриненко), Полоний (заслуженный артист Украины Вячеслав Гиндин) и Гертруда (артистка Татьяна Тумасянц) являются тремя главными целями мстительного плана датского принца. Найден интересный режиссерский ход в трактовке этих сценических характеров — они выведены из общей фантазмагорической интонации

в область традиционно-реалистического действия, то есть эти персонажи способны оценивать события, принимать перспективные решения, лгать, «улыбаться и быть мерзавцами, если не везде, то достоверно в Дании».

Таким образом, в спектакле появляются два противодействующих лидера: с одной стороны, король Клавдий и его приспешники, с другой — принц Гамлет без какой-либо реальной помощи со стороны. Кстати, нереальная поддержка существует — в виде призрака-отца, появляющегося в воображении принца напоминанием о следующей расправе. Из спектакля исчезает такое противоречащее замыслу Оксаны Дмитриевой действующее лицо, как Горацио — единственный друг Гамлета.

До встречи с тенью короля Гамлет был иным, и у нас не возникало сомнений в его любви к Офелии (артистка Елена Грабина), но может ли любить зомби? Нет! Странное поведение Гамлета и гибель от его рук отца Офелии становятся причиной сумасшествия и смерти ни в чем не повинной дочери Полония.

В трагическую ситуацию попадают исполнители задуманной Клавдием интриги — придворные Гильденстерн (артист Павел Савельев) и Розенкранц (артист Виталий Бурлеев). «Скрепляют грамоты два школьных друга, по верности не лучше двух гадюк, везут пакет и стелют мне дорогу к расставленным сетям. Пускай, пускай...» — с равнодушным ехидством произносит Гамлет-Маркин, заранее зная, каков уготован конец двум посланникам Клавдия к английскому двору в результате сплетенной им контринтриги. Трагическая кончина была уготована и Лаэрту (артист Максим Богаенко), брату Офелии.

Судьбоносные флейты

У Шекспира в пьесе Гамлет был «рожден, чтобы починить разорванное время», а в премьерном спектакле ему не дали возможность это сделать.

Данная в потустороннем мире клятва призраку все равно что проданная дьяволу душа.

Именно поэтому за Гамлетом следуют уже не ангелы-хранители, а ведьмы (артистки Владислава Аракелян и Виктория Мищенко). Красавицы в черных одеждах, играя на серебряных флейтах-судьбах, появляются в прологе. Именно такой символический инструмент выбран не случайно, потому что важный акцент в спектакле делается не на привычном для всех монологе «Быть или не быть», а на прозаической «Флейте»: «Смотрите же, с какую грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня

голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры, у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

В подтексте произносимых Александром Маркиным слов звучит ироничная мысль о том, что живым не суждено оказывать влияние на Гамлета, прошедшего сквозь тленные останки убиенного короля Дании.

Современность классики

Гибнут все! Душа отмщенного отца обрела покой, а ее место между небом и земной твердью, «внимая звук не для земных ушей», навечно занял мятущийся дух Гамлета.

Не ждите, в этом спектакле не появится Фортинбрас и не скажет: «Стон истребления жив еще в останках, в чертогах смерти, видно, пир горой, что столько свежих королевских трупов нагромоздила...» — ему уже некому предъявлять права на этот край, и он со своим войском обойдет Эльсинор стороной.

Текст старой как мир пьесы сегодня актуален и порождает множество ассоциаций. В спектакле не использовано ни одного словесного «новостроя», а ощущение возникает такое, будто пьеса впервые опубликована не в 1603 году, а списана с нашей непростой действительности. Режиссером воспроизведена на сцене устойчивая жанровая форма трагедии. Декорации и костюмы выдержаны Натальей Денисовой в стиле раннего Возрождения. Двухъярусные станки отдаленно напоминают зрительские галереи шекспировского театра «Глобус», в которых восседала знатная публика. В сцене «Мышеловка» эти символические театральные ложи занимают все действующие лица спектакля. Героями придуманного Гамлетом представления стали ростовые куклы, эмоционально разыгравшие сцену отравления. В спектакле звучат фрагменты из произведений немецкого музыканта Фолькера Бертельмана, более известного под псевдонимом Хаушка (Hauschka).

Всем, кто собирается побывать на премьере «Гамлета» в театре кукол, советую восстановить в памяти пьесу, чтобы не удивляться, а глубже вникать в смысл сказанных со сцены слов: «Говорят, что в этом мире завелась совесть, и жить по совести, наверное, означает жить как-то по-другому, по законам любви, а не ненависти? Но в мире зеркал и отражении все так зыбко...».

Александр Анничев

Газета «Время» от 14 мая 2018 года

ВРЕМЕНА ДЛЯ «ГАМЛЕТА» ИЛИ ВРЕМЕНА НЕ ДЛЯ «ГАМЛЕТА» — ВОТ В ЧЕМ ВОПРОС

«Есть времена для «Гамлета», есть времена не для «Гамлета». Ничего стыдного в негамлетовских временах нет. В конце концов, есть другие пьесы Шекспира», — заметил один из ведущих специалистов по творчеству английского барда А. Бартошевич. Считается, что в определенные исторические моменты «Гамлет» оказывается инструментом исповеди. Это и есть так называемые гамлетовские времена. К таким «Гамлетам» в истории театра XX века относятся по крайней мере два: «Гамлет», поставленный в 1924 году, где главным смыслом была исповедь человека, раздавленного недавно свершившимися историческими событиями, и «Гамлет», перевернувший сознание людей в 1971 году, где не только исповедь, но и своего рода бунт, хоть и безнадежный.

На харьковских театральных подмостках всегда было достаточно шекспировских пьес, что даже позволило театроведам заявить о харьковской шекспириаде. Однако, как правило, это были пьесы, образно относимые к «другим пьесам Шекспира». Что касается «Гамлета», то харьковские режиссеры, к нему обращавшиеся (и название постановок тому подтверждение, вспомним «Гамлет. Сны» А. Жолдака, «Наш Гамлет» И. Ладенко), всегда считали своим долгом пьесу преобразовать. Свидетельствует ли постановка «Гамлета», премьера которой состоялась 11 мая 2018 года в Харьковском государственном академическом театре кукол им. В.А. Афанасьева, о том, что настали гамлетовские времена, «вот в чем вопрос»?

В отличие от нас, публика шекспировского театра «Глобус» — полуграмотные ремесленники и матросы — не видели в «Гамлете» никаких загадок. Для них это была одна из многих популярных тогда трагедий мести, в которой были такие обязательные составляющие сценического успеха, как убийство, мистика, любовь, песни и остроты шутов. И невозможно наверняка утверждать, что У. Шекспир, сочиняя эту пьесу или другие трагедии, рассчитывал на будущего пронизательного зрителя, так как он совсем не заботился об их публикации, а нередко этому даже препятствовал.

Что касается современной харьковской публики, в частности зрителей театра кукол, то ее отнюдь нельзя охарактеризовать как полуграмотную. Однако, основываясь на собственных наблюдениях, осмелюсь утверждать, что не всем исход пьесы известен заранее. Не все, кто зна-

ют Шекспира, его читали, хотя именно шекспировские тексты относятся к так называемым прецедентным, то есть таким, которые являются некими культурными аксиологическими знаками, функционирующими в пространстве культуры и хранящимися в памяти в качестве цитат как Шекспира читавших, так его и не читавших. К примеру, расхожее «быть или не быть» из знаменитого гамлетовского монолога, как и сам монолог, давно никого не трогает за душу, более того, в речи современного человека эта фраза зачастую профанируется. К слову, «Театр 19» этот монолог вообще опустил.

Афиша, равно как и программа спектакля в театре кукол, уже привычно заслуживают отдельного внимания. В этот раз они напоминали и лабиринт, и мышеловку одновременно (это сродни распространенному в последнее время в социальных сетях эксперименту, когда у одного и того же произносимого слова два слышимых варианта). Как известно, не только из мышеловки, но и из лабиринта выбраться не всегда возможно. Для тех зрителей, кто рискнул бы это сделать, в программке были цитаты-подсказки, судя по всему, ключевые цитаты пьесы по версии режиссера. Заметим, отнюдь не расхожие, а потому далекие от профанации, типа «Железный, жесткий век, поймавший всех в ловушку», «Вы считаете, что справедливости нет?», «Путь поиска правды и света оказывается дорогой, ведущей в пекло, тяжелой дорогой прозрений и потерь. Ведь ад и рай — реальные пространства, ежеминутно нами же и создаваемые» и т. п. Таким образом, постановка рассчитана на всех.

Не последнюю роль в этой постановке играет реквизит. Например, бочка, точнее — бочки. Этих железных пустых и гремящих бочек на сцене не счесть. Ими актеры, перекатывая из стороны в сторону, передавая от одного к другому, создают невероятный гроыхающий и тревожный звук, который практически не смолкает на протяжении всего спектакля. Бочка служит треном для Клавдия и укрытием для Офелии, старающейся избежать разговоров о Гамлете. На бочках сидят во время трапезы и спектакля, из них палят и т. д. Думается, таким образом обыгрывается шекспировская бочка, на затычку которой, по словам Гамлета, мог пойти прах Александра Македонского. А так как бочек много, то что мешает вообразить судьбу не только «Александрова праха шаг за шагом, вплоть до последнего, когда он идет на затычку бочки», но и судьбу каждого сидящего в зале? И в этом случае зрителю уже не до профанаций! И для тех, кто не вслушался в монолог «Быть или не быть», звучащий в положенном ему месте, он частично прозвучит в финале пьесы, по-настоящему трогая за душу.

Не менее «говорящим» реквизитом является и железная сетка от кровати. По ней, как по мосту-перекладине, спускаются вниз с верхнего уровня (основные декорации спектакля напоминают увеличенный двухуровневый ящик для вертепа) не только Гертруда и Клавдий, но и Офелия. Цепляясь за железные пружины, отсылающие в его случае и к тюремным решеткам тоже, Клавдий произносит свой пронзительный монолог о вине и прощении. К слову, в этой постановке, в отличие от многих других постановок этого театра, главенствующая роль не у куклы, а у актера. Более того, очень часто куклу-двойника «оживляет» совсем другой человек, а персонаж-актер смотрит на себя со стороны, как бы указывая, что именно этому умению — оценивать себя со стороны — так и не научиться обычному человеку, мнящему себя главным действующим лицом, а на самом деле будучи всего лишь «куклой». Однако именно куклы помогают создателям спектакля не профанировать кульминационные сюжетные моменты. Присущие театру кукол иносказательная форма и метафоричность как нельзя лучше подошли для сценического воплощения похорон Офелии и поединка Гамлета с Лаэртом.

В финале на краю сцены, у самой кромки, три могилы, выполненные из дерева, с крышкой. И всем понятно, что в эту дверь можно только войти. А образ плакальщика, одного на всех, кажется, призван визуализировать цитату совершенно другого автора, о веке совершенно другом, но не менее жестоком, чем шекспировский: «...смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе».

*Валентина Борбунюк
ПроАРТ общественное издание
25 мая в 9:53 • Харьков
[https://www.facebook.com/
groups/1486408888334134/
permalink/1798655727109447/](https://www.facebook.com/groups/1486408888334134/permalink/1798655727109447/)*

ГАМЛЕТ И СМЕРТЬ

Про премьерную постановку «Гамлета» Оксаны Дмитриевой в Харьковском академическом театре кукол им. Афанасьева — в общей палитре «Гамлетов» Украины последних лет.

За последние 10 лет в украинских театрах появилось столько же «Гамлетов», сколько за предыдущие 70 лет. Впрочем, если эту броскую фразу расшифровать в цифрах, то окажется, что речь лишь о 8 новых постановках, к тому же не сильно расширяющих географию предыдущих. А в лидерах пока что — Львов и Харьков.

В 2009 году трагедия Шекспира появилась в репертуарах харьковского «Театра 19» (режиссер Игорь Ладенко) и Одесского украинского театра имени Васыля Васылько (режиссер Дмитрий Богомазов). В 2010 году Гамлет вышел на сцену Волынского театра (режиссер Петр Ластивка). В 2013 году «Гамлета» «оцифровал» режиссер Дмитрий Костюминский в Киеве.

В 2017 году Ивано-Франковский обласной академический театр имени Ивана Франко поставил нео-оперу «HAMLET» (режиссер — Ростислав Держипильський, композиторы — Роман Григорив и Илья Разумейко) и в Сумском академическом театре имени Михаила Щепкина тоже родился спектакль «Hamlet: Гамлет» (режиссер Антон Меженин). В том же году появился первый «Гамлет» в театре кукол — львовский «И люди, и куклы» (режиссер Алексей Кравчук).

И вот восьмым в нашем коротком (или длинном — как посмотреть) театральном мартирологе стал «Гамлет» Харьковского академического театра кукол имени Афанасьева в постановке Оксаны Дмитриевой.

Отдельная тема для длинного разговора-размышления о том, почему время так упорно шлет повестку именно этому герою, который на подмостках предстает то инфантильным неврастеником, то желчным правдоискателем, то флегматичным фаталистом...

Роднит, пожалуй, этих всех «сводных братьев» их желание не казаться, а быть героями позитивными. Пусть мстителями, но непременно благородными. Но ни Шекспир, ни время-контекст шансов им не оставляют. И никак Гамлету не вернуться от «горькой чаши» — в своем странном-странном путешествии за истиной и справедливостью он тоже предаст, убьет, обидит. А если и пожалеет обо всем плохом, так ничего уж не исправить.

Но куда важнее оказывается то, что разнит все украинские версии шекспировской трагедии, причем разнит принципиально, — это место дей-

ствия. Точнее тот хронотоп, который отстаивает единство пространства и времени.

Куда только режиссеры Гамлета не помещали. У Дмитрия Богомазова Гамлет обитал чуть ли не в льюис-кэрелловском Зазеркалье — мире бесконечных двойников и оптических иллюзий. Ростислав Держипильский заселил своего героя в подвал родного театра, выстроенного, как любили и практиковали в СССР, на кладбище. Алексей Кравчук, вполне возможно, внешнее уродство своих героев-мутантов рифмует и объясняет постапокалиптической промышленной средой: на сцене «обломки» то ли химзавода, то ли атомной станции после техногенной катастрофы.

Оксана Дмитриева своего «Гамлета» перенесла-вернула в средневековье. При этом важны здесь не только многообразные художественные коды конкретного исторического периода, но важен и акцент на среднем — промежуточном, что ли, — месте событий.

Эльсинор, если помните, расположен на острове, на берегу моря. Замер, окаменев, между сушей и водой. Между двумя войнами. Между небом и землей. Между раем и адом. Между двумя безднами. И, следуя режиссерской логике, превратился в эдакое пограничье между миром живых и миром мертвых.

В эту буферную зону — «ничейную землю» — попеременно вторгаются то Гамлеты, то Фортинбрасы. Стоит ли удивляться, что именно на этой пограничной территории разгуливают призраки? Так мертвые постепенно аннексируют мир живых. А из мира живых здесь с известной регулярностью кто-то либо добровольно, либо при участливой помощи других пересекает невидимый кордон «страны, откуда ни один не возвращался»...

Возможно, потому, что в спектакле заданы параметры пространства «между» временами, эпохами, странами — здесь уживаются и подыгрывают друг другу разные типы театра кукол, а визуальной и отчасти смысловой доминантой становится украинский вертеп. Сразу оговорюсь: вертеп здесь предъявлен режиссером скорее как метафора этого симультанного пространства, где все двойится и в то же время все со всем срастается, чтобы рассказать историю про серединный мир и его обитателей.

Художник Наталья Денисова эпитет «мрачный», который идеально соединяется и со средневековьем, и с Эльсинором, в спектакле возводит в энную степень — черный цвет здесь заменяет собой чуть ли не всю палитру. Впечатление длинной полярной ночи, царящей на острове. Как там у Шекспира? «Опять пора ночного колдовства» — тут эта пора не заканчивается.

Хотя, как всегда в театре Дмитриевой — Денисовой, цвет уводит в размышления опять-таки о пограничье: о мире видимом и невидимом, о мире людей и кукол. Черные силуэты актеров, белые фигурки кукол — кстати сказать, срединных (управляемых на уровне кукловода)... Последним снова предстоит нелегкая задача дотянуть-дополнить все не сыгранное и недосказанное актерами.

И хотя в спектакле Оксаны Дмитриевой «белые» опять не начинают (читай — не главенствуют), но все равно выигрывают.

Начинается спектакль эпично со встречи двух стихий: воды и суши. Такой практически дословный парафраз начала книги «Бытие» — и тьма над бездной, и Дух над водой. И еще один «двойной» — на сей раз библейский — код спектакля. К слову, и у Шекспира в пьесе много отсылок к героям и сюжетам Старого и Нового завета. Но, как и требует средневековый кодекс, профанное и сакральное идут рука об руку. Поэтому все «высокие» сравнения и символы непременно будут развенчаны легкой тенью режиссерской иронии.

Словно парус на рее, ползет вверх интермедийный занавес, а с ним аппликация из канатов и полосы вылинявшего синего неба на серой парусине. За ним, сомкнув боевой строй, замер ряд парусных игрушечных фрегатов, лишь ветерок легонько колышет паруса.

И возникают из ниоткуда две фигуры в черных туниках с флейтами в руках (актрисы Владислава Аракелян и Виктория Мищенко). Эти сладкоголосые сирены выводят убаюкивающий напев, манящий храбрых моряков в черную бездну... Бом! Они резко обрывают песню ударом о металл огромных бочек-канистр, которые неспешно покатаются по сцене волнами механического железного моря. От этого тревожного сигнала просыпаются куклы-дозорные на верхушках мачт. И лениво, будто заржавевшее устройство старинного механического театра, начинает оживать все пространство.

На заднем плане выстроен двухэтажный станок-вертеп и он же станок-палуба корабля. Он разноцветит всю сцену на десять одинаковых ячеек-прямоугольников. Эти «окна» то зашторены холщовыми парусами-хоругвями, безликими, грязно-серыми, выцветшими, то настезь распахнуты под напором ветра-сквозняка, пронизывающего могильным холодом по преимуществу пустое пространство. Внезапно ткань, как условная граница между мирами, расступится и там, вверху, на условном «капитанском мостике» мелькнет силуэт Призрака...

Благодаря близкому присутствию моря, украинский вертеп неожиданно трансформировался в этом среднем мире, конечно же, в эмблематич-

ный для средневековья «корабль дураков» — емкую метафору человеческой безалаберности и гордыни.

Так в харьковском «Гамлете» просвечивают друг в друга разные картины мира: ментально близкая, родная вдруг уступает место чужеродной, и наоборот. Они причудливым образом накладываются и смешиваются, бесцеремонно вламываются на смежные смысловые пространства друг друга, обогащая шекспировский текст неожиданными аллюзиями, вплоть до ассоциаций с днем сегодняшним.

Но на этом Оксана Дмитриева не останавливается — буквально через мгновение на сцене появляется еще один знаковый элемент: деревянный иконостас — с теми же десятью ячейками-ящичками. Собственно, уменьшенная копия до размера настоящего вертепа. Разумеется, в каждом ящичке затаилась до поры до времени белоснежная планшетная кукла каждого из героев в ожидании своих властелинов-кукловодов.

В таком сложно-уравновешенном зеркальном пространстве (хронотопе), составленном из разных игровых зон, разных культурно-исторических пластов и разных театральных матриц, появятся герои шекспировской трагедии.

Они изначально и заложники (помните, «Дания — тюрьма»?), и обреченные смертники (ящички-гробики иконостаса и ящик-гроб, который выкатывает Гамлет в первой же сцене, сразу намекают на один для всех финал), и временами механические куклы (актеры вдруг «залипают» в однообразных движениях, полуповоротах — полужестах). И, рискну предположить, еще и персонажи средневековой мистерии, рассказанной как бы поверх шекспировского «Гамлета». Раз уж все отсвечивает в спектакле раздвоенными бликами, почему бы и на сам текст не посмотреть сквозь еще один трафарет?

Не возьму смелость утверждать, что моя версия прочтения харьковского «Гамлета» единственно возможная, но почему-то упорно возвращаюсь к одной и той же догадке: Оксана Дмитриева в «Гамлете» разглядела контуры расхожего средневекового сюжета о том, как Рыцарь повстречал Смерть.

Правда, этот Гамлет далек от рыцарского статуса, а вместе с ним и кодекса. Он здесь скорее «исполняющий обязанности» Рыцаря, его копия, только в негативе. Лишь любовь к прекрасной Даме-Офелии его возвышает, но и единственное светлое чувство он принесет в жертву своей ненависти...

Эта выжигающая изнутри ненависть, с которой Гамлет (Александр Маркин) выходит на дистанцию, — и двигатель, и болезнь одновременно.

Он давно не юноша, но и его раздавили тяжестью внезапная смерть отца, предательство матери, подлость дяди... Его захлестывают эмоции. Гамлет с ними плохо справляется — да, в общем-то, и не старается, потому как временами кажется, что ему особое удовольствие доставляет такой эмоциональный экстремум на фоне прежних скучных будней. Потому-то болезнь под названием «ненависть» прогрессирует все больше и больше.

Гамлет-Маркин в игровых приемах, в способе подачи текста, безусловно, равняется на некий классический образец героя-неврастеника, пафосного романтика, способного малейший душевный порыв превратить в напористую эмоциональную волну. Режиссер ему в том иногда подыгрывает: к примеру, вполне всерьез разворачивает в классический профиль и вкладывает в руку череп «бедного Йорика». Такой вдруг возникает образцовый Гамлет, будто сошедший со старинных гравюр.

Только в спектакле классическому, как и полагается в трагедии, неистово страдающему Гамлету поставлен в пару далекий от канонов Призрак отца. Роль inferнального гостя досталась Александру Ковалю, актеру-скомороху и балагуру, который является в этот срединный мир вестником Смерти. Или даже, скорее всего, самой Смертью, которая не прочь подшутить над амбициозными людьми, забывшими давно, кому же от дано право вершить судьбы. В харьковском «Гамлете» Смерть устраивает свой театр и сама же, лицедействуя, меня маски и роли, выходит на авансцену.

И вот затеяли этот мрачный Рыцарь и эта веселая Смерть не партию в шахматы (хотя кто знает — в куклах из вертепа-иконостаса можно при желании разглядеть и силуэты шахматных фигур), а начали сложную игру в прятки на выбывание. Понятно, что вовлечены все. Случайно что ли тут каждый из героев все время норовит куда-либо исчезнуть: Офелия ныряет с головой в железную бочку, Полоний скрывается за ширмой-занавесом, а Гамлет то и дело примеряет к себе гроб-короб... Надо ли говорить, что самое надежное укрытие для всех приготовила, конечно же, Смерть, и терпеливо ждет, когда все оценят гостеприимство ее могил.

Смерть изобретательна и даже артистична. Явление Призрака Гамлету обставлено в духе оперных постановок: на верхней палубе, в клубах сизого дыма, в окружении двух огромных стальных воронов-стервятников. Не тихой тенью родного отца, но громогласным Командором врывается Призрак в жизнь Гамлета. Важно еще, что у бывшего короля — шутовская погремушка в руке, сделанная из черепа ворона. Так начинает работать один из перевертышей «сакральное-профанное», явно намекая на двуединство полюсов потустороннего мира.

Призрак не начнет говорить, пока Гамлет через «не могу» не уляжется в гроб, как в колыбель, иными словами — пока герой не перешагнет черту между мирами. А после Призрак-Коваль, будто шаман, размахивая своей погремушкой, при помощи двух своих подручных — то ли ведьм, то ли сирен, то ли вот этих самых ворон, только в человеческом обличье — расскажет страшную правду об убийстве...

Призрак в пьесе «вербует» Гамлета, мотивируя его благородной вендеттой. В спектакле Оксаны Дмитриевой Призрак-Смерть заманивает Гамлета-Рыцаря в многоходовую игру, в которой понятно, кто окажется победителем. Правила этой игры то ли возмездие за преступления, то ли, и даже вероятнее всего, просто скука. Коротая вечность, Смерть не прочь развлечься.

Но Гамлет не видит подвоха и ведется.

Ведь Гамлет-то весь во власти чувств — он не аналитик, он параноик. И хотя, как и следует по тексту, когда нужно, будет уверять всех, что здоров и вполне отдает себе отчет в происходящем, все равно веришь ему мало — он все время видит то, что не видят другие.

Точнее, он единственный пока что зритель в театре Смерти. Именно в воображении Гамлета и оживает иконостас-вертеп.

Разумеется, главной действующей фигурой кукольного мира-двойника Гамлет видит себя. Но кукла — его идеальный портрет. Бесстрастная благородная кукла все подлости выдает за подвиги, метит в настоящие рыцари. Принципиально, что, в отличие от всех остальных персонажей, Маркин-Гамлет не работает с куклой-Гамлетом, ее ведут все те же женщины в черном — спутницы Смерти. Да и вертеп все время оживает будто исподтишка — куководов не видно, лишь выскакивают, словно черти из табакерки или кукушки из ходиков, маленькие куклы и продолжают разыгрывать трагедию.

Режиссер вверяет и других кукол Смерти-Призраку. Представление бродячих актеров «Мышеловка» про убийство венского герцога Гогзаго разыгрывает именно король-отец. (Короткий, но важный апарт о режиссерском методе: дотошная Оксана Дмитриева выуживает из текста упоминание об Ироде, вскользь брошенное Гамлетом в поучение заезжим комедиантам, и поэтому куклы Гонзаго и его безутешной жены Баптисты, хоть и срисованы со средневековых иллюстраций, все равно отсылают к народной драме-игре «Ирод». Еще один код-поворот в этом спектакле с отсылкой и к театру вертепа, и Библии). И такой эпизод: битва, подсмотренная Гамлетом на берегах туманного Альбиона. Пока Гамлет-Маркин философствует о суете сует, Призрак-Коваль, как расшалившийся

ребенок, свинчивает головы плотной кучке кукол-солдат и меняет их на вороньи черепа, которых тут в избытке — земля, кажется, давно уже не принимает новые останки.

В противовес этому длинному ерничанью о бесславной кончине многих пассажиров «корабля дураков» режиссер сочиняет до головокружения красивую сцену похорон Офелии. Хоронят куклы — на скошенном планшете-могиле они наблюдают, как гроб взлетает и перемещается в черный люк... В похоронной процессии костлявая кляча да с десятков зевак-ворон, черепоголовых, укутанных в черные домино (тут Наталье Денисовой помогал не иначе как сам Альбрехт Дюрер). Офелия до конца остается единственным безгрешным существом в спектакле: и вину за самоубийство безумной Офелии режиссер перекладывает на все тех же сирен, заманивающих девушку в темные воды...

Прочих героев, понятное дело, ждет финал куда более прозаичный. Хотя в этой режиссерской версии мотивы их преступлений объяснены с милосердным пониманием изъянов самой человеческой природы. Татьяна Тумасянц — Гертруда — играет то неистовую страсть, то глубокое разочарование, то апатичную растерянность. В финале сцены с Гамлетом, только что убившим Полония и разоблачившим Клавдия, властная Гертруда вдруг беспомощно и тихо шепчет: «Что ж теперь мне делать?», — умоляя, конечно, не о совете, но о сочувствии.

Вячеслав Гиндин превращает царедворца Полония в послушную куклу механического театра — отрывистая скороговорка, чеканные движения. Впрочем, и у него есть губительная слабость, толкающая на подлости, — любовь к детям. Он вертит в руках детскую шарманку — накручивает-дисциплинирует Офелию, которую Елена Грабина играет хоть и кроткой, но сильной. Именно такие ломаются, но не гнутся... Трагическая вина Лаэрта (многообещающий дебют Максима Богаенко) в том, что не оказался рядом, не защитил сестру, вернулся слишком поздно. И теперь хоть из бочек-пушек пали, хоть взбирайся на баррикады из тех же канистр, а не отменить ни убийства отца, ни гибели сестры...

Двое друзей-иуд Розенкранц и Гильденстерн (актеры Виталий Бурлеев и Павел Савельев) с пугающей исполнительностью готовы помочь Клавдию избавиться от Гамлета за серебряник. Они же, словно в наказание, «превращаются» в спектакле в могильщиков-шутников, ловко орудующих лопатами и словами, обреченные выковыривать из земли черепа и все те же серебряники...

Как водится, самый из них гнусный — Клавдий. Но тихое светлое обаяния Геннадия Гуриненко даже этого героя неожиданно озаряет изнутри —

он убил родного брата, но вряд ли из-за престола, дело, скорее всего, в любви. Сцена молитвы Клавдия, в которой актер начинает монолог на верхней палубе станка, а потом по железному пологому помосту сползает вниз (такое максимальное удлинение движения вниз, на колени, работает как дополнительный акцент усилий раскаяния), в спектакле одна из самых сильных и резонирующих с магистральной темой диалога двух миров — двух бездн. Клавдий отчаянно ждет быть услышанным где-то за пределами земного бытия, но с ним-то как раз разговор вести не желают.

В этом спектакле Гамлет-Маркин так неспешно выполняет поручение Призрака, потому что все время «спотыкается» то об подножки-укоры совести, то о преграды-обстоятельства, как молитва Клавдия. Но, кажется, и эти незначительные помехи тоже укладываются в правила этих прятков со Смертью. Видимо, в награду за партнерство в игре после гибельной дуэли Гамлет упадет в объятия Офелии на глазах у всех пока еще живых и мертвых героев.

В финале на сцене и на станке появятся деревянные могилы-блиндажи, куда заботливо поместят деревянные ящички с куклами. Призрак останется на авансцене рядом с ними, воя-камлая и тряся погремушкой, — кажется, этой Смерти впервые стало тоскливо, и вот она поджидает новых отчаянных и доверчивых рыцарей. Сюжет, таким образом, обрывается, но вряд ли заканчивается.

Но важное остается еще и за скобками самого действия-рассказа. Как по мне, история этого «Гамлета» не только о том, как в срединном, средневековом мире Рыцарь и Смерть затеяли игру. Его история еще и о встрече по воле режиссера в пространстве одного спектакля разных моделей театра кукол. Не просто разных кукол или техник вождения, а вот именно что разных систем.

Площадной театр вторгается на территорию театра механического с куклами-автоматами, театр вертепа теснится под напором театра живого плана с планшетными куклами. И театр драматический тут заявляет о себе тоже вполне законно, хотя и он через режиссерские приемы и принципы организации мизансцен все-таки соподчинен театру кукол.

Для того, чтобы описать-осмыслить наш мир через призму, как правило, канонического текста, Оксане Дмитриевой мало одного типа театра кукол и даже одного вида театра. Обладая, скажем так, симфоническим типом режиссерского мышления, она строит свой театр из сложного, порой запутанного переплетения разных художественно-философских конструкций, при том всегда пытается соблюсти закон симметрии, гарантирующий и прочность, и равновесие «постройки».

Когда фокус удается, разнородные элементы и впрямь срastaются. Но иногда, случается, и конфликтуют, и вспарывают острыми углами тонкую ткань спектакля. Не последнюю роль в этом процессе играет и сам текст, способный или не способный вынести тяжесть «несущих конструкций» режиссуры.

В «Гамлете» режиссерская попытка совместить разные художественные системы, выстроив из них бинарно-оппозиционный ряд, уходящий практически в бесконечность, обретает прочный фундамент драматургии. Да и сюжет о Гамлете и Призраке (о Рыцаре и Смерти) вполне транспонируется и в вертепную систему координат, и в мистериальную, и в систему народно-площадного театра, и, само собой, театра драматического.

Каждый из них в этом спектакле пока заявляет о себе с разной силой убедительности. Потому-то они и оказываются в разной степени уязвимости к проклятым профессиональным «зачем» да «почему».

Но выбор режиссером сложного пути компромисса и балансировки, пути нащупывания золотой середины вполне оправдан результатом, даже если результат и нацелен на дальнюю перспективу. Временами на спектаклях Оксаны Дмитриевой думаешь, что, лишь перестав бояться несовершенства, можно разглядеть и воссоздать гармонию. Или хотя бы приблизиться к ней.

Ирина Чужинова

*[https://www.ukrainiantheater.com/
vsi-teksty/hamlet-i-smert](https://www.ukrainiantheater.com/vsi-teksty/hamlet-i-smert)*

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андреев Л.Г. История французской литературы : учеб. для вузов / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. — М. : Высш. шк., 1987. — 543 с.
2. Анничев А. Ну что сказать? Шедевр и есть шедевр / А. Анничев // Время. — 2017. — 22 мая.
3. Анничев А.В. Харьков «Чевенгур» стал «Губернией на берегу неба» / А.В. Анничев // Время. — 2012. — 22 февр.
4. Артемьев Л. «Конек-Горбунок» в детском кукольном театре / Л. Артемьев // Харьковский рабочий. — 1936. — 18 марта.
5. Быба Т. «Чевенгур» из Харькова — ярчайшее событие Платоновского фестиваля [Электронный ресурс] / Т. Быба // Культура. ВРН. — 2013. — 11 июня. — Режим доступа : <http://culturgavrnrn.ru/pf/9592> (дата обращения 19.06.2018). — Заглавие с экрана.
6. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре / Дж. Гасснер; пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; ред., предисл. и примеч. Н.В. Минц. — М. : Изд-во иностр. лит., 1959. — 256 с.
7. Голдовский Б. Театр кукол Украины : Страницы истории / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. — Сан-Франциско : International Press, 1998. — 275 с.
8. Голдовский Б. Куклы: энциклопедия / Борис Голдовский. — М. : Время, 2004. — 496 с.
9. Горбенко П. Ляльковый театр на Україні / Петро Горбенко // Шлях мистецтва. — 1929. — №11. — С. 101–107.
10. Горбенко П. Основні завдання на сьогодні лялькового театру // Шлях мистецтва. — (данные неизвестны).
11. Горбенко П. Ще раз про ляльковий театр / Петро Горбенко // Радянський театр. — 1929. — №2/3. — С. 31–33.
12. Жаровцева И. Большие вопросы маленьких кукол / И. Жаровцева // Театр. — 1969. — №1. — С. 47.
13. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. / О.В. Журчева. — Самара : Изд-во СамГПУ, 2001. — 184 с.
14. Иоффе И. По Витебску / И. Иоффе // [Неизвестная газета]. — 1935. — 2 авг.
15. К приезду Всеукраинского кукольного театра // Полесская правда. — 1935. — 10 окт.

16. Кадомская Е. В харьковском театре объявился коварный обольститель / Елена Кадомская // Культура. — 2014. — 15 марта.
17. Камю А. Избранное : пер. с фр. / А. Камю. — М. : Прогресс, 1969. — 544 с.
18. Коваленко Ю. «Женщина-ребенок» Виктория Мищенко / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2015. — 10 февр.
19. Коваленко Ю. «Нестроевой» художник Наталья Денисова / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 23 февр.
20. Коваленко Ю. Александр Коваль — земной герой с чувством юмора / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2009. — 12 нояб.
21. Коваленко Ю. Александра Шлыкова — «Алиса Коонен» театра кукол / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 27 нояб.
22. Коваленко Ю. Алексей Бойко: мне нравится моя фамилия / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 18 марта.
23. Коваленко Ю. Алмазная донна Ирина Золотарева / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2009. — 3 дек.
24. Коваленко Ю. Вячеслав Гиндин и его тень / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2011. — 22 февр.
25. Коваленко Ю. Единство и борьба противоположностей Игоря Мирошниченко / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 28 янв.
26. Коваленко Ю. Казанова: сни про щастя та смерть у Венеції / Ю. Коваленко // Укр. театр. — 2014. — №2. — С. 20–21.
27. Коваленко Ю. Кукольник с душой кинорежиссера / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2015. — 19 февр.
28. Коваленко Ю. Люди и фантомы / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2015. — 24 февр.
29. Коваленко Ю. Мнимое благополучие творца / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2009. — 19 дек.
30. Коваленко Ю. Облака мечты Натальи Гранковской / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2011. — 9 июля.
31. Коваленко Ю. От автослесаря до Гамлета / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 1 мая.
32. Коваленко Ю. От Малыша до Донны Анны / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 4 февр.
33. Коваленко Ю. Павло Савельев: «Люблю бути творцем» // Артерія. — 2015. — №2/3. — С. 62–70.
34. Коваленко Ю. Параллельные миры Геннадия Гуриченко / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2009. — 21 нояб.
35. Коваленко Ю. Прекрасная леди Харьковского театра кукол / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2011. — 2 авг.

36. Коваленко Ю. Продолжательница театральной династии / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — 2012. — 6 дек.
37. Коваленко Ю. Радости и боль Александра Маркина / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 4 февр.
38. Коваленко Ю. Революція в жанрі трагіфарсу / Ю. Коваленко // Укр. театр. — 2012. — №6. — С. 4–5.
39. Коваленко Ю. Счастье и боль Ирины Рабинович / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2012. — 31 марта.
40. Коваленко Ю. Татьяна Тумасянц и ее ангелы / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2010. — 12 янв.
41. Коваленко Ю. Человечность и теплота героинь Ольги Мохленко / Юлия Коваленко // Харьковские известия. — 2011. — 1 сент.
42. Коньок-Горбуньок // Більшовик Полтавщини. — 1935. — 10 квіт. — Підпис: Т. К.
43. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма : пер. с англ. / Г. Крэг. — М. : Искусство, 1988. — 400 с.
44. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1 (1891–1917) / В. Мейерхольд. — М. : Искусство, 1968. — 792 с.
45. Меркин Г.С. Литература: учеб. пособие для 9-го кл. В 2 ч. Ч. 1 / Г.С. Меркин, Б.Г. Меркин. — М. : Русское слово, 2011. — 344 с.
46. Новейший философский словарь. — М., 1997. — Т. 1. — [С. 250].
47. Образцов С. Моя профессия / С. Образцов. — М. : Искусство, 1981. — 464 с.
48. Парамонов А. Материалы к истории харьковского театра, 1780–1930 [Текст] / А. Парамонов, В. Титарь. — Харьков : Харьков. частный музей город. усадьбы, 2007. — 288 с. С. 105.
49. Подсудовский П. Театры кукол требуют внимания / П. Подсудовский // Сталинское племя. — 1954. — 21 дек.
50. Попов Д. Натурализм в искусстве как «научное исследование» человека и общества [Электронный ресурс] / Д. Попов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение // Вопросы теории и практики. — 2014. — №9–2. — С. 141–145. — Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2014_9-2_34.pdf (дата обращения 18.06.2018). — Заглавие с экрана.
51. Рубинский А. К вопросу о национализме и национальной идее в аспекте театральной культуры Харькова / А. Рубинский // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : [зб. наук пр.] / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харьков, 2010. — Вип. 1. — С. 186–204.
52. Рубинский А. Мистическая сущность играющих кукол / Алексей Рубинский. — Харьков : Тимченко А.Н., 2004. — 159 с.

53. Рубинский А. Реалистический метод в театре кукол / Алексей Рубинский // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. — 2008. — №813 : Post office. Образи часу — образи світу. — С. 67–88.

54. Рубинский А. Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы. Опыт исторической философии / Алексей Рубинский. — Харьков : Тим Паблиш Груп, 2014. — 512 с.

55. Смирнова Н. 10 очерков о театре «Цэндэрикэ» / Н. Смирнова. — М. : Искусство, 1979. — 272 с.

56. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. — Москва : Искусство, 1990. — 564 с.

57. Токарев Д. Курс на худшее : Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета / Д. Токарев. — М. : Новое лит. обозрение, 2002. — 333 с.

58. Хаит Л. Присоединились к большинству... / Л. Хаит. — Тель-Авив : Яффа : Mann sohn house, 2007. — 458 с.

59. Хомайко Ю. Джакомо Казанова в Театре кукол / Ю. Хомайко // Губерния. — 2014. — №4. — С. 36–37.

60. Хомайко Ю. От «Чертовой мельницы» к «Мастеру и Маргарите». : спектакли для взрослых в театре кукол / Ю. Хомайко // Вечерний Харьков. — 1994. — 22 марта.

61. Хоменко В. Чудовий театр / В. Хоменко. — Кам'янець-Подольськ., 1936. — Серпень.

62. Циркулярное письмо Всероссийского театрального общества от 19 ноября 1940 г. №3131 и вопросы «Ежегодника советского театра». — М., 1940. — С. 1–15.

63. Чепалов А. Барокко-кабаре, или Как излечить симулянта : «Мнимый больной» по-харьковски: азарт и «карнавальность» / А. Чепалов // День. — 2017. — 2 июня.

64. Чернецька Л. ... І оживає лялька / Людмила Чернецька // Вечірній Харків. — 1983. — 1 січ.

65. Чехов А.П. Собрание сочинений : в 12 т. Т. 9 / А.П. Чехов. — М. : Гослитиздат, 1963. — 712 с.

66. Чеховий М. Театр ляльок / М. Чеховий // Соціалістична Харківщина. — 1935. — 5 берез.

67. Шахивець І. Гастролці лялькового театру в Білорусії / І. Шахивець // Соціалістична Харківщина. — 1935. — 5 берез.

68. Шаховец И. Гастроли Всеукраинского Показательного кукольного театра / Иван Шаховец // [Неизвестная газета]. — 1935. — №35.

69. Шервашидзе В. Слово в пьесах Беккета / В. Шервашидзе // Литературная энциклопедия. Т. 4. — СПб., 1990. — С. 43.

70. Шпет Л. О театре кукол / Л. Шпет // Театр. — 1977. — №7. — С. 56–60.

71. Юрковский Х. Куклы. Маски. Метаморфозы... / Хенрик Юрковский. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2018. — 396 с.

72. Ярошенко Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова / Л.В. Ярошенко. — Гродно : ГрГУ, 2004. — 137 с.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

1. Анничев А. Оксана Дмитриева — удача театрального Харькова.

2. Бакшт В. Самый счастливый зритель / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1935.

3. Белоруссова В. Тридцать лет в театре кукол [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков. — 46 л.

4. Беседа с актером ХГАТК им. В.А. Афанасьева, заслуженным артистом Украины В.И. Гиндиным 14 января и 6 февраля 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

5. Беседа с главным режиссером, заслуженной артисткой АРК О.Ф. Дмитриевой 3 и 25 февраля 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

6. Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В.И. Кравцом в сентябре 2017 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

7. Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины А.А. Инюточкиным от 13 октября 2017 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

8. Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е.Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

9. Беседа с Н.И. Гуменюк от 14 января 2010 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

10. Беседа с режиссером театра кукол О.М. Русовым от 3 июня 2017 г. и 25 февраля 2011 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 2018. — С. 1–4.

11. Беседа с руководителем «Малого театра марионеток» Валерием Дзехом 21 января 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

12. Давыдова И. Рецензия на спектакль «Святой и грешный» М. Варфоломеева / Харьковский театр кукол.

13. Дмитриев Ю.А. Стенограмма обсуждения спектакля Харьковского театра кукол им. Н.К. Крупской «Чертова мельница» 27 ноября 1968 г. [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1968. — С. 1–7.

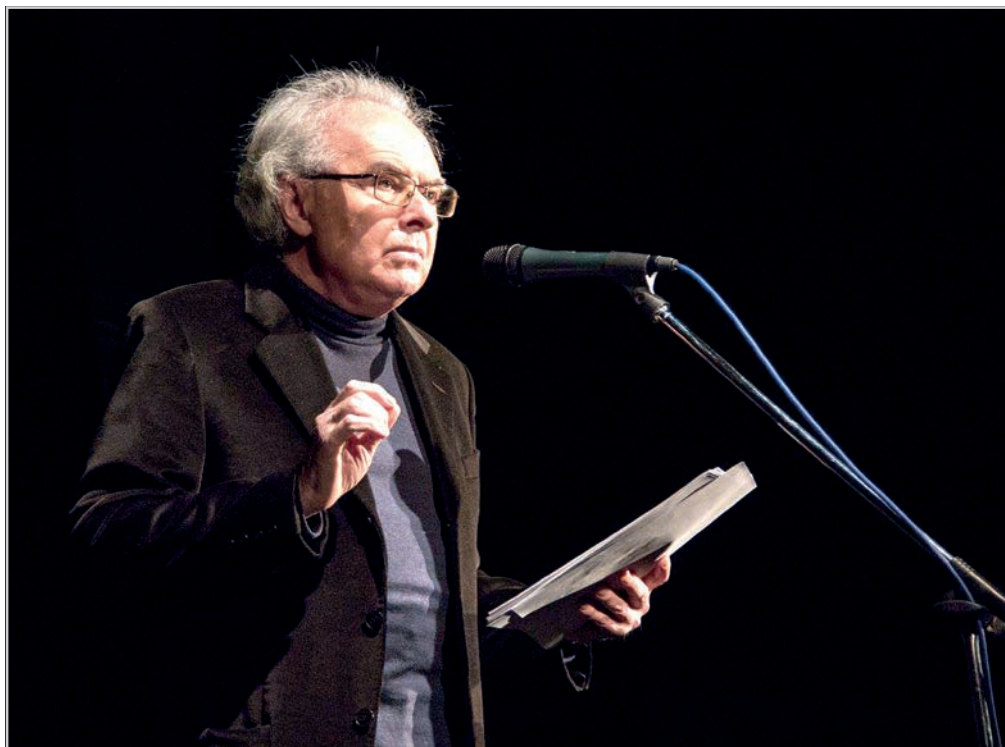
14. Дмитрієва О. Театр ляльок у творчості Олександра Блока : дипломна робота / О. Дмитрієва. — Харків. — 48 с.

15. Интервью с актрисой театра Викторией Мищенко 14 ноября 2017 года.
16. Интервью с актрисой театра Татьяной Тумасянц 7 февраля 2018 года.
17. Историческая справка о Харьковском театре кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1954. — С. 1–5.
18. Историческая справка о Харьковском театре кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1950. — С. 1–5.
19. Историческая справка областного кукольного театра Харьковского областного отдела по делам искусств при Совете Министров УССР, г. Харьков (1936–1949 гг.) [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1949. — С. 1–6.
20. Коваленко Ю. «Маленькая актриса» в ожидании больших ролей.
21. Коваленко Ю. Актер театра авторского направления.
22. Коваленко Ю. Везение и талант Светланы Фесенко.
23. Коваленко Ю. Джульетта из Диснейленда.
24. Коваленко Ю. Острохарактерная Златовласка из сказки.
25. Коваленко Ю. От головы до пят — актриса!
26. Коваленко Ю. Поэтичный скоморох Антон Андрищенко.
27. Коваленко Ю. Святой и грешный Владимир Бардуков.
28. Коваленко Ю. Театральная душа Татьяна Кривогины.
29. Коваленко Ю. Харизматическая актриса с русским темпераментом.
30. Коваленко Ю. Человек на своем месте.
31. Коваленко Ю. Шут с глазами васнецовских иноков.
32. Конференция «Театр кукол в жизни ребенка», Ленинград, 27 июня 1964 г. [Рукопись]. — Ленинград, 1964. — С. 1–68.
33. Отчет о деятельности Харьковского областного государственного театра кукол им. Н.К. Крупской за 1950 год [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1950. — С. 1–8.
34. Отчет о работе Харьковского областного театра кукол имени Н.К. Крупской за 1948 год [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1948. — С. 1–9.
35. Переписка с актрисой театра Е. Грабиной от 24 февраля 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.
36. Переписка с актрисой театра И.А. Золотаревой от 19 февраля 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.
37. Переписка с актрисой ХГАТК им. В.А. Афанасьева Т. Тумасянц от 10 января 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.
38. Переписка с главным режиссером театра, заслуженной артисткой АРК О.Ф. Дмитриевой от 10 января и 25 февраля 2018 года / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.

39. Переписка с педагогом-репетитором театра, доцентом кафедры театра кукол Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского С.Я. Фесенко от 22 февраля 2018 года. — Харьков, 2018.
40. Протокол №2 заседания художественного совета Харьковского театра кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.
41. Протокол №3 заседания художественного совета управления культуры Харьковской области от 24 марта 1983 года [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева.
42. Слоним П. Деятельность педагогической части театра [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков. — С. 1–3.
43. Слоним П. Из далеких воспоминаний [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков. — С. 1–8.
44. Слоним П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930–1941 гг.) [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — С. 1–3.
45. Справка о работе Харьковского областного театра кукол им. Н.К. Крупской над улучшением своего репертуара и причинах, мешающих дальнейшему развитию театра [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1955. — С. 1–3.
46. Справка о Харьковском государственном театре кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1966. — С. 1–2.
47. Стенограмма обсуждения программы смотра, посвященного 60-летию Харьковского государственного театра кукол им. В.А. Афанасьева, от 16 мая 1999 года [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — С. 1–13.
48. Струменко А. Историческая справка о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков. — С. 1–3.
49. Тезисы доклада к 15-летию Харьковского областного театра кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1954. — С. 1–7.
50. Трофимюк Б. Как я стала актрисой-кукловодом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков.
51. Фомишкина О. Немного о прошлом [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков. — С. 1–6.
52. Харьковский театр кукол им. Н.К. Крупской [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — Харьков, 1955. — С. 1–4.
53. Харьковский театр кукол имени Н.К. Крупской [Рукопись] / ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — 1960. — С. 1–3.

54. Цимлова Л.С. Как я стала кукольницей [Рукопись] / Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева. — С. 1–3.

55. Шахівець І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис] / Держ. музей театру, музики і кіномистецтва України. — Інв. №10818/С. — С. 1.



Рубинский Алексей Юрьевич — театральный деятель, педагог, актер Харьковского государственного академического театра кукол им. В.А. Афанасьева, народный артист Украины, профессор Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского.

Родился 27 декабря 1952 года в Днепропетровске.

В 1975 году окончил Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского, в том же году был приглашен в Харьковский государственный театр кукол, где работает до настоящего времени.

В театре сыграл около 140 ролей; снялся в 12 фильмах.

Участник и лауреат многих региональных и международных театральных фестивалей.

Лауреат театральных премий им. М.Л. Кропивницкого (1997), им. И.А. Марьяненко (2002), им. В.А. Афанасьева (2007), «Народное признание» (2013).

Государственная стипендия Президента Украины (2012–2014 гг.; 2015–2017 гг.).

В творческой и педагогической деятельности разрабатывает принципы харьковской актерской школы кукольников, теорию искусства, активно пропагандирует искусство театра кукол. В своих научных трудах охватывает широкий спектр теоретических и философских проблем.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ.	
Довоенный этап истории Показательного театра кукол	15
Зарождение Показательного театра кукол	17
Еще раз к вопросу о преемственности	26
Корифеи и обстоятельства становления Показательного театра кукол	40
Традиции пропаганды искусства театра кукол	62
От вертепа — к «трем шедеврам»	69
Творческий метод И.Н. Шаховца	82
Натуральная школа и реализм	96
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.	
Послевоенный этап истории Показательного театра кукол	119
Возвращаясь к наследию	121
Творческий метод Г.Е. Стефанова и новации условного театра	134
«Четыре шедевра»	160
РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ.	
Современный этап истории Показательного театра кукол	181
Эпоха застоя	183
Преодоления	192
Путь к возрождению	209
«Театр Дмитриевой» в исторической проекции на традиции Показательного театра кукол	234
Наследники школы	296
ПОСЛЕСЛОВИЕ	408
ПРИЛОЖЕНИЯ	427
ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	445
Неопубликованные документы и материалы	449

Ця монографія — продовження дослідження вузлових проблем, пов'язаних з історією видатного явища слобожанської культури ХХ–ХХІ століть — Показового театру ляльок, продовженої в історії Харківського театру ляльок. Монографія розвиває тему, розпочату в попередній книзі «Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій і школи. Досвід історичної філософії». У даному виданні досліджуються традиції, пов'язані з розвитком репертуарного театру, естетики мистецтва граючих ляльок у постановках світової класики драматургії та літератури, особливості стилю і методу режисури Харківського театру ляльок в інтерпретації і розкритті духовного змісту драматургічних творів. На основі практики театру теоретично осмислюються основи майстерності актора харківської школи лялькарів.

Монографія призначена для істориків, культурологів і теоретиків мистецтва театру, викладачів і студентів театральних вишів та тих, хто цікавиться мистецтвом театру ляльок, і зокрема історією Харківського театру ляльок.

Наукове видання

Рубинський Олексій Юрійович

НАРИСИ ІСТОРІЇ ПОКАЗОВОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК У ХАРКОВІ

**ДО ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ
ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЛЯЛЬКАРІВ**

Російською мовою

Редактор *Інна Байда*

Коректор *Тетяна Поливана*

Дизайн та комп'ютерне верстання *Сергія Нурахметова*

Формат 70×100 1/16. Ум. друк. арк. 20,64.

Тираж 150 пр. Зам. № 1305.

Видавець та виготовлювач 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 р.

