

БОРИС ГОЛДОВСКИЙ

Режиссёрское искусство
театра кукол России XX века
Очерки истории



Борис Голдовский

**Режиссерское искусство
театра кукол России XX века**

«Автор»

2013

Голдовский Б. П.

Режиссерское искусство театра кукол России XX века /
Б. П. Голдовский — «Автор», 2013

В 2011 году исполнилось ровно сто лет с тех пор, как впервые в Санкт-Петербурге Ю. Сазонова-Слонимская и П. Сазонов задумали постановку спектакля «Силы любви и волшебства» – первого в России кукольного спектакля, созданного на принципах режиссерского театра. Пора попытаться, хотя бы эскизно, восстановить цепь событий, повлекших за собой возникновение и создание режиссерской профессии, различных режиссерских школ в российском театре кукол. Одновременно – проследить, как и почему возникали, развивались, или затухали новые театральные идеи, рождались и складывались в различные театральные системы открытые режиссерами элементы построения кукольных спектаклей.

© Голдовский Б. П., 2013

© Автор, 2013

Содержание

К читателю	6
От автора	8
Книга I. От традиции – к творчеству	10
Дочери мечты	10
Другой театр	17
Дань марионеткам, или «Третий сезон» старинного театра	30
Курсы Ефимовых	48
Мастерская Соколова	62
Конец ознакомительного фрагмента.	64

Борис Голдовский

Режиссерское искусство

театра кукол России XX века

© Голдовский Б. П., 2013

© Оформление ЗАО Дизайнерский Центр «ВАЙН ГРАФ», 2013

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции.
Иоганн Вольфганг Гете

К читателю



С. Пчельникова

Пространство кукол многолико, разнообразно и загадочно. Новая книга доктора искусствоведения, Президента «Центра С. В. Образцова» Бориса Голдовского продолжает исследования, посвященные тайнам кукольного мира. Его энциклопедии «Куклы» и «Художественные куклы», монографии «Хрупкий образ совершенства», «История кукольной драматургии», «Летопись театра кукол в России XV–XVIII вв.», «Записки кукольного завлита» и многие другие хорошо известны российским и зарубежным кукольникам.

На этот раз автор обратился к истории режиссерского искусства театра кукол. Эта профессия, возникшая в России Серебряного века и принесящая отечественному искусству кукол мировую славу, во многом повлияла на образы, принципы экспонирования, технологические решения искусства авторских художественных кукол.

Наше Международное объединение авторов кукол всегда оказывает поддержку новым, оригинальным идеям и исследованиям кукольного мира. Свидетельство тому – многочисленные выставки, мастер-классы, благотворительные акции, проводимые МОАК. Разнообразна и издательская деятельность объединения. Иллюстрированные журналы «Талант» и «Мир кукол» давно завоевали любовь сотен художников, мастеров-кукольников, содействуют пропаганде этого удивительного вида искусства.

Поэтому я уверена, что предлагаемая книга также найдет многочисленных и заинтересованных читателей, открывающих для себя волшебное, безграничное пространство кукол.

*Президент Международного объединения авторов кукол
(МОАК www.pchela.com)
Светлана Пчельникова*

От автора

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого.
Дени Дидро

У разных времен – свои театральные куклы, которые чутко реагируют на изменения жизни, сознания, культуры людей. Есть время марионеток, а есть – петрушек, проходили века театра теней, вертепа, столетия «тростевых», бывали и годы кукол-автоматов...

Это стало особенно заметным с появлением в театрах кукол профессиональных режиссеров и их спектаклей. Та к XX столетие началось с Серебряного века марионеток Слонимской – Сазонова, который сменился «петрушечными» десятилетиями Ефимовых, Деммени, Аристовой, Швембергера... За ними наступило время наивно-романтических «образцовских» тростевых кукол, затем – трагические маски спектаклей Б. Аблынина времен «оттепели», которых в «годы застоя» сменили трагикомические манекены «уральской зоны». На рубеже тысячелетий пришли времена планшетных кукол режиссеров «петербургской школы»...

В 2011 году исполнилось ровно сто лет с тех пор, как впервые в Санкт-Петербурге Ю. Сазонова-Слонимская и П. Сазонов приступили к воплощению спектакля «Силы любви и волшебства» – первому в России спектаклю, созданному на принципах режиссерского театра. Пора попытаться, хотя бы эскизно, восстановить цепь событий, повлекших за собой возникновение и создание режиссерской профессии, различных режиссерских школ в российском театре кукол. Одновременно – проследить, как и почему возникали, развивались или затухали театральные идеи, рождались и складывались в различные системы открытые режиссерами элементы построения кукольных спектаклей.

Возникшее на самых ранних этапах развития человечества, искусство театра кукол давно и прочно вошло в мировую культуру. Об этом свидетельствуют, в том числе, многочисленные исследования русских, зарубежных ученых, специалистов самых разных областей науки, искусства, культуры – театроведов, филологов, историков, культурологов, фольклористов, этнографов, философов, искусствоведов. Тем не менее процесс возникновения и развития отечественного режиссерского искусства театра кукол, как «искусства создания художественно целостного театрального спектакля»¹, оставался в тени их внимания.

С момента появления и в течение всего XX века это искусство складывалось, пополнялось новыми элементами, последовательно эволюционировало, превратив кукольные представления из фольклорного, канонического, традиционного зрелища, «действия забавных фигур» в глубокое, профессиональное самобытное театральное искусство.

Режиссерская профессия возникла в театре кукол тогда, когда этот театр стал восприниматься как новый вид искусства. В первую очередь – изобразительного. Художники, скульпторы, расширяя свои функции, выходя на «чужую территорию», становились режиссерами спектаклей. Это неудивительно, так как театр кукол – искусство, в первую очередь, визуально-пластическое. Почти всё здесь, включая действующих лиц – результат замысла, а зачастую и исполнения художника.

Если в «дорежиссерский» период построение кукольного спектакля чаще всего определялось сложившейся традицией, которая, в свою очередь, основывалась на устоявшихся канонах, то режиссерский театр кукол строился логикой художественного замысла режиссера, формально свободного от традиций, но, по существу, на них базирующегося. К примеру, в

¹ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. М.: Наука, 1989. С. 7.

профессиональном кукольном театре осталось непреложным правило традиционных кукольников: «Важно не то, что куклы говорят, а то, что они делают».

За сто лет своего существования в России профессия режиссера театра кукол вполне доказала свою состоятельность и самобытность. В исторически короткий временной отрезок российские режиссеры внесли заметный вклад в искусство играющих кукол, создали спектакли, вошедшие в «золотой фонд» российского и мирового театра, открыли важнейшие элементы, ставшие краеугольными камнями режиссерской профессии, создали собственные режиссерские системы и школы.

Выдающуюся роль в истории русского режиссерского искусства театра кукол сыграли в первую очередь сами режиссеры. Они не только занимались постановками спектаклей, но и анализом этого процесса, формулировкой целей, задач, законов и принципов построения кукольных спектаклей, формулировали специфические особенности этого вида театра. Без них – П. Сазонова и Ю. Слонимской, В. Соколова, Л. Шапориной-Яковлевой, Н. и И. Ефимовых, Евг. Деммени, В. Швембергера, С. Образцова, М. Королёва, Б. Аблынина, В. Громова, А. Трапани, Н. Савина, Р. Ренца, Ю. Фридмана, Л. Устинова, Ю. Елисеева, В. Кусова, В. Сударушкина, В. Штейна, В. Вольховского, В. Шраймана, Р. Виндермана, С. Столярова, В. Куприна, И. Игнатьева, Б. Саламчева, В. Шадского, Е. Ивановой, И. Эпельбаума, А. Борока, Д. Лохова, В. Бирюкова, Е. Ибрагимова, Б. Константинова, А. Смирнова, Р. Кудашова и многих других – невозможно представить не только историю режиссуры театра кукол, но и всего отечественного искусства играющих кукол в целом. Результаты их деятельности, по существу, и являются историей отечественного режиссерского искусства театра кукол.

Значительный вклад внесли и историки, теоретики, создавшие книги, статьи, исследования, посвященные режиссерам и режиссуре театра кукол России. Среди них – Л. Г. Шпет, Н. И. Смирнова, Е. С. Калмановский, Б. М. Поюровский, И. Н. Соломоник, И. П. Уварова, А. Ф. Некрылова, А. П. Кулиш, А. А. Иванова, Е. И. Ковычева и др.

История отечественной режиссуры на протяжении многих лет прослеживается также в статьях театральных критиков Е. Коренберг, Л. Немченко, К. Мухина, М. Гуревича, Е. Давыдовой, Е. Покорской, Н. Райтаровской, А. Шепелевой, А. Гончаренко и др.

Необходимо отметить и значительный вклад, внесенный в развитие отечественной режиссуры Кабинетом детских, юношеских и кукольных театров СТД РФ и его руководителем – театроведом О. Л. Глазуновой, Отделением театра кукол СПГАТИ под руководством профессора Н. П. Наумова, коллективом Музея театральных кукол ГАЦТК им. С. В. Образцова, Российским центром УНИМА.

Эта книга создана на основе, в том числе, и их работ. Первая ее часть посвящена зарождению режиссерской профессии в театре кукол и охватывает период с момента замысла первого режиссерского кукольного спектакля («Силы любви и волшебства» Сазонова – Слонимской) до создания первой полноценной концепции «кукольной режиссуры» – режиссерской системы Евг. Деммени. Вторая – от режиссерских и теоретических работ С. Образцова – до первого десятилетия XXI века.

Автор не ставит перед собой задачи всеобъемлющего воссоздания картины истории российской режиссуры театра кукол, анализа всех талантливых работ отечественных режиссеров-кукольников. Перед вами – эскиз, который, уверен, будет со временем уточняться и восполняться новыми поколениями исследователей.

Книга I. От традиции – к творчеству



Дочери мечты

...Их изготавливают талантливые художники, их показывают поэты. Они обладают наивной грацией, божественной неуклюжестью статуй, согласившихся стать актерами. Приходишь в восхищение, когда эти маленькие идола играют комедию.

Анатоль Франс

Зарождение режиссерского искусства театра кукол России является составной частью европейского общекультурного процесса XIX столетия, когда все ипостаси, все составные части древнего кукольного мира начали активно обретать новые черты и качества. «Культура кукол» профессионализируется. Из фольклора, народных промыслов, традиционных цехов, куда входили и отдельные кукольники, и различные традиционные кукольные театры, дававшие представления, куклы переходят в сферу массового искусства.

Мир кукол разрастается. С развитием промышленности, появлением новых театральных художественных идей и эстетических течений, новых материалов и технологий для изготовления кукол в европейских странах разворачивается невиданное ранее их массовое производство, возникают и множатся полупрофессиональные кукольные кабаре и театры.

Повсеместное обращение к эстетике куклы характерно для всего европейского культурного фона XIX – первой четверти XX в. Оно активно проявилось в период «протомодерна» – немецкого романтизма, провозгласившего необходимость гармонизировать жизнь и искусство, восстановить утраченную связь безусловного с условным.

В «старой доброй Англии», издавна славившейся своими деревянными и восковыми куклами, сделанными в единственном экземпляре, появляются крупные компании, производящие кукол: «Монтанари», «Пьеротти», «Джон Эдвардс», которые доводят технику их изготовления до совершенства.

Во второй половине XIX столетия становятся модными рождественские восковые куклы (по преданию, эту моду ввёл принц Альберт), изображающие уличных торговков, солдат, офицеров, крестьян, различных животных... Тогда же появляется традиция изготовления портретных кукол. Королева Виктория заказывает Генри Пьеротти – владельцу компании «Пьеротти» – кукол, изображавших ее детей. Многие светские дамы следуют ее примеру...

Куклы – олицетворение мечты немецких романтиков, соединившее в себе натурность и метафоричность, – активно проникают в быт и семейную среду. Среди немецких производителей кукол XIX века наибольшей известностью пользовались компании «Альт, Бек и Готтшальк», «Бергнер», «Бер и Прёшильд», «Братья Хойбах», «Кеммер и Райнхардт», «Клинг», «Куно и Отто Дрессель», «Симон и Халбиг», «Бруно Шмидт», «Арман Марсель», «Кестнер» и др.

«Кестнер» – одна из самых знаменитых немецких фирм, производивших кукол из фарфора и папье-маше. Производство Иоганна Даниэля Кестнера-младшего (1787–1858) было одним из первых в Европе, и к 1820 годам влияние фирмы было столь велико, что ее владельца называли «Король Кестнер».

Французские куклы в XIX веке считались высшим эталоном мастерства, изящества, красоты и вкуса. Великая игра детей и взрослых создала особый кукольный мир мечты о совершенстве. В эту игру, создавшую целые направления в искусстве и промышленности, играли сотни людей: художники, технологи, модельеры, сапожники, портные, ювелиры, оружейники. Ее умело направляли и французские кукольные «капитаны»: «Брю», «Дом Юрэ», «Л. Ромэ», «Готье», «Стейне», «Жюмо».

Куклы отражали новейшие тенденции европейского искусства. К концу XIX века здесь утверждается натурализм и зарождается символизм. В живописи на смену импрессионистам приходят постимпрессионисты.

Расцвет французских кукол пришелся на 1880-е годы, когда мастера освоили новые технологии производства, добились фантастической художественной выразительности, в результате чего появилось новое направление изобразительного искусства – авторские художественные куклы. Одним из первых таких авторов стал Эдгар Дега: в 1880 году из-за болезни глаз он стал заниматься скульптурой и создал авторскую восковую куклу «Маленькая танцовщица четырнадцати лет» (портрет Мари ван Гётам). Эта кукла Дега с настоящими волосами была представлена на 6-й выставке импрессионистов в Париже (1881) и вызвала бурю негодования художественной критики. Одни сравнивали ее с анатомическим препаратом, другие находили примитивной и гротесковой.

Одновременно с куклами, созданными по моделям профессиональных художников и скульпторов, стали возникать и «кукольные пространства» – места обитания кукол. Широкое распространение получили разнообразные «кукольные дома», готовые для любительской игры кукольные театры: дешевые бумажные и дорогие – сделанные из дерева, ткани и папье-маше. Куклы и домашние любительские кукольные представления прочно вошли в повседневный быт и культуру XIX столетия. Вскоре они станут одним из существенных факторов возникновения феномена профессионального театра кукол, внезапно и надолго возникнут в жизни, биографиях европейских художников, режиссеров, актеров, литераторов.

Среди последних – Жорж Санд: знаток, тонкий ценитель и один из первых теоретиков кукольного театра, подвигнувшая выдающегося французского исследователя Шарля Маньена на создание его фундаментальной «Истории марионеток Западной Европы»², а своего талантливого сына – художника, драматурга, автора труда о *Commedia dell'arte* Мориса Санд – на устройство в поместье Ноан кукольного «Театра друзей» (*Théâtre des Amis*).

Увлечшись куклами, Жорж Санд в течение 30 лет конструировала и шила костюмы, одевала для своего домашнего любительского кукольного театра перчаточных «бураттини». «Знаете ли вы, что такое театр *burattini*? – писала она. – Это классические, примитивные и лучшие куклы. Это не марионетки, которые, будучи подвешены за веревочку, ходят, не касаясь земли. Марионетки довольно верно симулируют жесты, позы. Несомненно, что, идя вперед в этом направлении, можно прийти до полной имитации натуры. Не углубляясь в суть этой проблемы, я спросила себя, каким, в конце концов, будет результат и что Искусству дает этот театр автоматов? Чем больше будут делать кукол, похожих на людей, тем более спектакли таких подставных артистов будут неинтересны и даже страшны»³.

Как удивительно точно сбудутся эти слова спустя столетие, когда увлеченные «реализмом» профессиональные режиссеры театра кукол на несколько десятилетий превратят петрушечную сцену в миниатюрные копии драматических театров и маленькие действующие лица станут копировать живых исполнителей!

Наблюдения Жорж Санд, касающиеся практической эстетики кукольного спектакля, актуальны и сегодня. «Посмотрите, – писала она, – вот кусок тряпочки и едва обтесанный кусок дерева. Я пропускаю руку в этот мешочек, втыкаю указательный палец в голову, большой и третий пальцы заполняют рукава и [...] фигура, сделанная широким мазком, в движении приобретает жизненный вид [...]. Вы знаете, в чем секрет, в чем чудо? В том, что перчаточная кукла – не автомат и слушается моего каприза, моего вдохновения, что все ее движения связаны с моими мыслями и моими словами, что это – я, живое существо, а не кукла»⁴.

Домашний театр в Ноане первоначально возник из мечты Жорж Санд воскресить в виде кукольных спектаклей представления итальянской *Commedia dell'arte*. В 1847 году ее 24-летний сын Морис со своим другом, художником Эженом Ламьером сделал двух кукол, превратил раму стула в кукольную ширму (*castello*) и показал для матери и журналиста Виктора Бори комическую сценку. Так родился «Театр друзей».

Друзья постоянно готовили новые комические пародийные представления в манере *Commedia dell'arte* и делали новых кукол. Появились Полишинель, Пьеро, Арлекин, Прекрасная Изабелла, Зеленый черт, Жандарм, Почтальон... Головки и ручки кукол художники вырезали из мягкой, пластичной липы, Жорж Санд одевала персонажей, придумывая им костюмы. На куклах были тщательно сшитые гофрированные воротнички, роскошные шляпы с перьями. Миниатюрные декорации представляли собой разнообразные дворцы, леса, интерьеры комнат. С помощью световых эффектов зрители любовались звездами, восходами и заходами солнца.

Зимой 1848 года в кукольном театре в Ноане игралось уже несколько спектаклей Мориса Санда: «Рыцарь из Сент-Фаржо», «Пьеро-освободитель», «Пробуждение льва», «Оливия», «Зеленый серпантин», «Монах», пародия на «Даму с камелиями»...

С увеличением репертуара потребовалось переоборудование, увеличение зеркала сцены. В переустройстве театра принял участие художник Эжен Делакруа (учитель живописи Мориса Санда).

Темами спектаклей были анекдоты, любовные интриги, события театральной и литературной жизни. Некоторые игрались сериалами, по несколько вечеров. Зрители имели возмож-

² *Magnin Ch.* Histoire des marionettes en Europe. Paris, 1852.

³ *Maindron E.* Marionnettes et Guignols: Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges. Paris, 1900. P. 274.

⁴ *Maindron E.* Marionnettes et Guignols: Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges. Paris, 1900. P. 274.

ность не только смотреть, но и общаться с персонажами, обмениваясь с ними шутками и соревнуясь в остроумии. Режиссировал, организовывал и писал пьесы для спектаклей Морис Санд. Всю жизнь он не оставлял своего театра, а после кончины художника и драматурга в 1890 году вышла книга «Кукольный театр», где были опубликованы его пьесы.

Не успевал завершить деятельность один парижский любительский театр кукол, как в одном из многочисленных парижских «cabaret» тут же возникал другой.

Кабаре – чудесное место для талантливых дилетантов. В докладе, посвященном этому явлению культуры, Оскар Норвежский на вопрос, «кто эти cabaret?», отвечал: «Это неведомые художники, les artistes, как именуют себя люди искусств в Париже, которые предпочли сытно есть и вкусно пить в награду за игривое издевательство над беспечной la bourgeoisie, чем голодать в своих мансардах и в злобе сжимать кулаки против неё же. Это милые и жизнерадостные сыны богемы, заразившиеся сугубым материализмом и житейским скептицизмом века»⁵.

«Жизнерадостные сыны богемы» в 1862 году создали и кукольный театр «Эротикон Театрон». Сатирические, комические спектакли, разыгрываемые на его сцене, касались тем, о которых не было принято говорить в «приличном обществе». Сочиняли пьесы и делали кукол участники кружка, они же показывали спектакли на ужинах, собиравших до двадцати гостей. Сцена театра напоминала «castello» – уличную ширму кукольника, но была шире и глубже обычной, позволяя находиться «за кулисами» не одному, а нескольким исполнителям-кукловодам и чтецам ролей. Для музыкального сопровождения за рояль садился композитор Жорж Бизе.

Затея продолжалась около года, и «кукольный кружок» естественным образом распался, но один из его участников остался верен куклам. Это был журналист, сценарист, режиссер Лемерсье де Невилль, создавший собственный театр кукол «Pupazzi»⁶. Театр Лемерсье де Невилля славен не только пародиями. Некоторые из шедших в нем представлений настолько актуальны, что трудно поверить, будто они созданы в позапрошлом веке. Так, «Несусветная драма» Лемерсье («Un drame impossible») – «средневековое представление в четырех картинах», впервые исполненная в Лионе 4 февраля 1879 года, – и сегодня играется театрами кукол как великолепный и вечно актуальный политический фарс. Со своими пародийными петрушками-гиньолями Лемерсье де Невилль объехал всю Францию и многие страны Европы, закончив свою «кукольную карьеру» в Монте-Карло, где был режиссером (до апреля 1894 года) театра «Детские удовольствия».

Самым известным и стильным теневым театром Западной Европы второй половины XIX века был парижский театр кабаре «Черный кот»⁷ («Chat Noir»), ядро которого составили: «дворянин кабаре» Родольф Сали, художник-график Анри Ривьер, художник Адольф Вийетт, карикатурист Каран д'Аш (Эммануэль Пуаре), шансонье Жюль Жуи и музыкант Альбер Тиншан.

Театр появился в 1886 году в маленьком кабаре на улице Лаваль, 12; произошло это, в общем-то, случайно, когда здесь готовились к показу комической кукольной миниатюры Анри Сомма «Берлин глазами эмигранта». Пока в зале устанавливали ширму, художник «Анри Ривьер, вырезав заранее человечков из картона, никого об этом не предупредив, погасил свет и за белой салфеткой, натянутой на обрамлении кукольной ширмы и подсвеченной одним газовым рожком, продемонстрировал теневые силуэты. Большой ресторанный салфетки в качестве экрана вполне хватило, а публика, решив, что новое представление было тщательно подготовлено, встретила удачный экспромт бурными аплодисментами»⁸.

⁵ Норвежский О. Cabaret // Театр и искусство. 1910. № 10. С. 214.

⁶ Та к называли неаполитанских перчаточных кукол.

⁷ Об этом театре подробно см.: Кузовчикова Т. Парижские тени «Черного кота» // Театр чудес. № 1–2, 3–4. М., 2010.

⁸ Maindron E. Указ. соч. Р. 336.

Увидев такой успех, хозяин кабаре Родольф Сали поручил Анри Ривьеру заняться организацией театра теней. Основой первых коротких скетчей стали рисунки и карикатуры, которые печатались в издаваемой кабаре газете.

«Черный кот» был театром художников, работающих в стиле модерн. Именно режиссура художника-живописца главенствовала в его спектаклях, как это будет и в первые несколько десятилетий возникновения режиссёрского искусства в русском театре кукол.

Режиссеры театра кукол первой половины XX века чаще всего были художниками – живописцами, графиками, скульпторами. В первую очередь это связано с тем, что в театральном искусстве, начиная со второй половины XIX века, существенно повысилось значение сценографии. Искусство художника-сценографа обрело самостоятельную, часто даже первостепенную и персонажную функцию. Художники стали выходить за пределы своей профессии, становясь режиссёрами спектаклей.

Первый спектакль «Черного кота» – «Слон» (пьеса Анри Сомма) – имел огромный успех у публики и выдержал несколько сотен представлений. «Декорация ничего собой не представляет, – сообщала программка. – Но разве не это дает возможность зрителю своей фантазией наполнить пустоту?»⁹.

На экран теневого театра выходил Негритенок, держащий в руках веревку. Затем он удалялся, а веревка черной линией продолжала всё тянуться и тянуться по экрану. Затем появлялся и медленно уходил узел верёвки, а веревка всё тянулась и тянулась... В результате на ее конце появлялся Слон, который не спеша подходил к центру экрана и оставлял там огромную навозную кучу, из которой вырастала роскошная роза. «В этом сюжете, – с лукавой улыбкой утверждали авторы спектакля, – содержится весь синтез и вся теория современной драмы. Это могло бы быть созданием Шекспира, если бы не было создано другими!»¹⁰.

В обширном репертуаре театра были: «Китайская ваза» (балет Анри Сомма), «Эпопея» (пантомима Каран д'Аша, 1887), «Сын Евнуха» Анри Сомма, «Золотой век» Анри Виолетта, «Золотая каска» Анри Пилля, «Покорение Алжира» Луи Бомбледа, «Ноев ковчег» Жоржа Майнэ (1889), «Искушение святого Антония» Анри Ривьера (1888) и мн. др.

Все эти представления, созданные разными художниками, характеризуются визуально – пластическим подходом к принципам организации и режиссуре кукольных спектаклей.

Значительный вклад в начало искусства режиссуры театра кукол внес еще один французский репертуарный любительский театр кукол – «Маленький театр» («Petit Théâtre»), который появился 28 мая 1888 года в Париже в зале на улице Вивьен. Его организовали Морис Бошар и Анри Синьоре. «Маленький театр» составили 40 человек – художники, писатели, литературные и театральные критики, артисты-любители. В «Манифесте»¹¹, выпущенном Синьоре и Бошаром к открытию этого театра кукол, была поставлена задача максимально точной реконструкции спектаклей прошлого. В буклете театра писатель Поль Маргерит, объясняя причины появления нового театра, писал: «Куклы всегда послушны и готовы к игре. В то время, когда известное имя и живое, настоящее лицо артиста делают невозможным создание полной иллюзии, куклы, созданные из дерева либо картона, всегда передают жизнь таинственно и отре-

⁹ Bordât D., Boucrot F. Les théâtres d'ombres: histoire et techniques. Paris: L'arches, 1956. P. 161.

¹⁰ Bordât D., Boucrot F. Les théâtres d'ombres: histoire et techniques. Paris: L'arches, 1956. P. 161.

¹¹ «Множество людей не чужды литературе, – писали авторы, – но они едва ли знают о существовании индийского театра. Чудеса греческой сцены почти никогда не были перенесены в наши театры. Латинские пьесы не соблазнили искушенных режиссёров; также никто не пытался знакомить нас со средневековыми Мистериями. Почти ничего не было сделано с французскими или итальянскими фарсами. Столь полный жизни Испанский театр остаётся похороненным в книгах. Восхитительные английские драматурги XVI века не видели у нас света рамп. Исключение было сделано для Шекспира, но и его творчество, не считая нескольких удачных опытов, редко было интерпретировано достойным образом, редко удовлетворяло тех, кто любит его и понимает». (Цит. по: Maindron E. Marionnettes et Guignols: Les poupées agissantes et parlantes à travers les âges. Paris, 1900. P. 358).

шенно. Их достоверная игра не только удивляет, но и волнует, а законченные жесты выражают все человеческие эмоции»¹².

Авторы также отмечали, что современный им драматический театр игнорирует многочисленные блистательные образцы мировой драматургии. Публика, утверждали они, лишь понаслышке знает о театре Востока, античной драматургии, французских фарсах, средневековых мистериях, английских драматургах XVI–XVII веков. В связи с этим Анри Синьоре и Морис Бошар решили с помощью кукольного театра открыть зрителям незаслуженно забытые, по их мнению, достижения драматического искусства. В течение шести лет (до 1894 года) «Маленький театр» выполнял эти театральные-просветительские задачи. На первом спектакле был показан «Неусыпный страж» Сервантеса. Затем последовали «Птицы» Аристофана, «Буря» Шекспира, «Нозэль, или Рождественская мистерия» Бошара и другие пьесы разных времен и народов.

Успех «Маленького театра» был обусловлен в том числе и высокой степенью художественной организации, постановочной культуры, качеством и особой технологией кукол. Над созданием кукол здесь работали известные скульпторы и живописцы (Арлан, Гиббелин, Дюбуа, Баллок, Манфред и др.).

Для спектаклей был необходим довольно широкий пластический диапазон кукольных жестов, поэтому Синьоре для постановок применял систему «клавишных» кукол. Каждая кукла была снабжена сложной механикой и приводилась в движение нажатием клавиш. Таким образом, артист, оживлявший кукол, уподоблялся музыканту, а кукла – музыкальному клавишному инструменту, где вместо звука возникал жест. Этот «театр оживших скульптур» напоминал оркестр жестов, где у каждой куклы-инструмента была своя партия, свое «звучание», свое место в партитуре. Руководители театра не только создали изумительных по своей выразительности кукол – они подробно изучали и стремились тщательно воссоздать историко-художественный контекст каждого сценического произведения от Античности до Возрождения. Именно в этом театре впервые, по совету А. Франса, была сыграна пьеса «Авраам», написанная в X веке Гросвитой – монахиней бенедиктинского женского монастыря Гандерсхейме (Gandersheim). Здесь же впервые за столетия игрались полузабытые средневековые мистерии, фарсы, миракли, а также интермедии Сервантеса и исторические хроники Шекспира.

С «дочерями мечты» сравнивал кукол театра Синьоре Анатолий Франс: «Полные наивного изящества и божественной угловатости, они – словно статуи, которые согласились побыть куклами, и можно лишь восхищаться, глядя, как эти маленькие идола разыгрывают пьесы [...] Они созданы по образу и подобию дочерей мечты»¹³.

Путь Синьоре – через реконструкцию театральных представлений прошлого к их модификации, стилизации, и в результате к созданию новых профессиональных спектаклей – станет типичным для второй половины XIX – начала XX в. Режиссерские работы и достижения Санд, Дюранти, Ривьера, Лемерсье, Синьоре и других будут признаны «первичными образцами», от опыта которых оттолкнутся первые режиссеры театра кукол.

В любительских театрах кукол с появлением в представлениях профессиональной драматургии, сценографии, музыки активно начинается становление новой для этого вида искусства профессии – режиссуры, способной добиться синтеза искусств.

Парижские кабаре и ателье, где возникли эти кукольные театры, стали одним из истоков профессиональной кукольной режиссуры. Среди наиболее известных парижских адресов – Русское художественное ателье художника-графика Е. С. Кругликовой¹⁴, располагавшееся на улице Буассонад, 17 с 1895 до 1914 года.

¹² Bordat D., Boucrot F. Указ. соч. С. 161.

¹³ Франс А. Гросвита в театре марионеток // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худ. лит., 1960. Т. 8. С. 176.

¹⁴ Кругликова Елизавета Сергеевна (31 января (1865) – 21 июля (1941) – выдающийся живописец, художник-график,

Здесь в Париже встречались и брали уроки живописи Н. Я. Симонович-Ефимова, Н. Я. Шапорина-Яковлева, Ю. Л. Слонимская, П. П. Сазонов – все те, кто вскоре станет первыми режиссёрами-кукольниками России. Ю. Слонимская и П. Сазонов создадут в 1916 году первый профессиональный спектакль «Силы любви и волшебства», Н. Симонович-Ефимова в 1918 году – один из первых советских профессиональных театров кукол. Из ателье Кругликовой выйдет художник и режиссёр Л. В. Шапорина-Яковлева¹⁵, которая вслед за Кукольным театром Сазонова – Слонимской в конце 1918 года организует Первый Петроградский государственный театр марионеток, ныне старейший государственный театр кукол России – Санкт-Петербургский театр марионеток имени Евг. Деммени. Да и сама хозяйка ателье, художник Елизавета Сергеевна Кругликова, вернувшись после начала Первой Мировой войны в Россию, станет автором многих кукольных спектаклей.

Всеми этими людьми двигала не только любовь к куклам и театральному искусству. Они стремились с помощью кукол создать новый, стилистически цельный, «другой театр», свободный от противоречия между искусственным, как им казалось, придуманным миром сцены и реальными действующими в нем актерами – «живыми людьми». Создать семантически, знаково иной театр, обладающий новыми выразительными средствами.

художник-постановщик спектаклей Театра марионеток. Родилась в Петербурге. Ее дед Николай Александрович Кругликов был известным художником и графиком, отец Сергей Николаевич Кругликов – офицером (генерал-лейтенантом). В 1890–1895 годах в качестве вольнослушателя Кругликова обучалась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1895–1914 годах жила в Париже, где занималась в студиях А. Витти и Ф. Коларосси. Снятая ею мастерская на улице Буассонад сделалась своеобразным русским культурным центром, куда приходили посетители. У нее бывали Мечников, Толстой, Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый, Дягилев и др. С 1909 по 1914 год Е. С. Кругликова преподавала офорт в академии «La Palette» в Париже. В 1914 году, с началом Первой Мировой войны, переехала в Россию. Наибольшей известностью пользуется ее серия портретов современников, которую она создавала в течение 20 лет (М. И. Цветаева, М. А. Волошин, А. А. Блок, А. А. Ахматова, А. Н. Толстой, В. В. Маяковский и др.). Сестра художницы, Мария Сергеевна (1871–1941), делала кукол, которые с успехом выставлялись на Брюссельской выставке прикладного искусства и на первой ленинградской выставке работ художников кукольных театров (1936).

¹⁵ Шапорина-Яковлева Любовь Васильевна (9 (22) декабря 1879 – 17 мая 1967) – художник, переводчик, режиссер. С 1911 г. увлеклась кукольным театром – писала пьесы, делала эскизы декораций, костюмы для спектакля режиссера Н. Петрова «Зеленая птичка» (по К. Гоцци). Одна из продолжательниц дела Ю. Слонимской, создатель Петроградского государственного театра марионеток (1918), Ленинградского государственного Большого театра кукол (1931). После присоединения театра марионеток к «Театру Петрушки» под руководством Е. Деммени создала в 1935 г. при Ленинградском Доме писателей новый театр марионеток, для которого Даниил Хармс написал пьесу «Цирк Шардам». С 1945 г. – художественный руководитель Кукольного театра при Доме пионеров и школьников Фрунзенского района. Получила образование в Екатерининском институте, обучалась живописи у А. В. Маковского в рисовальной школе при Академии Художеств в Петербурге, училась офорту в Париже у Е. С. Кругликовой. Автор ряда пьес для театра марионеток. Знала пять языков, переводила на русский язык произведения Стендаля, Г. Келлера, К. Гольдони, «Хроники моей жизни» И. Стравинского, французские письма К. Петрова-Водкина, а также ряд пьес и трудов других авторов с итальянского, французского и немецкого языков.

Другой театр

Мы не отрицаем старого театра, мы готовы признать и преклониться перед его заслугами, но параллельно с ним считаем допустимым и вполне возможным существование другого театра, столь далекого от него по идее и по духу.

Андрей Белый

Начало XX столетия в России ознаменовано особым вниманием ко всему, что связано с куклой. Причем если в XIX веке Россия, как правило, перенимала европейские тенденции, то с начала XX века она сама становится одним из генераторов новых идей в этой области. Газета «Новости дня» от 10 апреля (28 марта) 1901 года писала: «Лондонцы заинтересовались русскими игрушками, и в настоящее время земской кустарной школе в Сергиевом Посаде заказано изготовить для лондонской публики большую партию игрушек, известных под названием „Матрешек“. Игрушки эти состоят из большой точеной куклы, в которую вкладывается целый ряд других, меньших, изображающих женские типы народностей России»¹⁶.

Становится модным создание и коллекционирование этнографических кукол. Так, на великосветском благотворительном базаре, устроенном в помещении катка на Марсовом поле общее внимание привлекла коллекция из шестнадцати больших этнографических кукол, выставленная княгиней А. М. Дондуковой-Корсаковой. «Тут вы видите, – писала „Петербургская газета“, – сарта и сартянку, грузина и грузинку, кабардинца и кабардинку, наконец, несколько бояр, боярынь и боярышень в древних русских костюмах, итальянку и другие народности. По материалу, по утонченному выполнению всех деталей, по исторической и этнографической верности покроев костюмов эти игрушки могли бы служить завидным наглядным пособием для художественных школ или музеев. Древнерусские боярские костюмы выполнялись по изданию Прохорова „Русские древности“, 1876 года, которое стало теперь уже библиографической редкостью, и отличаются той же тонкой художественностью и, так сказать, нежным отношением к задуманному делу»¹⁷.

Широкую популярность приобретают и пародийные «портретные» куклы, изображавшие известных в России политических деятелей, писателей, актеров, режиссеров. Их охотно раскупали на ярмарках и с успехом демонстрировали в артистических клубах.

Так, художник В. Суреньянц¹⁸ привез для кабаре «Летучая мышь» петрушку с целым рядом восковых фигур общественных деятелей¹⁹. Успех пародийных кукол был столь велик, что власть была вынуждена выпустить отдельное «Распоряжение о недопущении продажи кукол с присвоенными именами общественных деятелей», и уже в 1911 году московская газета «Утро России», описывая торговлю на Красной площади, отмечала, что «распоряжение [...] возымело действие. Прошлогодний резиновый пищащий Пуришкевич превратился в „приказчика из галантерейной лавки“. Как новость, появился преобразенный из свиньи, к которой приделали хвост и гребень, „шантеклер“, под сурдинку в сторонке от околоточного называемый и „неистовым Илиодором“»²⁰.

¹⁶ Хроника // Новости дня. М., 10.04(28.03).1901.

¹⁷ Великосветский базар в AmerikanRoller-Rink // Петербургская газета. 1911. 19 (06) декабря.

¹⁸ Суреньянц Вардгес Акопович (27 февраля (10 марта) 1860, Ахалцихе – 6 апреля 1921, Ялта) – армянский живописец, график, театральный художник и теоретик искусства. Учился в Мюнхенской Академии художеств, занимался графикой, книжной иллюстрацией, издавал карикатуры. Известен и как театральный художник – занимался оформлением сцены в Мариинском театре (2-й акт балета А. Адана «Корсар» и опера А. Рубинштейна «Демон»), в Московском Художественном театре (пьесы М. Метерлинка «Слепые», «Там, внутри», «Непрошенная»), в театре Веры Комиссаржевской («Драма любви»).

¹⁹ Рождественский подарок // Руль. 09.01.1910(27.12.1909).

²⁰ На вербном подторжье // Утро России. 14(01).04.1911.

Пародийные, травестийные кукольные представления пользуются успехом, особенно – травести на темы театральных премьер в драматических театрах. В газете «Русское слово» от 10 января (28 декабря) 1909 года публикуется информация об одном из таких вечеров в кабаре «Летучая мышь»: «23-го декабря, – пишет корреспондент, – в кабаре „Летучая мышь“ собрались гости на „елку“. Было человек около сорока. Перед елкой был устроен театр-фантош. Труппой марионеток была разыграна пародия в пяти картинах под названием „Ревизор“. Пародия содержала в себе обозрение московских театров. Первая картина „В Художественном театре“, вторая – „У Корша“, третья – „У Сабурова на фарсе“, четвертая – „В Малом театре“, пятая – снова „В Художественном“. Текст изобилует цитатами из гоголевского „Ревизора“ применительно к выводимым действующим лицам. После театра-фантош происходила раздача присутствующим подарков с елки, что заняло около трех часов, так как всех подарков было около трехсот. Начавшийся около двух часов ночи „вечер“ закончился около семи утра!»²¹.

Куклы прочно входят в быт, воспитание, образование, искусство. Они – в домах, салонах, на улице, в магазинах и лавках, на ярмарках, в балаганах, на праздничных гуляньях. В обиходе парижские куклы-пандоры, выполнявшие одновременно роль и модных журналов, и манекенщиц, и игрушек. В России появляются собственные производства кукол: «Шраер и Я. Фингергут», «Дунаев», «Гудков и Федосеев», «Журавлев и Кочешков», выпускавшие кукол с бисквитными (от франц. *biscuit* «сухарь» – неглазурованный фарфор) головками, в основном по немецким моделям.

Оригинальные партии кукол выпускают «Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова» (Гжель, Московская губерния) и «Фабрика фарфоровых цветов и металлических венков» Василия Бенуа (Санкт-Петербург и Москва) и др. В налаживании некоторых из этих производств существенную роль сыграл Н. Д. Бартрам²² (он же в первой четверти XX века станет ключевой фигурой в возникновении сети профессиональных театров кукол России).

Созданием моделей для кукольного производства занимались выдающиеся русские художники – Иван Билибин, Филипп Малявин, Василий Поленов, Николай Рерих и др.

²¹ Русское слово. Москва, 10 января 1909.

²² Бартрам Николай Дмитриевич (24 августа (5 сентября) 1873 – 16 июля 1931) – ученый, художник, искусствовед, коллекционер. Основатель современного российского игрушечного производства. Родился в деревне Семеновка Льговского уезда Курской губернии в семье художника Д. Э. Бартрама. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1889–1891), работал в мастерских художников В. Н. Бакшеева и Н. А. Мартынова. В студенческие годы увлекся народным искусством; этому увлечению способствовало знакомство с историком И. Е. Забелиным и этнографом В. Н. Харузиной. Бартрам изучал историю производства игрушек в России и за границей, собрал коллекцию игрушек русского (городецкого, вятского, сергиевского и др.) и зарубежного производства. В 1893 году организовал в усадьбе Семеновка мастерскую по изготовлению игрушек. Работал художником Московского губернского земства, заведующим художественным отделом Кустарного музея (1904–1917). В 1907 году организовал в Москве музей и мастерскую по производству игрушек (в том числе кукол в народных костюмах и архитектурных моделей шедевров старинного московского зодчества). В 1918 году вместе с друзьями, мастерами-игрушечниками А. Я. Чушкиным и И. И. Овешковым, на основе своей коллекции открыл Музей игрушки (первая экспозиция размещалась в квартире Бартрама в доме 8 на Смоленском бульваре), директором которого Бартрам оставался до конца жизни. В 1919 году Бартрам представлял искусство русских народных промыслов и свой музей в Париже на Международной выставке декоративных искусств и современной художественной промышленности. В 1916–1920 годах был председателем созданного по его инициативе Союза работников декоративного искусства и художественной промышленности. В 1925 году Музей игрушек Бартрама переехал в новое просторное здание – дом Хрущевых-Селезневых на Пречистенке и пополнился куклами и игрушками из Оружейной палаты Кремля, из Эрмитажа, а также из национализированных дворянских и купеческих особняков. Бартрам впервые создал и осуществил концепцию «живого» Музея, установив в экспозиции подлинную марионеточную сцену XIX в., приобретенную им у русского балаганного кукольника П. И. Седова. Бартрам проводил в Музее не только лекции, экскурсии и кукольные спектакли, но и конференции, вел научно-практическую работу. В 1926 году здесь прошло совещание на тему «Значение кукольного театра для детей и его новые пути». Благодаря организаторским способностям Н. Бартрама весной 1927 года в Музее игрушки прошла первая крупная выставка советского театра кукол. В выставке участвовало 57 театров кукол СССР. Н. Бартрам стоял у истоков создания УНИМА (Международный союз деятелей театра кукол), приняв активное участие в сборе материалов о советском театре кукол для 1-й Международной выставки театра кукол в Праге в 1929 году, где этот союз и был создан. В 1930 году он организовал выставку театральных кукол для 1-й Всероссийской конференции работников театра кукол в СССР.

«Кукольное дело» стало привлекать внимание и пользоваться успехом. Императрица Александра Федоровна, воспитывая детей, заботилась, чтобы их окружали изысканные игрушки – кукольная мебель из слоновой кости и кукольные платья по последней парижской моде. Для цесаревича Алексея в Париже на улице Риволи компанией «Детский рай» изготавливается домашний кукольный театр по типу «Гиньоля» с персонажами, портретно воспроизводящими семью Романовых, включая приближенных фрейлин и даже Распутина в черной маске Арлекина. Домашние кукольные спектакли прочно входят в российский быт.

Стволом же, на который в отечественную культуру быстро привилось искусство театра кукол, была народная «петрушечья камедь». К середине XIX века она окончательно оформилась в России как традиционный народный уличный театр, представления которого на Руси проходили не позднее начала XVII века и показывались в ходе скоморошских игр. Первоначально они были непродолжительны и состояли из одной или нескольких сцен. Со временем же цепочка сюжетов увеличивалась, превращаясь в сюжетный канон, на основе которого происходила импровизационная игра. В самой импровизации, как образно заметил выдающийся народный кукольник И. Ф. Зайцев, «каждый Петрушку уродовал по-своему» – в зависимости от личности, культуры, обстоятельств жизни петрушечника. Режиссерская же работа, драматургия, сценография, музыкальное оформление, образы персонажей здесь, по существу, определялись традицией и устоявшимися канонами.

Сюжетная цепочка сценария народной кукольной комедии формировалась под влиянием народных игр: «хождение с кобылкой», «сватовство», «шутовское лечение», «пародийные похороны» и т. д. Ядро сюжета комедии (решение Петрушки жениться, обзавестись хозяйством, покупка у Цыгана лошади, падение с лошади, обращение к Лекарю-шарлатану, вслед за раскрытием обмана – его убийство и похороны) сформировалось, вероятно, под влиянием народных игр. Здесь находят отражение наиболее популярные игры, в основе которых – пародия на сватовство, свадьбу, торг, лечение, похороны. Подобные же игры мы найдем в культурах большинства европейских народов. Их сходством, кстати, можно объяснить и сходство сюжетов, характеров героев европейских уличных импровизационных комедий.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс, исследуя специфику социального пафоса «Комедии о Петрушке», утверждал, что она воплотила в себе те общественные настроения, которые характеризовали происходивший в XVII веке перелом в жизни русского народа. «Петрушка, – писал ученый, – бунтарь и смельчак. Его бунт не имеет определенной целеустремленности – это бунт анархический. Вырвавшись из деревенской патриархальной обстановки и попав в город на отхожий промысел, он буквально „ошалел“ от обилия новых впечатлений, „силушка его по жилушкам переливалась“, и он не знал, к чему применить свои силы. Начинается вереница приключений. Чем кончились бы они – неизвестно, если бы в комедию не была привнесена под давлением религиозной морали жестокая кара: черт уносит Петрушку в ад... гибель Петрушки формальна, она проходит мимо зрителя, восторженно принимающего его дебоши»²³.

Это представление давалось двумя исполнителями – кукольником и музыкантом. Такой принцип, видимо, оставался неизменным на протяжении всего периода жизни комедии и был типичен для европейской кукольной комедии в целом. Ведущий комментировал очередное действие или сценку, вел повествование, импровизировал. Он мог попутно сообщить новость или слух, поделиться свежим анекдотом, продемонстрировать свои знания в области литературы, политики, науки, географии и т. д. Он мог также вступать в дискуссии с аудиторией или с персонажами представления.

Сценарии такого типа, как правило, строились в расчете на импровизацию, артистизм Ведущего-музыканта и Кукольника. Это один из самых древних способов игры с театральной куклой, который был известен и в Древней Греции, и в странах Востока. Для него не нужны

²³ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 115.

были ни декорации, ни многочисленная бутафория, присущая представлениям профессиональных европейских кукольников. Единственно важной бутафорской деталью комедии оставалась палка, ставившая точки в финалах комических сцен, опускаясь на головы недругов. «Прививкой от смерти»²⁴ образно и точно назвал подобные удары исследователь В. Ю. Силюнас.

«Петрушечная комедия» – жесткая, подчас грубая и вульгарная, выполняла задачу духовного очищения. Публика мысленно, эмоционально примеривала на себя поступки ее героев. Собственную накопившуюся агрессию, тайные помыслы она мысленно переносила на персонажей-кукол. Агрессивность, перенесенная на кукол, изживалась, исчерпывалась. «Жертвами», являющимися необходимой частью обряда, становились куклы. Таким образом, «кукольная комедия» становилась ритуалом, механизмом разрядки агрессии, актуализации подавленных желаний, средством очищения – катарсиса.

В этом, отчасти, заключены и смысл, и причины постепенной трансформации сюжета кукольной комедии. Время меняло ее характер, внешность, элементы сюжета, состав персонажей...

Сценарий кукольной комедии был композиционно открыт, имел свойства пьесы-обозрения с цепевидным композиционным построением, и эта цепочка могла быть весьма длинна. Сами же сцены нанизывались в длительный ряд обозрения, ограниченный только возможным временем зрительского восприятия.

Отличие от иностранных традиционных театров кукол, появившихся в России в конце XVII века и совершенствовавшихся, в основном, за счет разнообразных зрелищных эффектов и трюков, русский народный театр кукол развивался не столько внешне, сколько содержательно. Здесь уместно вспомнить слова известного драматурга, автора пьес для театра кукол Мишеля де Гельдерода: «Эта первичная драматургия накопила богатый запас архетипов, простые формы которых доступны народной душе»²⁵.

Пародийная острохарактерная внешность, солено-острая реприза, подобная удару, и палочный удар – «прививка от смерти», стоящая крепкого словца, – вот, наверное, те традиционные, срежиссированные временем компоненты, которые решали успех спектакля у «подлого люда».

Здесь высмеиваются невежественные лекари-шарлатаны, представители власти, иностранцы... Анализируя дошедшие до нашего времени и сделанные в XIX – начале XX вв. записи комедии о Петрушке, можно сделать вывод, что в ней могло быть более 50 персонажей. Однако в каждом отдельно взятом представлении их было, как правило, не более 20: Петрушка, Невеста, Цыган, Лошадь, Капрал, Лекарь, Барин, Квартальный и др.

В XIX веке популярность народной кукольной комедии достигла пика: ее стали замечать в образованных, литературных кругах, о ней писали Д. В. Григорович, Ф. М. Достоевский, В. С. Курочкин, Н. А. Некрасов и другие. Тогда же появляются российские научные труды по истории, типологии кукол. Среди них – вышедшая в Приложениях «Ежегодника императорских театров сезона 1894–1895 гг.», а затем и отдельным изданием книга В. Н. Перетца²⁶ «Кукольный театр на Руси», начинавшаяся словами:

«Кукольный театр – это живой театр в миниатюре, порою даже более сильный и открытый, как мы увидим далее»²⁷...

²⁴ Силюнас В. Ю. Федерико Гарсиа Лорка: Драма поэта. М.: Наука, 1989. С. 125.

²⁵ Гельдерод М. Остендские беседы // Гельдерод М. Театр. М.: Искусство, 1983. С. 630.

²⁶ Этот научный труд был создан под очевидным влиянием исследования Шарля Маньена (Charles Magnin) «История марионеток Европы с древнейших времен до наших дней» (1852).

²⁷ Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895. СПб., 1895. Приложение. Кн. 1. С. 86.

Развитие происходило стремительно и динамично. Становятся популярными привезенные из Европы театральные куклы, бумажные театры по образцам английских Бенджамина Поллока (Pollok), в которых можно самостоятельно сделать кукол, декорации и даже сцену. С помощью таких игрушечных театриков дети учились сочинительству, декламации, рисованию, музыке. В домах с образовательными и воспитательными целями даются любительские кукольные спектакли.

Детские кукольные театры можно было купить в любом магазине игрушек. Здесь на выбор были готовые спектакли с пьесами, куклами и декорациями – или полуфабрикаты, из которых нужно самому лепить, строгать, клеить, создавать фигуры персонажей, оформление спектаклей, миниатюрный реквизит.

«В игрушечных лавках купца Дойникова, – пишет А. Ф. Некрылова, – расположенных в Гостином и Апраксином дворах, на Литовском и Никольском рынках, продавались знаменитые „дойниковские театры“ – марионетки и китайские тени, о которых с любовью и благодарностью вспоминали многие петербуржцы»²⁸.

Среди этих петербуржцев – художник А. Бенуа. «Такой театр, – писал он, – представлял собой целое сооружение и занимал довольно много места. Стоил же он вовсе недорого – всего рублей десять, а скорее и меньше. Был он деревянный, передок был украшен цветистым порталом с золотыми орнаментами и аллегорическими фигурами, сцена была глубокая, в несколько планов, а над сценой возвышалось помещение, куда „уходили“ и откуда спускались декорации. Остроумная система позволяла в один миг произвести „чистую перемену“ – стоило только дернуть за прилаженную сбоку веревочку. Все это было сделано добротнo, прочно и при бережном отношении могло долго служить»²⁹.

Вместе с любительскими кукольными театрами в XIX веке возникает и профессиональная русская кукольная драматургия, создаваемая известными писателями и поэтами: «Царь-девица» Владимира Одоевского, «Очарованный лес» Александра Бестужева-Марлинского, «Принц Лутона», «Американский принц и африканская принцесса» Василия Курочкина и др.

Домашние кукольные представления в домах русской аристократии и интеллигенции получают самое широкое распространение. Ими увлекаются А. Н. Аксаков, М. А. Бестужев, А. И. Герцен, М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, а позже – Л. Н. Андреев, Б. В. Асафьев, К. Д. Бальмонт, А. Белый, А. Н. Бенуа, А. А. Блок, А. Н. Вертинский, Н. С. Гумилев, М. В. Добужинский, М. А. Кузмин, В. Э. Мейерхольд, А. М. Ремизов, Н. Я. Симонович-Ефимова, Ф. Сологуб, К. С. Станиславский, И. Ф. Стравинский, А. Н. Толстой, Тэффи, В. А. Фаворский, С. Черный и многие другие.

О роли, которую сыграла распространившаяся в России «культура кукол», вспоминал и режиссер Н. Н. Евреинов. «Совсем маленьким, – писал он, – я уже увлекался мыслью о создании своего театра из неуклюже-занятных лубочных паяцев, покупавшихся, помню, в одной табачной лавочке. По целым часам, бывало, дергал я за веревочку плоские подобия своего идеала, добиваясь „жизни“ от раскрашенного идола. [...] Потом Петрушка... Боже мой, какое восхищение вызывало у меня появление этого надворного героя! Я приставал к родителям до тех пор, пока они не подарили мне весь ходовой ассортимент кукол „Петрушки“, книжку с записью текста и сетчатую „гнусавку“ для рта, чтобы пищать, как „сам Петрушка“. [...] Немолчно вертелась моим братом ручка „Аристана“, пока взбешенный отец не бросался в наступлении на шарманщика, а гости, под угрозой слезливого рева, должны были по десять раз смотреть одно и то же, аплодируя каждый раз, когда черт уносил Петрушку в преисподнюю. Бедные родители! Бедные гости! Счастливая юность! Волшебные куклы!»³⁰.

²⁸ Некрылова А. Ф. Куклы и Петербург // Кукольники в Петербурге. СПб., 1995. С. 13.

²⁹ Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М., 1990. Т. 1. С. 286.

³⁰ Евреинов Н. Дань марионеткам // Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922. С. 99.

Развитие культуры кукол, их массовое промышленное изготовление повлечет за собой появление многочисленных фабричных русских, французских, немецких кукольных театров и наборов кукол к ним на ярмарках, в магазинах, в антикварных лавках. Здесь – в Париже, в Москве, в Санкт-Петербурге – в начале XX столетия их встретят и приобретут (еще не подозревая, что эти приобретения направят их жизнь в новое русло) Ю. Л. Слонимская и П. П. Сазонов, Н. Я. Симонович-Ефимова, Евг. С. Деммени, С. В. Образцов и многие другие, ставшие режиссерами театра кукол.

Немалую роль в возникновении активного интереса к кукольным представлениям и зрелищам в российской культурной среде сыграли и разнообразные европейские исполнители. В российских городах от Архангельска и Мурманска до Севастополя, Одессы, Харькова и Киева в XIX веке работают итальянские кукольники Иосиф Фере, Касперо Джуванети, Иосиф Солари и многие другие. Классику кукольной сцены – «Дон Жуана» и «Фауста» – играют «прибывшие из немецких земель» госпожа Пратте, отец и сын Крамесы, Георг Клейншнек, механик из Голландии Герман Швигерлинг и другие³¹. Параллельно в многочисленных балаганах работают и русские кукольники: Воронов, Борзунов, Зайцев, Карасев, Лобков, Никулин, Надуев, Седов, Яковлев...

Значительный резонанс и огромное впечатление на публику производят гастроли в России (Одесса, Киев, Москва, Петербург) известного английского марионеточника Томаса Олдена (Holden)³². Одесская пресса в 1882 году писала: «Устройство театра г. Олдена превосходное; декорации сделаны мастерски и далеко оставляют за собой обстановку марионеточных театров вообще. Что касается до самых марионеток, то устройство их доведено до совершенства: они ходят, танцуют, пляшут по канату, играют на различных инструментах и проч. совершенно свободно и так хорошо подражают человеческим движениям, что иллюзия получается полная. В особенности хорош концерт, где под управлением капельмейстера несколько человек играют и поют различные арии; смотря на исполнителей, совершенно забываешь, что это куклы. Не дурен также электрический скелет, распадающийся на части, после чего каждая часть продолжает пляску самостоятельно. Вообще нужно сказать, что в театре г. Олдена искусство доведено до высокой степени»³³...

Как и во Франции второй половины XIX века, в России начала века XX куклы появились в многочисленных артистических кабаре. Кукольные спектакли показывали в «Бродячей собаке», «Кривом зеркале», «Летучей мыши», «Лукоморье»...

Марионетки быстро входят в моду. К. Бальмонт в 1903 году в стихотворении «Кукольный театр» создает своеобразный поэтический манифест искусства играющих кукол Серебряного века:

Я в кукольном театре. Предо мной,
Как тени от качающихся веток,
Исполненные прелестью двойной,
Меняются толпы марионеток.
Их каждый взгляд рассчитанно-правдив,
Их каждый шаг правдоподобно-меток.

³¹ См.: Кулиш А. Театр кукол в России XIX века. События и факты. СПб.: СПбГАТИ, 2007.

³² Олден Томас (Holden Thomass) – английский марионеточник, один из самых известных в Европе конца XIX в. Гастролировал во многих европейских странах, в том числе и в России (Одесса, Киев, Москва, Петербург). Эдмон де Гонкур в 1879 году писал: «Марионетки Олдена! Эти деревянные люди немного беспокойны. Там есть танцовщица, танцующая на пуантах при свете луны. В нее мог бы влюбиться какой-нибудь Гофманский персонаж. Там есть Клоун, кукла, укладывающаяся в постель с жестами настоящего – из мяса и костей – человека!». Олден оказал огромное влияние на развитие европейского и русского театра кукол.

³³ Театр «Фантошь» Томаса Олдена // Одесский вестник. 1882. 1 апр. № 69.

Чувствительность проворством заменив,
Они полны немого обаянья,
Их *modus operandi*³⁴ прозорлив.
Понявши все изящество молчанья,
Они играют в жизнь, в мечту, в любовь,
Без воплей, без стихов и без вещанья...
Но что всего важнее, как черта,
Достойная быть правилом навеки,
Вся цель их действий только красота...³⁵

В этом стихотворении удивительно точно сформулировано стремление русского Серебряного века создать идеальный театр (Идеальный Мир!), где действуют лишенные человеческих недостатков куклы – совершенные существа, воплощение единства жизни и смерти.

«Идея марионетки» как образ гармонии мира и баланса человеческих чувств, эмоций возникает во все времена, когда общество становится особенно нестабильным и неустойчивым. Эта «идея» служит своеобразным связующим звеном, константой в тревожном, меняющемся и непредсказуемом мире, где возникает предчувствие приближающейся Катастрофы, которая то ли уничтожит, то ли создаст новую мировую гармонию.

Так случилось и в России начала XX столетия. Образ Марионетки стал предметом размышлений, в том числе и вокруг драматического театра, переживавшего одновременно и время расцвета режиссерской профессии, создания ярких спектаклей выдающимися режиссерами К. С. Станиславским, Вс. Э. Мейерхольдом, Евг. Б. Вахтанговым, А. Я. Таировым, Н. Н. Евреиновым и другими, и период ожесточенных споров о его кризисе, вызванных не столько самим театром, сколько всеобщим беспокойством и раздражением в обществе.

Так, актер и режиссер М. М. Бонч-Томашевский, анализируя современные ему театральные постановки, писал: «Что рисуется нам в образе нынешнего Малого театра? Молодящийся старик, который вставил зубы, раскрасил остатки седых волос, одной ногой стоит в гробу и все же пытается изобразить народного витию. Что в образе театра Мейерхольдовского толка? Пустой вертопрах, получивший от американского или, вернее, немецкого дядюшки богатое наследство и пытающийся блеском десяти тысячных бриллиантов затмить убожество своего ума. Что, наконец, в образе искреннего и честного Художественного театра? Не есть ли тот Художественный театр, в который мы ходили вчера и пойдем завтра, ушедший от жизни молодой ученый, который с усердием изучает десятую лапку насекомого в то время, когда кругом звенят мечи и воинственный клич раздастся?»³⁶.

Неудовлетворенность состоянием драматического искусства отразилась и в творчестве И. А. Бунина, впоследствии писавшего о том, что «в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то врата; в другом выезжал на сцену, на старой белой лошади, гремевшей по полу копытами, и, прикладывая руку к бумажным латам, целых пятнадцать минут пел за две тысячи рублей великий мастер притворяться старинными русскими князьями, меж тем как пятьсот мужчин с зеркальными лысынями глядели в бинокли на женский хор...»³⁷.

На этом фоне в 1907 году журнал «Театр» публикует интервью с Андреем Белым: «Нас упрекают в кощунственном отношении к старому бытовому театру, в нас видят злодеев, посягающих на святая святых старого искусства, попирающих ногами идеально-красивые, мечта-

³⁴ *Modus operandi* (лат.) – способ действия.

³⁵ Бальмонт К. Д. Кукольный театр // Бальмонт К. Д. Стихотворения. М.: Книга, 1989. С. 249.

³⁶ Цит. по: Театр и обряд // Маски. 1913. № 6. С. 109.

³⁷ Бунин И. Старуха // Бунин И. А. Повести и рассказы. Киев, 1986. С. 297.

тельно-прекрасные пьесы Гете и Шиллера, великие трагедии Шекспира [...], но в этом жестоко ошибаются. Мы не отрицаем старого театра, мы готовы признать и преклониться перед его заслугами, но параллельно с ним считаем допустимым и вполне возможным существование другого театра, столь далекого от него по идее и по духу – театра символического [...]. Полное уничтожение актера как величины индивидуальной; актера заменяет марионетка, кукла или бесформенная арабеска [...] Мы вовсе не считаем театр марионеток необходимостью: для настоящего времени он скорее роскошь»³⁸.

Мечта поэта создать принципиально иной театр «с граммофонами внутри», практическое воплощение которой было даже назначено на декабрь 1907 года и возложено на художника С. Ю. Судейкина и архитектора П. Дриттенпрейса, осталась мечтой. Однако возникли разнообразные опыты создания «другого», нереалистического театра, в центре которого были куклы и маски. Их режиссурой занялись в первую очередь художники, среди которых были В. В. Кандинский, К. С. Малевич, Л. М. (Эль) Лисицкий и другие.

В 1908 году Василий Кандинский создает сценическую композицию спектакля «Желтый звук», которую планируют поставить в Мюнхенском Художественном театре под руководством Георга Фукса. Среди главных действующих лиц – Пять кукол-великанов, Неопределенные существа, Ребенок, Хор и др. Музыка к спектаклю должен был написать композитор Ф. А. Гартман, создавший вскоре музыку и к спектаклю театра Сазоновых «Силы любви и волшебства».

По сценарию после пролога – своеобразной свето-музыкальной увертюры, в которой Хор и игра светом настраивают зрителей на восприятие спектакля, – начинается действие: «Справа налево выходят пять большого роста великанов (это как парение непосредственно над землей). Они остаются в глубине один за другим – кто подняв, кто низко опустив плечи. Их удивительные желтые лица едва различимы. Они очень медленно поворачивают друг к другу головы и производят простые движения руками. Музыка приобретает определенность. Вскоре раздастся очень низкое пение без слов великанов (пианиссимо), и они очень медленно приближаются к рампе. Слева направо быстро пролетает неопределенных очертаний красное существо, несколько напоминающее птицу, с большой головой, отдаленно похожей на человеческую. Этот полет находит отражение в музыке»³⁹.

В этом футуристическом спектакле⁴⁰ должны были действовать и безликие, с забеленными лицами, похожие на манекены фигуры,двигающиеся замедленно, будто в страшном сне, и другие масочные и кукольные персонажи.

Вслед за Кандинским свой проект предлагает художник Казимир Малевич. В рамках этого проекта осенью 1913 года группа кубофутуристов, объединенная в Комитет «Союза молодежи», организовала футуристический театр «Будетлянин», который должен был перевернуть основы старого театра и создать новый, «другой театр». Авторами первой постановки – футуристической оперы «Победа над Солнцем»⁴¹ – стали композитор М. В. Матюшин, поэт А. Е. Крученых и художник К. С. Малевич. Спектакль воспевал идею строительства будущего, которое должно начаться сразу после разрушения старого мира.

Фантазмагоричные декорации Малевича изображали развалины старого мира, действующими лицами оперы были ростовые куклы с деформированными пропорциями, многочисленными новыми световыми эффектами удивляли своей необычностью. Главными персонажами оперы были Будетлянские силачи: «Роботоподобные гиганты, собранные из конусов разного раз-

³⁸ Бельй А. Театр Марионеток // Театр. 1907. № 61. С. 11–12.

³⁹ Кандинский В. Желтый звук // Синий всадник / под ред. В. Кандинского, Ф. Марка, пер. С. Пышиной. М.: Изобр. ис-во, 1996.

⁴⁰ Спектакль не был осуществлен, так как Мюнхенский Художественный театр прекратил существование, а вскоре началась Первая мировая война.

⁴¹ Премьера состоялась 3 декабря 1913 г. в театре «Луна-парк» на Офицерской улице в Петербурге.

мера и ширины: конусообразный шлем с забралом, полностью закрывающий голову, конусообразный ворот-наплечник; конусообразные колет, штаны, сапоги, рукава, заканчивающиеся огромными кулачищами, – таковы Будетлянские силачи-авиаторы, главные протагонисты лица оперы, – писал исследователь В. Березкин. – [...] Забияка напоминал средневекового палача: фиолетовый шар головы, переходящий в фиолетовое же туловище [...] Путешественник по всем временам – черно-белая фигура из треугольных форм, крепко пригнанных друг к другу и приспособленных для нескончаемого движения. Похоронщик – красный цилиндр, черные очки на маске, коричневый квадрат груди, красные прямоугольные руки»⁴². (В конце XX века режиссеры и художники театра кукол будут широко использовать и творчески переосмысливать найденное предшественниками, в результате чего возникнут многие успешные и признанные спектакли, вершиной которых станут театральные работы режиссера Филиппа Жанти).

Стремление освободиться от «старого театра», который ассоциировался со всем «старым миром», и создать новый, «другой театр» было одним из важнейших элементов театральных постановок, центром которых должна была стать Марионетка. Значительную роль в «культе марионетки» того времени сыграли и театральные опыты Вс. Мейерхольда, и увлечение «Маленькими драмами для марионеток» М. Метерлинка, и театральные идеи художника и режиссера Г. Крэга, приглашенного К. Станиславским для постановки «Гамлета».

Будучи всемирно известным режиссером, реформатором сцены, драматургом, художником, впоследствии Президентом Британской гильдии кукольников, Гордон Крэг опубликовал в своем театральном журнале «The Mask», издававшемся во Флоренции⁴³, ряд статей по истории и теории театра кукол, в том числе – главы из книги Йорика (Пьетро Феррини) «История Театральной куклы»⁴⁴.

Исследование Г. Крэга «Искусство театра», изданное в Санкт-Петербурге в 1912 году, где разрабатывалась «теория актера-сверхмарионетки», привлекло особое внимание деятелей литературы и искусства России и возбудило еще больший интерес к театру кукол. «Теория эта, – пишет Т. Бачелис, – явилась возбуждающим стимулом для ряда театральных новаторов первых трех десятилетий XX в. Именно теория „сверхмарионетки“ сперва была мобилизована и преобразована Мейерхольдом, затем послужила основой вахтанговской поэтики с ее принципом иронической игры „отношения к образу“, стала точкой опоры всей таировской концепции театра, далее в сильно трансформированном виде обернулась идеей политического и „эпического“ театра Брехта с его „отстранением“ и „отчуждением“ и т. д.»⁴⁵.

Сама «идея актера-сверхмарионетки», вероятно, возникла у Крэга в том числе и под воздействием произведений немецких романтиков – «прото-модернистов» Э. Т. А. Гофмана и Г. фон Клейста. В статье «О театре марионеток» Генрих фон Клейст рассказал о своей встрече в театре марионеток с неким господином Ц., танцовщиком, который считал, что каждый артист, если хочет усовершенствовать свое мастерство, должен учиться у марионеток. Рассуждая об

⁴² Березкин В. Театр Художника. Россия. Германия. М.: Аграф, 2007. С. 19–20.

⁴³ Здесь же Крэг издавал журнал «Марионетка» (1918–1919), выпустив 12 номеров.

⁴⁴ Книга Йорика (Пьетро Феррини) впервые была опубликована в Италии в 1874 году в журнале «Nazione», затем (в 1884 году и в 1902 году) вышла в двух изданиях во Флоренции и называлась «История театральных кукол». С 1912 по 1914 год она отдельными главами печатается на английском языке в журнале Г. Крэга «The Mask», издававшемся во Флоренции. Публикация «A History of puppets» стала событием в театральном мире, и в 1913 году книга Йорика начинает печататься в России в бесплатном приложении к журналу «Театр и Искусство» – «Библиотеке Театра и Искусства». В русском переводе книга стала называться «История марионеток», что не совсем точно: марионетка – лишь один из многих видов театральных кукол. Переводчик с английского также счел нужным скрыть свое имя, поставив вместо него инициалы «МП». Есть предположение, что это М. А. Потапенко, активно сотрудничавший в то время с «Театром и Искусством». Начиная с книги № 5 «Библиотеки Театра и Искусства» у «Истории марионеток» появляется второй переводчик, обозначивший себя инициалами В. Т. (Под этим кратким псевдонимом печатался выдающийся русский ученый В. Н. Перетц). Позднее «В. Т.» становится основным переводчиком книги Йорика.

⁴⁵ Бачелис Т. Театральные идеи Гордона Крэга и «Гамлет» // Шекспировские чтения-1978 / под ред. А. Аникста. М: Наука, 1981.

этом, господин Ц. поведал автору, что у каждого движения всегда есть свой центр тяжести, и достаточно научиться управлять этим «центром», находящимся внутри марионетки. Все конечности куклы – не что иное, как маятники, которые повинуются сами собой, механически, их держать не нужно. Требования, предъявляемые к мастерству «машиниста» (так господин Ц. называл невропаста⁴⁶, – это подвижность, легкость, а главное – соразмерность, точное размещение центров тяжести. Действительно, если марионетка правильно подвешена на нитях к центру ее управления – ваге, если мастер математически точно нашел все центры тяжести ее движений, она становится для невропаста идеальной куклой, а все ее движения – естественны и гармоничны.

Г. Крэг увлеченно коллекционировал и изучал театральные и обрядовые куклы и маски. Он был автором большого числа кукольных пьес и художником-кукольником. «Насмехаясь над марионеткой и оскорбляя ее, – писал Крэг, – мы в действительности смеемся над самими собой и над собственным духовным оскудением, глумимся над своими отброшенными верованиями и поруганными кумирами»⁴⁷. При этом, утверждая свое видение театрального искусства, Г. Крэг вовсе не стремился заменить актеров куклами. «Сверхмарионетка» Крэга – не столько театральная кукла, сколько поэтический образ идеального актера.

Возможности и средства кукольного искусства широко использовал и развивал в своих театральных опытах и спектаклях также Вс. Мейерхольд. (Через полвека его идеи, находки, приемы активно станут применять и пропагандировать среди своих учеников режиссер М. М. Королёв – ученик ближайшего сподвижника Вс. Мейерхольда В. Н. Соловьева⁴⁸, метко спародированного А. Толстым в образе продавца пиваков Дуремара).

Исследователь И. П. Уварова, посвятившая теме куклы в творчестве Вс. Мейерхольда несколько крупных работ, справедливо заметила, что «вся его эстетика, вся эстетическая система его театра была связана с куклой – не с артефактом, но с идеей куклы»⁴⁹. «На малых сценах, – писала И. Уварова, – Доктор Дапертутто ставил, условно говоря, кукольные спектакли, продолжая традицию своего знаменитого и скандального „Балаганчика“. Актеры играли кукол в „Шарфе Коломбины“ по пьесе А. Шницлера. Треугольник театра марионеток – несчастливый союз: Арлекин, Коломбина, Пьеро...»⁵⁰.

Разумеется, в словах Комиссаржевской, брошенных Мейерхольду («Путь, ведущий к театру кукол, – это путь, к которому Вы шли все время»⁵¹), было больше обиды, чем реальности. Гораздо более справедливым кажется замечание Н. Д. Волкова, – биографа Всеволода Эмильевича, – что «он хотел, во-первых, чтобы живые люди могли играть символические пьесы, а во-вторых, даже ценя (и высоко ценя) театр марионеток, он ни в коем случае не ставил знака равенства между условным театром и театром кукол»⁵².

⁴⁶ Невропаст – от греч. – «нить» и «вести» («νευρο-οπλαοτα») – марио-неточник, владеющий ремеслом одушевления, куклы. Невропастия – искусство управление куклою посредством нитей.

⁴⁷ Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1988. С. 232.

⁴⁸ В статье «Воспоминания о Сапунове», напечатанной в журнале «Аполлон» (№ 1 за 1916 год, с. 18–19), В. Соловьев писал: «Мастер Николо снискал себе пропитание, а также любовь многих женщин Рима, изготовляя чудесные деревянные куклы для театра марионеток. Мирную жизнь художника разрушила его артистическая гордость. Таинственных обитателей кукольного мира он захотел ввести в наш мир, где есть огонь и воздух, земля и вода. Он возмечтал сделать живых людей из театральных кукол, с которыми вел нескончаемые беседы во время своих работ и достижений. Взамен сердца в грудь кукол он думал вложить часовой механизм. Но он забыл, что актеры театра марионеток не могут иметь собственного отражения. И вот, когда в назначенный час вошли в комнату ученики мастера Николо, то они увидели своего учителя лежащего бездыханным с часовым механизмом в руках».

⁴⁹ Уварова И. Куклы в ландшафте культуры (рукопись, архив автора). С. 72.

⁵⁰ Уварова И. Куклы в ландшафте культуры (рукопись, архив автора). С. 75. См. также: Уварова И. Смеется в каждой кукле чародей. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2001.

⁵¹ Цит. по: Рыбакова Ю. П. В. Ф. Комиссаржевская: летопись жизни и творчества. СПб., 1994. С. 374.

⁵² Волков Н. Мейерхольд: В 2-х т. М., 1929. Т. 1. С. 329.

Мейерхольд стремился воспитать идеального актера, тело которого обладало бы «чистой выразительностью» марионетки – той выразительностью, которую и Всеволод Мейерхольд, и Рихард Тешнер так высоко ценили в любимых ими древних яванских тростевых куклах.

Современник Мейерхольда, один из реформаторов кукольной сцены, австрийский художник и режиссер театра кукол Р. Тешнер на рубеже веков впервые в европейской культуре использовал яванские тростевые куклы в театральных представлениях. Эти «из позолоченного дерева, дышащие острой, странной красотой (нет, более того – силой!)»⁵³ куклы привлекли внимание режиссеров и художников прежде всего особенностями своей пластики. Они более приземлены и менее эфемерны, чем куклы на нитях, одновременно – лишены буффонности «петрушек». (Со временем Тешнер усовершенствовал яванскую тростевую куклу, внося в нее элемент марионетки, а именно добавив систему подведенных снизу нитей.)

Очарованный возможностями кукол, Р. Тешнер, создавая в Вене свой театр «Figurenspiegel», первоначально не только сохранил специфические возможности тростевых кукол и способ управления ими, но и обратился к их традиционному репертуару. Он воспользовался сюжетами, взятыми из яванских и индонезийских легенд, одновременно отказавшись от некоторых приспособлений, носивших этнографический характер (например, от мягкого ствола бананового дерева, куда обычно втыкаются трости кукол во время статичных сцен). Режиссер также заменил и местоположение кукольника, лицо и руки которого в яванских представлениях обычно видны во время действия. Он скрыл аниматора от зрительских глаз с помощью техники «черного кабинета» и использовал новые для своего времени средства художественной выразительности, в частности, специальную систему таких линз, сквозь которые, «будто в магическом зеркале, обретали форму великолепные творения его фантазии»⁵⁴.

Световым эффектам Тешнер в своих кукольных спектаклях уделял особое внимание. Он говорил, что оставляет «головы кукол незаконченными и их глаза пустыми. Я оставляю их магии света, которую он дает лицам моих кукол»⁵⁵. Для разных спектаклей Тешнер создавал разные «зеркала сцены» – то в виде золотых дверей, открывающих зрителям сцену поклонения волхвов, то с просцениумом в виде круглой рамы, окруженной знаками Зодиака.

Персонажи спектаклей Тешнера изъяснялись только жестами (режиссер был убежден, что в театре кукол голос человека невозможен, так как разрушает условную природу кукол). Действия персонажей в его театре сопровождалась музыкой, что усиливало впечатление от их широких, размеренных жестов. Сегодня театр Тешнера «Figurenspiegel» находится в коллекции Венского Национального музея.

Пример театра кукол Р. Тешнера наглядно демонстрирует, как традиционный, существовавший много веков фольклорный и ремесленный театр кукол при вмешательстве в его структуру профессиональных людей искусства постепенно приобретает качества нового – профессионального театра кукол. О его семантике в первые десятилетия XX века много и остро спорили, размышляли, писали статьи.

В частности, поэт, композитор, драматург М. А. Кузмин полагал: «Несомненно, это совершенно особый род театрального искусства с особой техникой и с особым репертуаром. Мне кажется искусственным и неправильным для кукол исходить от человеческого жеста [...]. Исходя из кукольных, специально кукольных, возможностей можно достигнуть совершенно своеобразных эффектов в области ли поэтической сказки, сильной трагедии или современной сатиры. [...] Более чем в любом театре, техника в театре марионеток желательна почти виртуозная, так как тут никакое „горение“ и „нутро“ до публики не дойдет, всякая вялость и задержка в переменах расхолаживает и отнимает одну из главных и специальных прелестей –

⁵³ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.; Л., 1925. С. 100.

⁵⁴ Beaumont. C. Puppets and puppetry. London; New York, 1958. P. 67.

⁵⁵ Teshner R. Der figuren Spiegel. Wein: Bohlau, 1991. P. 23.

именно лаконичность и быстроту. Как ни громоздко иметь для каждой пьесы отдельных кукол, я думаю, что для людей не очень искусных это почти неизбежно, так как при перемене костюмов и грима неминуема проволочка»⁵⁶.

Здесь автор отметил одно из важнейших для кукольного спектакля обстоятельств – необходимость соответствия сценического времени и действия масштабу самой куклы, обратил внимание на то, что в драматическом и кукольном искусствах хронотоп и темпо-ритмы разнятся, и это необходимо учитывать и при постановках кукольных спектаклей, и при выборе драматургии.

Об особенностях кукольной сцены размышлял и режиссер, создатель «Старинного театра» Н. Н. Евреинов: «Когда мне говорят о естественности на сцене, – писал режиссер, – мне сейчас же вспоминаются пленительные марионетки [...], сыгравшие в самой моей жизни исключительную роль»⁵⁷.

Режиссер и в своих драматических постановках обращался к выразительным средствам, возможностям, стилистике кукольного театра, прекрасно его знал, восторгался «Петрушкой», итальянскими «бураттини» и марионетками, не любил натурализма мюнхенской кукольной школы, критически относился к отдельным опытам с куклами соотечественников и даже создал пьесу-стилизацию по мотивам турецкого «Карагеца». Режиссер писал: «Последним из моих увлечений марионетками (вернее, подобием их) было увлечение, в бытность мою в Турции, „Карагезом“, приязнь к форме представления которого побудила меня даже написать для „Кривого зеркала“ целую пьесу под тем же названием (шла в Петербурге в том же 1916 году. – Б.Г.) [...] И вот что я скажу: в результате моего знакомства с марионетками это знакомство принесло мне много радости, развило мой театральный вкус и научило тому, чему с трудом научишься на сцене с живыми персонажами, – свободе режиссерского обращения с действующими лицами [...]. И недаром величайший из фантастов-драматургов Морис Метерлинк написал свои первые пьесы для театра марионеток, как недаром и то, что величайший из фантастов-режиссеров нашего времени Гордон Крэг милостиво обратился с высоты своего театрально-апостольского величия к бессмертной марионетке, признав в ней „нечто большее, чем проблеск гения“ и даже „что-то большее, чем блестящее проявление личности [...]». Все в театре искусственно: обстановка, места действия, освещение и текст пьесы. Не странно ли, в самом деле, не несообразность ли, что человек здесь настоящий, а не искусственный!“. Великие законодатели прекрасного – я говорю о древних греках, – отлично понимали подобное несоответствие, наделяя актеров масками, толщинками, котурнами, рупорами, обращавшими живых лицедеев в некое подобие кукол, которые, конечно, были в большем гармоническом контакте с окружающим их на сцене, чем наши бедные актеры, да еще школы Станиславского»⁵⁸.

В этих словах мы находим объяснение тому особому интересу ко всему, что было связано с «идеей куклы», марионетки в театральной и литературной России первых лет XX века. Условный театральный мир с его бутафорией и декорациями стремился к логической завершенности – к столь же условному актеру – к кукле. Но для этого полностью условного мира был нужен и иной театр, и принципиально иные режиссерские решения. Такими театрами, конечно, не могли стать ни существовавшие в то время драматические труппы (у них – свой театральный мир и свой славный творческий путь), ни заезжие народные, традиционные немецкие и французские гастролеры, ни уличные «петрушечники», чье искусство веками формировали каноны и традиции.

⁵⁶ Кузмин М. А. Мирок иронии, фантастики и сатиры: Кукольный театр // Условности: Статьи об искусстве. Петроград, 1923. С. 38–39.

⁵⁷ Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922. С. 99.

⁵⁸ Евреинов Н. Н. Указ. соч. С. 101–102.

Так появилась отчетливая необходимость в создании, организации принципиально новых театров – во главе с профессиональными «кукольными» режиссерами. Традиционный, существовавший много веков фольклорный и ремесленный театр кукол под влиянием идей и эстетики Серебряного века и при вмешательстве в его структуру профессиональных людей искусства – художников, режиссеров, литераторов – постепенно стал приобретать черты и качества «другого театра»; возникал профессиональный театр кукол.

Обогащаясь за счет включения в контекст европейской театральной культуры, кукольные представления постепенно приобретали и собственную знаковую систему, семантику, в которой должна была осуществиться «поэтическая фигура невозможного»⁵⁹.

На основе традиционных кукольных представлений возникают принципиально новые представления, основанные на режиссерском моделировании, организации всех компонентов ради выявления отличной от драматического искусства выразительности. Рождается «другой театр», с собственными режиссерскими приемами, принципами, а впоследствии и режиссерскими школами...

⁵⁹ Формулировка теоретика и историка театра, профессора Анны Юберсфельд.

Дань марионеткам, или «Третий сезон» старинного театра

Красота сама по себе – великая цель, ибо она, рожденная искусством, творит добро. Кто достигает ее, ставит себе вечный Памятник в сердцах всех, влюбленных в красоту.

Эдуард Старк

Историк Старинного театра Эдуард Александрович Старк, подводя итоги его короткой деятельности, писал: «Эфемерным было существование театра в смысле его материального бытия. Но бесконечно неэфемерным с точки зрения переполнявшей материальное бытие духовной сущности»⁶⁰. Эти слова вполне подходят и к судьбе первого и единственного спектакля Петроградского художественного театра марионеток Ю. Л. Слонимской и П. П. Сазонова, созданного под протекторатом Старинного театра Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризеня.

Известно, что у Старинного театра было только два сезона (1907–1908 годы и 1911–1912 годы). Однако история и обстоятельства создания спектакля «Силы любви и волшебства» (1915–1916 годы) в Петроградском художественном театре марионеток Ю. Слонимской и П. Сазонова позволяют отнести его к «третьему сезону» и, одновременно, к первому опыту профессиональной режиссуры в российском театре кукол, то есть к постановке в Петроградском художественном театре марионеток художественно цельного спектакля из специально созданных для него профессиональными художниками и композиторами элементов.

История и обстоятельства были следующими.

Театр марионеток Слонимской-Сазонова открылся 15 февраля 1916 года в особняке художника-пейзажиста А. Ф. Гауша премьерой спектакля «Силы любви и волшебства (комический дивертисмент в трех интермедиях)» – ярмарочной французской комедией XVII века (в программе спектакля упоминался год первого представления пьесы – 1678-й – и ее авторы: Ш. Аллар и М. фон дер Бек) в вольном авторском переводе Георгия Иванова. Оформленный художниками М. В. Добужинским и Н. К. Калмаковым, с музыкой композитора Ф. А. Гартмана, озвученный актерами Императорского Александринского театра, он был тепло встречен первыми зрителями: А. А. Блоком, Вс. Э. Мейерхольдом, Н. В. Дризенем, Н. С. Гумилевым и другими. Режиссерами спектакля были режиссер драматического театра П. П. Сазонов и литературовед, историк музыкального театра Ю. Л. Сазонова-Слонимская.

Как и перед началом каждого из двух предыдущих сезонов Старинного театра, предвалявшихся программными статьями Н. Евреинова, незадолго до премьеры «Сил любви и волшебства» Ю. Слонимская написала статью «Марионетка»⁶¹, подведшую итоги первого режиссерского опыта и одновременно ставшую программной для нового театра.

Автора воодушевляла мечта об идеальном актере – Марионетке, служащей единому идеалу – Красоте. «Красота» в понимании творцов Серебряного века – высшая, сущностная ценность, выражение универсальной вселенской идеи и основной принцип бытия. Она же – подлинная цель всех человеческих устремлений, сакральное, божественное основание культуры. Искусство здесь – инструмент, существующий ради осуществления «абсолютной красоты». Задача теургическая и, в определенном смысле, режиссерская.

Театр марионеток, считала Ю. Слонимская, даст театру новое воплощение и поведет его единственно верным путем к Красоте, так как сама марионетка – созданное художником произведение искусства, а не данность реальной жизни и быта. «В мире марионетки нет ничего, что было бы дано действительностью, в мире марионетки нет ничего, что не было бы создано

⁶⁰ Старк Э. Старинный театр. Пг.: Третья стража, 1922. С. 4.

⁶¹ Слонимская Ю. Л. Марионетка // Аполлон. 1916. № 3. Петроград.

творческой волей поэта и художника»⁶². В отличие от драматического артиста, марионетка, по формулировке Слонимской, «дает театральную формулу без плотского выражения» и – не подражая жизни, а создавая новую – подчиняется только художественной необходимости.

В функции режиссера, по мнению Ю. Слонимской и П. Сазонова, входили «служение Марионетке», поиск для нее «новых выражений сущности театра» и, как главная цель, – выявление Красоты и гармонически завершенного стиля спектакля. Такой театр, по мысли режиссеров, должен был стать «спасительным указанием» для драматического театра, запутавшегося, как они считали, «в чуждой ему области жизненных явлений»⁶³.

Эти идеи были вполне в русле проходивших в то время бурных общетеатральных и, шире, – общекультурных дискуссий о предназначении и путях развития искусства. Профессиональный театр кукол рождался в том числе и как антитеза драматическому театру, подчинявшемуся (по мнению ряда режиссеров, художников, поэтов, театральных критиков круга «Мира искусства») не столько законам творчества, сколько «законам жизненной необходимости». Методы и средства выражения современного им драматического искусства – «воспроизведение на сцене жизни в формах самой жизни» – творцам Серебряного века казались профанными, а потому не могли служить главной цели.

Отражение реальности не только на сцене, но и в искусстве в целом первых режиссеров театра кукол не устраивало. Своей задачей они видели не воссоздание действительности и даже не ее художественное отражение, а создание новой реальности, воплощение «жизни искусства» как таковой, где в искусственно созданном театральном пространстве действуют не люди-актеры, изображающие персонажей и говорящие от их имени, а сами персонажи, созданные художниками, – куклы. Так, следуя эстетике Серебряного века, теургической задачей искусства театра марионеток становится создание на основе театральной действительности идеального «духовного организма», законченного по стилю и форме, в котором осуществилась бы идея «абсолютной красоты», венчающей процесс рукотворного творения мира.

Анализируя тенденции развития современного драматического театра, Слонимская писала, что «в театр живых людей, через живую плоть актера проник закон жизненной необходимости, заменив собой настоящий закон театрального творчества»⁶⁴. Она не противопоставляла «театр живых людей» театру марионеток, и даже напротив: считала несправедливым, что целый ряд ее современников – известных режиссеров и актеров драматического театра – упрекают в желании «марионетизовать сцену», а сторонников театра кукол – в стремлении сделать ненужными драматических актеров. Исследовательница с глубоким уважением относилась к драматическому искусству, в то же время утверждая самобытность и перспективность профессионального театра кукол как вида искусства, способного указать верный путь и искусству драматическому («Зачем нужна марионетка, если роль может исполнить актер? – спрашивали многие, забывая, что этот вопрос применим ко всем видам искусства. Зачем нужно море Беклина⁶⁵, если существует Черное море? Если художественный инстинкт не подсказывает человеку ответ на это, никакие доводы, конечно, не помогут ему»⁶⁶).

В своей программной статье Ю. Слонимская подвергает критике и сторонников уничтожения марионетки, и поборников замены «живого актера» куклой. Она также делает важный вывод, что «реальный актер» (человек) и «условный актер» (кукла) не могут быть соперни-

⁶² Слонимская Ю. Л. Указ. соч. С. 41.

⁶³ Слонимская Ю. Л. Указ. соч. С. 41.

⁶⁴ Слонимская Ю. Л. Указ. соч. С. 38.

⁶⁵ «Море Беклина» – картина швейцарского живописца, художника-графика, скульптора Арнольда Беклина – выдающегося представителя европейского символизма.

⁶⁶ Слонимская Ю. Л. Указ. соч. С. 36.

ками, поскольку сферы их творческих интересов не пересекаются, а лежат в разных плоскостях: театр актера и театр кукол – и это «два рода искусств, смежных, но непохожих»⁶⁷.

Это утверждение чрезвычайно важно, потому что проливает свет на природу двух различных позиций в работе режиссеров в театре кукол:

– театр кукол – это «другой театр», имеющий особую семантику и нуждающийся в переосмыслении режиссерского опыта драматического искусства;

– знаковая система театра кукол ничем не отличается от таковой драматического, и его спектакли создаются по тем же режиссерским законам и правилам.

Слонимская и Сазонов были сторонниками «другого театра».

Идея постановки кукольного спектакля появилась у режиссеров в 1911 году. Петр Павлович Сазонов служил тогда артистом и режиссером Лиговского общедоступного театра П. П. Гайдебурова, параллельно сотрудничал со Старинным театром, открывшим в то время свой второй сезон. Его жена, Юлия Леонидовна Слонимская, работала в журнале «Аполлон»⁶⁸. П. Сазонов, помогая ей в подборе документов и материалов для статей, заинтересовался одной из книг по истории древнегреческого и римского театр марионеток⁶⁹. Тема настолько увлекла обоих, что им захотелось самим создать подобный театр. «Но встал вопрос, как это сделать? – вспоминал П. Сазонов. – Нужны средства, нужна некая марка, потому что едва ли публика пойдет в какой-то никому не ведомый кукольный театр. Я до этого времени работал в Старинном театре вместе с основателями этого театра Н. В. Дризеном и Н. Н. Евреиновым. Вот к ним мы и обратились»⁷⁰.

Важно отметить, что Слонимская и Сазонов первоначально обратились к руководителям Старинного театра не с предложением создания полноценного кукольного спектакля, а с идеей поставить «танцы с марионетками»⁷¹. Дело в том, что Ю. Слонимская всю жизнь глубоко и серьезно занималась исследованием истории танца и пантомимы. Движение являлось для нее «основной стихией театра». Она сама была балериной, посещала занятия Императорского балетного училища и даже танцевала в паре с В. Ф. Нижинским.

В этом училище преподаватели с помощью марионеток наглядно объясняли законы классического танца. Одна из его воспитанниц, Бенадетта Колли, вспоминала, что в период 1898–1910 гг. «у наших преподавателей Чекетти⁷² и Лепри было около двухсот марионеток. <...> Они были прекрасно вырезаны из дерева и изысканно одеты. Их показывали в разных ролях, под разную музыку, при специальном освещении. <...> Эти кукольные представления были предусмотрены программой обучения, и для нас, воспитанниц, просмотр этих спектаклей был таким же обязательным, как посещение картинных галерей и концертов. <...> С помощью

⁶⁷ Слонимская Ю. Л. Указ. соч. С. 56.

⁶⁸ Этот факт объясняет многое во взглядах Ю. Слонимской, так как позиции этого иллюстрированного журнала, посвященного вопросам изобразительного искусства, музыки, театра и литературы, издававшегося с 1909 по 1917 год, определялись идеями петербургской литературно-художественной элиты (И. Ф. Анненского, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, М. А. Кузмина, Н. С. Гумилева, Н. Н. Евреинова, В. Н. Соловьева, В. А. Дмитриева, А. А. Ростиславова, Н. Н. Лунина, Я. А. Тугендхольда и других) о преображении мира искусством ради достижения Красоты.

⁶⁹ По всей видимости, это была «История марионеток» Шарля Маньена: Magnin Ch. Histoire des marionnettes. Paris, 1852.

⁷⁰ Сазонов П. П. Стенограмма записи воспоминаний о первом кукольном театре П. П. Сазонова. 9 февраля 1962 г. Музей ГАЦТК. Д. № 2546. Л. 1, 2.

⁷¹ Из беседы П. П. Сазонова с С. В. Образцовым от 14 октября 1952 г. РГАЛИ. Ф. 2610. Оп. 1. Д. 23. Л. 1–7.

⁷² Энрико Чекетти (1850–1928). Родился в Генуе в семье артистов балета. Учился во флорентийской балетной школе под руководством Дж. Лепри. Дебютировал во Флоренции в 1868 году. Выступал в Миланском театре «Ла Скала». В 1874 году выступил в Петербурге. В сезоне 1881–1882 годов служил в Большом театре. Вернувшись в Италию, занимался в балетной школе «Ла Скала». В 1886 году вновь приехал в Петербург. В 1887 году приглашен в Мариинский театр. Чекетти также был выдающимся актером пантомимы. В 1890 году был назначен балетмейстером Мариинского театра. Преподавал в императорской балетной школе. Среди его учеников – Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин и Вацлав Нижинский. С 1910 г. работал в труппе С. Дягилева. Его метод преподавания изложен в Учебнике по теории и практике классического театрального танца (A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing, 1922), признанном Королевским обществом учителей танца Великобритании.

кукол учителя отрабатывали хореографию многих наиболее сложных балетов, точно показывая каждое движение солиста и ансамбля <...>. Мы все приходили в неописуемый восторг от парящих прыжков и высоких поддержек, которые куклы так легко выполняли».⁷³ В этом своеобразном учебном кукольном театре исполнялись сцены из «Баядерки», «Эсмеральды», балета-пантомимы «Тщетная предосторожность», «Жизель» и многих других.

Язык движения, балетной пластики, пантомимы был, по мнению выпускницы училища Ю. Слонимской, одним из важнейших выразительных средств театрального искусства.

В те годы (1911–1912) руководители Старинного театра Н. Н. Евреинов, Н. В. Дризен, Н. И. Бутковская и К. Н. Миклашевский готовились к будущему, так и не состоявшемуся третьему сезону, который посвящался итальянской *Commedia dell'Arte*. Начать спектакли предполагалось осенью 1914 года. Поэтому, по воспоминаниям П. Сазонова, на совместном совещании было решено в рамках будущего сезона работать все же не над «танцами марионеток», а над воссозданием полноценного кукольного музыкального спектакля эпохи итальянского Возрождения⁷⁴.

Режиссер Старинного театра Н. Н. Евреинов к тому времени и сам уже отдал «дань марионеткам» – написал пьесу «Карагёз», которая стала одним из результатов его поездки в Турцию. Впоследствии он напишет, что знакомство с кукольным театром принесло «много радости, развило мой театральный вкус и научило тому, чему с трудом научишься на сцене с живыми персонажами, – свободе режиссерского обращения с действующими лицами»⁷⁵.

О встрече с энтузиастами создания нового, необычного кукольного спектакля Н. Евреинов вспоминал, что «...в один прекрасный день 1911 года Н. И. Бутковская, а вместе с нею Н. В. Дризен и К. М. Миклашевский вовлекли меня в беседу, из которой я впервые узнал исчерпывающе-толково о Мюнхенском чисто-художественном театре марионеток. Нельзя ли, мол, и нам воскресить изящный театр далекого прошлого? Я соблазнился...»⁷⁶

Поддержка Старинным театром идеи Сазонова и Слонимской была закономерна. Они были единомышленниками и принадлежали к тому кругу людей «Мира искусства», которых называли «ретроспективными мечтателями». Их цели, задачи и методы также были едины – исследование театральных зрелищ прежних веков, их воссоздание и стилизация ради возрождения Красоты. Причем стилизация понималась расширенно, как художественное воплощение сущности эпохи.

Вдохновленные поддержкой руководителей Старинного театра и подойдя к выполнению своей идеи столь же серьезно, будущие режиссеры в 1912 году едут в Италию, чтобы найти куклы, старинные документы, драматургический материал эпохи Возрождения, которые помогли бы осуществить их замысел. Но в первую очередь было необходимо познакомиться с практикой работы театра марионеток и разобраться с устройством самой марионеточной сцены.

В Италии среди множества традиционных кукольных театров внимание Слонимскую и Сазонова привлекли кукольные вертепы эпохи итальянского Возрождения – рождественские неаполитанские презерпе⁷⁷ со статичными куклами. В одном из музеев Венеции режиссеров заинтересовали театральные куклы XVII–XVIII веков: Коломбина, Арлекин, Доктор, Панта-

⁷³ Цит. по: Соломоник И. Н. Куклы выходят на сцену. М., 1993. С. 148.

⁷⁴ Тесную связь Кукольного театра Слонимской-Сазонова со Старинным театром подтверждают многие исследователи, в том числе и К. М. Азадовский, писавший, что «стремление создать Кукольный театр поддерживают режиссеры Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов» (Азадовский К. Совершенные существа // Куклы. М., 2008. С. 101–106).

⁷⁵ Евреинов Н. Н. Дань марионеткам // Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг., 1922. С. 101.

⁷⁶ Евреинов Н. Н. Дань марионеткам // Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг., 1922. С. 101.

⁷⁷ Презерпе (от лат. *praesepium* – ясли, кормушка для скота) – общепринятое название итальянского рождественского кукольного театра.

лоне из представлений итальянской комедии импровизации, а также шекспировские персонажи – Отелло и Дездемона.

Наблюдая за работой уличных кукольников, игравших комедии о Пульчинелле, режиссеры поняли, что от воссоздания подобных спектаклей придется отказаться: перчаточные куклы пульчинеллат были слишком приземлены, пародийны и комичны. Они не годились для «преображения жизни не в формах реальной жизни, а в формах жизни, созданной средствами искусства». Для будущего спектакля были нужны только марионетки с их отрешенной, не бытовой пластикой, «антигравностью» и загадочностью.

В поисках таких марионеток супруги поехали в Мюнхен – один из центров немецкого кукольного театра. Там они посетили музеи, осмотрели разнообразные макеты марионеточных театров и побывали в Мюнхенском парке, где работал один из лучших европейских театров кукол того времени – Мюнхенский художественный театр марионеток, или, как его еще называли, «Театр Папы Шмидта»⁷⁸.

Здесь Слонимская и Сазонов увидели «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, комедии графа Поччи, кукольные балеты, оперы и фарсы. Особое впечатление произвел «Фауст», в котором будущих режиссеров захватила выявленная марионетками тема «борьбы между духовным и жизненным, плотским»⁷⁹.

Впрочем, сами куклы и декорации мюнхенского театра показались супругам грубо сделанными и малоинтересными, зато игра марионеток произвела огромное впечатление. Для того чтобы тщательнее изучить технологию кукол и устройство сцены, понадобилось побывать за кулисами. И поскольку официально в театре Папы Шмидта путешественникам в этом отказали, то вечером того же дня они, заплатив ночному сторожу, тайно проникли в кукольное закулисье и при свете электрических фонариков прошли на сцену, где зарисовали марионеточную «тропу» – местонахождение невростапов⁸⁰ во время работы с марионетками.

По возвращении в Петербург Слонимская и Сазонов встретились с Н. Евреиновым и Н. Дризенем и утвердили будущий репертуар своего Кукольного театра. Вместо постановки спектакля по мотивам итальянской *Commedia dell'arte* было решено воссоздать с марионетками ярмарочное французское представление эпохи Возрождения «Силы любви и волшебства». Для этого нужно было заново изготовить декорации, кукол, собрать труппу актеров, научить их водить марионеток и главное – найти на все это средства, которых ни у Слонимской и Сазонова, ни у Евреинова и Дризена не было.

Как это случалось и при создании спектаклей Старинного театра, помогла практичность барона Н. В. Дризена, «человека необыкновенной энергии и прямо исключительных организаторских способностей»⁸¹. Именно он предложил пригласить в театр балерину Неслуховскую, муж которой был директором банка. «Неслуховская, – вспоминал П. Сазонов, – заинтересовалась куклами, и мы предложили ей в дальнейшем ставить все танцы в кукольном театре. Она вошла в нашу группу, а ее муж внес в дело несколько тысяч и выдал нам чековую книжку»⁸².

После того, как первоначальные средства были найдены, режиссер П. П. Сазонов обратился к художнику П. П. Доронину, который рекомендовал ему опытного кукольника – некоего Александрова, жившего на Охте, где в то время обычно селились петербургские шарманщики,

⁷⁸ Йозеф Леонард Шмидт (Joseph Leonard Schmidt), известный как «Папа Шмидт», еще в 1858 году приобрел в мюнхенском городском парке маленький театр марионеток, который впоследствии стал первым немецким профессиональным театром кукол – Мюнхенским художественным театром марионеток (просуществовал до 1935 г.). Именно в его спектаклях по пьесам графа Франца фон Поччи появился герой Касперль, заменивший старого доброго обжору Гансвурста («Подвиг Касперля», «Волшебный сад», «Ундина, водяная дева», «Испытание», «Касперль в Китае», «Касперль – обезьяна Дарвина», «Наследство», «Совиный замок» и мн. др.).

⁷⁹ Сазонов П. П. Указ. соч. Л. 4.

⁸⁰ Невростап (от греч. «нить» и «вести») – актер-кукольник, управляющий марионеткой.

⁸¹ Старк Э. Указ. соч. С. 7.

⁸² Сазонов П. П. Указ. соч. Л. 5.

петрушечники, марионеточники, чтобы тот обучал актеров мастерству работы с марионеткой. У него же купили несколько марионеток.

Точно так в дальнейшем будут поступать при постановке своих первых спектаклей все начинающие режиссеры театра кукол: и Г. М. Козинцев, и Л. В. Шапорина-Яковлева, и К. К. Тверской (Кузьмин-Караваев), и В. Н. Соколов, и Н. Я. Симонович-Ефимова, и В. А. Швембергер, и Евг. С. Деммени, и С. В. Образцов... Последний, к примеру, для того чтобы обучить артистов работе с куклами, по совету Н. Д. Бартрама разыщет и пригласит в свой только что созданный Центральный театр кукол балаганного петрушечника и марионеточника Ивана Афиногеновича Зайцева, жившего в Марьиной роще.

Несмотря на сложные внешние обстоятельства (уже шла Первая Мировая война), идея создания кукольного спектакля не остывала. В Петербурге «на Песках» (а именно на 5-й Рождественской улице) Сазонов и Слонимская сняли для репетиций квартиру с огромной комнатой и кухней и, с помощью рабочих Общедоступного театра Лиговского Народного дома, соорудили по сделанным в Мюнхене чертежам марионеточную сцену. В качестве кукловодов пригласили троих рабочих (Медведева, Зарайского и Шалыгина), которые по вечерам учились водить марионеток.

Эта деталь свидетельствует и о том, что мастерство актера театра кукол рассматривалось режиссерами как нечто второстепенное и сводилось к умению технично и вовремя передвигать кукол в пространстве сцены. Актерское мастерство хотя и признавалось желательным, но не являлось для режиссеров приоритетной задачей. По всей видимости, они следовали режиссерским опытам Н. Евреинова, считавшего наивность исполнения важным качеством актеров прошлых столетий и набиравшего для работы в спектаклях Старинного театра не только профессионалов, но и любителей.

Трудно сказать, было ли это просчетом Сазоновых, первыми идущих по еще нехоженому пути, или намеренным стремлением отрешиться от профессионального актерства ради осуществления «абсолютной красоты», оставить на сцене только действующих лиц без «их исполнителей», попытаться, как писала Ю. Слонимская в статье «Марионетка», обойтись в театре «без закона жизненной необходимости» – так или иначе, профессиональных артистов режиссеры в качестве невропастов не пригласили, и репетиции проходили как технические тренировки по работе с марионеткой.

Начинавшей воплощаться в жизнь идеей Слонимской-Сазонова увлекся и редактор журнала «Аполлон» С. К. Маковский. Он привлек к работе художников «Мира искусства» А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского и Н. К. Калмакова⁸³, сотрудничавших со Старинным театром. Эти известные художники были такими же «ретроспективными мечтателями», стремившимися к стилизации, эстетизации наследия прошлых эпох ради выявления, как писал Бенуа, «художественной мистики».

В ходе подготовительных работ режиссеры окончательно определились с названиями для будущих программных спектаклей: «Силы любви и волшебства» (комический дивертисмент в трех картинах ярмарочного французского театра Ш. Аллара и М. фон дер Бека) и «Адвокат Патлен» (комедия XVII века Д.-О. Брьюэса). Авторский перевод «Сил любви и волшебства» создал Георгий Иванов⁸⁴, эскизы кукол и декораций – Н. К. Калмаков и М. В. Добужинский, музыку – Ф. А. Гартман; автором эскизов к «Адвокату Патлену» также стал М. Добужинский.

⁸³ «В то время, – вспоминал П. Сазонов, – денежные средства стали иссякать, в Петербург приехала дочь крупного киевского сахарозаводчика Балаховского, по мужу Давыдова, художница-любительница. Она была знакома еще раньше с моей женой, мы ее познакомили с Маковским, и он предложил ей делать эскизы костюмов для будущих постановок и войти пайщицей в дело. Когда она нарисовала эскизы, Маковский пригласил А. Н. Бенуа, предупредив его о подоплеке дела; тот очень забавно вскинул лорнет и рассматривал эти эскизы, говоря: „Недурно, очень мило“. Это произвело на Давыдову настолько сильное впечатление, что она, вступив пайщицей, сразу внесла 12 тысяч рублей».

⁸⁴ В творчестве поэта Г. В. Иванова темы кукол и «кукольности» занимают особое место. Они отражены в его сборнике «Горница» (1914) и в «актерском» цикле стихов («Фигляр», «Болтовня зазывающего в балаган», «Бродячие актеры»,

Главной задачей режиссера при постановке кукольного спектакля для Сазонова и Слонимской было стремление добиться максимальной зрелищности и музыкальности. Авторам мечталось с помощью марионеток продемонстрировать «непосредственную стихию творчества».

Следуя методам Н. Н. Евреинова, режиссеры пытались достичь «гротеска гармонически-смешанного стиля»⁸⁵ и, одновременно, точного соответствия облика кукол и декораций эскизам художников. В связи с этим им было чрезвычайно важно, кто станет изготавливать марионеток. Сначала эту работу поручили кукольнику Александрову, но его куклы сильно отличались от эскизов, были грубее и примитивнее. Тогда с просьбой вылепить образцы головок (с тем, чтобы уже по ним работал мастер-резчик) обратились к художнику Б. М. Кустодиеву. Он согласился, однако, сделав только одну головку, из-за болезни не смог продолжить работу. С той же просьбой обратились к художнику Императорского порцелинового завода К. К. Рауш фон Траубенбергу (ему в то время был посвящен целый номер «Аполлона»). Но и результаты его труда оказались неудовлетворительными: кукольные головки, сделанные Траубенбергом, были – по мнению и Калмакова, и Добужинского – слишком конфетны.

Выход из положения появился случайно: на Охте нашелся резчик иконостасов, «человек полуграмотный, но необычайно талантливый». Он с увлечением взялся за дело, вырезал точно по эскизам, и его работа (особенно выразительность рук кукол) привела Добужинского и Калмакова в восхищение.

Собирали и подвешивали марионеток на веретено⁸⁶, добиваясь идеального баланса (что крайне важно для пластических возможностей этих кукол), кукольник Александров. Костюмы для марионеток, по совету Маковского, шила А. А. Сомова-Михайлова – сестра художника К. А. Сомова, накануне успешно показавшая на выставке «Мира искусства» свои вышивки и матерчатые цветы. Постижерные работы (создание париков для кукольных головок) также потребовали целого ряда проб. Традиционно для кукол использовались натуральные волосы, но режиссером и художниками они были отвергнуты как слишком грубые и натуралистичные. Парики сшили из шелковых нитей.

Когда, наконец, все куклы «Сил любви и волшебства» были готовы, приступили к репетициям. Артистами-аниматорами стали: профессиональный кукольник с Охты Александров, сама Юлия Слонимская, а также рабочие – Медведев, Зарайский и Шалыгин. Текст за всех во время репетиций читал П. Сазонов.

Если актерское мастерство невропастов режиссеры считали делом второстепенным, техническим (их так и называли – «техники»), то звучание речи было принципиально важным, так как входило в общий пластический и музыкально-речевой образ спектакля и должно было гармонизировать с его живописностью. Поэтому для озвучивания марионеток режиссеры пригласили артистов Александринского театра Л. С. Вивьена («артист императорской драматической труппы Вивьен де Шатобрен»), А. Голубева и М. Прохорову (ставшую также и пайщицей театра).

Режиссеры, следуя многовековой традиции как европейского, так и азиатского театра кукол, считали, что функции кукловода и чтеца в кукольном спектакле различны и их невозможно объединить в одном исполнителе. Организуя взаимодействие кукловождения, литературного текста, художественно-живописного решения, музыки, танца и речи, во главу угла создатели спектакля ставили живописность и музыкальность.

«Актерка», «Путешествующие гимнасты»). В пьесе «Силы любви и волшебства» он поместил свое стихотворение «Все образует в жизни круг...», персонажи которого – марионетки: Амур, Поэт, Монах, Колдун, Пастух. Кружась в «танце любви», они не понимают, что и в этом танце, и в своей любви они не свободны, а всего лишь марионетки.

⁸⁵ Евреинов Н. Н. К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro scena sua. Пг., 1915. С. 26.

⁸⁶ «Веретеном» русские ярмарочные марионеточники называли вагу марионетки.

На репетиции возникающего кукольного спектакля приходило много известных и заинтересованных людей. Счастливым для будущего спектакля было появление здесь знатока театра кукол, историка литературы С. А. Андрианова. На репетиции он приходил с женой – известной певицей Зоей Лодий, которая так увлеклась новым делом, что предложила для спектакля свои услуги. Она же рекомендовала нового исполнителя – тенора, артиста Мариинского театра П. Андреева, триумфально исполнившего в 1915 году партию Алеко в премьерном спектакле.

Важно отметить, что основные режиссерские решения по созданию спектакля принимали не столько сами режиссеры, сколько Художественный совет Кукольного театра, в который входили Дризен, Маковский, Бенуа, Калмаков, Добужинский, Слонимская и Сазонов. Режиссеры же, участвуя в заседаниях Совета, вели практическую работу и исполняли эти решения. Поэтому создаваемый кукольный спектакль можно назвать коллективным плодом работы актива Старинного театра над своим третьим сезоном.

Когда композитор Фома Александрович Гартман⁸⁷ представил Совету музыку для струнного квартета (скрипка, виола, контрабас, виолончель) в сопровождении клавесина (на премьерных спектаклях вместо клавесина использовали взятое напрокат и перестроенное под клавесин фортепиано), ему было поручено собрать и музыкантов-исполнителей (А. А. Берлин, В. Виткин, Л. М. Цейтлин, Д. Зисерман). Партию клавесина исполнял А. Гейман. Музыкальной партитуре спектакля уделялось особое значение. Она должна была составить единое целое с живописно-декоративным оформлением, стать важным средством достижения эмоционального воздействия на зрителей.

Чтобы сократить расходы, прогоны спектакля перенесли в одну из комнат редакции «Аполлона». Оставалось решить, где его играть. Обычные театральные залы были слишком велики, да и привлечь взрослую публику на кукольный спектакль, и еще в военное время, было непросто. На счастье, художник А. Ф. Гауш предложил для премьерных спектаклей свой особняк на Английской набережной в стиле елизаветинских времен с двухсветным залом. Гостеприимный хозяин гарантировал и полный зал, по крайней мере, на три спектакля.

Предложение с благодарностью приняли. В одном из залов особняка соорудили марионеточную сцену; портал и занавес расписывал Добужинский. На последних прогонах часто присутствовали и следили за ходом репетиций сын хозяина дома, будущий драматург театра кукол Юрий Гауш и его друг – будущий режиссер и актер театра кукол Евгений Деммени. Оба они в скором времени сами станут основателями старейшего в России государственного кукольного театра, ныне именуемого Санкт-Петербургским театром марионеток имени Евг. Деммени, а пока с восторгом наблюдали, как увлеченно, будто дети, известные художники, композиторы, поэты занимались кукольным театром.

О мере увлеченности этой работой говорит хотя бы тот факт, что, когда был назначен день генеральной репетиции, оказалось, что Добужинский в Москве (в то время он работал в Художественном театре над декорациями к спектаклю «Будет радость» по пьесе Д. С. Мережковского). Получив от Сазонова телеграмму с вопросом, кому можно поручить роспись портала для «Сил любви и волшебства», художник, бросив все, приехал в Петербург, чтобы расписать не только портал, но и куклу Пролога, сделанную по его эскизу. Когда Сазонов увидел, как Добужинский расписывает подошвы сапожек куклы золотом, и заметил ему, что этого все равно не будет видно, тот ответил: «Зато я это вижу».

На генеральную репетицию собрался весь театрально-художественный Петроград 1916 года: Вс. Э. Мейерхольд, Ю. Э. Озаровский, Л. Принцев, Н. В. Дризен, Н. Н. Евреинов, К. М. Миклашевский, А. Н. Бенуа, А. А. Брянцев, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, К. А. Сомов, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, С. К. Маковский, К. К. Тверской (Кузьмин-Караваев), С. А. Венгеров и многие другие.

⁸⁷ Он же Томас де Гартман, Thomas de Hartmann.

«Силы любви и волшебства» – типичная ярмарочная французская комедия XVII века, с детской наивностью пастушки Грезинды и зловещей страстью чародея Зороастра. Победа беспомощной пастушки, которую Юнона спасла от всех козней злого волшебника, символизировала для авторов спектакля «победу чистоты и покорности над беззаконным мудрствованием надменной человеческой воли»⁸⁸.

Среди волшебных явлений, которые Зороастр показывал приведенной им в свою пещеру Грезинде, особенно сильное впечатление на публику произвели менуэт в исполнении крохотных фигурок маркизы и маркиза, турнир рыцарей, танец демона с жабой, удлиняющиеся фигуры обезьян, поддерживающие портал. Эффектно в третьей картине спектакля выезжала Юнона – на облаках, в колеснице, запряженной тремя павлинами.

Премьера получила внушительный резонанс. Спектакль виделся сбывшейся, овеществленной мечтой Серебряного века о Красоте. «Даже такой молчаливый и, я бы сказал, замкнутый человек, как Александр Блок, – вспоминал П. Сазонов, – по окончании спектакля подошел к нам и восхищался, говоря, что это лучшее, что он видел за последнее время»⁸⁹.

Главная задача, которую ставили режиссеры, – «удовлетворить этическое чувство зрителей»⁹⁰ – судя по реакции публики, была выполнена. На фоне военного времени он воспринимался как яркий, запоминающийся сон, где нет места «жизненной необходимости». И хотя Петроградский кукольный театр Сазонова-Слонимской не выпустил более ни одной премьеры, но весь последующий век, в течение которого отечественная режиссерская школа театра кукол получила мировое признание, кукольный театр России жил под очевидным влиянием этого спектакля. Свидетельство тому – многочисленные исследования, статьи, научные конференции, высказывания ведущих русских и зарубежных режиссеров, художников, исследователей XX столетия.

Спектакль «Силы любви и волшебства» вошел в историю отечественного театрального искусства и как яркое явление театрального модерна, и как первый русский кукольный спектакль, поставленный профессиональными художниками и режиссерами. На мой взгляд, правы исследователи, считающие, что «театр Слонимской в русской культуре был и остается островом, не примыкающим ни к традициям народных и гастрольных театров XIX века, ни к поискам советского театра кукол. Он как бы соединил Россию и российскую художественную интеллигенцию со всем миром. Слонимская одновременно исполнила роли и венгерского графа Эстерхази, для которого придворный композитор Гайдн писал кукольные оперы, и французского ученого Анри Синьоре с его идеей литературно-просветительского театра кукол, и писателя Жорж Санд с ее „домашним“ театром в Ноане, и великого австрийца Тешнера с его удивительным и совершенно уникальным театром»⁹¹.

Кукольный театр Слонимской-Сазонова действительно был своеобразным «островом», созданным на рубеже времен режиссерами, художниками, поэтами, композиторами Серебряного века для вполне конкретных зрителей, исповедующих те же «островные» взгляды, стоящих на тех же эстетических позициях и видевших предназначение искусства в теургическом, сакральном акте служения Красоте.

Но меняющееся время, а вместе с ним и зрители уже требовали иных, не отрешенных от реальности спектаклей.

Так, известная актриса театра кукол Вера Георгиевна Форштедт⁹², учившаяся в те годы в Школе сценического искусства А. П. Петровского в Петрограде, принимавшая участие в

⁸⁸ М. М. Первые спектакли кукольного театра // Аполлон. СПб. Март. 1916. С. 55.

⁸⁹ Сазонов П. Указ. соч. Л. 14.

⁹⁰ М. М. Первые спектакли кукольного театра. Указ. соч. С. 55.

⁹¹ Зыкова Е., Иванова А. «Нас возвышающий обман...» // Кукольники в Петербурге. СПб.: СПбГАТИ, 1995. С. 122.

⁹² Форштедт Вера Георгиевна (1896–1985) – актриса, засл. арт. РСФСР. С 1914 по 1917 год училась в Школе сценических искусств А. П. Петровского. Первый курс вел сам Петровский, второй – Н. В. Петров, третий – В. Э. Мейерхольд. В 1915 году

создании марионеточного спектакля «Зеленая птица» по Карло Гоцци (режиссер Н. В. Петров⁹³, художник и переводчик Л. В. Шапорина-Яковлева) и игравшая в Эрмитажном театре у Вс. Мейерхольда, вспоминала: «Куклы к этому спектаклю резали прекрасные художники, одеты куклы были в роскошные костюмы из шелка, парчи и бархата, даже драгоценности на них искрились настоящие... Правда, куклы плохо двигались, поэтому спектакль выглядел калейдоскопом ярких, но мало подвижных картин»⁹⁴. Но, видимо, наиболее точная характеристика принадлежит рецензенту, заметившему, что «самым главным недостатком этой постановки является ее исключительная художественность»⁹⁵.

Действительно, спектакль был изумительно красив и далек от проблем петроградской предреволюционной жизни. Он «давал театральную формулу без плотского выражения», был свободен от «чуждой области жизненных явлений», но вместе с «плотским выражением» и «жизненными явлениями» из него уходила и сама жизнь.

Спектакль был создан для узкого круга литературной, театрально-художественной элиты Петрограда. В задачи режиссеров не входило раскрытие психологии и характеров образов персонажей. Сами марионетки – куклы на нитях – не приспособлены для этого. Они царят в танцах, полетах, волшебных превращениях, цирковых номерах. Недаром наиболее запомнившиеся сценами оказались те, где преобладали музыкальные эпизоды – песни, танцы, рыцарские турниры...

Вскоре после премьеры Александр Бенуа писал: «Наш кружок мечтал о таком театре еще в начале 1890 годов, в те времена, когда были свежи воспоминания об одном из блистательных фантошистов⁹⁶ Ольдене, и когда еще в собственных сундуках доживали свой век актеры от „Золушки“ и „Дочери Фараона“⁹⁷, поставленные в наших детских театриках <...>. Мне еще

Н. Петров купил у старого марионеточника кукол и предложил студентам поставить с ними «Зеленую птичку» К. Гоцци. В работе над спектаклем также приняли участие Н. С. Рашевская, Н. В. Смолич, Л. С. Вивьен.

⁹³ С 1914 года режиссер Александринского театра Н. Петров выступал в петербургских артистических кафе и кабаре с кукольными скетчами. Увлечшись искусством играющих кукол, он собрал кружок энтузиастов, в числе которых были профессиональные артисты, и приступил с ними к постановке спектакля «Зеленая птичка» К. Гоцци. Перевод пьесы и эскизы к спектаклю сделала Л. В. Шапорина-Яковлева, для репетиций были приглашены уличные и балаганные кукольники. Однако работа прервалась, так как Н. Петров уехал работать в провинцию.

⁹⁴ Деммени Е. С. Призвание – кукольник. Статьи, выступления, заметки. Воспоминания о Е. С. Деммени. Л., 1986. С. 140.

⁹⁵ Анчар <Боцяновский В.Ф.> В кукольном театре // Биржевые ведомости. 1916. 22 февраля. № 15399. С. 4.

⁹⁶ Фантоши (от итал. *fantocci* – куклы) – «кукольный театр с настолько искусной механикой, что зритель получает полную иллюзию настоящей пантомимы с живыми действующими лицами» (Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, п/р Ф. Н. Берга. М., 1901.)

⁹⁷ В «Воспоминаниях о русском балете» А. Н. Бенуа также описал свой первый опыт работы в кукольном спектакле (1887): «Я и мои приятели настолько были увлечены „Дочерью фараона“, что решили поставить балет в кукольном театре. В нашей зале был построен портал в египетском стиле, доходивший до самого потолка. Само действие происходило на небольшом помосте. Декорации для балета написали сестры и будущая моя невеста по моим рисункам. Ни одна подробность не была забыта – появлялась даже колесница фараона, на которой он выезжал в конце сцены охоты. Не менее великолепны были аксессуары царского пира. Мы выкинули только одну сцену – подводное царство на дне Нила. Рояль и фисгармония, заменявшие оркестр, исполняли самые красивые места из оперы Пуни, в то время как я управлял куклами <...> После многих репетиций наш спектакль был готов». «Может показаться странным, – продолжал А. Бенуа, – и то, что я вздумал в драматической форме представить на сцене кукольного театра то, что нас пленило в балете. Но мне уже очень хотелось испробовать свои силы в сложной и „роскошной“ постановке... Текст мы состряпали вместе с Володи... но, не владея вовсе стихосложением, я притянул к работе и старшего из братьев Фену, с которым я сошелся за минувшее лето. Жене Фену было поручено составить молитву Аллаху, которую произносит начальник каравана, расположившегося у подошвы пирамиды. Справился он с задачей блестяще. Кроме меня, Володи и моего племянника Жени (ему было всего 12 лет, но я мог ему поручить разные второстепенные живописные работы), участвовали в постановке милейший, но еще более ребячливый, нежели мы, Коля Черемисин, моя сестра Катя, Соня и Атя Кинд. Катя и Атя были заняты обшиванием кукол по моим рисункам, и у них получались очаровательные костюмные фигурки. Особенно запомнился „Гений пирамиды“, весь сверкавший золотом и серебром. <...> Самый театр вырос в довольно внушительное сооружение, под которое ушла вся половина гостиной, прилегающая к окнам. До самого потолка возвышалась стенка „портала“, представлявшая собой подобие тех „пилон“, которые служили преддверьем египетских храмов. Эта стена была сплошь покрыта моими рисунками, подражавшими египетским „врезанным“ барельефам и представлявшими историю создания нашей постановки. <...> Спектакль сошел блестяще». (Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1–3. С. 554–555, 556.)

кажется, что кукольный театр как вид самого „чистого театра“, как вид самого „детского театра“ может стать народным. И тогда какое раздолье в смысле аудитории, какое радостное будущее!...»⁹⁸.

Последующий ход событий подтвердил прогноз А. Бенуа. Режиссерским искусством в театре кукол заинтересовалось множество творческих людей. Благодаря этой профессиональной режиссерской работе, первой в российском искусстве играющих кукол, для режиссеров театра кукол начинают писать пьесы поэты и драматурги.

По совету С. Маковского, для будущего спектакля театра Сазонова-Слонимской создает «арабскую сказку» в трех картинах «Дитя Аллаха»⁹⁹ Н. Гумилев¹⁰⁰. И стилистически, и сюжетно она напоминает «Силы любви и волшебства». Главный герой этой волшебной сказки – поэт Гафиз, ради которого спустившаяся с небес Прекрасная Пери отвергла всех: и красавца Юношу, и вояку Бедуина, и Калифа Багдадского¹⁰¹...

Философско-романтическая пьеса Гумилева была сразу же отмечена критикой. Писали, что автор «разрабатывает исключительную по своему интересу театральную тему апофеоза смерти. <...> Весьма умело автором допущено чередование трагического и комического элементов»¹⁰². Эта пьеса как нельзя лучше подходила к постановкам на сцене Петроградского художественного театра марионеток Слонимской-Сазонова, совпадая со стилистикой их режиссерской работы. В пьесе Гумилева не было ни суеты, ни бытовых явлений, ни психологической нюансировки характеров персонажей. Персонажи оставались даже не типажам – поэтическими арабесками, символами, не нуждавшимися в «плотском выражении». Они требовали только искусно созданных исполнителей-марионеток, с их свободными, не подчиняющимся даже законам земного притяжения жестами.

Вместо трех спектаклей в особняке А. Гауша дали пять. Затем сыграли благотворительные представления в доме министра народного просвещения А. Шварца, в Клубе адвокатов на Басковой улице, у старого поклонника и продолжателя в России дела парижского кабаре «Chat Noir» Бориса Пронина в «Привале комедиантов». У театра и его режиссеров появился свой круг зрителей, возникал круг драматургов, отрабатывались и проверялись первичные художественно-постановочные приемы, направленные на организацию в первую очередь зрелищно-музыкальной части спектакля. Но главное – возник первый опыт сложения из элементов, созданных специально для спектакля (драматургии, сценографии, музыки, танца), профессионального кукольного спектакля.

Газеты обещали, что «репертуар Кукольного театра получит скоро значительное приращение»: назывались и французский фарс «Адвокат Патлен», и «восточная пьеса Н. С. Гумилева», и «несколько интермедий»¹⁰³. Но шла война, рабочих-кукловодов Александра и Зарайского мобилизовали на фронт, и представления прекратились. Кукол отвезли на квартиру брата П. П. Сазонова, а декорации сложили в сарае особняка А. Гауша. Во время революционных событий Ю. Слонимская переехала в Крым, а затем, в 1920 году, – эмигрировала в Константинополь. П. Сазонов остался в Петрограде.

⁹⁸ Бенуа А. Н. Марионеточный театр // Речь. 1916. 20 февраля.

⁹⁹ Напечатана впервые в журнале «Аполлон» (1917, № 6–7, С. 17–57).

¹⁰⁰ Маковский С. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 94.

¹⁰¹ Опубликованный текст пьесы Гумилева был проиллюстрирован художником П. Кузнецовым, приглашенным оформить задуманную постановку, а режиссер В. Соловьев (будущий учитель основателя «ленинградской школы театра кукол», режиссера М. Королёва), работавший тогда в Студии Мейерхольда на Бородинской, рекомендовал эту новую пьесу читающей публике.

¹⁰² Вл. С. <Владимир Соловьев>. Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 4–5. Петроград. С. 81.

¹⁰³ Бескин Э. Петроград // Театральная газета. 1916. 31 июля. № 31. С. 5.

Через год после Октябрьской революции режиссера П. П. Сазонова пригласила на беседу в Народный дом имени Карла Либкнехта и Розы Люксембург комиссар театров и зрелищ Петрограда М. Ф. Андреева. Она предложила ему, на основе получивших широкую известность «Сил любви и волшебства», организовать в Народном доме новый кукольный театр. Сазонов с энтузиазмом принял предложение, собрал бесценные декорации и куклы спектакля, упаковал в ящик Мерлина, Грезинду, Зороастра, карликов, куклу Пролога в пудренном парике, Юнону – и перевез их всех в Народный дом. Однако в связи с болезнью он не смог продолжить работу и уехал в Крым, где пробыл до окончания гражданской войны.

Тем не менее, новый театр на основе марионеток Петроградского художественного театра кукол Сазонова-Слонимской был создан. Это случилось 1 декабря 1918 года, когда Постановлением ТОО Наркомпроса заведующей нового Петроградского государственного театра марионеток была назначена художник и переводчик Л. В. Шапорина-Яковлева¹⁰⁴. Любовь Васильевна была подругой Юлии Слонимской, с которой познакомилась в ателье Кругликовой в Париже (там она занималась в художественной студии Анри Матисса).

Л. Шапорина-Яковлева окончила Смольный институт, в совершенстве владела семью языками (итальянским, французским, испанским, португальским, немецким, английским и арабским), зарабатывала переводами, писала картины, была непременной посетительницей всех заметных петербургских театральных премьер.

Важно еще раз отметить, что кукольные спектакли представляют собой тот симбиоз изобразительного и театрального искусств, в котором изобразительная составляющая, как правило, существенно превалирует. Изобразительная доминанта любого кукольного спектакля является важной чертой этого вида театрального искусства, специфической для него (в отличие от театра «живого человека»). Поэтому в театре кукол художник – это, как правило, не только автор эскизов декораций, костюмов и реквизита, но и сопостановщик. Он и автор кукол (действующих лиц), их внешнего и пластического образа, и непременный участник репетиций с актерами, умеющий подсказать, а часто и показать кукловоду возможности движений и действий созданной им куклы. В связи с этим почти все первые профессиональные режиссеры отечественного театра кукол первой половины XX века – профессиональные художники-живописцы, графики, скульпторы или же люди, получившие хотя бы начальное художественное образование.

К моменту назначения руководителем Петроградского театра марионеток у Л. В. Шапориной-Яковлевой был некоторый опыт работы в театре кукол. В 1912 году, когда Слонимская и Сазонов путешествовали по Италии и Германии, она уже пыталась создать в Петербурге кукольный театр, но у нее не было необходимых для этого средств.

Через два года режиссер Александринского театра Н. Петров приобрел на Охте у вдовы профессионального кукольника Козлова переносную марионеточную сцену и несколько кукол-марионеток. С их помощью он, уже после начала Первой Мировой войны, ставил короткие агитспектакли, скетчи, действующими лицами которых были император Франц-Иосиф, принц Вильгельм и другие. Для этих скетчей Шапорина-Яковлева писала декорации. В числе номеров был и «коронный» номер всех традиционных марионеточников – танцующий на черном фоне и разбирающийся в танце по косточкам скелет.

В 1916 году, вдохновленный успешным опытом Слонимской-Сазонова, Петров решился на большую марионеточную постановку. С этой целью была изготовлена большая марионеточная сцена. Шапорина-Яковлева перевела пьесу «Зеленая птичка» Карло Гоцци, написала эскизы декораций и костюмов кукол (шила Н. С. Рашевская)¹⁰⁵. Марионеток учились водить

¹⁰⁴ Заведующей сценой и техникой кукольного театра была назначена Е. А. Янсон-Манизер; в театре также работали Н. А. Барышникова, Е. Я. Данько, Е. С. Кругликова и др.

¹⁰⁵ Наталья Сергеевна Рашевская (1893–1962) – русская советская актриса театра и кино, режиссер и сценарист. Родилась в Петербурге, в семье инженера, который участвовал в русско-японской войне и погиб при обороне Порт-Артура. Воспитывалась в Петербургском Дворянском институте. В 1911 году поступила на драматические курсы при Петербургском импера-

В. Форштедт и В. Ухова. Однако спектакль не был доведен Н. Петровым до премьеры: собрав драматическую труппу, режиссер ушел из Александринского театра и уехал на периферию.

В 1918 году у Шапориной-Яковлевой появился единомышленник – талантливый режиссер К. К. Тверской (Кузьмин-Караваев)¹⁰⁶, работавший в то время в Петроградском отделе театров и зрелищ. Он-то и рассказал комиссару театров и зрелищ М. Андреевой о стремлении Шапориной-Яковлевой создать кукольный театр, и ее предложение было принято.

В руководящую театром коллегию, кроме Шапориной-Яковлевой и режиссера Тверского, вошли: поэт М. А. Кузмин (литературная часть), композитор Ю. А. Шапорин (музыкальная часть), художник Ю. М. Бонди (декоративная часть), режиссеры С. Э. Радлов и К. Ю. Ляндау¹⁰⁷, драматург С. И. Антимонов, архитектор А. Некрасов¹⁰⁸. К работе в новом театре также была приглашена и художник Е. С. Кругликова (вокруг Шапориной-Яковлевой и Тверского собрался тот же круг людей, которые всего несколько лет назад с интересом и сочувствием следили за созданием «Сил любви и волшебства»).

У режиссера Н. Петрова были выкуплены сделанные для «Зеленой птички» марионеточная сцена, куклы и реквизит. Формируя свой новый театр, Л. В. Шапорина-Яковлева шла по проложенному Слонимской и Сазоновым пути: в дополнение к имеющимся марионеткам, она приобрела кукол у марионеточника И. И. Смирнова и у других кукольников с Охты, была набрана небольшая самостоятельная труппа «техников»-кукловодов.

Дебютом в Петроградском театре марионеток, размещавшимся по адресу Литейный проспект, 51, стали «Вертеп» М. Кузмина и «Сказка о царе Салтане» А. Пушкина (1918)¹⁰⁹, которые шли, как два одноактных спектакля (режиссер К. К. Тверской, художники Е. С. Кругликова и Н. В. Лермонтова, композитор Ю. А. Шапорин).

Премьера с большим успехом состоялась 12 апреля 1919 года в бывшем Театре Елисева (ныне – Санкт-Петербургский Театр Комедии). На один из спектаклей, как вспоминала Шапорина-Яковлева, «пришел Таиров со своим актером С.¹¹⁰, который увлекался куклами. Долго жал мне руку и благодарил за то, что я завоевала куклам право гражданства»¹¹¹.

Л. Шапорина-Яковлева тщательно заботилась о своем детище. В частности, организовала учебу «техников»¹¹² (актеров-марионеточников) на Курсах невропастов. «Искусство невропаста» – мастерство вождения марионеток – преподавали режиссер Н. Петров и актриса В. Фор-

торском театральном училище, по окончании которых была принята в труппу Александринского театра.

¹⁰⁶ Константин Константинович Тверской (настоящая фамилия Кузьмин-Караваев; 1890–1937) – режиссер, педагог и театральный критик, работавший в Студии Вс. Мейерхольда. С 1929 по 1935 год – главный режиссер Большого драматического театра. В 1925 году Л. Шапорина-Яковлева, оставив театр, на несколько лет уехала в Париж, и театром стал заниматься К. Тверской, который спас бесприютный, бездомный коллектив от развала и добился его слияния с успешно действующим в то время «Театром Петрушки» Евг. Деммени в структуре Театра юных зрителей (ТЮЗа) на Моховой, 33, и превращения его в Ленинградский государственный Театр Марионеток. В Театре марионеток К. Тверской поставил 11 спектаклей, в том числе «Вертеп» М. Кузмина (1919), «Красная шапочка» Е. Данько, «Вий» Н. Гоголя (1920), «Дон Кихот» М. де Сервантеса (1925), «Гулливер в стране лилипутов» Е. Данько (по мотивам книги Дж. Свифта) и многие другие. В 1935 году репрессирован по «делу Кирова», сослан в Саратов, где также работал в театрах; расстрелян в 1937 году.

¹⁰⁷ Ляндау Константин Юлианович – Constantin-Peter von Landau-Grüningen (1890, Петербург – 1969, Хергенрат, Бельгия), поэт, драматург и режиссер. Учился на ист-филол. ф-те Петербургского университета. Публиковаться начал в 1916 в «Новом журнале для всех». В 1916 году был среди учредителей изд-ва «Фелана», выпустившего несколько сборников стихов. Входил в окружение М. А. Кузмина. Один из участников поэтической группы: Рюрик Ивнев, В. С. Чернявский, М. А. Струве и др. С начала 1920-х годов в эмиграции. Жил в Германии, Франции, Бельгии. Работал в различных театрах. Среди сочинений: У темной двери. М., 1916.

¹⁰⁸ Первое заседание коллегии состоялось 15 ноября 1918 г.

¹⁰⁹ Охочинский Н., Охочинский М. Субъективная хронология Санкт-Петербургского театра марионеток. Музей ГАЦТК. Рукопись. Д. 19. Л. 3.

¹¹⁰ Очевидно, речь идет об актере и режиссере В. Н. Соколове, создавшем в то же время в Москве кукольную Студию при Камерном театре.

¹¹¹ Шапорина-Яковлева Л. В. Указ. соч. С. 423.

¹¹² Оплачивалась эта сложная работа по самым низким ставкам. Когда в 1923 году театр Шапориной-Яковлевой влился в ТЮЗ Бранцева, кукловоды получали 15 % от средней ставки актера ТЮЗа.

штедт, сценическое движение – режиссер К. Тверской (он же вместе с К. Миклашевским читал студентам лекции по истории театра кукол), всеобщую историю театра преподавал режиссер и театровед В. Соловьев.

Несмотря на то, что эти курсы работали только с января по май 1921 года, результаты скоро дали о себе знать. В. Н. Соловьев – известный режиссер, театральный критик, педагог (воспитавший одного из крупнейших советских режиссеров и педагогов театра кукол М. М. Королёва) – в газете «Жизнь искусства» от 17 апреля 1920 года писал: «На этой неделе в здании Петроградского драматического театра любезно открыл свои двери кукольный театр. Труппой марионеток под режиссерством К. К. Тверского в декорациях Е. Кругликовой с надлежащим старанием и сценической убедительностью была разыграна „Сказка о Емеле-дураке“. Успеху пьесы много содействовали героические усилия лиц, именуемых невропастами, за несколько месяцев работы, правда, еще не овладевших техникой, которой обладали профессионалы-кукольники, но преодолевших весьма мужественно и упорно ряд затруднений, встречающихся в сценической практике управления куклами». «Кукольный театр в России, – продолжает автор, – дело сравнительно новое. После театра марионеток Ю. Л. Слонимской (1916), кажется, инициатива Л. Яковлевой является единственным в изыскании и осуществлении путей кукольного театра». В. Соловьев подчеркивал также, что марионетки в будущем «смогут создать особый вид театрального представления».

Режиссерская деятельность Тверского и Шапориной-Яковлевой была, в первую очередь, режиссурой театра художника, направленной на эстетическое воспитание зрителей. Этот театр работал в тесном сотрудничестве с выдающимся актером, художественным руководителем Александринского театра Ю. М. Юрьевым, который рекомендовал в ее театр в качестве артистов-чтецов несколько своих учеников. В частности, здесь работал М. И. Царев (в будущем – народный артист СССР, руководитель Малого театра).

Вскоре после очередной успешной премьеры поставленного К. Тверским и Л. Шапориной спектакля «Вий» (ноябрь 1920 г.) артист Александринского театра Андрей Андреевич Голубев, принимавший участие в постановке Ю. Слонимской «Силы любви и волшебства», возобновил эту постановку с теми же куклами-марионетками. Но успеха у нового зрителя этот спектакль уже не имел. Идеи равнодушия к действительности, созидания Красоты, так же как и лозунг «l'art pour l'art» были не актуальны и не близки новой публике.

Тем не менее, спектакль «Силы любви и волшебства» имел дальнейшее продолжение, но уже в другой своей – парижской – жизни.

...После долгих мытарств по Константинополю, в 1923 году Юлия Леонидовна Слонимская-Сазонова перебралась в Италию, где попыталась возродить свой театр, который назвала «Театром маленьких деревянных артистов». Для этой задачи нужны были куклы. От «Сил любви и волшебства» у нее остались только две марионетки в порванных платьях с облысевшими паричками и эскиз портала, сделанный М. Добужинским¹¹³.

«Куклы мне чрезвычайно важны, – писала она из Италии в Петроград брату Александру, – именно куклы, а не партитура и бутафория. Сейчас мода на марионеток, и никто не умеет их делать. В Париже композиторы, самые известные, увлечены мыслью о куклах и ждут моих»¹¹⁴.

Несколько марионеток из «Сил любви и волшебства» все же удалось достать (вероятно, их привезла оставившая свой театр и приехавшая на несколько лет из Петрограда в Париж Л. Шапорина-Яковлева¹¹⁵), и в 1924 году, после успешных переговоров с Дягилевым¹¹⁶ и при

¹¹³ РГАЛИ. Ф. 2281. Оп. 1. Ед. хр. 186. Л. 7.

¹¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2281. Оп. 1. Ед. хр. 195. Л. 7.

¹¹⁵ Впоследствии, в 1934 году Шапорина-Яковлева по рекомендации А. Н. Толстого создала при открывшемся Ленинградском писательском клубе Театр марионеток. В письме А. Толстого к А. М. Горькому от 15 января 1935 г. говорится, что в Ленинграде открылся писательский клуб, «сбивается кучка энтузиастов, один из главных козырей – это театр марио-

поддержке русских и французских деятелей искусств (Жака Копо, Анри Прюньера и других), она приступила к постановке.

В новом спектакле Слонимская пыталась не просто реализовать изначальную задачу 1911 года – поставить «сцены танцев с марионетками», – но и развить найденное, пойти по пути создания профессионального музыкального кукольного спектакля, подобного тому, что создал Й. Гайдн для князя Эстерхази¹¹⁷.

Ее спектакль состоял из нескольких самостоятельных, сюжетно не связанных друг с другом сцен, которые сопровождались выступлением оркестра марионеток (под управлением портретной куклы дирижера С. А. Кусевицкого). В начале представления оркестр исполнял сюиту Скарлатти. Далее шла балетная картинка на русские темы «Праздник в деревне» с музыкой Н. Н. Черепнина, оформлением Н. Н. Гончаровой и Н. Д. Миллиоти. «Праздник» сменяла маленькая опера Дж. Б. Перголези на либретто П. Метастазиио «Ливьетта и Траколло». Заклю-

неток Шапориной (первое выступление под Новый год с шаржами на писателей и критиков было изумительно)». С. Д. Дрейден писал: «„Торжественное заседание“ – так и называлось юмористическое обозрение, придуманное и написанное Евгением Шварцем и разыгранное марионетками. Всем, кому удалось быть в тот предновогодний вечер на этом озорном и талантливом спектакле, наверняка надолго запомнилась вся неожиданность сценического эффекта, когда на просцениуме появилась марионеточная фигура А. Н. Толстого, точь-в-точь до смешного похожая на него самого, сидевшего в зале. И мы услышали – не из зала, а со сцены – характерные толстовские интонации. Удивляться было нечему – за кукольного Толстого и за других персонажей представления говорил такой мастер живого литературного портрета, как только еще входивший в славу Ираклий Андроников. *Толстой*. Ну, что же... Маршаку и Чуковскому, что ли, слово дать. Я, откровенно говоря, детскую литературу не... *Маршак и Чуковский выходят с корзиной, полной детей. Маршак*. Алексей Николаевич. Это хамство. Вы не знаете детской литературы. У нас сейчас делаются изумительные вещи. *Чуковский*. Да, прекрасно. Дети их так любят. Как учебники или как рыбий жир. *Маршак*. Корней Иванович, я нездоров, у меня нет времени. Я доказал вам, что я прав. *Чуковский*. Да, да, да, Самуил Яковлевич. Никто вас так не любит, как я. Я иногда ночи не сплю, думаю, что это он делает. *Маршак*. А я две ночи не спал. *Чуковский*. А я – три. *Маршак*. А я – четыре... *Чуковский*. Да, да, да, вы правы, вы больше не спали. Вы так заработались, вы так утомлены, все вам дается с таким трудом. Дети, любите ли вы Маршака? *Дети*. Любим!... *Чуковский*. Ну, конечно, я не детский писатель! Вы ведь не знаете Чуковского? *Дети*. Знаем!... *Чуковский*. Как это странно. Меня так редко печатают, что я совсем забыл, что я детский писатель. А кого вы больше любите – меня или Маршака? *Дети*. Нат Пинкертон! *Маршак и Чуковский выбрасывают детей и танцуют*. Представление продолжается. Старых писателей сменяют молодые, прозаиков – поэты и драматурги. Под звуки песни „По улице мостовой“ чинно выплывает Ольга Форш, к ней, в общем плясе, присоединяются Толстой, Маршак, Прокофьев, Чуковский, Лавренев и другие кукольные двойники писателей, сидевших в зале». (Дрейден С. Д. Вспоминая Корнея Ивановича... // Театр. 1989. № 7. С. 56–57.)

¹¹⁶ РГАЛИ. Ф. 2281. Оп. 1. Ед. хр. 517. Л. 3.

¹¹⁷ Театр кукол в поместье венгерских князей Эстерхази прославился благодаря капельмейстеру театра композитору Йозефу Гайдну, поступившему на службу к Николаю Иосифу Эстерхази в 1761 году. Контракт композитора был так суров, что Гайдн называл себя «крепостным слугой». Кукольный театр разместился в новом дворце Эстерхази, выстроенном князем под впечатлением его посещения Версаля. Зал театра имел вид грота, стены и ниши которого были усыпаны разноцветными камнями, морскими раковинами и улитками, в которых причудливо отражался свет. Куклы спектаклей представляли собой подлинные произведения искусств и играли в фарсах, комедиях, в *opera seria*. Представления были бесплатны для всех посетителей дворца. Кукольный театр Эстерхази располагался напротив оперного, а между ними был разбит сад во французском стиле. Позади сцены, за кулисами театра, были скрыты от глаз публики актеры-кукольники и певцы. Первый сезон театра марионеток под руководством Й. Гайдна был открыт кукольной оперой «Филемон и Бавкида» (в течение более чем ста лет ноты оперы были утеряны, но та ее рукописная версия, где диалоги проговаривались, а не пелись, была обнаружена в 1950 году в библиотеке Парижской консерватории). За эту кукольную оперу императрица Мария Терезия в 1773 году одарила композитора дорогой золотой табакеркой, полной дукатов. В 1766 году Гайдн написал комическую оперу «Певунья», две части которой, написанные в виде «*opera seria*», предназначались для кукольного театра). Еще одна опера Гайдна, «Роланд-паладин» (1782), при его жизни была самой популярной. Во дворце Эстерхази состоялось 30 ее представлений, а после этого до конца века ее ставили еще 33 других театров в Германии и Австрии. Положенное в основу оперы произведение Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд» как нельзя больше подходило для кукольного спектакля. В 1788 году была издана широко известная «Детская симфония», исполнявшаяся оркестром Гайдна в театре марионеток Эстерхази. Юмор симфонии вполне соответствовал натуре Гайдна, но, видимо, композитор только аранжировал ее для струнных и игрушечных инструментов (сегодня считается, что автором был Леопольд Моцарт, отец великого композитора). Две последние вещи, написанные Гайдном для сцены Эстерхази, были созданы им в 1783 году. Первая – это музыкальное сопровождение к кукольному спектаклю «Осада Гибралтара», поставленному в августе 1783 года; вторая – опера для театра марионеток «Армида» (1784). Она отличается от более ранних опер Гайдна тем, что, в ее увертюре передается ее музыкальное «краткое содержание». Сюжет оперы принадлежит итальянскому поэту эпохи Возрождения Торквато Тассо. Рыцарь Ринальдо влюбляется в колдунью Армиду, но в конце концов преодолевает свою страсть. Историк театра кукол Йорик утверждал также, что Гайдн написал для марионеточного театра Эстерхази оперы «Геновева» (1777), «Дидона» (1778), «Вендетта» (без указания года) и «Шабаш ведьм» (1778), которые давались на маленьком театре в Айзенштадте.

чало спектакль представление турецкого традиционного теневого театра «Карагёз» (художник и режиссер М. Ларионов), для которого использовались подлинные теневые фигуры XVII века, привезенные Ю. Слонимской из Константинополя.

Программа нового театра гласила:

«Театр Маленьких Деревянных актеров Юлии Сазоновой.

Основан в 1915 г. в Петрограде.

1. Сюита Скарлатти.

Исполняет Оркестр Маленьких Деревянных Актеров – оркестровка Франка Мартэна; персонажи Оркестра и Лож исполнены по макетам Н. Миллиоти.

2. Праздник в Деревне.

Балет-пантомима. Либретто и постановка М. Ларионова. Музыка Н. Черепнина.

Персонажи, портал, занавес, декорации и костюмы выполнены по макетам Н. Гончаровой.

Сопрано – госпожа де Гонич, тенор – М. Леонофф.

Музыка Франка Мартэна, персонажи Н. Миллиоти.

Антракт.

3. Ливьетта и Траколло.

Интермедия в двух картинах. Музыка Ж.-Б. Перголези.

Действующие лица, декорации, занавеси и костюмы выполнены по макетам Н. Миллиоти.

Постановка Юлии Сазоновой.

Сопрано – госпожа де Гонич, баритон – М. Браминофф.

4. Карагёз, хранитель чести друга.

Турецкий театр цветных теней. Либретто, постановка, занавес, декорации и свет – Ларионов.

Музыка М. Миаловиси.

Тридцать настоящих турецких кукол из коллекции Юлии Сазоновой, куклы по макетам Н. Гончаровой и Ларионова.

Дирижер: Франк Мартэн, М. Михайлович.

На представлениях 24 и 25 декабря Оркестром „Деревенского праздника“ дирижирует Н. Черепнин.

Двойное пианино и клавесин предоставлены „Домом Плейель“.

Декорации „Деревенского праздника“ и „Карагёза“ выполнены в мастерской господ Шамбулерона и Миньяра»¹¹⁸.

Как и в случае с «Силами любви и волшебства», премьера прошла успешно, и театр Слонимской приобрел множество новых поклонников, среди которых был и Р. М. Рильке.

Размышляя об увиденном в театре Слонимской, поэт писал: «...Какое согласие в этих куклах, умеющих выразить ничтожные оттенки наших милых и грустных превратностей; никогда еще невинность и сила марионетки не открывались мне с такой очевидностью, как при виде этих трогательных фигурок, которые любят без любви, страдают без страданий и которые, никогда нам не подражая, нас во всем превосходят»¹¹⁹.

Здесь же – в программе «Театра Маленьких Деревянных актеров» сезона 1924–1925 годов, оформленной Натальей Гончаровой, – была опубликована и статья писателя, литературного и музыкального критика Бориса де Шлёцера (Boris de Schloezer) «Марионетки». Статья эта интересна прежде всего тем, что в ней подытоживается первый режиссерский опыт создания русского профессионального кукольного спектакля эпохи Серебряного века. Автор

¹¹⁸ Le Théâtre des Petits Comédiens de Bois. Programme (пер. И. Верле). Paris, 1924. Архив Музея ГАЦТК.

¹¹⁹ Цит по: Азадовский К. Совершенные существа (Райнер Мария Рильке и русский театр марионеток) // Кукла. М.: СТД РФ, 2008. С. 103.

пишет: «Театр Марионеток – это искусство особенное, искусство „*sui generis*“¹²⁰ и независимое, у которого свои правила, свои требования; оно обладает своим специальным стилем и своей собственной эстетической ценностью, которую не нужно смешивать с эстетической ценностью театра актера»¹²¹.

Это, пожалуй, главный вывод, сделанный на первом этапе становления профессионального искусства театра кукол. У театра кукол есть свои особенности, выраженные в опосредованной, через куклу, актерской игре, и есть связанная с этим специфика режиссерской работы. Оба театра – и кукольный, и драматический – относятся к пространственно-временному виду искусств. Но и пространство, и время, и средства выражения у них – разные. Эти театры, объединенные общностью своей природы, но семантически различные, развиваются параллельно, время от времени оказывая друг на друга влияние, заимствуя и перерабатывая идеи, драматургию, режиссерские и сценографические находки, приемы, даже методы актерской игры – однако оставаясь при этом самобытными, сохраняя собственные видовые особенности, свою эстетику и семантику.

Исследователь О. Полякова справедливо полагала, что «противопоставляя себя живому человеку, кукла спешит продемонстрировать свое главное преимущество – разнообразие внешности, размеров, форм, силуэтов, окраски – короче, все пластическое богатство, полученное ею от родственных изобразительных искусств»¹²².

Это богатство является бесконечным источником выразительных средств и для режиссеров, создающих кукольные спектакли. В результате первого опыта режиссерам театра кукол стало ясно, что кукла не может и не должна формально заменять драматического актера. Как невозможно развить драматическое искусство, заменив живых актеров куклами, так и театр кукол перестает существовать, если кукол в нем заменяют драматические артисты. Кукла – не вещь, не предмет, полностью подчиненный артисту. У куклы есть собственная индивидуальность и пластика, приданные ей художником, скульптором, механиком. И если марионетки, как правило, обобщают своих персонажей, придают им символическое значение, то драматические актеры своих героев конкретизируют.

«Актер, – писала Ю. Слонимская, – идет от общего к частному, давая зрителю постичь общечеловеческое лишь сквозь живую сеть личных чувств и болей. Марионетка идет от частного к общему, в ткани явлений показывая лишь вечный основной рисунок. Творчество марионетки является художественным синтезом – творчество актера является анализом поэтического образа. В этом основная разница, делающая невозможным сравнение реального и условного актера»¹²³.

Этот вывод, сделанный первыми режиссерами отечественного театра кукол в результате полученного опыта работы над кукольным спектаклем, стал одним из основополагающих в режиссерском искусстве работы с марионетками.

Представления «Театра Маленьких Деревянных актеров» Ю. Слонимской прошли в Рождество 1924 года в театре «Старая голубятня», затем в начале 1925 года несколько месяцев шли в театре «Ателье». В том же году спектакль гастролировал в Италии и Голландии, после чего вернулся в парижскую студию Слонимской, где и закончил свое существование. Так завершилась история создания первого в России профессионального режиссерского кукольного спектакля.

В подступающих годах будет оставаться все меньше места для волшебных спектаклей-сказок с полетами, превращениями, с романтическими героями, мечтающими о теургиче-

¹²⁰ *Sui generis* (лат.) – «единственное в своем роде», «своеобразное».

¹²¹ Le Théâtre des Petits Comédiens de Bois. Programme. Paris, 1924. С. 4–6.

¹²² Полякова О. Кукольный спектакль: пространство и время // Что же такое театр кукол? (сборник СТД РФ). М., 1990. С. 173.

¹²³ Слонимская Ю. Указ. соч. 38.

ской Красоте. Время марионеток Серебряного века заканчивалось. Начиналось новое, востребованное новых режиссеров, новый репертуар, новые темы и образы – «время петрушек».

Курсы Ефимовых

Художественным замыслом послушны, Осуществляют формулы страстей.

Константин Бальмонт

Семейный «Кукольный театр» художников Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой и Ивана Семеновича Ефимова появился в Москве в 1917 году, всего через несколько месяцев после премьеры Петроградского художественного театра марионеток Сазонова-Слонимской и за год до создания Петроградского театра марионеток Шапориной-Яковлевой. Как и Слонимские – Сазоновы, Ефимовы несколько лет тщательно исследовали опыт народных кукольников; и точно также они воспринимали свои режиссерские задачи как создание театра, где главенствуют визуально-пластические решения.

Анализируя творчество Ефимовых, исследователь И. Ковычева справедливо пишет, что «эстетическая функция – основная функция кукол Ефимовых»¹²⁴. Действительно, как и для Сазонова – Слонимской, для Ефимовых кукольный театр оставался в первую очередь театром художника, что свидетельствует об общности их взглядов на этот вид искусства. Тем не менее, режиссура Ефимовых призвана была решить новые художественные задачи – найти выразительные элементы режиссерского искусства в театре кукол, используя уже не марионетки, а перчаточные и тростевые куклы, отличающиеся от марионеток не только технологически, но и содержательно.

«Миссия нашего театра, – писала Н. Я. Симонович-Ефимова, – показывать, как выразительны и тонки жесты Петрушек, как их невероятно много, как много оттенков: мягкости, теплоты, горячности, резкости и, главное, – величия <...> новой красоты. Забота нашего театра – не новинка фабулы, не новинка слова, не постановочность, но новая идея жеста Петрушек. Это – узкая миссия. Она же и великая, и многопоследственная»¹²⁵.

Режиссерские поиски Ефимовых стали действительно «многопоследственными» для всего режиссерского искусства театра кукол XX века. Они вывели кукольные представления из области «волшебных снов», «живых картин» в сферу пластически выразительного, психологически оправданного динамичного театрального действия. Вместо отказа от «жизненной необходимости» был предложен путь к выявлению этой «необходимости» – выявлению не через типажи, а через характеры кукол-персонажей. Для профессионального кукольного театра это была принципиально новая задача. Тем не менее, подлинный режиссер театра кукол для Ефимовых – это в первую очередь художник, воплотивший в кукле внешний образ и создавший для нее индивидуальную действенную пластику, раскрывающую образ персонажа.

В отличие от своих предшественников, «ефимовские» спектакли не нуждались в обильном и богатом декорационном оформлении. Оно отвлекало от главного – создания оправданной линии поведения персонажа. Н. Я. Симонович-Ефимова считала, что на куклу, на «движущуюся скульптуру» (если Кукольный театр Слонимской – Сазонова – «театр движущихся фигур», то для Ефимовых это «театр движущихся скульптур», и в этом одно из принципиальных различий) в спектакле следует смотреть как на ряд поз и жестов: своеобразную «композицию в длинном фризе», расположенную не только в пространстве, но и во времени.

По сравнению со спектаклями предшественников, в постановках Ефимовых прибавляется новый элемент, связанный с усовершенствованием действенных возможностей куклы, в

¹²⁴ Ковычева Е. И. Русская театральная кукла первой половины XX века: функция, форма, образ. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 1997. Рукопись. Музей ГАЦТК. Д. 185. Л. 95.

¹²⁵ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.-Л., 1925. С. 11–13.

результате чего «движущаяся фигура» – эксцентрический визуальный объект – становится «движущейся скульптурой»: и художественным образом, и персонажем (действующим лицом) одновременно.

Кукла в ефимовских представлениях начинает выражать конкретный характер. В этом – свидетельство усложнения режиссерских задач, начало переосмысления функций театральных кукол (из развлекательной – в содержательную, образную), каждая из технологических систем которых художественно, эстетически предназначена для определенной драматургии и конкретных театральных жанров.

Нина Яковлевна Симонович-Ефимова родилась в Петербурге (1877), брала уроки живописи у художника О. К. Шмирлинга в Тифлисе, училась в Париже в студиях Коларосси и Делеклюза (1900), Э. Каррьера (1901–1902), Анри Матисса (1909–1911), посещала парижское ателье Е. Кругликовой на улице Буассонад, 17, встречаясь там с Л. Шапориной-Яковлевой, Ю. Слонимской, П. Сазоновым, Н. Бутковской...

Здесь, в Париже, Симонович-Ефимова увлеклась кукольным театром и даже создала вместе с И. С. Ефимовым и В. А. Серовым любительский кукольный спектакль. Избрав профессию художника, Н. Симонович-Ефимова училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1904–1911); с 1906 года она стала членом объединения «Московское товарищество художников». Родственные узы связывали Нину Яковлевну с художниками В. Серовым (он приходился ей двоюродным братом), В. Фаворским, М. Врубелем, И. Левитаном, скульптором А. Голубкиной, философом П. Флоренским.

Н. Симонович-Ефимова была одним из тех сформировавшихся в начале XX века мастеров, которые своим творчеством соединяли такие разные России – дореволюционную и после-революционную, Россию «Мира искусства» и Россию «Окон РОСТА».

Мужем Нины Яковлевны был Иван Семенович Ефимов – известный скульптор-анималист, автор многочисленных станковых и садово-парковых произведений, для которых он, экспериментируя, применял нетрадиционные материалы: стекло, фаянс, кованую медь, керамику; он вводил в скульптуру цвет и создал собственный жанр – «скульптурную графику». Художник также проиллюстрировал целый ряд книг, журналов, был изобретателем игрушек, признанным мастером росписи по фарфору, 20 лет отдал педагогической деятельности – учил скульпторов во ВХУТЕМАСе.

Однако главным делом жизни обоих художников стал их «Кукольный театр». Здесь нашли выражение их живописный и скульптурный таланты, режиссерские, актерские, музыкальные, литературные и организаторские способности, знание фольклора, любовь к театру. Этот удивительный двуединый творческий организм основывался как на универсальности проявлений талантов, так и на единстве восприятия окружающей жизни. Побывавший на выставке Ефимовых в 1946 году писатель Б. Шергин вспоминал: «Вечно льющаяся, немеркнущая, неуга-симая радость творчества венчает, пронизывает, озаряет обоих этих благословенных художников. Не лекциями, а всей своей жизнью они проповедуют красоту <...>. В ефимовском „саду искусства“ <...> не мог не возрасти и не расцвести театр кукол, конечно, прекраснейший в Европе, по тонкости и художественности, он, вероятно, единственный»¹²⁶.

Этот действительно единственный в своем роде, совершивший качественный прорыв в режиссерском искусстве играющих кукол театр появился почти случайно – как театр домашний, любительский. «Наш театр возник в тот момент моей жизни, когда живопись меня покинула»¹²⁷, – писала Н. Симонович-Ефимова. Это случилось в 1916 году в любимой ею с детских лет усадьбе художника В. Д. Державина в деревне Домотканово Тверского уезда. Взяв в руки простую перчаточную куклу, которой она играла еще в детстве, художница вдруг поняла, что

¹²⁶ Литературные зарисовки: Современники: Б. В. Шергин // *Ефимов И. С. Об искусстве и художниках*. М., 1977. С. 197.

¹²⁷ *Симонович-Ефимова Н. Я.* Указ. соч. С. 57.

куклы-перчатки чрезвычайно подвижны и выразительны, а ограниченный (казалось бы) диапазон их жестов можно, технологически усовершенствовав кукол, значительно расширить.

Об истории первых домашних выступлений Н. Симонович-Ефимовой можно судить по ее письму от 16 декабря 1916 года к мужу, находившемуся тогда на фронте; в этом письме Нина Яковлевна сообщает, что сочинила в стихах кукольную пьеску, подновила кукол и хочет на Рождество сыграть в школе представление для детей. Этими подновленными куклами были Арлекин, Доктор, Судья и Старуха – «базарной работы» гиньоли: перчаточные куклы, купленные и привезенные когда-то из Парижа. Первыми же опытами кукольной драматургии стали две сочиненные художницей шуточные сценки – «Ссора» и «Сцена в усадьбе».

Вскоре (в начале 1917 года) эти сценки были сыграны Н. Симонович-Ефимовой на вечеринке Московского товарищества художников. Успех утвердил ее в мысли серьезно заняться театром кукол. «Упрямая сила поднялась во мне, властно говорила что-то на своем языке – я еще не различала слов, но подчинилась тону»¹²⁸. Эта «упрямая сила» будет двигать художницей всю ее жизнь, и со временем она не только станет «подчиняться тону» и «различать слова», но и научится управлять этой силой, создаст собственную «школу Ефимовых».

Нина Яковлевна стремилась доказать, что кукла – великолепный актер, который может создавать яркие сценические образы, усиленные чудесным эффектом оживления неживого. Но прежде необходимо было осмыслить природу театрального оживления куклы. Зрители никогда не поверят кукле, пока не забудут, что перед ними всего лишь фигурка из папье-маше, дерева или ткани, пока актер, управляющий куклой, не передаст ее движения так, что кукла заживет эмоционально, будет действовать соответственно замыслу режиссера и характеру персонажа.

Основой для театра Ефимовых стали народные «петрушечные» кукольные представления, которые они стремились превратить из фольклорных в авторские, обогатив их новым репертуаром, профессиональной работой художника и скульптора, усовершенствовав само устройство перчаточных кукол.

Для творчества Ефимовых режиссура – прежде всего разновидность изобразительного искусства. Такой взгляд отчетливо обозначает преемственность театра Ефимовых и с Петроградским художественным театром марионеток Слонимской – Сазонова, и с традициями французского кукольного театра XIX века – Доминика Серафена, Жорж Санд, Лемерсье де Невилья, Анри Ривьера, Мориса Бошара и Анри Синьоре.

Эту преемственность Н. Симонович-Ефимова и сама неоднократно подчеркивала: «Товарищи по искусству, – писала она, – разделены не пространством даже, а временем – обстоятельство, меняющее дело роковым образом. Лемерсье де Невиль, действовавший во второй половине XIX века; Жорж Санд, умершая за год до моего рождения, Лоран Мурге <...>; Серафен, театр которого посещал в детстве Анатолий Франс <...>, – вот те, с кем бы я поговорила, и они поняли бы меня с полуслова»¹²⁹.

Ефимовы не считали марионеток универсальными куклами для спектаклей, полагая их слишком эфемерными и меланхоличными, а в силу особенностей их конструкции – неспособными к психологической игре. Для театра Ефимовых более подходила приземленная кукла-перчатка, мгновенно оживающая в руках артиста. «Хорошенькая Марионетка», по мнению Н. Я. Симонович-Ефимовой, художественно уступает «гениальному неудачнику Петрушке»: в ней слишком много «механизмов, рычажков и крючков», превращающих ее скорее в механизм, чем в персонаж. Петрушечные же куклы – «маленькой величины памятники», внутренний масштаб которых решен их создателем, – способны к точным и органичным действиям.

¹²⁸ Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч. С. 36.

¹²⁹ Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч. С. 31.

Ефимовы первыми в России отчетливо дифференцировали понятия «петрушечная кукла» и «марионетка». (До них, как правило, под словом «марионетка» подразумевалась любая театральная кукла.)

Стремясь добиться признания за кукольным театром прав высокого искусства, Ефимовы декларировали его преимущества перед драматическим театром. Ширма бродячего кукольника и выдавшие виды петрушки с деревянными головками не шли для них ни в какое сравнение «со своим привилегированным коллегой, артистом-человеком, окруженным почестями во дворцах-театрах».

В первой четверти XX столетия проблемы взаимосвязи и взаимодействия драматического и кукольного театров, противопоставления актера и куклы были особенно актуальны и часто дискутировались. Отражение этих дискуссий есть и в одной из пьес Н. Симонович-Ефимовой:

«1-й негр. Мы – куклы!

2-й негр. Ну, куклы.

1-й негр (жест в публику). А это – люди?

2-й негр. Ну, да – люди.

1-й негр. Мы все, куклы, представляем людей?

2-й негр (кивает молча).

1-й негр. Вот теперь и послушай: я походил по театрам и сделал открытие. Теперь люди играют кукол! В Камерном театре изображают марионеток; в Художественном каких-то картонных, на манер шопок¹³⁰; в „Турандот“ – петрушек. Люди боятся играть всерьез»¹³¹.

Активное отстаивание Н. Симонович-Ефимовой преимуществ театра кукол перед «живыми актерами» являлось скорее протестом против формальных режиссерских и сценографических решений, прикрывавших, по мнению Ефимовых, отсутствие образного, содержательного результата зрелищностью, огромностью сцены и роскошью декораций.

«Время марионетки» заканчивалось – наступало «время петрушки».

Ефимовы стремились уйти и от элитарности в искусстве, в том числе от «слишком аристократичной» марионетки – к понятной для новой послереволюционной публики перчаточной кукле-петрушке, к искусству, «на которое смотрят более жадными глазами». К этому стремлению присоединилось и желание попытаться «освободить скульптуру от навязанной ей роли неподвижности», дать куклам новый, не примитивный репертуар и новые выразительные средства.

Все это нужно было сделать, опираясь на проверенные веками возможности площадной народной кукольной комедии: сценичность, действенность, многособытийность, естественность существования кукол на их сценических подмостках – ширме, где «они буквально выросли, а не пересажены»¹³².

В дискуссии о том, нужно ли реставрировать театральное наследие прошлого – народные кукольные представления, традиционные спектакли, – или создавать принципиально иные художественные формы, Ефимовы были на стороне тех, кто считал, что в условиях нового времени реставрация и стилизация старых спектаклей нецелесообразна. Время прежних спектаклей прошло, и их зрителей больше нет. Но на основе старого, традиционно-цехового, можно создать новый – профессиональный театр кукол. Причем преимуществами такого театра должны оставаться его мобильность и портативность.

¹³⁰ Шопка (от польск. *szopka* – хлев) – так называется в Польше рождественское кукольное вертепное представление. Это небольшой деревянный ящик или домик, в два яруса: в верхнем ярусе показывается первая часть – история рождения Христа в Вифлееме, а в нижнем – комические интермедии.

¹³¹ Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч. С. 89.

¹³² Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч. С. 113.

Из народного «Петрушки» Ефимовы заимствовали и интерактивность его представлений. Персонажи их спектаклей, как правило, вступали в диалог с публикой; портретная кукла, изображавшая Ивана Андреевича Крылова («Басни Крылова»), обсуждала с крестьянами мораль очередной басни и произносила речи на открытии библиотек¹³³. Живой контакт со зрительным залом стал одним из режиссерских приемов, заимствованных Ефимовыми у традиционного «Петрушки», а наличие мгновенной зрительской реакции являлось своеобразным мерилom для оценки качества спектакля и поводом для его совершенствования.

Открытую реакцию публики Н. Симонович-Ефимова считала залогом успеха, но сам успех для режиссера складывался из точного отбора выразительных средств, жестов и особого, простодушного артистизма ее кукол. Один из первых профессиональных спектаклей Ефимовых – «Пустынник и медведь» (1917) по басне И. А. Крылова – исполнялся ими более двадцати лет. Н. И. Сац вспоминала, что «в этой басне было то, за что мы любим театр, когда видим сердцевину живого, видим действующих лиц, на глазах меняющих взаимоотношения, радующихся, если сомнения уходят... Пустынник доверчиво ложился на колени к Медведю, а тот трогательно заботился, пытаясь отогнать муху от спящего друга. И когда Медведь, желая убить муху, ударил его камнем по лбу, зло казалось таким произвольным, что не только маленькие, но и взрослые зрители чувствовали себя растерянными»¹³⁴.

Басня Крылова в интерпретации Ефимовых заставляла зрителей не столько удивляться искусным трюкам кукол, сколько искренне и глубоко сопереживать персонажам. Это было внове. Причем исполнители добились этого без помощи декораций, без музыкального оформления, диалогов и световых эффектов. Сцена решалась как пантомима, только с помощью действий кукол, которые впоследствии (в поздних редакциях) комментировал Автор – портретная кукла И. А. Крылова.

Кукла нескладного увальня-Медведя, с большими ушами и крохотными, близко посаженными глазами-пуговками, с по-детски оттопыренной губой и толстым задом была мастерски сделана И. Ефимовым. Она анатомически точно воссоздавала персонаж, но и не была буквальным чучелом медведя. Ефимовский Медведь – типический басенный образ, в котором метафорично соединились и лень, и простодушие, и хитрость, и доброта, и неповоротливость, и детскость, и сила. Все эти качества кукла проявляла в пластике, в угловатой грации движений.

Ефимовы создавали своих кукол как идеальных действующих лиц спектаклей. Они должны были обладать тем внешним видом и той неповторимой пластикой, которые позволяли не казаться, а быть театральными персонажами со своими индивидуальными характерами. Подобные куклы крайне редко встречаются в театральном деле. И если чаще всего они лишь инструмент артиста-кукловода, то ефимовские куклы сами диктуют актеру правила своего поведения на сцене. Не кукла здесь служит исполнителю, помогая игре, а скорее кукловод служит кукле, следуя ее «воле», подчиняясь технологически продуманному художественно-пластическому образу. У Ефимовых не кукла – медиатор артиста, а скорее артист – медиатор куклы.

Именно так была сделана И. Ефимовым кукла Пустынника («Пустынник и Медведь»). Внешне – идеализированный образ русского крестьянина. Голову Пустынника Иван Ефимов

¹³³ К этому персонажу руководители советского искусства 1920—1930-х годов отнеслись с подозрением: «Привился у нас на сцене дедушка Крылов, – говорила в выступлении на Всероссийской конференции работников театра кукол в мае 1930 года С. Н. Луначарская. – Я не оспариваю достоинств Крылова, но дедушка Крылов – крепкий человек, давший крепкую мелкобуржуазную мораль. Так крепок кодекс этой морали, что она жива еще и посейчас, и с ней надо бороться, надо непременно искоренить ее из всех умов и сердец. Басни Крылова все еще живут в репертуаре, но я считаю их вредными (да простят меня все, кто ими пользуется)» // Архив ГАЦТК. Материалы Всероссийской конференции работников театра кукол, май 1930 г. С. 12).

¹³⁴ Цит. по: Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: 1981. С. 36.

решил лаконично, с точно читающимся силуэтом. Руки куклы были удлинены (короткие ручки кукол-«перчаток», как считали Ефимовы, нужны только для буффонного репертуара).

Третьим персонажем, появившимся в этом спектакле чуть позже, был образ И. А. Крылова. Вероятно, Ефимовы могли сыграть подобную роль резонера и без куклы, как обычно играл в «Петрушке» Музыкант-шарманщик. Но режиссеры считали, что существование в рамках одного спектакля куклы и живого актера стилистически неверно, нарушает художественное единство спектакля, поэтому сделали большую портретную куклу баснописца. Даже и не совсем куклу – скорее торжественный памятник, масштабную движущуюся скульптуру, появление которой над ширмой становилось событием.

Кукла была значительно крупнее других действующих лиц, тучной и величественной. Левая рука Крылова опиралась на трость, которая, в свою очередь, позволяла исполнителю управлять рукой куклы. Эта находка, позаимствованная Ефимовыми у австрийского режиссера, художника Рихарда Тешнера, в дальнейшем привела Ефимовых к созданию принципиально новых спектаклей с куклами на тростях и открыла путь С. В. Образцову к «Волшебной лампе Аладдина» и «Необыкновенному концерту».

Правая рука «крыловской» куклы, из-за ее больших размеров, не могла быть управляемой и была постоянно прижата к груди в жесте сердечной признательности. Несмотря на кажущуюся тяжеловесность, персонаж легко мог сгибаться в пояснице и поворачиваться всем корпусом. При всей своей статуарности кукла была динамична и, казалось, способна выражать даже оттенки эмоций. Каждое ее движение, жест были значимы и отчетливо читались из зрительного зала: вот Иван Андреевич нагнулся, чтобы рассмотреть кого-то в зрительном зале, слегка повернул голову, чтобы услышать реплику, с достоинством поклонился в ответ на приветствия зрителей, смахнул набежавшую слезу...

Подобной четкости, режиссерской продуманности, скрупулезной выстроенности действий персонажей в кукольных спектаклях до Ефимовых не было.

«Пустынник и Медведь», небольшой спектакль-басня, стал отправной точкой режиссерского творчества Ефимовых. Здесь был найден и соответствующий метафорической природе кукольной сцены литературный материал – басня (по определению Симонович-Ефимовой: «драма, плотно набитая действием»). Режиссеры использовали возможность в действии, с помощью кукол и лаконичных метафор басенных образов выразить суть характеров, эмоций и поступков. Для этого главное внимание в создании спектакля уделялось самим куклам, которые должны были привлечь зрителей не цирковыми трюками, а степенью проникновения в образ. Режиссеры Ефимовы здесь добивались того, от чего стремились уйти их предшественники – «жизненной необходимости».

Куклы Ефимовых лишены мелких деталей, так как из зрительного зала эти детали не видны. Зато действия, позы, жесты кукол должны были четко, подобно тексту, читаться каждым зрителем¹³⁵. В соответствии с этим режиссеры в процессе репетиций отбирали как наиболее точные жесты, так и самые необходимые для озвучивания слова, являвшиеся, в свою очередь, поводом для новых действий. По существу, Ефимовы впервые ввели в режиссерскую практику постановки кукольного спектакля метод действенного анализа.

Басня о Пустыннике и Медведе потому и подошла идеально Ефимовым, что состоит из динамичной цепочки событий, логично переходящих из одного в другое. Та к же строго, как к отбору жестов и слов, Ефимовы подходили к выбору фактур и цвета для кукол. Здесь всё было существенно: складки, рисунок, качество тканей, которые должны служить не столько красоте, сколько характеру персонажей и эмоциональному состоянию образов, подчеркивать особенности, нюансы жестов. Например, крылатка куклы Ивана Крылова из старого темно-зеленого кашемира, сшитого выгоревшей стороной вверх, придавала фигуре силу, обаяние и

¹³⁵ «Наши жесты, – писал И. Ефимов, – должны быть словами для глухих, а слова – жестами для слепых».

теплоту. Грязно-бурая шкура Медведя оттеняла светлый подрясник Пустынника, землистый армяк Крестьянина («Крестьянин и Смерть») рядом с истлевшей серой тканью савана («ничто не ложилось такими красивыми складками, как старое стираное кухонное полотенце») – одеяния Смерти)... Всё тщательно продумывалось, всё должно было работать на главное – действенный сценический образ.

Вот, например, как выглядела выстроенная режиссерами начальная сцена «Пустынника»: Медведь и Пустынник встречаются, оба пугаются, но Пустынник, как подобает монаху, тотчас же преодолевает страх и чинно кланяется Медведю. Тот перестает дрожать, приближается к человеку и несмело гладит его по лицу. Убедившись в приязни, он, в свою очередь, весело кланяется. Начинается дружба. Они радостно обнимаются, похлопывают друг друга то рукой, то лапой. Пустынник осеняет Медведя крестом. Медведь, приобщенный таким образом к человеку, также начинает радостно, бессмысленно и трогательно крестить его лапой.

Спектакль был создан в 1917 году сразу же после выступления Ефимовых в Московском товариществе художников. Поводом послужило новое приглашение – выступить в артистическом кафе «Pittoresque» на Кузнецком мосту. Для Ефимовых важно было продемонстрировать зрителям силу и значение кукол в действии, показать нечто такое, на что не способно драматическое искусство. В поисках идеи для подобного представления перебрали многие возможные варианты: баллады Жуковского, стихи Беранже...

Все идеи, связанные с декорациями, костюмами, монологами и диалогами, художниками сразу же были отвергнуты: они искали драматургический материал, который станет «поводом для жеста». Такой материал они нашли в нескольких баснях Крылова, из которых после успешного выступления на Кузнецком мосту сделали полнометражный спектакль.

Временем рождения своего театра Нина Яковлевна и Иван Семенович Ефимовы считали июнь 1918 года, когда столяры изготовили по их чертежам большую переносную ширму, на которой зажили персонажи басен «Пустынник и Медведь», «Волк и Журавль», «Две собаки», «Крестьянин и Работник», «Крестьянин и Смерть», «Лисица и виноград», «Мартышка и очки», а также детская сказка на музыку И. Саца «Курочка Ряба», сказки А. Толстого «Мерин» и «Петух»...

С июня 1918 года началась долгая, до конца жизни, кочевая работа их театра. Было сыграно множество спектаклей: от Колонного зала до фабричных бараков, от низеньких корявых помещений дешевых трактиров, преобразованных в клубы, – до вокзалов и гигантских актовых залов, наполненных двумя тысячами зрителей...

И вот, наконец, показалось, что исполнятся их мечта о стационарном профессиональном театре кукол. Наталья Сац – пятнадцатилетняя заведующая детским сектором Теамуз секции Моссовета – пригласила Ефимовых войти в состав организуемого ею первого Детского театра в здании бывшего театра миниатюр в Мамоновском переулке, 10. Место это в театральных кругах слыло «прогарным», поэтому его без труда удалось закрепить за детским театром. Кроме ефимовского Кукольного театра Петрушки, здесь поместился и «Театр марионеток, петрушек и теней» В. Фаворского¹³⁶.

Детский государственный театр был для всех, включая служащих МОНО (Московский отдел народного образования), при котором его организовали, делом новым и далеко не всем

¹³⁶ Фаворский Владимир Андреевич (1886–1964) – художник-график, живописец, создатель школы современной ксилографии (гравюры на дереве), монументалист, театральный художник. Народный художник СССР (1963), действительный член Академии художеств СССР (1962). Учился в частной школе К. Ф. Юона в Москве (1898–1905), в частной академии Ш. Холлоши в Мюнхене (1906–1907), параллельно изучая историю искусства в Мюнхенском университете; затем занимался в студии ученика Холлоши К. Киша в Москве (1910–1913), одновременно обучаясь на историко-филологическом факультете Московского университета (1907–1913). В 1918–1919 гг. создал вместе с А. Седовым кукольный Театр марионеток, петрушек и теней (при Моссовете). Ф. также создал марионеток к спектаклям „Давид и Голиаф“, „Липанюшка“ и др. Для кукол Ф. характерны глубина и яркость образов. Мастерски вырезанные из дерева марионетки Ф. хранятся в Музее Театра Образцова. В 1933 г. Ф. оформил спектакль МХАТ „Двенадцатая ночь“, роль Шута в котором играл С. Образцов.

понятным. При утверждении его бюджета, как вспоминала Н. Сац, «споры были резкие: резали все, что могли, а я изо всех сил отбивалась. Больше всего боялась, что „зарезут“ трех кукловодов театра марионеток (они называются „невропасты“). Но, к моему удивлению, единственным, что не встретило возражений, были именно „три невропаста“. Старички переглянулись, а потом главный „резака“ сказал солидно:

– Ну, это, конечно, надо оставить полностью.

Потом выяснилось, что никто из присутствующих не знал слова „невропаст“ и не хотел показать этого другим. Та к неожиданно иной раз повезет в жизни!»¹³⁷.

Зал театра Ефимовых открывался первым. В ночь перед открытием Ефимовы еще расписывали по собственным эскизам зрительские скамейки, но, в конце концов, всё успелось вовремя. На стенах зрительного зала художники развесили большие фанерные игрушки, а расписанный Н. Симонович-Ефимовой портал теневого театра впоследствии с успехом экспонировался на художественных выставках.

В октябре 1918 года, в день открытия Детского театра Моссовета, Ефимовых поздравил Всеволод Мейерхольд, который был одним из немногих театральных режиссеров, к кому супруги Ефимовы относились с безоговорочным доверием. В программе первого представления были басни Крылова, русские сказки и спектакли театра теней – «Мена», «Масленица в деревне» и «Крестьянские дети».

О театре теней Н. Симонович-Ефимовой – или, как она сама его называла, «самом условном театре», – следует упомянуть особо. Он возник в ее жизни и творчестве раньше, чем театр петрушек, а именно в 1905 году. Появился он внезапно как первое впечатление от увиденной ею трагедии на Красной Пресне. Нина Яковлевна с сыновьями В. Серова вырезала тогда силуэты и разыграла в квартире художника представление «Разгром Пресни». Декорацию составили графические изображения обрушенных и пробитых снарядами стен, трубы обгорелых домов. На экране по силуэтам улиц медленно двигались с домашним скарбом на санках женщины и дети. Навстречу им несли взвод казаков с плетками, за которыми на огромных черных санных, запряженных парой лошадей, с толстым кучером ехал московский градоначальник...

В отличие от спектаклей с объемными куклами, в теневых сценах Н. Симонович-Ефимовой действие всегда скупое и лаконичное, движение – крупное и дозированное. Театр теней воспринимался ею как динамичная двухмерная графика, в которой окружающее видится без театральной мишуры. Мелкие детали – не существенны, важна общая, лаконичная красота линий. В теневых зрелищах Н. Симонович-Ефимовой режиссер имеет дело не столько с природой и жизнью, сколько с впечатлением о них, с созданными им художественными формами.

Подходы к режиссуре спектаклей театра теней и театра объемных кукол для режиссера Ефимовой принципиально разнятся. Если спектакли театра кукол для нее – это постоянно развивающееся сценическое действие, то зрелища театра теней – развивающееся во времени графическое искусство, где действия минимальны и являются дополнительным элементом, увеличивающим эмоциональное поле собственно графики. Действие здесь присутствует только в отдельные моменты движения картин или их деталей, остальное же – статика и осмысление увиденного.

Симонович-Ефимова полагала, что режиссером театра теней может быть только художник. Причем спектакль театра теней, по ее мнению, может быть эпического, лирического, трагического звучания – но не должен опускаться до бытового, натуралистического или, тем более, пародийного изображения. Единственным из художников – режиссеров театра теней, для кого она делала исключение, был Анри Ривьер: гениальный создатель парижского «Chat Noir». Но, восхищаясь его талантом, она оговаривалась, что Ривьер видел тень «в таком уклоне, которому я лично не сочувствую».

¹³⁷ Сац, Н. И. Первый Детский // Новеллы моей жизни. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 9.

Согласно Симонович-Ефимовой, сцены спектаклей театра теней создаются и существуют для того, чтобы в душах зрителей ожил «убитый обстоятельствами суетной жизни мир поэзии и фантазии». Особенность художественного воздействия движущихся по светящемуся фону силуэтов работы Ефимовой заключена как в ее таланте и мастерстве художника-графика, так и в сакральном понимании этого древнейшего из театральных действ, менее других отошедшего от своей изначальной обрядовой сущности.

Немногие сохранившиеся ее теневые фигуры являются гордостью музеев. Жаль, что большинство из них (количество исчисляется десятками) погибли через восемь месяцев после радостного открытия Детского театра «Моссовета»¹³⁸. Они были изломаны строительными рабочими во время ремонта помещения и выброшены вместе с фанерными игрушками на стенах, расписанными художниками зрительскими лавками и вырезанными руками В. Фаворского марионетками.

Этому событию, положившему конец мечте о стационарном кукольном театре, Н. Симонович-Ефимова посвятила несколько горьких строк в «Записках петрушечника»: «Никогда не искупить ошибки закрытия „постоянного кукольного театра“ перед детьми, потому что нет больше нашего теневого театра. Никогда не залечатся во мне раны, полученные в кровавой, отчаянной, проигранной нами восьмимесячной непрерывной борьбе в „Мамоновском театре“, в борьбе с Пошлостью и Рутинной...»¹³⁹.

Начиная с 1919 года и всю дальнейшую жизнь, Ефимовы создавали и играли свои спектакли как частный странствующий семейный театр. За 25 лет театральной деятельности они дали более полутора тысяч спектаклей в Москве и Подмосковье, гастролировали в Липецкой и Тамбовской губерниях, плавали на агитбарже по городам голодающего Поволжья, играя спектакли «Принцесса на горошине», «Медведь и девочка», «Басни Крылова»...

Плоды своей режиссерской и исполнительской работы Н. Ефимова обобщила в книге «Записки петрушечника» (1924), предисловие к которой написал П. А. Флоренский. Размышляя по поводу одного из представлений Ефимовых, виденного им 1922 году в Сергиевом Посаде («Веселый Петрушка», «Басни Крылова» и «Принцесса на горошине»), он писал, что «кукольные театры есть очаг, питаемый сокровенным нашим детством и, в свой черед, пробуждающий в нас уснувший дворец детской сказки. Объединенные когда-то между собой в этом Рае, мы разделены теперь друг от друга, потому что скрылся из глаз самый Рай. Но через кукольный театр мы вновь, хотя бы и смутно, видим утраченный Эдем и потому вновь вступаем в общение друг с другом в самом заветном, что храним обычно каждый про себя, как тайну, – не только от других, но и от самого себя. Сияющий в лучах закатного солнца, Театр открывается окном в вечно живое детство»¹⁴⁰.

Книга Ефимовой стала первым учебником режиссерского искусства театра кукол для многочисленных последователей в десятках открывавшихся государственных и любительских театрах кукол СССР. В Москву, на курсы Ефимовых, приезжали кукольники из Украины, Крыма, Белоруссии, Сибири и Дальнего Востока.

«Записки петрушечника» не остались незамеченными и за рубежом: в 1935 году книга была переведена и издана в Мичигане («Adventures of a Russian Puppet Theatre»). Английский театральный критик Карл сравнил книгу Н. Симонович-Ефимовой с «Жизнью в искусстве» К. С. Станиславского и назвал ее не менее ценной для режиссеров, актеров и художников театра кукол¹⁴¹.

¹³⁸ Только немногие из этих кукол уцелели; ныне они хранятся в Музее театральных кукол ГАЦТК им. С. В. Образцова.

¹³⁹ Симонович-Ефимова Н. Я. Указ. соч. С. 195.

¹⁴⁰ Флоренский П. А. Что же такое театр кукол? // Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника / Предисловие. М., 1990. С. 72.

¹⁴¹ Care W. Biemont. Puppets and Puppet Stage. London, 1938. P. 3.

И в режиссерской, и в литературной деятельности Ефимовых, при всем оптимизме и подвижничестве, постоянно присутствуют ноты драматизма и одиночества. Они читаются во всем – и в спектаклях, и в «Записках петрушечника», и в письмах друзьям, и в более чем сорока созданных Ефимовыми пьесах для театра кукол. В короткой, с меланхоличным названием «Задумчивая интермедия» пьесе Нины Ефимовой две куклы – два негритенка, – обращаясь к зрителям, пытаются осмыслить, сопоставить мир кукол и мир людей:

«2-й негр. Неужели люди устроены беднее нас?

1-й негр. Не беднее, а никакой разницы.

2-й негр. Но ведь мы сделаны из папье-маше или из дерева, а они...

1-й негр (*перебивая, дерзко*). ...а они?

2-й негр. А они... они не из чего не сделаны...

1-й негр. Спроси вот их. (*Жест в публику*). Выбери кого-нибудь поумнее.

2-й негр. Из чего вы сделаны? (*Друг другу, тихо*) Не знает...

1-й негр. А вы... (*Друг другу*) Это его секрет... А вы? Ну, скажите. Я ведь говорю про себя, что из дерева, голова для легкости сделана пустой, ног у меня нету. Что?? Из мяса? (*Друг другу*) Это так скоро портится... А чем покрашены? Брови, я вижу, чернильным карандашом, лицо...

2-й негр. А остальное? Но неужели одно мясо и мясо?.. А внутри кости?.. (*Обрадовавшись*) У нас тоже есть одна кукла из слоновой кости, полированной.

1-й негр. Неужели одна материя? Мясо, кости... Что приводит вас в движение? Привычка? А не чья-то рука? Душа-а-а? (*В публику, к другому*) И у вас душа? И у вас?

1-й негр. У каждого отдельная душа? А нас семьдесят кукол, и на всех две души. Оттого мы все так единоклубны. (*Ко второму негру*) Отчего ты плачешь?

2-й негр. (*скорчившись, спрятав голову*). Я плачу... оттого, что они смеются. Потому что надо бы им плакать, а нам смеяться... (*Музыка задумчивая, вальс*)»¹⁴².

В попытках двух трогательных негрят понять окружающих людей и быть, в свою очередь, понятыми легко увидеть стремление Нины и Ивана Ефимовых достучаться до окружающих. В одном из писем коллеге – режиссеру и художнику Воронежского кукольного театра Н. Беззубцеву¹⁴³ – Н. Симонович-Ефимова пишет: «В этих записках гораздо больше оружия под плащом скомороха, чем, я вижу, вы думаете <...> Это ведь писалось, когда мы прокладывали пути индивидуальному петрушке. И я даже не была уверена, проложим ли мы „дорожку прямоезжую“ или съедят нас Змеи Горынычи»¹⁴⁴.

¹⁴² Эта кукольная пьеса шла в нескольких городах бывшего СССР, в том числе и в Челябинске. В США ее взял в репертуар своего театра «Друзья детройтских марионеток» выдающийся американский кукольник Пол Макфарлин. Источник: Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.-Л., 1925. С. 89–91.

¹⁴³ Беззубцев Николай Максимович (1900–1957) – русский художник, скульптор, режиссер, актер театра кукол; профессор Воронежского государственного университета (хранитель Музея древностей и изящных искусств). Прочитав книгу Н. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника», увлекся куклами. В 1925 году организовал первый в Воронеже любительский кукольный «Театр петрушек». Сделал куклу Петрушку, а затем Негритенка; с ними играл любительские спектакли. Там же, в университете, с группой энтузиастов поставил спектакль с перчаточными куклами по «Женитьбе» Н. Гоголя, несколько концертных программ по басням И. Крылова, сказке М. Салтыкова-Щедрина «Как один мужик двух генералов прокормил», оперу К. А. Корчмарева «Бунт кукол». Небольшой самодеятельный коллектив быстро получил известность и 5 января 1930 года был официально зарегистрирован при Воронежском областном отделе образования как профессиональный. Но самому Беззубцеву не суждено было работать в этом театре: в 1930 году он был арестован по «делу краеведов» (обвинялся в организации тайного общества под прикрытием научных изысканий) и репрессирован. С 1947 по 1955 год работал в Чкаловском (Оренбургском) театре кукол – вначале как скульптор, затем как художник-постановщик и режиссер. Автор кукол к спектаклям «Теремок», «Басни Крылова», «Волшебная калоша», «Серебряное копытце» и др. В качестве режиссера и художника осуществил постановку спектаклей «Охотник Талласа», «Никита Кожемяка», «Аленький цветочек», «Ночь перед Рождеством» и др. Его куклы отличает особая художественная выразительность – это подлинные произведения искусства. Небольшая коллекция кукол Беззубцева хранится в Музее ГАЦК им. С. В. Образцова.

¹⁴⁴ Симонович-Ефимова Н. Я. Письма Н. М. Беззубцеву (1927–1947). РГАЛИ. Ф. 2724. Оп. 1. Ед. хр. 432.

Доказав значение театральной куклы и ее жеста для режиссерского искусства, Ефимовым удалось проложить для последователей «дорожку прямоезжую». В последующих своих спектаклях, каждый из которых был экспериментом («Стенька Разин со ватагою», «Декамерон», «Макбет» и др.), они убедительно продемонстрировали способность кукол с минимумом реквизита и без декораций создавать полноценные, эмоционально насыщенные театральные образы.

Взявшись за постановку сцен из «Макбета», Ефимовы в конце 1920-х годов использовали систему тростевых кукол¹⁴⁵ и добавили к своей режиссерской практике еще одно принципиально важное открытие: в построении спектакля необходимо, в зависимости от драматургии, менять технологические системы кукол.

Перчаточные куклы – острые, темпераментны, эксцентричны, буффонны; но они невелики по размерам, и их возможности ограничены узким диапазоном жестов. Они годятся для комедий, пародий, буффонад, басен и лирических миниатюр.

Марионетки – обобщены, иллюстративны, бесстрастны, их движения «антигравны» и смазаны. Это скорее сценические символы, арабески, а не театральные характеры (недаром еще Ю. Слонимская сравнивала марионеток с алгебраическими знаками). Они хороши для эпоса, балета, мистерий и цирковых эстрадных номеров.

Тростевые же куклы просты в управлении, точны в жестах и могут быть каких угодно размеров. Они способны играть трагические и драматические роли. Тростевые куклы лучше, чем другие системы театральных кукол, годились для задуманного ряда спектаклей, задуманных Ефимовыми. К тому же режиссеры и художники усовершенствовали этих кукол.

Одни из них копировали древние яванские тростевые куклы, с которыми в то время уже успешно работал Рихард Тешнер. Это куклы, трости управления которых ведут к локтям. Таким куклам свойственны широкие, открытые движения и жесты, они обладают выраженным характером и, как писала Н. Я. Симонович-Ефимова, существенно отличаются от других своим стилем, амплуа, «внутренней жизнью». Это куклы, для которых естественен трагический и героический репертуар.

У других трости управления ведут к кистям рук. Такие куклы значительно пластичнее первых, у них больше возможностей для бытовых действий – но в них не заложена отчетливо выраженная, индивидуальная пластика. Ее должен искать и создавать сам актер.

Таким образом, использованные Ефимовыми тростевые куклы отличались друг от друга тем, что в случае одних кукловод работал с уже заложенной в кукле пластической характеристикой персонажа (он являлся «инструментом», с помощью которого кукла становилась персонажем), тогда как в случае других этим инструментом, с помощью которого актер создавал характер, оставалась сама кукла.

Сама мысль о том, что артист в ряде случаев должен подчиняться кукле, следовать за ее пластикой, многими в то время расценивалась как нечто метафизическое, следовательно – реакционное. Большинство кукольников и театроведов 1920—1930-х годов, включая С. Образцова, не восприняли ее всерьез. Однако через несколько десятилетий эта идея Ефимовых стала бесспорной; тот же С. В. Образцов, размышляя в 1960-х гг. о работе режиссера театра кукол с актером, писал, что «кукла в руках актера всесильна, если это хорошая кукла»¹⁴⁶. И дело здесь не столько в метафизике, сколько в анатомии театральной куклы.

Режиссерская теория и практика отечественного театра кукол, благодаря новаторству Ефимовых, осознала необходимость постигать природу работы режиссера театра кукол с актером и считаться с актерской природой самих театральных кукол, связанной с их анатомическим устройством. На этой ефимовской идее отчасти выросла и актерская школа Театра Образцова,

¹⁴⁵ «Тростевые куклы» – анатомическая система театральных кукол, управляемых актером с помощью тростей.

¹⁴⁶ Что и как в театре кукол. М., 1969. С. 8.

основанная в том числе и на внимании к анатомии кукол, создаваемых для конкретных спектаклей и ролей. Об этом часто и красноречиво говорили и писали ведущие режиссеры и актеры образцового театра (В. А. Кусов, С. С. Самодур, Е. В. Сперанский, Е. Е. Синельникова и др.).

В результате своей практической работы Нина и Иван Ефимовы вывели еще одно важное режиссерское правило, которому и сегодня следует большинство режиссеров театров кукол: театральные куклы могут не только давать актеру «творческие приказы», но и существенно влиять на режиссерский замысел, на процесс выбора пьес, на жанровое, образное решение и эмоциональное воздействие будущего спектакля.

Так, поводом для создания сцен из «Макбета» Ефимовых стала система тростевых кукол с «локтевыми тростями». «Трагедия „Макбет“, – писала Н. Симонович-Ефимова, – которую я играю с 1927 года, взята мною для Кукольного театра неслучайно. Это одна из тех вещей, которые не просто *могут* быть разыграны куклами, но в ней есть черты, делающие ее в какой-то мере выигрышной именно при этой театральной форме. Реализм, доведенный до типизации, до знака, до символа, передается куклами естественно, в силу того, что куклы – „утрированный человек“»¹⁴⁷.

Куклы «Макбета» потрясали своею игрой, широкими трагическими жестами, точно, скульптурно вылепленными лицами, которые меняли свое выражение при изменениях ракурса (у Макбета и Макдуфа было вылеплено два профиля – безвольно-апатичный и яростный, так что при поворотах кукол образы резко меняли эмоциональное состояние).

В 1933 году в газете «Moscow-Pullman Daily News» появилась статья Джона ван Занта «Куклы играют трагедию Шекспира», в которой автор признавался, что шел на кукольного «Макбета» с большой долей скептицизма. Однако «в тот момент, когда леди Макбет, рыжеволосая и стремительная, прошла по миниатюрной сцене, я почувствовал, что здесь есть что-то новое. Это был сверхъестественный натиск, который выражал лучшее чрезмерное честолобие, чем слова. Гордость, всецело олицетворенная ею, не оставляла и намек на отступление. Макбет, мрачный и злой, с начала до конца дает облик человека обреченного, одержимого гигантской страстью <...>. Скупость движения кукол, давая главное в трагедии, ее лейтмотив, содействуют эффекту. Куклы создавали трагическую волну, помимо слов»¹⁴⁸.

Просто, образно и необыкновенно эффектно был решен в спектакле и образ трех ведьм. Режиссеры превратили их в единую куклу, своеобразную «скульптурную графику» – собранный из толстой проволоки абрис, задрапированный темно-серой легкой тканью, из складок которой временами появляются четыре скрюченные старушечьи руки. Огромные, полупрозрачные тени ведьм носились над головой Макбета, а их вздетые к небу руки подчеркивали неотвратимость предсказания.

Много лет спустя (1964) сын Ефимовых, Андрей Иванович Ефимов в написанном для Шекспировского центра докладе подробно рассказал о спектакле «Макбет» и, в частности, о сцене боя Макбета и Макдуфа: «Макбет и Макдуфф, вооруженные щитами и мечами, встречаются. Лицо Макдуфа – это лицо белокурого ангела средневековой скульптуры. Когда он входит, виден его спокойный профиль и большой голубой глаз. Начинается битва, он поворачивается – и блестит его огромный гневный черный глаз. <...> Дрались Макдуфф и Макбет, отступая, падая, вскакивая и наступая, изгибаясь, меняясь местами. Быстрая смена различных профилей кукол создавала полное впечатление того, что лица их искажаются <...>. Враги сходились в последней схватке. Здесь управляющие трости Макбета из рук Ивана Семеновича брала Нина Яковлевна, игравшая Макдуфа. От этого создавалось особенно яркое впечатление насмерть сцепившихся врагов. Макбет повержен, убит – но его рука продолжает сжимать

¹⁴⁷ Симонович-Ефимова Н. Я. Четырнадцать кукол театра Ефимовых. Музей ГАЦТК. Рукопись. Д. 32. Л. 2, 4.

¹⁴⁸ Зант Дж. ван (Zant, John van). Куклы играют трагедию Шекспира // Moscow Daily-Pullman News. № 132/333. 10 июня 1933 г.

меч, торчащий острием вверх. Макдуфф ставит ногу на грудь врага и устало опускает оружие»¹⁴⁹.

Тростевые куклы Ефимовых (с тростями у кисти) с успехом использовались драматическими театрами (в 1929 году в интермедии Театра Сатиры «Вера, Надежда, Любовь» В. Г. Шершеневича (спектакль «Браки совершаются на небесах» В. Газенклевера) и в 1934 году в Московском мюзик-холле в интермедии Н. П. Смирнова-Сокольского «Тринадцать писателей»). В последнем большие, в рост человека тростевые куклы изображали сидящих за длинным столом классиков литературы, беседующих с автором интермедии. Жесты кукол были скупы, но у каждой был свой образ: Тургенев держал розу, которую время от времени подносил к лицу, Грибоедов все время что-то записывал, секретарь собрания Белинский постоянно порывался встать и разразиться пламенной речью, Лев Толстой недовольно жестикулировал и, уставившись в зал, вдруг поднимал брови, Пушкин то наклонялся к своему собеседнику, то откидывался в кресле, Достоевский в отчаянии хватался за виски, Крылов покачивался в дремоте... Над Львом Толстым иногда возникал огромный Шекспир в серебряном колете¹⁵⁰.

Созданные Ефимовыми тростевые куклы с 1930-х годов стали входить в практику работы профессиональных режиссеров театров кукол. Со временем они приобрели такую популярность, что получили название «русские тростевые». Американские кукольники Марджори Батчелдер и Вивиан Михаэль (штат Огайо) даже посвятили Ефимовым книгу о тростевых куклах¹⁵¹.

Театр Ефимовых стал одной из важнейших ступеней формирования режиссерского и изобразительного мастерства в театре кукол, а их режиссура повлияла на профессиональный рост не только русского, но и мирового искусства играющих кукол. Под их влиянием открывались новые театры кукол, среди которых – единственный в России государственный Московский театр теней, организованный в 1937 году и работающий по сей день.

Большинство начинающих режиссеров театров кукол 1920-х – начала 1930-х годов называли себя их учениками. Пьесы из репертуара Ефимовых разошлись по театрам кукол страны. Не было в СССР большего авторитета в кукольной режиссуре, драматургии, технологии изготовления кукол, чем семья Ефимовых.

В 1923 году у Ефимовых побывал и начинающий артист Музыкальной студии МХТ и восходящая звезда эстрады Сергей Образцов. Много лет спустя в своей книге о профессии режиссера он напишет: «Удивительно, что Ефимовы, первыми вступившие на абсолютно новую и неизведанную дорогу кукольного театра, совершили меньше ошибок, чем многие из тех, которые пошли следом. Казалось бы, именно Ефимовы могли попасть в плен традиции „человеческого“ театра. Они избегли этого плена. Может быть, как раз потому, что были художниками. Ефимовы принесли в советский театр кукол в первые же дни его рождения культуру и взыскательность художников. Этот подарок равен подарку доброй феи в „Спящей красавице“»¹⁵².

Нина и Иван Ефимовы верили в силу и огромные, никем еще не выявленные возможности театра кукол. Они были одними из первых его режиссеров, которые отнеслись к этому театру не как к «приятному зрелищу» или развлекательному аттракциону, а как к особому виду театрального искусства, обладающему собственными, особыми выразительными средствами, своей семантикой.

«Кукольный театр не есть в миниатюре человеческий театр», – утверждала Н. Симонович-Ефимова в своем выступлении на Всесоюзной конференции работников театра кукол в

¹⁴⁹ Ефимов А. И. Макбет в кукольном театре Ефимовых // Что же такое театр кукол? М.: СТД, 1990. С. 86–87.

¹⁵⁰ Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 249.

¹⁵¹ Marjorie Batchelder and Vivian Michael. Hand-and-Rod Puppets. Ohio State University, 1947.

¹⁵² Образцов С. В. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. С. 207.

1930 году. Она была одним из первых режиссеров, обративших внимание на то, что в этом виде искусства «законы пространства и времени вытекают из анатомии руки человека»¹⁵³.

Благодаря творчеству Ефимовых, в режиссерское искусство добавился целый раздел о необходимости постигать как природу работы актера, так и актерскую природу самих театральных кукол. Ефимовы доказали, что анатомия театральных кукол влияет на режиссерские замыслы, выбор драматургии, образное решение спектаклей. По существу, их режиссура стала одним из краеугольных камней в создании теории искусства кукольной режиссуры.

Эти два талантливых художника упорно и самозабвенно создавали режиссерскую профессию новой театральной отрасли – профессионального театра кукол. Их маленький, состоявшийся только из них двоих семейный кукольный театр, который, за неимением другого транспорта, они носили на себе, стал, может быть, одним из самых монументальных явлений отечественного искусства театра кукол.

Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (1877–1948) и Иван Семенович Ефимов (1878–1958) создавали и играли спектакли вплоть до 1940 года. Во время Великой Отечественной войны они остались в Москве и жили зимой у Красных ворот на Садово-Спасской улице, а летом – в Измайлово, в доме, построенном ими вместе с В. Фаворским.

И до конца жизни они не переставали думать о своем Кукольном театре.

¹⁵³ Стенограмма Всесоюзной конференции работников театра кукол. Москва, май 1930 г. Архив Музея ГАЦТК. С. 6.

Мастерская Соколова

...Здесь мы можем создать зрелище необычайной остроты.
Владимир Соколов

В своей первой книге «Актер с куклой», изданной в 1938 году, С. Образцов писал: «Актеру с куклой нужно обладать еще одним качеством: мужеством. Не удивляйтесь, это так. Однажды на каком-то концерте, на котором я выступал, был неопытный скромный конференсье. Он не знал актеров в лицо и смущенно и вежливо каждого спрашивал, как объявить его выход. „Простите, пожалуйста, – говорил он, – Вы поете?“ – „Десять лет танцую!“ – гордо отвечал актер с явной обидой на то, что его могли принять за какого-то певца. <...> Странная у актеров манера обижаться, если их заподозрят в чужой специальности. Но уж если вы спросите у такого актера: „Не Вы ли будете показывать кукол?“, то обида будет полная и глубокая: как это его, артиста Большого или Малого театра, играющего серьезный репертуар, заподозрили в игре с какими-то куклами! В начале своей работы я ощущал такое к себе отношение особенно часто. Спасало меня от „уничтожающих взглядов“ разве только то, что я – „все-таки“ артист театра»¹⁵⁴...

В этом очерке пойдет речь о выдающемся театральном актере и режиссере Московского Камерного театра, позже – артисте театра Макса Рейнхардта, успешном актере Голливуда Владимире Николаевиче Соколове – мужественном человеке, оставившем в режиссуре искусства театра кукол значительный, но, кажется, мало кем замеченный след.

Стройный, небольшого роста, пластичный, обладающий фантастическим даром перевоплощения, востребованный и в драматическом театре, и в кино, свободно владеющий пятью иностранными языками (английским, немецким, французским, итальянским и испанским), В. Н. Соколов родился в Москве 26 декабря 1889 г. Поступив на историко-филологический факультет Московского университета, драматическому искусству учился у К. С. Станиславского, был принят в МХТ актером и ассистентом режиссера. В 1914 году перешел работать к А. Я. Таирову в Московский Камерный театр. Параллельно Соколов заинтересовался театром кукол и стал режиссером и педагогом Студии кукольного театра Театрального отдела Наркомпроса, созданной в конце 1918 года.

В период создания этой Студии во «Временнике театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению» была опубликована статья, в которой театральная общественность России извещалась о том, что «в Москве при Театральном отделе народного Комиссариата по просвещению организована Студия кукольного театра», которая «стремится установить связь с теми немногочисленными кукольными театрами, где еще работают опытные специалисты кукольной сцены. С их помощью Студия предполагает, открыв курсы для обучения и подготовки различных работников кукольной сцены, создать кадр обученных невропастов, марионетчиков и петрушечников, который дал бы возможность воскресить театры всех видов кукол, еще существующие в разных местах России, но представляющие собою, главным образом из-за отсутствия руководителей, только мертвые музеи кукол»¹⁵⁵.

Особо отмечалось, что в задачи Студии входит «создание новых театров марионеток, фантошей и петрушек». Для этого организуется опытная сцена и мастерские по созданию кукол из дерева, папье-маше, изготовлению костюмов, росписи декораций и т. д. В руководители этими мастерскими «привлекаются кроме специалистов и художники, участие которых в реше-

¹⁵⁴ Образцов С. В. Актер с куклой. Л.: Искусство, 1938. С. 161–162.

¹⁵⁵ Кукольный театр: Студия кукольного театра // Временник театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. С. 50.

нии проблем кукольного театра представляется весьма важным»¹⁵⁶. Особо отмечалось, что в работе Студии «изъявили желание принять участие режиссер А. Таиров, художник П. Кузнецов и ряд других деятелей театра, заинтересованных кукольной сценою»¹⁵⁷.

Московская Студия театра кукол расположилась в Малом Ржевском переулке, в уютном московском двухэтажном особняке со зрительным залом на 100 мест, фойе и мастерскими.

В. Соколов подробно описал это свое «кукольное царство», где на первом этаже располагались фойе, зрительный зал, сцена, помещение для хранения кукол, формовочно-бутафорская, слесарная и столярная мастерские. На втором этаже – декорационный зал, кабинет руководителя, костюмерная и комната, где жил художник по куклам П. Я. Павлинов¹⁵⁸. В подвале особняка, на бывшей кухне, оборудовали склады для материалов и дров.

¹⁵⁶ Кукольный театр: Студия кукольного театра // Временник театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. С. 50.

¹⁵⁷ Кукольный театр: Студия кукольного театра // Временник театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. С. 50.

¹⁵⁸ Павлинов Павел Яковлевич (1881–1966) – художник-график, ученик В. А. Фаворского. С 1918 года работал в Студии кукольного театра при Театральном отделе Наркомпроса, а затем – в Мастерской кукольного театра при Камерном театре.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.