

журнал  
о людях  
и куклах

№ 29  
2021

# Театр чудес



# ТЕАТР КУКОЛ С.В. ОБРАЗЦОВА

ТЕАТР ЧУДЕС № 1 (29) 2021  
Журнал о людях и куклах.  
Журнал основан в ноябре 2000 года.

Издание осуществлено при поддержке  
Министерства культуры Российской  
Федерации.

Учредители:  
Государственный академический  
Центральный театр кукол  
имени С.В. Образцова,  
Российский центр УНИМА СТД РФ.

Журнал зарегистрирован  
Федеральной службой по надзору  
в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).  
Регистрационное свидетельство  
ПИ № 77-7469 от 05 марта 2001 года.

Главный редактор: Борис Константинов  
Заместитель главного редактора: Нина Монова  
Художник журнала: Виктор Никоненко  
В номере помещены фотографии:  
Е. Арзамасцевой, А. Иванишина, П. Королевой,  
А. Лялиной, А. Пустоварова, А. Трофимовой,  
А. Волосатовой, а также предоставленные  
авторами и театрами.  
Использованы материалы и фотографии  
из архива Музея ГАЦТК имени С.В. Образцова.

Редакционная коллегия:  
О. А. Глазунова, заслуженный работник  
культуры РФ, зав. кабинетом театров для детей  
и театров кукол СТД РФ  
Д. В. Трубочкин, доктор искусствоведения,  
помощник по творческим вопросам  
художественного руководителя Театра  
им. Евг. Вахтангова Римаса Туминаса,  
проректор по научной работе Высшей школы  
сценических искусств - Театральной школы  
Константина Райкина  
М. А. Краснопольская, руководитель  
Московского театра «Тень»  
В. Л. Никоненко, заслуженный художник РФ,  
художник-постановщик ГАЦТК имени  
С.В. Образцова  
Н. В. Монова, заведующая литературной  
частью ГАЦТК им. С.В. Образцова,  
Почетный член УНИМА России

Адрес редакции:  
127473, Москва, Садовая-Самотечная, 3.  
Телефон, факс: (495) 699-33-00.  
E-mail: teatr-chudes@yandex.ru

Мнение редакции может не совпадать  
с мнением авторов. Рукописи  
не возвращаются и не рецензируются.  
При перепечатке ссылка обязательна.

Журнал подготовлен к печати  
литературно-драматургической частью  
ГАЦТК имени С.В. Образцова

Дизайн обложки заслуженного художника РФ  
Виктора Никоненко  
Дизайн и верстка Юлии Волковой

На первой странице обложки:  
эпизод «Дракон» из спектакля «Апокалипсис»  
Московского театра «Тень».  
Режиссер и художник - Илья Эпельбаум.  
На второй и четвертой странице обложки:  
«КукКафе У.Шекспира». Режиссер Илья  
Эпельбаум.



Эскиз художника Виктора Антонова

## **Всем-всем-всем!**

**Перед вами 29-й номер журнала «Театр Чудес», который вышел спустя два с половиной года. За это время произошло много разных событий. Радостных и печальных, неожиданных и незабываемых. Год Театра в России, затем локдаун в ситуации пандемии. Жизнь изменилась, но важное – сохранилось. Как теперь живет театр кукол? Каким будет журнал для кукольников? Этот номер собран из разных материалов, - одни написаны до пандемии, другие – сегодня. И получилась картина, где каждый найдет созвучное себе. Журнал открыт для разговора и ждет вашего искреннего участия. Присоединяйтесь, друзья!**

**Борис Константинов  
и Нина Монова**

## Содержание

### Юбилей в кругу грузей

#### Сергей Образцов!

Рассказ знаменитого французского кукольника Филиппа Жанги о встрече с Сергеем Образцовым, поздравление ГАЦТК с 90-летием.

4

Народный артист СССР **Зиновий Гердт** - 105 лет со дня рождения.

5

### Слово о Мастере

Одна из центральных тем номера - продолжение публикации: «Вечерняя беседа» - интервью с главным режиссером ГАЦТК, лауреатом Премии «Золотая Маска», заслуженным деятелем искусств РФ Борисом Константиновым подготовил театровед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИС Дмитрий Трубочкин.

6



### Сюжет в развитии

Статья к.и.н. Алексея Гончаренко «ЖЗЛ» о спектаклях «Утиная охота», «Тишина. Посвящение Эдит Пиаф», «Жена мужа в Париж провожала», «Русалочка», «Гадкий утенок».

16

### Игра ума

«Театр оживленной формы». Статья доктора Галины Вашкель, доцента Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варшаве (факультет кукольного искусства в Белостоке), автора трудов в области театра и драмы XIX - начала XX века, монографии «Станислав Богуславский», а также эссе и рецензий, касающихся театра драмы и театра кукол в польских и международных изданиях.

20

### Портрет на память

Свет любви и памяти

26

### С днем рождения, Илья!

28



### Парта для кукольника

Материал актрисы **Полины Борисовой** «Зимняя Тетрадь» о проблемах кукольной драматургии на примере опыта французских кукольников. Творческий центр развития кукольных искусств «Одрадэк», основанный под Тулузой режиссером Жоэль Ногес и ее соратником - актером Джорджио Пупелла, уже четвертый год при поддержке Тулузского университета, театральной площадки «Подвал поэзии» (Cave Poésie) и барселонского фестиваля IF собирает кукольников разных стран для обсуждения вопросов драматургии на примере конкретных постановок.

30

### Реплика автора

Нина Монова. Интервью с драматургом **Мартой Райцес** о возможностях современного театра кукол. Character arc.

36



### Сюжет в развитии

Статья театрального критика **Анны Казариной** «Фигурки леги и батончик «Баунти»: как ставят новые тексты в театре кукол».

40

Материал актрисы **Полины Борисовой** «Зимняя Тетрадь» о проблемах кукольной драматургии на примере опыта французских кукольников. Творческий центр развития кукольных искусств «Одрадэк», основанный под Тулузой режиссером Жоэль Ногес и ее соратником - актером Джорджио Пупелла, уже четвертый год при поддержке Тулузского университета, театральной площадки «Подвал поэзии» (Cave Poésie) и барселонского фестиваля IF собирает кукольников разных стран для обсуждения вопросов драматургии на примере конкретных постановок.

30

### Портрет на память

Статья доктора искусствоведения Бориса Голдовского «Пифия» о выдающемся деятеле театра кукол, художнике и исследователе **Ирине Павловне Уваровой**.

46

### Слово о Мастере

**Ирина Уварова**. «Виталис Мазурас, каким я его помню четверть века назад».

50



# СЕРГЕЙ ОБРАЗЦОВ!

Мне было 22 года в 1960 году, когда я отправился в кругосветное путешествие на своём маленьком ситроене. За четыре года – 47 стран и 8 пустынь. И, конечно, я захотел встретиться с коллективом и директором Театра Образцова. Я помню, как добрался до пограничного поста между Польшей и Советским Союзом, у меня была виза, но на ней нужно было поставить какой-то важный штамп, и меня отправили в соседний город, чтобы его получить. А затем я ехал всю ночь и внезапно увидел табличку с буквами, которые были мне непонятны, и чем дальше я ехал, тем чаще их видел. И наконец я подъезжаю прямо к Красной площади – и понимаю, что эти буквы обозначали Москву!

Первым делом я отправился искать Театр Образцова. Чуть позже я имел честь и удовольствие лично встретиться с его руководителем. Я тогда снимал фильм о куклах со всего мира и уделил большое внимание куклам этого великого создателя. Не помню, показывал ли я ему свои номера?.. Но помню, как мне понравился его «Необыкновенный концерт»: ритмика и юмор этого спектакля...

В 70-е годы президентом UNIMA стал Сергей Образцов. По этому случаю он приехал

на фестиваль в Шарлевиль-Мезьер, и мы пригласили его с коллективом на ужин в наш дом в Париже, где снова была возможность обменяться мнениями о куклах.

А затем во время гастролей уже моей труппы по России в 70-е годы мы вернулись в Москву, чтобы посетить впечатляющий театр Сергея Образцова, – и он пригласил нас в свой кабинет и показал свою коллекцию кукол со всего мира, которые занимают важное место в списке всемирного наследия кукол. Коллектив театра наладил связи с несколькими участниками моей труппы, и я очень рад такому плодотворному творческому обмену.

В 2014 году мы с Мари с удовольствием посмотрели адаптацию «Носа» Гоголя – этот спектакль был поставлен Эриком де Сарриа, одним из моих помощников, в коллаборации с коллективом вашего театра.

**Желаем вам счастливого дня рождения  
в год 90-летия основания театра  
и 120-летия со дня рождения Сергея Образцова!**

Филипп Жантти  
и Мари Андервуд



## Артист совсем не то же, что актёр...

**Народный артист СССР  
Зиновий Ефимович Гергт  
(1916 – 2021)**

Вспоминая Гергта, я всегда вижу его декламирующим своим удивительным голосом стихи. Декламациям этим не было конца, потому что количество стихов было бесконечным: Пушкин, Тютчев, Блок, Ахматова, Цветаева, Пастернак, более поздние поэты, включая Бродского... Вся русская поэзия — постоянная спутница этого человека.

заслуженная артистка РФ  
Евгения Рубановская

**Давид Самойлов  
Зиновию Гергту...**

Артист совсем не то же, что актёр.  
Артист живет без всякого актёрства.  
Он тот, кто, принимая приговор,  
Винится лишь перед судом потомства.  
Толмач времен расплющен об экран,  
Он переводит верно, но в итоге  
Совсем не то, что возвестил тиран,  
А что ему набормотали Боги.

10 августа 1987



Дмитрий Трубочкин,  
Борис Константинов

# ВЕЧЕРНЯЯ БЕСЕДА

О выборе истории, звуках и смыслах в театре кукол, шукшинских героях и судьбе Эдит Пиаф беседуют главный режиссер ГАЦТК имени С.В. Образцова, лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска», руководитель мастерской театра кукол РИТИ-ГИТИС, заслуженный деятель искусств РФ Борис Константинов и доктор искусствоведения, помощник по творческим вопросам художественного руководителя Театра им. Евг. Вахтангова Римаса Туминаса, проректор по научной работе Высшей школы сценических искусств – Театральной школы Константина Райкина Дмитрий Трубочкин.

**Борис Константинов:** Вопрос, НАДО ЛИ ставить выбранный материал именно в театре кукол, я все время задаю себе и художнику. С художником я стараюсь работать очень плотно, я нахожусь в зависимости от художника и не стесняюсь в этом признаться. Потому что наш театр визуален. Решение принимается постановочной командой до момента запуска спектакля. Мы подбираем ключи к автору, находим язык, на котором будем разговаривать со зрителем.

**Дмитрий Трубочкин:** А кто кому задание дает? Вы, как режиссер, художнику или Вам – художник?

**Борис Константинов:** У меня есть приятель, художник-сценограф. Он преподает в Норвегии на сценографическом факультете и учит

студентов, говоря им приблизительно так: «Вы должны ставить не Шекспира, а, например, режиссера Константинова, потому что именно он приносит вам свое решение...» Это очень верно сказано, но мне нравится, когда мы с художником сочиняем вместе. Он сразу спрашивает первым делом: «Ну, что ты насочинял?»

Если, к примеру, взять Виктора Антонова, то я вижу в нем это желание – придумывать. Видя это, я не говорю ему: «Витя, иди-ка ты в свои мастерские». Я понимаю, что юмора у него достаточно, а пошлости и плоскости в его замыслах совсем нет. Бывает, что вначале мы все записываем словами, а потом наши слова превращаем в визуальный мир, действуя прямо по законам кинематографа: через раскадровки вырисовываем меняющийся смысл.

Потом я замечаю, где, с моей точки зрения, чего-то не хватает, и говорю ему, например, вот так: «Здесь нужен черный». А он мне в ответ: «Докажи!» И это верная и мудрая фраза художника – «Докажи!»

И если на вопрос «Надо ли» мы ответили, задаем себе следующий вопрос: «Как?»

В нашем спектакле «Кармен» мы решили, что историю рассказывают бродячие испанские кукольники, а сцена – городская площадь, обязательно ночью, при свете луны. И художник придумывает бродячий театр, пыльный, истрепанный. Антонов наносит бутафорскую грязь на юбки актрис. Юбки не должны быть новенькими, с иголки, как на премьере в столичном театре. И куклы тоже надо бы сделать из ветоши, из старых палок. Так что пришлось вооружиться инструментами и вначале «старить» палки, чтобы потом собрать из них куклу-персонаж.

Таким способом мы для этого спектакля добывали правду. Есть законы такой эстетики,

и их должен понимать художник, режиссер, и даже директор театра – видеть и принимать ее.

Следующий этап – проверочный. Проверяешь на актерах, когда впервые приносишь им идею и предлагаешь отправиться в путешествие. И всякий раз прислушиваешься к себе: остается ли внутреннее сомнение. Или человек, которому ты рассказываешь о замысле, вдруг что-то не понял: потерял мысль, потерял идею. Тогда продолжаешь думать.

Марк Анатольевич Захаров приезжал однажды к нам, студентам, в Питер, и на встрече мне особенно запомнилось его высказывание. Он сказал примерно так: «Я даю моим артистам длинный коридор. В этом коридоре много дверей. Ты можешь зайти, взять, что хочешь, но только с дороги не сворачивай и в дверях подолгу не задерживайся».

Так и у нас с Виктором Антоновым складывается общение: когда он что-нибудь предлагает, я тоже могу сказать: «Докажи!». С другим художником, может быть, так и не получится: тот скажет,

что не должен ничего доказывать, потому что и так все получается красиво... Но мне нравится так работать, как с Антоновым: это трудно и интересно.

**Дмитрий Трубочкин:** Скажите, а Вам когда-нибудь предъявляют претензии насчет недостатка остросоциального содержания Ваших спектаклей?

**Борис Константинов:** Конечно! Ждут социально-конфликтного содержания, которое сейчас очень актуально... Мол, у меня в спектаклях все в итоге дружно, у всех все хорошо: например, в спектакле «Гулял по улице щенков». Взяв для этой постановки в качестве литературной основы простые, казалось бы, по форме, но очень мудрые по сути стихи Ренаты Мухи и Вадима Левина, я говорю о росте маленького человека, но не буквально, в сантиметрах, а так, как маленький Щенок, один из героев, который гулял, гулял и вырос.

Я знаю, что проблемы есть и что ребенку хочется из них вырваться. Ребенок, сидя в своей детской комнате, слышит, что происходит; тем более когда и комнаты-то его собственной как таковой, может быть, и нет, когда грубость кругом, даже среди близких... современные дети в этом во всем живут, для них и «социалку» специально искать не надо – она вся их окружает.

И вот они пришли в театр – опять на сцене какая-то ссора... Конечно, в финале все помиряется, возьмутся за руки; но все-таки так не хочется обрушивать на них прямые конфликты. Тем более в стихах есть кое-что и более важное, как у В. Левина:

**Обучиться бы птичьему посвисту,  
Обучиться лесным языкам –  
Может быть, я пришелся бы  
по сердцу  
Любопытным и робким  
зверькам...**

«Гулял по улице щенков»  
Закулисье

С лисой бы поговорил, спросил, как дела... Маленький человек общаться хочет, быть понятным, понять другого: разве это сегодня не огромная проблема, о которой нам надо говорить?

Я обрамляю эту историю со Щенком особенным образом: как будто бы дело в лесу, как будто ночь и костер... Вместе семья в палатке у костра, тени кругом, и вдруг кто-то: «Уууу!», появляется сова, которая вызывает всегда в зрительном зале живые эмоции. Бабушка стихотворными строчками говорит важные мысли:

**В дремучем лесу –  
то ли век, то ли два –  
Жила молчаливая птица сова.  
Чем больше она молчала,  
Тем больше она замечала...**

Ценнее вот такие тонкие наблюдения, чем откровенные социальные проблемы.

**Дмитрий Трубочкин:** А как Вы пришли к истории Шукшина?

**Борис Константинов:** Еще когда был студентом, учился в Питере. Тогда на меня этот прекрасный город давил, очень хотелось уехать домой, в Сибирь: там минус сорок, чистота, небо синее, высокое, солнце яркое... а здесь –

все серо, и снега нет. Хочется бежать так, чтобы мороз подгонял, а не плестись придавленным серыми облаками. Поэтому выбираю этот материал, Шукшина, в котором чувствую сибирский воздух...

Помню, в аудитории пусто, только сваренные из труб каркасы, на которые можно что-то повесить: фонарь, занавес... Я эти трубы взял и перекрасил в березки, пока никто не видел. Поставил актрису посреди этих «березок» – мать Колькину.

Я до сих пор очень люблю маленькие сцены и рад возможности работать на камерной. И вот вспомнилось то, что хотелось всегда: попробовать прозу Василия Макаровича Шукшина. Снова зазвучал вечный вопрос-сомнение: «ЗАЧЕМ?»

Я нашел для этого спектакля художницу Светлану Рыбину. Она очень удивилась: зачем это делать в куклах? зачем такая грустная история? Одним из условий Светланы было: надо, чтобы хоть как, но было весело. Для меня контраст – это первичное ощущение в театре.

Стали обсуждать, решили пробовать, и Светлана написала мне потом еще одну фразу о главном герое этого спектакля, для меня очень ценную: «Колька, кажется, не тот вентиль повернул уже в самом начале своей истории».

Я подумал: как же хорошо мыслит художник! Начинает не с того, сколько надо кукол, что нужно выставить на сцене... а с идеи, размышляет о персонаже, о причинах его действий...

**Дмитрий Трубочкин:** Когда говорят о предметном театре, театре сказки, театре метафоры, всегда встает вопрос о звуковом оформлении спектакля. Ваши спектакли отличаются тем, что в них почти каждую минуту что-то происходит в акустической среде. Если это пауза – это продуманная и осмысленная пауза. Если это мимолетный звук, то его может сознательно издавать артист (как в «Кармен» – там все время цокают). Хочется понять: когда Вы начинаете работать над звуковым оформлением? Ведь такое звуковое оформление, как в «Ленинградке», например, или в «Кармен», нельзя придумать как простую звуковую иллюстрацию. В этих спектаклях многие из идей прямо «звучат», так сказать; и в «Турандот» тоже.

**Борис Константинов:** Музыка мне нужна для того, чтобы придать объем; адресовать его не голове, а душе зрителя; оживить куклу очень помогает даже не музыка, а именно звуковой ряд: он придает смысловой объем. Поэтому, когда я начинаю работать

с композитором, провоцирую его на сочинение нужных, работающих на смысл звуков.

**В работе с композитором, как и с художником, – для меня цель не чем-то удивить, придумать что-то небывалое, а найти простые и интересные решения – интересные нам и зрителям.**

Например, у нас в «Утиной охоте» есть сцена, когда каждый персонаж принес Зилу в подарок... гильзу. И эти гильзы скатываются по наклонной плоскости к его ногам... мы записали такой звук, что патрон падает, как камень с горы! Таким образом мы уходим от быта... Есть в этом звуке архаика, образ войны внутри человека. И все эти ассоциации приходят через звук!

**Дмитрий Трубочкин:** Если вернуться к Шукшину: в декабре 2018 года состоялась премьера спектакля «Жена мужа в Париж



«Сказка о царе Салтане»



«Турандот»



«Жена мужа в Париж  
проводжала»

проводжала», спектакль сейчас в репертуаре. Удалось ли Вам достичь целей, которые Вы ставили перед собой и своей творческой командой?

**Борис Константинов:** Внутренне, сам для себя, я понимаю, что спектакль пока не вполне сложился. Как говорится, после премьеры только и начинается настоящая работа.

**Дмитрий Трубочкин:** Когда Вы это поняли?

**Борис Константинов:** После нескольких встреч спектакля со зрителем, которые дали мне возможность увидеть нашу работу со стороны. Работая над Шукшиным, я собрал много материала; в спектакле есть поэзия, символы и метафоры, хорошо понятные мне... Но я вдруг увидел, что моих подсказок зрителю пока недостаточно, чтобы достичь ясности в самом важном вопросе: что заставило человека включить газ и отравить себя.

Колька совершил грех самоубийства, его Ангел не сумел ему помочь. Почему? Я сразу же решил, что он «падший», этот Ангел, а потому... пьющий. Колькины Черт и Ангел

в моем спектакле – не сверхъестественные существа, а люди. Вот этого человека за его поступки и высказывания я могу назвать Чертом, а вот этого – Ангелом. Колькин Ангел за Колькой недосмотрел, потому что сам заливал горькой свои страдания.

На репетициях все как будто сложилось, но после премьеры я понял, что, если с самого начала показать, где черное, а где белое, где слабое, а где сильное, – исчезают конфликт и контраст. После этого у меня произошла авторская «перезагрузка». Последний спектакль мы играли уже по-новому, и сейчас продолжаем работать с художником, чтобы и визуально выявить контрасты, нужные для трагедии. Возможность дорабатывать после премьеры, «работать над ошибками» – это для меня как Божья благодать: шанс пуститься в новый поход за идеями, за смыслом. В этом и есть творческий процесс: это бесконечный поиск правды сценического действия через нарушение привычных схем, привычной логики.

**Дмитрий Трубочкин:** Тогда, вероятно, спектакль по Шукшину – это не единственный у Вас случай авторской «перезагрузки»?

**Борис Константинов:** Почти каждый раз, приходя на репетиции спектаклей, идущих в репертуаре, я приношу что-то новое. Честно признаюсь: во-первых, мне очень трудно смотреть мои спектакли; во-вторых, когда я их смотрю, я не ощущаю того, что творческий процесс, с ними связанный, завершен, не вижу для себя возможности остановиться и поставить точку. Даже в тех спектаклях, которые, казалось бы, уже отрепетированы, закончены, «застроены». Почти все свои спектакли я пробую «расшевелить», не оставляю в покое.

Ребята-артисты негодуют и ругаются; но я вижу, что они тоже понимают мои намерения и вместе со мной идут на это. Внутренне им даже немного нравится, что их работа не брошена режиссером на произвол судьбы: мол, я свое дело сделал, теперь давайте сами... Кто-то идет на это легко, охотно, а кому-то перемены даются труднее. Но я думаю, как только мы «садимся» на схему, спектакль мертвеет, если так можно выразиться.

Так что спектакль по Шукшину – далеко не единственный случай. Во мне как режиссере и авторе происходит постоянное внутреннее обновление (жизнь ведь – это и есть обновление!), обновление требует перемен, и я этого не боюсь. Ребята подхватывают мои идеи, погружаются в атмосферу игры, видят возможность новых открытий, проникаются чувством ансамбля. Это намного лучше и интереснее, чем быть директивным режиссером, раздающим приказы.



«Тишина.  
Посвящение Эдит Пиаф».  
Театральная компания  
Натальи Суконкиной.



**Дмитрий Трубочкин:** Я с огромным интересом и восторгом посмотрел Ваш спектакль «Тишина» в Боярских палатах. Хочу задать очень простой вопрос: чем для Вас стала Эдит Пиаф? Что это за героиня?

**Борис Константинов:** Сразу признаюсь, ее песни не были для меня главным побудительным мотивом взяться за работу: я не «фанат» Эдит Пиаф. Главное для меня в ней не то, что она певица, а то, что она человек, женщина. Мне более всего интересна ее трудная судьба: как она жила, болела, преодолевала трудности. Мой спектакль о человеке – маленьком, больном, покалеченном жизнью.

Конечно, я сам себе не раз задавал вечный вопрос режиссера театра кукол: НАДО ЛИ браться за эту тему с куклами? – Надо. Именно потому, что историю жизни Эдит Пиаф не хотелось обытовлять; с другой стороны, не хотелось возносить на котурны, как в плохой трагедии или мелодраме; нет, хотелось сказать: вот человек, но... редкий человек, очень редкий, таких мало!

«При свете фонаря она родилась на шинели жандарма...»

Родился этот Воробышек (сценическое имя *Piaf* значит по-французски «Воробей») и начал проклевываться через жестокий быт, через отсутствие любви, людскую черствость и холодность. Вот он подбит жизнью, этот Воробышек, и все равно летит. Так тяжело, что не должен был лететь! Но летит, вопреки всем законам бытия... Это спектакль о силе духа, хотя мы и не вывешивали напоказ такой романтический лозунг; Пиаф – ведь это не буревестник, а Воробей – маленькая птичка. Вроде бы неказистая и маленькая, но сил в ней столько, что только удивиться можно... и громкие песни об этом петь!

Так сложилось, что мне не нужно долго осматриваться по сторонам, чтобы найти вдохновение для громкой песни о сильных женщинах. Такие женщины были в моей жизни, и были совсем рядом.

О таких женщинах – маленьких, неунывающих, сильных, способных нам, мужчинам, преподать урок – хотелось самому пропеть оду и... поставить спектакль!



«Тишина.  
Посвящение Эдит Пиаф».  
Театральная компания  
Натальи Суконкиной.



«Тишина.  
Посвящение Эдит Пиаф».  
Театральная компания  
Натальи Суконкиной

Алексей Гончаренко

«ЖЗЛ»

Спектакли Бориса Константинова  
в 2018-2021 годах.



«Гадкий утенок»

# БОГИНИ И МУЖИКИ

Все начинается с похорон. В «Тишине» чемодан, словно гроб, захлопывается за Пиаф, вышедшей к микрофону. В «Утиной охоте» Зилову приносят венок. Колю из рассказа Шукшина «Жена мужа в Париж провожала» поминают во дворе. В «Дне мертвых» оживают картины уже встретившейся со смертью Фриды.

Финал жизни, вынесенный в пролог спектакля, позволяет взглянуть на персонажей в ретроспективе, объяснив кукольный ряд смещением разных времен и источников памяти в одном пространстве, сделать действие не стремящимся к трагическому финалу, а светлым воспоминанием. Известный итог позволяет всмотреться в процесс.

В спектакле «Тишина. Посвящение Эдит Пиаф» в Боярских палатах СТД РФ событиями заправляют мимы-воробьи, набеленные лица которых говорят еще об их родственных связях с проводниками в мир иной. В спектакле главная героиня в трепетном исполнении Регины Хабибуллиной попадает в автокатастрофу, но использует костыли как ходули, может общаться на птичьем языке с черным гербовым орлом и болтает ногами-лапками на облачке вместе с Марлен Дитрих. Сценой раньше она восстанавливает Пиаф, приводит ее в форму с помощью пудры, только такими мазками не лицо гримируют, а стены красят.

Во время лечения певицы в огромном шприце целительным раствором плещется море, в котором корабль сжимается и сминается во время укола. Катастрофа Фриды решена еще эксцентричнее. Столкновение автобуса и трамвая выглядит трюковым жонглижем. Витальные скелеты (маски актеров) превращают трагическую судьбу художницы в повод для веселых воспоминаний. Неслучайно спектакль Летней школы СТД РФ называется Dia de Muertos – в честь праздника, а не именем героини. Части тела начинают свободно существовать, отделившись друг от друга. Это не только знаменитое сердце или «сломанная колонна». Тазобедренные кости превращаются в слона, напоминая животное, с которым сравнивали Диего Риверу. Лица постоянно расстающихся и воссоединяющихся супругов становятся масками на лице Троцкого, но даже черты лиц каждой из них жаждут независимости – и носы, глаза и губы находят отдельное место в пространстве. Все это при свете трех лун, оборачивающихся арбузами, и в сопровождении поющих маппетов-кактусов. Мексика – еще и страна пустынь, и, кстати, важные роли в спектакле доверены песку: он и молоко, и пепел – начало и конец спектакля и жизни.

Скелет есть и в «Тишине»: в кафе «Жернис» по столикам по-хозяйски прыгает крупный воробей-марионетка, отбрасывающий зловещую тень на стенах. Белые лица и черные тени – цвета театра. Красный принадлежит бархатному занавесу, но означает скорее тревогу как в обрамлении боксерского ринга, так и в отсылке к фашистским или коммунистическим символам, на фоне которых звучат любимые миллионами хиты. «Тишина» – обманчивое слово. Под



«День мертвых»

кирпичными сводами пространства царит безмолвие, но не тишина.

Борис Константинов и художник обоих спектаклей Виктор Антонов рассматривают катастрофы в жизни героинь как опасный трюк, как метафоры. Эдит и Фрида – не просто люди, они творцы, и сценические посвящения им состоят не из фактов и слов, а из их произведений, в которых скрывается их жизнь.

Все идет своим чередом, быт вместо бытия. Свадьбы, новоселье, поминки – персонажи Вампилова и Шукшина говорят о важном за столом. И в этой паре спектаклей, в отличие от постановок-байопиков, текст чрезвычайно важен. Простым людям надо выговориться.

В «Утиной охоте. Снах Зилова» в кошмаре герою являются огромные утки с ружьем. По чеховской аксиоме оно должно выстрелить в финале. Зилов уезжает на вожделенную охоту и там стреляет

или стреляется. А может быть, и в него стреляют, помним об утках, – в любом случае финал открыт.

Роман Бучек играет Зилова современным молодым человеком, его герой представлен крупным, исключительно живым планом. Разговаривая со своими партнерами, он не смотрит на них, а обращает свои реплики в сторону зрителей. Поэтому кажется, что так – во многом трогательными куклами – персонажи выглядят на самом деле, а в сознании Зилова они какие-то иные. Возможно, такие же нервные, как он, или inferнальные, какой приходит попрощаться перед отъездом навсегда Галина. Фигурка в черном капюшоне, возникающая в свете за дверцей пустого холодильника – конечно же, марки ЗИЛ – в окружении артефактов времени, выходит со своей драмой за его пределы.

В спектакле ГАЦТК имени С.В. Образцова «Жена мужа в Париж провожала» у главных героев – Коли и Вали – подчеркнута асимметричные неизменные лица (художник Светлана Рыбина). Кажется, что это их сблизит, но семейное счастье отменяют разные причины этой видимого сходства. У нее это от злости, а у него – от слабости. Успеха в любви достигают только Рабочий и Колхозница у входа на ВДНХ, которые хотят поскорее избавиться от посетителей, чтобы в уединении сбросить служебный героизм и социалистическое понимание отношений.

Алексей Соколов, дарящий свой лицо скульптурно-тантамареске, назван в программке Чертом. И такое монументальное появление персонажа – одна из его соблазняющих масок.

Свои роли в спектакле получили не только актеры и куклы, но и объекты. Мать Кольки (Татьяна Сметанина) приходит в новую городскую квартиру с почти пустым рюкзаком, в котором поместилось много отборных яблок. Не солений и варений в банках, а именно свежих яблок. Деревенские плоды, попав на столичный стол нежеланными гостинцами, через секунду падают с него в образе разбивающейся мещанской посуды, а меха замолчавшего баяна в руках Кольки (Евгений Шавкунов) становятся в финале шипящим источником суицидального газа.

Колька попадет в рай, в то время как Ангел с крошечными крыльями (Николай Сутормин не сразу выдает в своем забудыге божественную природу) бродит по дворам, непричесанный, иначе говоря, неприкаянный. Крылья у него из той самой газеты, которую не читают, а подкладывают под дешевые консервы во время поминок, чтобы не запачкать стол, который на самом деле перевернутая огромная катушка, и можно уже не бояться испортить ее жидким соусом. В раю же обитает огромная корова из потомства Крошечки-Хаврошечки, – а возможно, это она сама и есть. Рай для Кольки – сказка, а не религия.

## Андерсгочери

В спектаклях для детей действуют другие персонажи. Два недавних поставлены по известным сказкам Андерсена и кажутся моноспектаклями, но в обеих постановках актрисам Юлии Бобровской («Гадкий утенок») и Ольге Амосовой («Русалочка») тактично и невидимо для зрителей помогают «мужики»: в Театре Образцова это Артур Арутюнов, в Московском областном театре кукол – Александр Третьяк.

В отличие от знаменитого «Снеговика» с Андреем Нечаевым, сейчас Константинов не следует тексту. Нарушая сюжет, он верен атмосфере и сумел расслышать в обычном и повседневном стремление к любви. Художники (соответственно Александра Громова и Андрей Запорожский) работают с насколько это возможно камерными пространствами, и сами персонажи живут в привычном, замкнутом мире, не зная, что бывает за его границами.

В «Гадком утенке» птичница Юлии Бобровской – простая работающая женщина, фанат своего дела, что позволяет ей не стесняться собственной наивности и легкой эксцентричности. Скорее всего, она одинока, но счастлива, потому что полна чувства ответственности за своих подопечных – кукол и обитателей птичьего двора.

В отличие от сказки, никого устало не пинает, напротив, она знает о полете из первых рук (в это легко поверить, когда она провожает взглядом самолет) и всегда готова поддержать. Сделать счастливой Русалочку режиссер не в силах, но в спектакле отменено волшебство, все в ее руках в прямом смысле этого слова. Две героини непохожи как небо и земля. И одновременно близки: небо – мечта для Лебедя, земля – место обетованное для морской девы.

## Черти

В спектакле Летней школы СТД РФ «Чет/Нечет» Константинов предложил участникам пофантазировать, как они проведут «последнюю лунную ночь на Земле». Важно, что она лунная, потому что Луна – один из ключевых персонажей его спектаклей. Константинов был одним из авторов Karlsson Haus'a и сейчас поместил действие на крышу. Только теперь под ней многоэтажная преисподняя, на прогретом наклонном пространстве удобно устроить dance тасабге. И появились черти. Близки ли они скелетам из «Фриды»? Да, только черепа весело возвращаются в мир согласно годовичному циклу, а красные личины с рогами пусть с юмором, но смело ставят точку.



Галина Вашкель



«Старый сеньор с огромными крыльями»

# ТЕАТР ОЖИВЛЕННОЙ ФОРМЫ

Так ли необходимы искусству теоретики, критики, исследователи и толкователи? И насколько требуются так называемые определения, описания, оценки – по сути, посредники между создателем и реципиентом?

Находятся те, кто в этой необходимости сомневается. Более того, искусство всегда предшествует теоретическим размышлениям. Если произведение слишком четко следует уже сформулированным принципам, оно считается эпигонским (подражанием). Почему же тогда мы утруждаем себя поисками обозначений для «уже застывших явлений», которые уже поставлены на сцене, уже случились, то есть принадлежат прошлому? Может быть, все слова, термины, понятия, которые пытаются описать эфемерное явление театрального искусства, являются излишними, потому что простого «мне нравится» / «мне не нравится» достаточно? Данные вопросы требуют размышлений и хорошо аргументированных, серьезных ответов. Вряд ли это возможно в формате простого эссе, поэтому мы попробуем ограничиться поиском ответов в сфере театра кукол, скорее, в рамках одного понятия, широко используемого – возможно, даже слишком, – «театр оживленной формы», где понятие «форма» настолько сверхъемкое и содержательное, что, в зависимости от необходимости, интерпретировать его можно по-разному.

Выражение «театральная форма» часто используется в качестве общего термина, когда найти ключ к спектаклю не так просто. В определении «театральной формы» Патрис

Пави<sup>1</sup> уточняет, что понятие «форма» – однозначный маркер того, что, в зависимости от обстоятельств и целей, представление является подвижным и многогранным и его трудно отнести к какому-то одному определенному каноническому жанру. Можно говорить о театральных формах в отношении самых разнородных вещей: арлекинады, балета, интерлюдии, мелодрамы, пародии, трагедии и т.д. Но такое понятие «формы» нам не интересно. Пави, как и почти все театральные специалисты, не имеет представления о существовании театра форм (в словаре вся тема театра кукол сводится только к двум терминам: «актер-марионетка» и «театр предметов»); следовательно, мы должны искать определения в области теории театра кукол.

Еще одно понятие, «оживленная форма», должно быть добавлено к значению «театральной формы», – и без того сложному, – что вызывает дальнейшие осложнения. На сцене «анимация», то есть «оживление», происходит лишь символически. Даже самая реалистичная кукла, которая идеально имитирует движение человеческого тела, не является по-настоящему живой, несмотря на то, что иллюзия того, что она жива, может быть очень эффектной. Именно эта иллюзия вызывает чувство трепета, эстетического удовольствия или даже



«Частота Пандоры»

<sup>1</sup> Patrice Pavis. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. University of Toronto Press, 1998, p. 154.



«Пятница»

метафизическую дрожь у зрителя. Тем не менее никто (возможно, за исключением маленьких детей) не верит в то, что кукла по-настоящему жива. На сцене живым является только актер, независим от того, скрыт он или видим. Термин «оживленная форма» иногда используется вместо термина «кукла», так как это понятие долгое время являлось причиной терминологической проблемы в связи с неизменной ассоциацией этого слова с детской игрушкой и образом человека, в то время как спектакли, поставленные в театре кукол, предназначены не только для детей и, кроме того, предстают в образе не только людей, но и животных, предметов, абстрактных форм, теней и т. д. В своей «Истории европейского театра кукол» Хенрик Юрковский<sup>2</sup> предложил собственное традиционное определение: «Кукла – это трехмерная фигура, изготовленная из различных материалов, таких как дерево, воск,

папье-маше, ткань или металл. Предназначена для театральных представлений, изображает человека или других существ, оживляется актером с помощью ниток или тростей путем внешнего воздействия или непосредственно человеческой рукой, к примеру, если управление происходит изнутри куклы, как у петрушки (перчаточной куклы)».

Согласно этому определению мы были бы вынуждены вынести за пределы театра кукол такие виды представлений, как театр предмета (зонтик, к примеру, это не изображение человека и не какое-либо «другое существо», и все же они блестяще оживлены в театре – например, в знаменитых спектаклях Ива Жоли), театр теней (тени не являются «трехмерными фигурами»), кибертеатр (поскольку «оживление» кукол-аниматронов происходит не за счет актеров, а запрограммировано заранее) или визуальный театр (поскольку здесь оживленная материя – это образ, а не персонаж, и, таким образом, она не подражает «жизни»). Современный театр (не только театр кукол) далеко ушел от формулировок прошлого века.

Мы не хотим вдаваться в подробности таких терминов, как «постдраматический театр», «перформанс», «театр синтетических искусств» или «постмодернистский театр», но очевидно, что наш язык часто просто не успевает называть или описывать современные спектакли/события, в которых участвуют куклы, маски, манекены, оживленные формы или мультимедийная анимация иного рода. Этот недостаток таит в себе сразу две опасности: то, что понятие «кукольный» либо станет совершенно расплывчатым, либо будет использоваться в слишком широком или слишком узком смысле. Несколько лет назад, ссылаясь на термин «анимация» («оживление»), я взяла на себя смелость ввести неологизм – понятие «анимант» («оживляемое», «одушевляемое»).

Оно обозначает любой объект, материал или нематериал (например, тень), который предложен художником для оживления. Прочитав саму себя<sup>3</sup>: «Человекоподобная кукла, перчаточная кукла, тростевая кукла, чучело, марионетка, теневая кукла, маска, любой предмет, кусок ткани, даже луч света могут быть одушевленными «анимантами», когда они выступают в роли какого-то персонажа, партнера в диалоге, носителя идей, метафорообразующего объекта. То есть та вещь, с которой актер появляется на сцене и показывает зрителям, неотъемлемый элемент спектакля. Встреча актера со зрителем – суть театра. Суть театра кукол – встреча трех партнеров: актера, зрителя и куклы».

Если бы это определение было принято, в современных спектаклях было бы легче

отличить куклу от реквизита. В конце концов, часто на сцене появляются человекоподобные симулякры, манекены или скульптуры; но если они не анимированы, если актер не наполняет их частью своей жизни и не фокусирует внимание аудитории на ее действиях, а не на действиях самого себя, то это не искусство оживления и это не театр кукол. Это театр без каких-либо дополнительных прилагательных, обычный театр, в лучшем случае – театр с изобретательным сценическим решением. Кто-то может сказать, что неважно, как называется данный тип театра. С точки зрения зрителя важно лишь одно: интересно представление или нет. Но есть ситуации, когда это имеет значение.

Один из примеров: фестивали, во время которых вручаются награды. Если у них в названии содержатся слова «кукла» или «кукольный» или они организованы театрами кукол, то должна быть возможность однозначно указать, какое представление может или не может считаться кукольным; это было бы разумным критерием для отбора и награждения спектаклей, приглашенных для участия. Иначе конкурс несправедлив. Другой пример – образование. В двух польских театральных академиях есть отделения, которые обучают театру кукол; было бы неплохо дать студентам хоть какое-то представление о том, что является театром кукол (а что – нет). В нынешних условиях, – терминологический хаос и недостатки современной теории театра кукол, – это проблема. В качестве примера: курс лекций на третьем году обучения на кафедре искусства театра кукол в Белостоке озаглавлен «Театр оживленной формы». При помощи художественной мастерской факультета они сочиняют и готовят спектакли-миниатюры (моно или в небольших группах). Это в какой-то степени переломный момент в их учебном процессе, потому что после двух лет обучения они, наконец, формируют понимание своей будущей профессии через практику в реальности, они раскрывают и реализуют свои амбиции, склонности и технические навыки. Лучшие студенческие спектакли иногда приглашаются на фестивали, предлагаются иные формы повторного выхода на зрителя. Полученный успех укрепляет убеждение студентов в том, что они выбрали верный художественный путь. Так в чем же проблема? Проблема заключается в различном понимании термина «оживленная форма»: мы возвращаемся к вопросу о том, что такое «оживление»/«анимация» и «форма». В особенности последний термин стал всеобъемлющим, опасно емким, и стал применяться для обозначения всех действий актера на сцене. Как пример вспомню один моноспектакль, представленный студенткой, – печальную историю о молодых влюбленных, замученных жителями своей же деревни. В costume крестьянки она читала текст

и очень профессионально и выразительно пела, зажигая свечи, всматриваясь в сияющую глубину колодца, используя в качестве реквизита свои мокрые длинные волосы. Время от времени она брала двух маленьких соломенных кукол и (только на короткое время) использовала их, чтобы проиллюстрировать свою историю. Она не оживляла их, она не превращала их в главных героев; она лишь заявляла их как дополнительный визуальный знак (солома).

Спектакль сам по себе был хорош, а студентка искренне играла и пела – но был ли это действительно театр оживленной формы? Конечно, нет, ведь форму никто не оживлял.

В ходе последовавшей дискуссии выяснилось, что некоторые преподаватели определяют понятие «форма» совершенно по-другому. Они использовали этот термин для обозначения каждого стилизованного, продуманного действия актера: жестов, мимики, а также использования волос в качестве реквизита, выбранного костюма, босых ног, зажигания свечей. Очевидно, что определение «форма» слишком расплывчатое. Каждый вид искусства – не только театр, но и музыка, изобразительное искусство, танец – включает в себя передачу звуков, цветов, линий, тела, слов и т. д. В определенной – неповторимой, придуманной – сотворенной форме. Если форма понимается таким образом, то любой театр – это театр формы.

Если это понимание применяется к театру кукол – испаряется его уникальная особенность. В нашем случае «форма» должна быть определена иначе, более узко: как кукла (или анимант). Спектакль должен включать в себя что-то, что оживляется и действительно становится героем на сцене, помимо актера.

В описанном выше этюде ни мокрые волосы, ни сияние внутри колодца, ни соломенный реквизит не использовались для создания образа главного героя. Краковский фестиваль *Materia Prima* представляет проблемы понятий «форма» и «материя» как повод для дискуссии. Каждый раз фестиваль дает возможность серьезно задуматься о том, что такое театр формы и форма в театре. Сам термин *materia prima* означает основу, первичную материю, сырье. Для алхимиков, философов или психологов это было нечто иное, нежели для химиков и физиков. Так что же люди театра считают своей основой, своей *materia prima*?

Можно предположить, что на сцене присутствуют три типа материи: живая материя (т. е. люди), неодушевленная материя (т. е. реквизит, костюмы, предметы декорации на сцене) и оживляемая материя (т. е. аниманты).

<sup>2</sup> Henryk Jurkowski. *A History of European Puppetry from Its Origins to the End of the 19th Century*. Edwin Mellen Press, 1996, p. 8.

<sup>3</sup> Halina Waszkiel. *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza. Warszawa, 2013, p. 10.

Академическая сессия и выставка, которые сопровождали третий фестиваль *Materia Prima* (2015), были посвящены теме «Театр форм в творчестве Тадеуша Кантора, Юзефа Шайны и Ежи Гротовского» – об этих великих художниках приятно думать как о «кукольниках», но в то же время мы знаем, насколько неточно это слово. Ведь и Гоплана из листового металла, дерева и ткани в спектакле Кантора «Балладина», и оживающий труп в «Реплике» Шайны, и печная труба в роли Невесты в «Акрополе» Гротовского представляют собой прекрасный пример того, как театр объединяет живую и неживую, но магически оживленную материю: они заставляют нас задуматься об ограниченности жизни и ее быстротечности по сравнению с долговечностью предметов, и наоборот. Кукольники занимаются этой темой в течение долгих лет (например, в 1984 году журнал *Teatr Lalek* №6 опубликовал статью А.Я. Сыркина «Заметки о снятии противопоставления «живое – неживое» в переводе Генрика Юрковского»). Явление оживления неживого – квинтэссенция кукольного искусства. Некоторые будут считать это оживление символическим, другие увидят в этом волшебство, третьи – нечто сказочное, юмористическое или даже рекламное (как, например, в роликах с изображением «живых» сосисок, печенья или антропоморфизированного аппетита, которые все чаще показывают по телевизору). По сути, для того чтобы произошло то самое «оживление», требуется то, что само по себе не является живым и поэтому, вне зависимости от условности его применения, оно не относится к людям. Актер на сцене – это, несомненно, живое существо, поэтому он не является «оживленной формой». С помощью своего тела и выражения лица, жеста или костюма актер создает новую сущность: театрального героя, который отличается от исполнителя (хотя на практике встречаются эксперименты, где происходит отмена этой разницы).

Давайте вспомним Густава Холоубека в знаменитой роли Густава-Конрада в «Дзядях» в постановке Деймека.

Здесь мы видим, что живой человек как бы одалживает свое тело, чтобы иллюзия фактического присутствия Конрада могла материализоваться на сцене, хотя онтологически его существование является только виртуальным: он существует исключительно в воображении читателей Мицкевича (или зрителей постановки этой польской архидрамы). В театре кукол ситуация совершенно иная. Существование предметов из дерева, кусков ткани или кожи, пластика, соломы или любого другого материала – осязаемо, они имеют свою определенную форму. В момент их появления на сцене они либо могут оставаться мертвым (хоть и значимым) реквизитом либо же быть оживленными. То есть

посредством преднамеренных и сознательных действий актера возникает иллюзия, что эти объекты действительно живы, что они двигаются, говорят и совершают осмысленные действия.

Только такое толкование термина «театр оживленной формы» не позволит нам погрузиться в двусмысленность слов. Спектакль с применением оживленной формы может возникнуть из разных источников и преследовать множество разных целей.

В одном спектакле такая форма может описать сознательные отношения между художником и материей: от страха до изумления и очарования. Работы Юзефа Шайны ясно показали страх создателя, оплакивающего хрупкость человеческой жизни – в отличие от долговечности предметов, оставленных теми, кто умер.

Ян Вильковский, в свою очередь, хотел наградить предметы голосом, которого у них нет от природы, чтобы они могли, наконец, выразить себя.

Франк Зёнле, который оживил Смерть в спектакле *Salto lamento*, укротил человеческие страхи, показав страшное существо смерти в образе леди с черепушкой в красивой шляпе и гирляндой браслетов на ее скелетной руке.

Объединив свои собственные ноги с кукольным телом старой женщины в спектакле «*Bastard!*», Дуда Пайва позволил зрителям испытать восторг от движения, танца, который недоступен многим: больным, пожилым, а также «не людям» – к примеру, кукле, которая может танцевать только тогда, когда этого хочет кукловод.

Самый важный посыл театра оживленной формы касается вопроса о границе между живыми и мертвыми, оживленными и неодушевленными, – и если что-то оживляется, то почему, как и зачем. Если театр кукол хочет оставаться в художественном авангарде, а не тащиться за эпигонами, он должен сосредоточиться на том, что составляет его ядро и величайшую заслугу: искусство одушевления и феномен аниманта.

Причина теоретической рефлексии и важности процесса изменения старых определений в соответствии с современной художественной практикой заключается в том, что это действительно необходимо. Концепция «формы» стала настолько широкой, что больше ничего не объясняет, а, наоборот, делает тему безудержно расплывчатой.

Понятие «оживленная форма» продолжает быть полезным при условии, что сохраняется



его семантическая близость к понятиям «кукла» или «анимант». В своем эссе «Театр анимации. Эскиз к манифесту» Павел Пассини<sup>4</sup> писал: «Анимация, или одушевление, – это акт передачи «Я» вовне себя. Это акт разделения себя с любимым ЧЕМ-ТО, которое таким образом становится КЕМ-ТО. Это наречение. Это прохождение испытания. Спасение от опасности. Приостановление правил миропорядка, чтобы в конечном итоге спасти кого-то, кто находится выше чего-то. Это похоже на акт укрощения, или усыновления, или брака. Это создает связь и дает более глубокое понимание. Анимация означает осознание необратимости. Односторонность этого процесса – мера нашей человечности. То, что когда-то оказалось кем-то, больше никогда не может быть кем-то. Это знание дается нам уже в раннем детстве, когда мы щедро дарим душу предметам, которые нас окружают. Может быть, это действие мы совершаем в благодарность за то, что сами были созданы, одушевлены, незадолго до этого».

Театр оживленной формы учит нас сопереживать существам, которые отличаются от нас. Тот, кого волновали судьбы предметов в пьесе Малины Пшеслуги «*Pręcik*» («Нить»), никогда больше не будет дубасить по звенящему будильнику. Те, кто прислушается к посмертным размышлениям Лисы Марты Гуановской, возможно, более мудро отнесутся к ценности собственной жизни. Мифосозидание вселенной Бруно Шульца раскрывается через тени в спектакле «*Sklepy suptanopowe*» («Коричневые лавки») режиссера Роберта Дробнюха, в то время как «*Pastrana*» в постановке театра *Teatr Animacji* позволяет нам понять и принять неудачников, калек и чудаков. Чудо оживления – это прививка от нашего антропоцентризма и эгоизма. Конечно, при условии, что мы можем одолжить часть своей собственной жизни искусственному объекту, вещи, которая сама по себе не имеет жизни, – кукле.

*Teatr Lalek*, 2016, № 2.

Перевод с английского Ии Константиновой

<sup>4</sup> Pawel Passini. *Teatr animacji, Wprawki do manifestu*, [in:] *0 polskim teatrze lalek – w Szczecinie*. *Teatr Lalek Pleciuga, Szczecin*, 2015, pp. 41–42.

Леонид Россигов  
1957 - 2019

Владимир Михитаров  
1946 - 2020

Резо Габриадзе  
1936 - 2021

Евгения Хоронова  
1962 - 2021

Светлана Шеповалова  
1928 - 2020

Илья Эпельбаум  
1961 - 2020

Андрей Абрамов  
1962 - 2020

Сергей Алимов  
1938 - 2019

Луис Фернандо де Хулиан «Nani»

Людвиг Устинов  
1936 - 2020

Евгения Рубановская  
1927 - 2019

### НЕ УНЫВАЙ

Мы, куклы, этому учились,  
Лишь только из полена вышли:  
Не плачь о мастерах великих  
И рук ушедших не зови...  
Но озаряйся вечным светом,  
Что нам оставили они

*Перевод Ксении Дмитриевой*

Ирина Уварова  
1932 - 2021

Александр Ратников  
1946 - 2021

Маркус Шмулевич  
1947 - 2021

Петр Козец  
1954 - 2020

# СВЕТ ЛЮБВИ И ПАМЯТИ

Нина Шмелькова  
1940 - 2020

Владимир Захаров  
1954 - 2019

Олег Шиняев  
1951 - 2021

Юрий Калинин  
1949 - 2019

Игорь Зайкин  
1947 - 2020

Владимир Ефимов  
1959 - 2021

### NO SE LLORA

Los títeres lo aprendimos.  
Desde la talla nos enseñaron.  
No se llora a los maestros...  
No se extrañan sus manos...  
Se disfruta la luz  
que en este mundo dejaron.

En memoria de Francisco Peralta

Анна Игнатъева  
1952 - 2019

Игорь Игнатъев  
1950 - 2019

Виктор Колядич  
1960 - 2020

Вячеслав Борисов  
1954-2021



# С ДНЁМ РОЖДЕНИЯ, ИЛЬЯ!

21 июля 2021 года Илье Эпельбауму, создателю московского театра «Тень», исполнилось бы 60 лет. В этот день в театре открылась выставка-спектакль, посвященная жизни Ильи. На выставке можно было увидеть самые разные работы Ильи Эпельбаума - эскизы, графические рисунки, картины, куклы, отрывки из спектаклей. Внутри театра возник лабиринт

из воспоминаний, и за каждым поворотом зрителей ожидали объекты, связанные с разными спектаклями и проектами Ильи. Выставка была придумана и сделана Майей Краснопольской, Полиной Михайловой и Арсением Эпельбаумом. Театр планирует повторять эту выставку каждое лето, в день рождения своего художественного руководителя

Фотографии Евгении Арзамасцевой.



Композиция художника-буффора Екатерины Колпаковой



Полина Борисова



«Темная Комната»  
(Chambre Noire),  
нашумевший спектакль  
Ингвиль Аспели  
(компания «Полярное  
сплетение» –  
Plexus Polaire),  
вдохновленный романом  
Сары Стридберг  
«Факультет сновидений»  
(2017)

# ЗИМНЯЯ ТЕТРАДЬ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТЕАТР КУКОЛ.  
ФРАНЦИЯ.  
СЕГОДНЯ

Существует ли особая форма драматургии в современном театре кукол? Какими ее приемами пользуются кукольные постановки и как сочиняются в наши дни спектакли?

Такими вопросами открылась в декабре 2018 года вторая встреча цикла «Зимняя Тетрадь» (*Carnet d'Hiver*), задуманного французским центром «Одрадэк» и посвященного вопросам современной драматургии в театре кукол.

Творческий центр развития кукольных искусств «Одрадэк», основанный под Тулузой режиссером Жоэль Ногес и ее соратником – актером Джорджио Пупелла, является по сути базой их компании «Пупелла – Ногес» – небольшой тридцатипятилетней кукольной компании, при которой мне выпала честь состоять «сочувствующим артистом» (*Artiste Associé* – этот принятый во Франции термин обозначает связь скорее творческую, нежели административную, как констатация продолжительного сотрудничества).

Вот уже второй год при поддержке Тулузского университета, театральной площадки «Подвал поэзии» (*Cave Poésie*) и барселонского фестиваля IF «Одрадэку» удается собирать кукольников разных стран для обсуждения вопросов драматургии на примере конкретных постановок. Такая встреча длится обычно целый день и завершается показом спектакля одной из компаний-участников.



«Убю» (Ubu(s)), бессловесный спектакль компании «Пупелла – Ногес» по пьесе Альфреда Жари «Король Убю», режиссер Жоэль Ногес (2012). Московский зритель мог видеть эту постановку в Театре Образцова в 2016 году

Уместно будет уточнить, что под **драматургией** здесь понимается не только (и не столько) написание пьесы, сколько «написание» спектакля вообще.

В постоянно меняющемся сегодня театре кукол меняются подходы к постановке, меняются и принципы работы с текстом. Многие спектакли создаются, не имея своей базой пьесу или литературное произведение, а взяв за основу (и исследуя) тему, понятие или событие. История рождается из импровизаций прямо на площадке

во время репетиций (отчего их справедливо называют не репетициями, а поисками, исследованием). Направить поиски в нужное русло, вычленив и зафиксировать самое интересное, объединить результаты в связное произведение согласно замыслу – задача режиссера. Однако в помощь ему все чаще приглашается человек, способный к аналитическому восприятию, следящий за целостностью идей, образов, текста (если таковой используется), если угодно, своего рода «блюститель связей и соответствий». Именно этот человек зовется драматургом, и даже если его функции берет на себя режиссер, вопрос драматургии остается важной частью создания спектакля и выделяется в отдельную дисциплину.

В программе Шарлевильской школы, где драматургии уделяется немало внимания, уже десять лет назад одним из заданий было создание соло по произведению современного автора. После того как мы предварительно познакомились с несколькими писателями, нам было предложено создать по одному из произведений десятиминутный моноспектакль. При этом озвучивание текста не было обязательным: опорой могли служить как слова, так и образы, создаваемые ими.

Текста нет, а драматургия есть... Неудивительно. В словаре, помимо более привычных нам определений «совокупность драматических произведений писателя» или «искусство

After Chekhov, спектакль без слов русско-французской компании «Самолет» в постановке Анны Ивановой по мотивам пьесы Чехова «Три сестры» (2017). Спектакль был приглашен для показа в заключении первого выпуска «Зимней Тетради»



Спектакль Пьера Тюоля «В кои-то веки ты такой красивый» (Pour une fois que tu es beau) по одноименной пьесе Жана Каньяра (2018)

построения драматических произведений», есть и иное – «сюжетно-образная концепция спектакля», и это то самое понятие драматургии, свободное от текстовых обязательств, которым пользуется сегодня театр кукол. Его границы, всегда открытые соседним видам искусства, теперь все больше размываются, смешиваясь с театром визуальным, физическим, гибридным. Инструменты, которыми он оперирует, все разнообразнее, и попытки как-то осмыслить этот новый опыт будут нелишними.

Первый съезд «Зимней Тетради», состоявшийся в декабре 2017 года, именовался «Драматургия тел и жестов» и был как раз посвящен постановкам, большей частью бессловесным, по выражению Жоэль Ногес, «обусловленным работой телесной – где вся тонкость заключается в переносе движения живого тела на тело инертное, наделяя его жизнью».

Популярность такого подхода, конечно, не означает, что в пьесах больше нет потребности. Как и в драматическом театре, пьесы в театре кукол по-прежнему ставятся и составляют, пожалуй, большинство постановок. Но вот что интересно: хотя различия между авторами в этом смысле быть не должно (коли все упирается в твоё личное прочтение и интерпретацию), тем не менее некоторые авторы «принимаются» к кукольным постановкам чаще других и наделяются своего рода статусом «кукольный». Речь, конечно, не о тех пьесах, где в качестве персонажей сразу заявлены куклы (это может скорее ограничить и отпугнуть кукольника). Но есть авторы, чьи произведения в самом замысле своем сохраняют некую недосказанность, открытость, оставляют достаточно места для действия, для метафоры, для зрителя... – достаточно свободы для кукольника.

Первой такой находкой для меня стал **Филипп Доран**, с его очень простыми, забавными диалогами, пропитанными особым заразительным ритмом и приобретающими еще большую силу, когда они произнесены не людьми, а куклами, причем наименее утонченными.

Спектакль **Пьера Тюоля** «В кои-то веки ты такой красивый» (*Pour une fois que tu es beau*), к которому мне посчастливилось делать кукол, поставлен по одноименной пьесе **Жана Каньяра**, написанной специально по этому случаю и с потрясающим черным юмором рассказывающей о сложных отношениях матери и сына на протяжении жизни, за которую они меняются в размерах – один растет, а другая уменьшается.

**Сильван Лева** – еще один автор, неоднократно ставившийся в театре кукол. Любопытно, что в недавней постановке его пьесы «Бледный час» (*L'heure Pâle*), написанной специально для компании «Шорохи теней» (*Le bruit des ombres*), компании не кукольной, центральным элементом стали маски – реалистичные копии актеров. Пьеса рассказывает о внезапном отключении электричества и о восхитительных ужасных открытиях, пережитых за эти несколько часов в темноте персонажами, оказавшимися один на один с собой.

Особенности написания пьесы «на заказ» – еще одна сторона драматургии, исследуемая «Одрадэком» и вошедшая в программу последнего выпуска «Зимней Тетради». Сотрудничество с живым автором оказывается особо увлекательным, ведь у режиссера есть редкая возможность «сговориться» с ним, повлиять на развитие текста еще до начала репетиций, а у писателя есть возможность воочию увидеть, как задуманное обрастает плотью, напитаться новыми идеями, поправить или вовсе поменять

направление. Принципы работы с автором могут сильно варьироваться, порой инициатором является создатель пьесы, чаще – режиссер, это может быть как случайным знакомством, так и многолетним эксклюзивным сотрудничеством. В одних случаях пьеса берется как незыблемая точка отсчета, в других – сочиняется вместе со спектаклем или вырастает из него.

Последние дебаты «Зимней Тетради» довольно резко разделили участников на две группы. Если одни используют текст как элемент наравне с куклами, сценографией, актерами, музыкой (в такой работе текст изменяется, развивается параллельно с репетициями: какие-то части отпадают, что-то переписывается, что-то добавляется), то другие остаются сторонниками полного доверия и уважения к тексту, исполняя его, по их собственным словам, с точностью до запятой.

Нужно сказать, что во Франции до сих пор очень сильна театральная традиция, которая испокон веков читала пьесу как цельное законченное произведение. И речь не только о классических шедеврах, кромсать которые было бы кощунством. Во многих современных пьесах сама структура текста, пунктуация, разделение на строки, выбор шрифта, расположение фраз на странице являются ее ключом. Ремарки порой сливаются с речью, делая персонажей одновременно участниками и наблюдателями, да и персонажи не всегда названы (актерам предоставляется свободное распределение текста, перетекающего от одного к другому или произносимого одновременно, создавая так называемую хоральность), не говоря уже о ритме и мелодике самих слов, выбранных автором. Урезать или изменять на свой лад такое произведение представляется немыслимым.



Спектакль «Бледный час» (*L'heure Pâle*) компании «Шорохи теней» (*Le bruit des ombres*) по пьесе Сильвана Лева, режиссер Владя Мерле (2018)



Спектакль «Бледный час» (*L'heure Pâle*) компании «Шорохи теней» (*Le bruit des ombres*) по пьесе Сильвана Лева, режиссер Владя Мерле (2018)

Это не значит, что приверженцам слова не остается ничего, кроме как иллюстрировать его (пожалуй, худшее, что может случиться при работе с текстом). По меткому замечанию **Сильви Байон**, режиссера и директрисы амьенской компании «Зеленые брюхи» (*Ches Panses Vertes*), при постановке пьесы ее интересуют как раз поиски того, что за текстом – некий «секрет текста». Воплощение его на сцене даст более объемное, более глубокое прочтение пьесы.

С текстом или без, но в работе над «сюжетно-образной концепцией» кукольного спектакля еще столько занятых сторон, приемов, которые уверенно используются одними и лишь открываются другими артистами. Попытаться понять их, облачить в слова и обменяться пережитым опытом оказывается ценным моментом профессионального общения, ставшим возможным благодаря усилиям наших французских коллег.

Третий выпуск «Зимней Тетради» планируется на конец 2019 года, он будет посвящен драма-

тургии малых форм. Малые формы – особая категория спектаклей, которые выделяются не только по продолжительности и размерам матчасти, но и по своей структуре, подходу к повествованию и взаимодействию со зрителем. Даже сохраняя «классические» кукольные очертания, такие представления, нарочно или случайно, приобретают оттенок перформанса и чаще сразу задумываются как «не совсем спектакль». Такие неформатные кукольные спектакли появляются в Европе в большом количестве, подчиняются, очевидно, иным законам, и «Одрадэк» намерен взглянуть на этот феномен поближе.

Цикл «Зимняя Тетрадь» завершился в 2020 году, по его результатам опубликовано издание, о котором мы непременно постараемся рассказать.

Тулуза, 20.02.2019



«Я – кулак. Я – А-Н-Н-А»  
Фотограф Александр Пустоваров

Марта Райцес

# CHARACTER ARC

Драматург Марта Райцес  
ответила на вопросы  
завлита Нины Моновой.

**Н.М.:** Сергей Образцов считал, что «драматургия – это кровь театра». Насколько эта фраза совпадает с Вашим ощущением?

**М.Р.:** Если кровь жертвенная, которую замуровывали в фундаменты зданий, то да, это о драматургии. Пьеса как основа для построения смыслов. Ее может быть – капля. Несколько слов, но она – защита. Смотришь спектакль и чувствуешь, устойчив ли он, есть ли там в самом начале кровь. Это и рационально, и иррационально.

**Н.М.:** По Вашему мнению, какова роль драматурга в театре сегодня?

**М.Р.:** Нет профсоюза драматургов, то есть нет юридической защиты, регуляции демпинга, принципов ценообразования, этических норм общения. В этих обстоятельствах многие мои коллеги соглашаются на подчиненное положение. А стоя на коленях, сложно создать великое в мире больших людей и идей.

Обслуживать людей могут копирайтеры, и сейчас для них много работы в театре: отредактируй вербатим, который не болит, напиши пьесу про Челябинск на грант, упрости прозу для школьников... Но я за заказы от «небесных операторов связи», как поет БГ.

Как всегда и в любом деле: много талантливых, мало свободных.

**Н.М.:** Ваши впечатления о театре кукол? Что это для Вас?

**М.Р.:** Я провожу для себя такую условную параллель: театр актера – это кино, театр куклы – мультфильм. Сходств много. Например, гилозоизм. В мультфильме и в театре кукол одушевляется все: камень, ботинок, баба на самоваре...

Или необязательность людей и животных. Отсутствие биологических ограничений. Герой может летать без бюджета Marvel, достаточно салфетки, которая станет крылом, а собака может запрыгнуть на кончик Эйфелевой башни без «монтажа».

Приоритет визуального над вербальным.

Низкое подключение зрителя к статике. В кино трогает долгий крупный план лица или в театре



«Я – кулак. Я – А-Н-Н-А»  
Фотограф Александр Пустоваров

актера – немая сцена, в мультфильме и театре куклы – нет.

Высокое подключение зрителя к движению: как кукла открывает рот?! Как корова в мультфильме плавает?!

Но когда я выбираю, куда пойти вечером, я не думаю: хочу я в кино или на мультфильм? Или пойти на театр актера или театр куклы? Я иду на что-то настоящее. Оно везде может быть. И я ищу с ним встречи.



«Я – кулак. Я – А-Н-Н-А»  
Фотограф Александр Пустоваров

**Н.М.:** Нужен ли театр кукол современным зрителям? Вы верите кукольникам?

**М.Р.:** Я верю талантливым людям. Они бывают в разных театрах, часто вне театра.

Подозреваю, что зрителям нужен талантливый театр кукол. И талантливое информирование о талантливом театре.

И да, если драма – это кровь театра, то кукольный театр буквально обескровлен. Кукольный театр может поставить все: прозу, поэзию, драму, нехудожественный текст и отсутствие текста. Но умея все – ставит он часто устаревшие или дилетантские инсценировки «Колобка», «Морозко», «Красной шапочки»... Это мертвое дело.

Неталантливые директора и продюсеры говорят: «На это ходят». Не причина. Спасибо талантливым людям: на «Я – кулак. Я – А-Н-Н-А» тоже ходят. И там есть дыхание.

**Н.М.:** Постановка «Я – кулак. Я – А-Н-Н-А» в Красноярском театре кукол была не первым сценическим воплощением этого текста, но первым кукольным спектаклем. Расскажите, пожалуйста, как проходила работа над постановкой? Как-то изменился текст? Что дал Вам этот опыт?

**М.Р.:** Я, как закройщица, делаю свою работу «с припуском». Я смотрю читки, эскизы, спектакли по моим пьесам, и, чтобы мне не было скучно

и я не знала, чем кончится, пишу тексты длиннее, чем их поставят. Каждый режиссер режет материал под свою руку. И получается не одинаково. Шов везде разный. Но это все из меня, это узнаваемая я, потому что ткань текста моя. Мне нравится писать больше смыслов, чем поставят за раз.

И Аня (героиня пьесы «Я – кулак. Я – А-Н-Н-А») была очень разная. В Уфе фокус на теме инклюзии. В Ханты-Мансийске – на детско-родительских отношениях. «Анна» Юлии Каландаришвили в Красноярске – о взрослении. И текст ею сокращен с зоркостью к Аниной подростковости.

Мое касание с текстом – до театра. После я только подписываю договор, говорю по запросу с режиссером и принимаю поздравления с премьерой. Можно сказать, что у меня появился новый собеседник. По ночам нас с Юлей Каландаришвили можно увидеть в круглосуточной «Евразии» на Литейном. Спектакль выпущен, а мы до сих пор хотим поговорить. Возникла связь между авторами общей постановки. Мы как бы стали немного одним человеком: и я, и Юля – Аня.

**Н.М.:** Когда-то Таиров назвал театр кукол «миром неограниченных возможностей». Есть мнение, что кукольники показывают наяву «механику души». Чем Вам интересен театр кукол? Есть ли в вашей душе история, созданная именно для кукол?

**М.Р.:** Я не пишу вообще для театра. Я пишу из себя.

Но мое мышление «кукольное», поэтому и «Акула-укулеле» (Иукини нарушает завет семьи и съедает мясо, так начинается борьба зверя и человека в мальчике-акуле. Детский эпос об инициации), и «Колибри-печаль» (двенадцатилетняя Арина мнит себя хранительницей меланхолического леса и отпускает человеческие печали птицами. Отпускает всех птиц, кроме своей: колибри – легкой, как душа человека), и «Я – кулак. Я – А-Н-Н-А» (взросление в путешествии к Тихому океану глухой девочки, дружащей с ней рыбой Джеком Лондоном) органичны для такого театра. Что я называю «кукольным мышлением»?

Если в театре актера героиня говорит: «Я ухожу» и уходит – это нормально.

Если в театре кукол кукла говорит «Я ухожу» и ее ножки на нитках уносят ее за кулису... это хуже, чем нормально. Кукла говорит «Я ухожу» и улетает на зонтике. Здесь текст и образ должны быть в отношениях: противоречить, дополнять, конкретизировать, подвергать сомнению... Если отношений между текстом и образом нет, то достаточно образа. Кукла молча уйдет.

Я всегда пишу больше чем об одном мире. Между миром проговоренным и миром реальным есть огромный внутренний мир героинь с птицами, меланхолическими лесами, желтыми почтовыми ящиками, снами глухого и т. д., который и может стать спектаклем в театре кукол. Вот это междумирье – оно кукольное, та самая душа из цитаты Таирова.

**Н.М.:** Есть ли вопрос, на который Вы ищете ответ?

**М.Р.:** Каждый текст. Я не пишу успокоенная. Не пишу из состояния знания. Себе и своим ученикам я так объясняю структуру: завязка – это вопрос. Кульминация – самая громкая точка конфликта разных ответов на этот вопрос. Развязка – ответ на этот вопрос самого мироздания. Например, у персонажа «Колибри-печали» фамилия человека, который ушел, и имя ребенка, которого мы хотели удочерить. Я писала этот текст с тремором рук. Это было так, словно кормить своими пальцами большую птицу, которая все равно улетит. И лучше ей улететь. Пьеса написана с вопросом: отпускать ли свои печали и как? У каждого героя своя позиция. У каждого. У бабушки Арины: «Нет, мои печали – моя индивидуальность». У мамы Арины: «Если я делаю вид, что их нет, то их нет». У Арины: «Отпускай печали других, и не будет своих...» И у каждого персонажа за время пьесы его позиция изменяется. Эта перемена ответа – арка героя. Необратимые изменения персонажа, происходящие в его жизни-путешествии. Такая есть и у меня. Мое мировоззрение меняется от пьесы к пьесе. Драматургия – это мой способ проходить свои геройские арки.



Марта Райцес.  
Фотограф Анна Лялина



«Я – кулак. Я – А-Н-Н-А»  
Фотограф Александр Пустоваров



Анна Казарина

## ФИГУРКИ ЛЕГО И БАТОНЧИК БАУНТИ:

как ставят новые тексты  
в театре кукол

Для «Театра Чудес» пару лет назад я писала статью о спектаклях, поставленных в российских театрах кукол по современным текстам. Материал, который тогда так и не вышел, базировался на принципах появления новой литературы в театре: прежде всего в режиссерских и драматургических лабораториях. Выделяя волну современной литературы, я высказала ожидание, что новые тексты однажды станут не редкой радостью, а вполне себе мейнстримом – в самом положительном смысле этого слова. Пожалуй, сегодня можно сказать, что эти надежды сбылись. Особенно важно, что тренд активно подхватили региональные театры.

Если тогда я писала в основном о спектаклях, поставленных в Москве и Санкт-Петербурге, то сегодня интересно говорить в первую очередь о постановках за пределами двух столиц.

Этот текст не претендует на полный охват – объективно не получится описать более-менее все спектакли по современным текстам за последние пару сезонов. И это даже не попытка найти особенности и закономерности, скорее желание зафиксировать сегодняшнюю точку театрального процесса, определить ее в настоящем. Например, чтобы еще через пару лет посмотреть, как развивается ситуация.

### Метод лабораторий

В Московском театре кукол третий год проходит актерская лаборатория МТК.NEXT под кураторством режиссера Натальи Пахомовой и театроведа Алексея Гончаренко. Итогом первой стали три спектакля, два из которых созданы по современной детской прозе: «Мучные младенцы» по книге англичанки Энн Файн и «Умник» по роману французки Мари-Од Мюрай. Вместе с «Кэрроллом без Алисы» они выстроились в трилогию о принятии и взрослении.

В прошедшем сезоне лаборатория в МТК продолжилась и вышла на второй круг, где актеры представили уже 12 эскизов. Многие из них планируют постепенно войти в репертуар – например, «Человек-подушка» по пьесе Мартина Макдонаха, созданный актерской коллаборацией двух театров: Иваном Болговым из МТК и Николаем Миговым из Московского областного театра кукол. По итогам Второй лаборатории МТК.NEXT в афишу театра вошел «Мой внутренний Элвис» по книге немецкой писательницы Яны Шерер в постановке Натальи Пахомовой. Современный театр для подростков уже довольно громко говорит о смерти, потере и разводе, но есть темы, которые волнуют современных детей, а на сцену пока проникают довольно робко: гендер, телесность, экология. В «Элвисе» важным мотивом становится разговор о теле и принятии себя.

Спектакль «Мия и дракон» московского Театра Предмета родился по итогам двух лабораторий «Детского Weekend'a» «Золотой Маски». Арина Чунаева написала пьесу на драматургической лаборатории под руководством Вячеслава Дурненкова «Пьеса для детей: работа над замыслом», рассчитанной на создание текстов для детей до 10 лет. А во время режиссерской лаборатории режиссер Михаил Плутахин вместе с командой Театра Предмета и продюсером Петром Волковым сделал по ней эскиз, который позже превратился в спектакль. Актеры в привычной для Театра Предмета манере работают на столе с живыми предметами, жизнь которых транслируется камерой на экран.

По ходу спектакля персонажи-предметы изменяют свое отношение к ситуации и преобразуются: на строгой сначала маме-кружке появляются сердечки, а сварливая соседка из потертой щетки с совком превращается в элегантную щеточку. Спектакль получился энергичный и драйвовый – благодаря и диджею-композитору Илье Шарову, и интерактиву с играми с танцами. Интересно, что пьеса стала для Театра Предмета поводом заговорить – все другие постановки команды были без слов.

Этим летом впервые прошла лаборатория в Московском детском театре теней: четыре режиссера создали эскизы по современной



«Мой внутренний Элвис»  
Фотограф Полина Королева



«Небоглазка»

литературе и драматургии. В своих работах они искали новые способы взаимодействия с жанром театра теней. Эскизы получились трогательные, жутковатые, смешные, игрались на сцене и в шатре в фойе. Хочется верить, что работа над ними будет продолжена.

### Книжки с картинками

Один из трендов, проникших за последние несколько лет в российскую книжную индустрию и театр, – графические романы. Издательства подобных книг выпускают все больше: как переводных, так и российских. Графический роман близок театру кукол, поскольку создается в равной степени художником и автором текста, – как и в хорошем кукольном спектакле, в хорошей книге они равноправны.

Одним из наиболее популярных на театральной сцене России стал графический роман в стихах писателя Алексея Олейникова и художника Тимофея Яржомбека «Соня из 7 Буэ». По книге делают эскизы и читки ТЮЗы, а на лаборатории МТК.NEXT к тексту обратилась режиссер Наталия Лебедева, причем подошла к истории с другой стороны: историю о школьнице рассказывает не она сама, а ее родители, выступающие в эскизе в живом плане. Они проходят по пути своей дочери – сквозь все перипетии школьной жизни, сами становятся то учителями, то учениками.

Режиссер Дмитрий Ши поставил в Ханты-Мансийском театре кукол спектакль «Мария и кит» по комиксу Мигеля Гаярдо «Мария и я» о девочке с расстройством аутического спектра. В этой медитативной постановке главным становится внутренний мир героини, который выражается через ее общение с нормотипичным мальчиком. Они общаются невербально, посредством оживающих в куклах рисунков на песке. Дмитрий Ши продолжил работу с комиксами и с художником Никитой Запаскиным выпустил в Курганском театре кукол «Гулливвер» спектакль «Звездочка для мамы» по книге «За стеной метели» Гуоджин. Это бессловесная история с видеопроекцией и планшетными куклами о путешествии девочки, где каждый встреченный персонаж становится маленьким событием.

### Алмондизация

Британский писатель Дэвид Алмонд сегодня один из самых популярных современных авторов в России – по его книгам в переводе Ольги Варшавер ставят спектакли в театрах кукол, драме, ТЮЗах.

В курганском «Гулливвере» тот же Дмитрий Ши поставил спектакль «Мой папа – птиц» по Алмонду. В забавной постановке для детей есть и видеопроекция, и маски, задающие особую пластику актерского существования. Художник Никита Запаскин сделал гротескных кукол – маппетов и планшеток. Они внезапно выглядывают из разных окошек дома, как птицы из гнезд на дереве.

Режиссер Александр Янушкевич вместе с художницей Татьяной Нерсисян по книгам Алмонда выпустил уже три спектакля, два из них в Беларуси: «Мой папа – птиц» вышел в Брестском театре кукол, а «Мальчик, который плавал с пираньями» – в Белорусском театре кукол в Минске. Для работы в Омском театре куклы, актера, маски «Арлекин» режиссер взял книгу для детей постарше – «Скеллиг».

В этой работе интересно, как выбор кукольных систем завязан на динамику. Герои-люди здесь яркие плоские куклы без механики, будто в комиксе. У некоторых персонажей есть несколько дублей – они появляются в разных позах с разным выражением лиц, их подвижность задается присутствием сразу нескольких копий на сцене. Единственный, кто имеет объем, – сам Скеллиг, то ли ангел, то ли бездомный. Это огромная расчлененная кукла – он способен к движению, но почти всегда остается статичным. Дети извлекают его по частям из мусора, в их руках этот мумифицированный мертвец оказывается марионеткой, оживая физически от их перемещений. Необходимость движения, один из мотивов книги (неслучайно

здесь так навязчиво возникает артроз), оказывается важным и для Янушкевича. Движение – жизнь, и в непрерывной активности проходит жизнь персонажей: они играют в футбол, занимаются уборкой, актеры ловко перекидывают и вертят своих кукол-подростков в лихих танцах на голове и сальто в живом плане. Замедляются главные герои для разговоров о важном, оставляют кукол, чтобы посмотреть друг на друга пристально и не торопясь.

Ханты-Мансийский театр кукол в последние годы активно работает с новыми текстами: как с зарубежной прозой, так и с российской драматургией. Главный режиссер театра Елена Евстропова не только ставит в ХМТК новые тексты сама, но и приглашает других режиссеров (в частности, упомянутый выше «Мария и кит» Дмитрия Ши). Из последнего Евстропова поставила здесь «Бах-бах-бах» Юлии Поспеловой – пьесу, созданную на лаборатории «Маленькая драма» в Московском областном театре кукол, а позже «Обними меня покрепче» по книге «Пип!» нидерландской писательницы Йюке ван Леувен.

В конце сезона Евстропова с художником Валентином Викторовым выпустила «Небоглазку» по книжке Алмонда, которую в России раньше не ставили. Счастливое прошлое живущих в детдоме героев, то ли реальное, то ли придуманное, разыгрывается невесомыми

куклами в театре теней. Здесь много живого плана, маленьких планшетных кукол актеры с трепетом прижимают к груди – кажется, именно в них вложена вся беззащитность и хрупкость детства, которой оставленные родителями дети лишены. В этой отчасти детективной истории на первый план выходит тема памяти, которая в спектакле выражается через предметы. Из сокровищницы вдруг извлекаются настоящие вещи, доказательства прошлого: мамы духи и помада, ракушки и камешки, которые делают призрачный мир реальным.

### Поиск языка

Что отличает все эти спектакли, так это новый подход к постановке. Современная литература и драматургия требуют от создателей нового выразительного языка – как от режиссера, так и от художника. Старые правила здесь не работают, а если и используются, то потенциал материала не реализуется в полной мере.

Выпускник мастерской Руслана Кудашова в РГИСИ Роман Бокланов взялся за книги шведской писательницы Фриды Нильсон. В Большом театре кукол идет «Меня удочерила горилла», а в Няганском ТЮЗе – «Джаггер, Джаггер!». Это спектакли для детей переходного возраста – от 9 до 12, возраста сложного, когда связь с детством еще не утеряна, но казаться и выглядеть ребенком уже не хочется. Репертуар театров кукол для этой



«Мария и кит»



категории зрителей довольно скуден или отсутствует вообще, обрываясь на 6+ со сказками или классическими произведениями.

Бокланов нашел для этого возраста язык и подход: драйвовые постановки с живой музыкой и лютой актерской энергетикой – артисты много работают в живом плане, поют и играют на инструментах (в няганском спектакле на сцене солирует ВИА «Бродяги»). Здесь нет нравоучений и дидактики ни со стороны автора, ни со стороны режиссера, важнее показать актуальную для этого возраста проблему и варианты ее успешного решения. Поиск языка продолжился и в куклах – режиссер уходит от традиционных и популярных сегодня систем. В «Джаггер, Джаггер!» это куклы на запястье, но не как у Владимира Захарова, учителя Бокланова, а без механизма, даже куклы-перчатки с существующими отдельно головами. В «Горилле» – куклы-игрушки и предметы.

На предметах Бокланов построил и моноспектакль в БТК «Похороните меня за плинтусом» по повести Павла Санаева. Из большой картонной коробки актер Максим Морозов достает, как воспоминания, персонажей из детства: большая матрешка за бабушку, магнитофон за дедушку, изящный флакон духов за маму. Это настоящие вещи с блошиных рынков, они не разыгрывают действие, скорее выступают обозначениями. У героя есть отношение к каждой,

он обращается с ними бережно, как с вещами, принадлежавшими когда-то его близким.

В поиске формы для представления современного текста режиссер Дмитрий Вихрецкий пришел к конструктору лего. Из фигурок состоит весь мир спектакля «Цветы для Элджернона» по известной книге Дэниела Киза, поставленного им с художницей Викторией Ельцовой в Пермском театре кукол. Перед зрителями большой стол с выстроенными из цветных кирпичей локациями, где существуют лего-фигурки. Жизнь крошечных персонажей в детально воссозданных пространствах фиксирует камера в онлайн-режиме и тут же выводит на экран. Интересно, как соотносится выбранный формат с сюжетной линией. Мир лего цветной и подробный, но все же однообразный в своей предсказуемости – таким главный герой видит его до операции. С изменением его умственных способностей меняется и точка сборки – режиссер перестраивает концепцию, выводя на первый план живого человека. Поумневший Чарли уже способен различать не просто статичные смайлики на лицах, а тончайшие изменения мимики – и реагировать на них. Теперь камера транслирует актеров в живом плане, которых снимают на хромакей, подставляя на задник картинки самолета или города – статичные, стандартные, часто просто оставляют зеленый экран: фон уже не важен.

Янина Дрейлих в Тольяттинском театре кукол поставила спектакль-квартирник «Музыкант» по пьесе Галины Пьяновой «Письма к барабанщику». Текст основан на документальных письмах, написанных в конце прошлого века эмигрировавшим в Бразилию музыкантом. Зрители, размещенные с актерами на сцене, оказываются в атмосфере 90-х – в квартире, на репбазе, в ресторане. Пол устлан коврами, на стене цветочные обои, по периметру шифоньер, железная койка, другие узнаваемые приметы тех лет (художник Антон Болкунов). В эту внешнюю постсоветскую реальность, где происходит действие, врываются зачитываемыми строчками писем заметки из бразильской изобильной и беззаботной действительности – невероятной и невозможной. Здесь тоже важны предметы – акт насилия над героиней происходит образно, без рук, в сцене с батончиком «Баунти». Кукла здесь появляется в разгар кабанного экстаза – спускается с колосников в шубе, меховой шапке и сапогах. Шубу снимают, и вот отчаянный карнавальная танец пляшет голый деревянный осто.

### Новая грама: ищем завтрашние хиты

Пример «Музыканта» важен не только по форме – это современная драматургия в театре кукол, кроме того, документальная. Новые пьесы попадают к кукольникам в том числе благодаря лабораториям: так, в Московском областном театре кукол раз в два года проходит «Маленькая драма» – драматургическая лаборатория под руководством Михаила Бартенева. В рамках проекта несколько драматургов пишут и разбирают свои пьесы с аналитической группой. Тексты сразу проверяются на сцене – эскизы по ним создают приглашенные режиссеры и показывают в рамках фестиваля «Театр кукол – без границ». Участниками «Маленькой драмы» на сегодняшний день стали многие известные современные авторы, многие из них до этого не писали ни для детей, ни для театра кукол.

За четыре проведенных лаборатории было создано 19 оригинальных пьес, некоторые из них были поставлены и прижились в театрах кукол (как «Не Ёжик» Анны Богачевой, «Бах-бах-бах» Юлии Поспеловой), а «Мойры Петроградского района» Константина Федорова, поставленные Александрой Ловяниковой в МОГТК, были выдвинуты на «Золотую Маску» в нескольких номинациях, в том числе за работу драматурга.

В рамках «Маленькой драмы» Гуля Насырова написала пьесу «Тео возвращается домой», которую в Ивановском театре кукол поставил Амир Ерманов. Получился трогательный и забавный спектакль про взрослого человека, утопившего свои мечты в бытовой рутине.

Тео словно попадает внутрь старой пожелтевшей фотографии: дом занимает всю большую сцену, его стены выстроены будто из картона – старый, почти невесомый, он прорисован подробно, с трещинами и отвалившейся штукатуркой. Оказавшись в пространстве детства, среди вещей, которые окружали его когда-то, Тео постепенно смыкает с себя пыль взрослой стереотипной жизни. Герой сыгран в живом плане, но в доме обитают другие персонажи-куклы, обычно незаметные: пауки, улитка и моль, которые оживают, в том числе в тенеовом театре. С их взаимодействием друг с другом и с героем связаны самые комичные моменты.

С пьесой Марты Райцес «Я – кулак, я – А-Н-Н-А» режиссер Юлия Каландаришвили познакомилась, будучи ридером драматургического конкурса «Маленькая Ремарка». Текст уже ставили в драме, а Каландаришвили решила сделать его в Красноярском театре кукол. В спектакле про слабослышащую девочку-подростка заявлены кукольные приемы, но они не становятся доминантными, это скорее синтетическая постановка, где есть видео, тени, объекты и русский жестовый язык (что особенно интересно в связке со знаменитой пластикой рук кукольников). Физическая особенность героини перенесена в метафизичность. При этом социальная тема не становится здесь ведущей, а расширяется до философского ракурса о невозможности услышать другого и быть услышанным и понятым миром, особенно когда тебе 12 лет.

Конечно, в тексте представлены не все лаборатории и конкурсы – сегодня их много и, к счастью, становится все больше. Однако заблуждением будет считать, что обращение к современному тексту – драме или прозе – автоматически сделает и спектакль современным. Многое зависит от оптики режиссера, ведь и «Каштанку», и «Золушку» при желании можно сделать куда более актуальными, чем самую свежую пьесу «Маленькой Ремарки». Важно не только найти текст, но и услышать его. ■





Борис Голдовский

# ПИФИЯ

– Кукольники – это такая порода человеческая, а не профессия. Мне нравятся эти люди...  
И.П. Уварова

Жизнь иногда играет с людьми в одну и ту же странную игру: переселяет кого-то в чужие времена. Вот так и она – удивительная Ирина Павловна Уварова, кажется мне, всю свою жизнь прожила в чужом, не очень комфортном и не всегда понимающем ее мире. Ей бы совсем в другой – в Серебряный век, в иное окружение, – к Андрею Белому, Александру Блоку, Константину Бальмонту, Анне Ахматовой, Льву Гумилеву, Юлии Слонимской... Они бы приняли ее в свою «башню из слоновой кости», в тесный круг людей, оторванных от прозы жизни и живущих в поисках совершенной Красоты, утерянного рая Детства.

Уверен, что Ирина Павловна была человеком нездешним...

Как-то однажды я позвонил ей и рассказал, что собираю антологию классических пьес, написанных для театра кукол. Среди многочисленных авторов был и Тикамацу Мондзаэмон – «японский Шекспир», живший во второй половине XVII века и написавший для традиционного театра кукол Японии дзерури более 100 пьес. Я тогда впервые прочитал некоторые из них и долго и восторженно рассказывал Ирине Павловне и о самих пьесах, и об этом удивительном человеке.

Ирина Павловна внимательно меня выслушала, а потом будничным голосом сказала: «Тикамацу? Я его знаю. Мы переписываемся...»

Конечно же, она ослышалась и в этом имени вспомнила кого-то другого. Но, честное слово, я ей сразу же поверил, потому что только Ирина Павловна Уварова могла переписываться с Тикамацу, и с Шоу, и с Сервантесом, и с Шекспиром...

Мы познакомились много лет назад – в конце 1970-х. Уже тогда она была УВАРОВОЙ – известным театральным художником, искусствоведом, теоретиком театра. Я же работал завлитом в Московском областном театре кукол и пришел к ней в редакцию действительно элитарного по советским временам журнала «Декоративное и прикладное искусство СССР», где Ирина



«Уточка из пепла»

Павловна заведовала отделом театра и сценографии. Кабинет был маленький, тесный, заваленный рукописями, но производил впечатление, что расположен где-то очень высоко над городом, будто на вершине той самой башни – «из слоновой кости». Заговорили о театре, о куклах-метаморфозах. А когда коснулись темы балагана, глаза ее загорелись, засветились, и я понял, что тема любимая. Через много лет в череде других книг (прекрасных!) – о Мейерхольде, о Даниэле, о русском Серебряном веке, о вертепе – выйдет и ее заветная «Повесть об одном домике», многолетние размышления о философии и культуре балагана.

Человеком она была универсальным и широко образованным: за плечами филологический факультет МГУ и аспирантура Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания, где проработала много лет. Успешно занималась культурологией, хотя, как мне кажется, не все коллеги ее понимали, так как ее научный метод далек от рационализма. Она не из нынешних, – скорее, из славной плеяды ученых-мистиков прошлого.

Любимое детище Уваровой – творческая театральная лаборатория, которую уже много лет называют «Лаборатория Уваровой». Здесь (как правило, в театре «Тень») собирались лучшие – режиссеры, художники, артисты. Все те, кто формировал и определял настоящее и будущее театрального искусства. Через эту лабораторию прошли и Вольховский, и Виндерман, и Хусид, и Шрайман, и Брижань, и Яремчук, и Ефремов, и Столяров, и Эпельбаум, и другие ее многочисленные друзья – лидеры, «театральные капитаны», сверяющие курс своих кукольных «кораблей» по уваровским картам неведомых им прежде отдаленных земель Искусства.

Эти «карты» – новые идеи и знания – возникали, казалось бы, из хаоса ее слов, понятий, имен, эмоций, описаний и формулировок. Но она была укротительницей Хаоса, человеком, который гармонизирует его, воспевая Красоту как некое высшее существо, способное изменить окружающий мир.

*«Что такое Лаборатория? Это возможность нам всем повидаться. Возможность придумать сумасшедшую тему занятий. Пригласить в гости самого невероятного человека...»*

Она и сама была человеком невероятным. Когда слушаешь ее, всегда вспоминаются строки Бальмонта: «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. // Чувствительность проворством заменив, // Они полны немого обаянья, // Их modus operandi 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...»

Modus operandi Ирины Уваровой всегда прозорлив. Будто жрица-прорицательница Пифия в храме Аполлона, она предсказывала будущее театра, которое сбывается сегодня. Впрочем, не только предсказывала, но и создавала его. Как художник-сценограф она сотрудничала с десятками театров кукол: с молдавским театром «Лучафэрул», Тюменским театром кукол и масок, Киевским городским театром кукол, Томским кукольным театром, Вильнюсским театром «Леле», способствовала созданию Музея-квартиры Вс.Э. Мейерхольда. Работать с Ириной Павловной как с художником-постановщиком считали за честь лучшие режиссеры страны.

За сценографию спектакля «Царь и мельник» в Андижанском театре кукол «Лола» она награждена серебряной медалью международного фестиваля «Золотой дельфин» в Варне.

*«Я не считаю себя сценографом, боже упаси. Но я человек, который любит кукол и может сделать кукольный спектакль в любую минуту и на любом месте...»*

Ирина Павловна подарила всем нам «КукАрт» – замечательный журнал для думающих и чувствующих людей. Первый журнал кукольников в стране, которого, к несчастью, уже нет. Этот журнал открывал горизонты, будил фантазию и провоцировал творцов на новые, будущие, невероятные спектакли. Важнейшим контрапунктом журнала были ее размышления – о мистификации, фантастике, балагане, народной культуре, литературе и искусстве.

Всего год назад, незадолго до ее ухода, мы сговорились (в который раз!) повидаться, чтобы снова заняться журналом «КукАрт», продолжить его славную жизнь.

*«Боря, обязательно нужно встретиться и поговорить...»*

Не случилось. В заключение почему-то вспоминаются слова Бернарда Шоу: «Она не умела жить в реальном мире с реальными людьми. Она была чародейкой и, между прочим, очаровала и меня...»



«Эгле, королева ужей»



# ВИТАЛИС МАЗУРАС, КАКИМ Я ЕГО ПОМНЮ ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА НАЗАД



«Эгле, королева ужей» (1968)

В этом художнике соединились два начала. Во-первых, глубинное переживание литовского народного творчества, во-вторых, принадлежность к европейскому авангарду – к волне шестидесятых. Хутор и авангард: литовская земля и Европа.

Волна авангарда шестидесятых вынесла в мир скульпторов особой породы. Они остро чувствовали форму гротеска, излома. Их скульптура была заряжена трагедией. Искривленная форма скульптур отражала искаженность человеческих судеб, разрушенных смертоносными бурями XX века: тоталитарным режимом, Второй мировой войной.

Эти скульптуры сравнимы с персонажами «Герники» Пикассо – обломки, обрывки человечества, кровавая бойня.

– Это сделали вы? – спросил немецкий офицер художника.

– Нет, вы! – ответил маэстро.

Молодые европейские скульпторы создавали свою собственную «Гернику». Статика скульптуры их не удовлетворяла. Они стремились к анимации своих объектов.

Таков Питер Шуман, немец. От своей гротескной скульптуры он шагнул к театру (создал в Америке, в штате Вермонт, свой знаменитый театр Bread and Puppet, и его скульптуры стали выступать в роли кукол).

Таков Юзеф Шайна, поляк, узник фашистского концлагеря. Его скульптуры – жертвы войны – воплотились в объектах сцено-графии.

Таков Виталис Мазурас, литовец, хуторянин-авангардист, создавший театр анимации своих

избыточно выразительных деревянных скульптур. Избыток выразительности перешел в энергию движения.

Намечались контуры странного театра. Кукла там обретала магическую власть. Это она диктовала актеру, как с нею обращаться. Помню, сколько в Вильнюсе было разговоров – может ли художник быть режиссером? Имеет ли право?

А в это время в мире складывался театр художника Роберта Уилсона и того же Питера Шумана. Там, в Америке, никто не догадался спросить, есть ли у него диплом режиссера.

В мире складывался ТЕАТР ХУДОЖНИКА. Театр художника исследовал тему смерти, убийства, насильственной гибели. Трагизм пульсировал в их постановках, будь то «Жанна д'Арк» Шумана, «Персефона» Уилсона или «Уточка из пепла» Мазураса.

Сегодня я вписываю творчество Мазураса и его театр в контекст мировой культуры. Хотя в ту пору все мы жили за железным советским занавесом, вести о том, что происходит в открытом мире, пробирались к нам тайно. Но все-таки пробирались!

И мы в Москве умудрялись набраться подпольных знаний о режиссуре мира, особенно о Шумане. И вот выяснилось: чем радикальнее жест авангардиста, тем отчетливей обнажаются глубинные корни человеческой культуры.

Собственно, так было всегда, и это оказалось закономерным. Таким художникам, как Малевич, Кандинский и Чюрленис, открылись, как говорят психологи, бездны подсознания.

Подсознание – зона, где обитают сны

и полузабытые образы, известные человеку от самых первобытных времен. А Мазурас взял народную литовскую сказку в обработке Саломеи Нерис и провалился в глубинный древний миф. Если не ошибаюсь, первой была «Эгле, королева ужей» (1968), где Мазурас был только сценографом. Но какая это была сценография!

Древние формы: кукла, плетенная из ивовых прутьев, первобытный идол, выполненный в технике корзины. И лица у нее не было: потому что человек еще не выделился из природы настолько, чтобы увидеть свое собственное лицо.

Эта каунасская Эгле – королева ужей – была необычна, ничто в ней не выдавало куклу, к которой мы были приучены.

У нее было острое лезвие на месте лица – так сходились под углом две половины лика. Лицо не имело человеческих черт, было лишь два блестящих, как у змеи, недобрых глаза. И во всем облике много было от деревянной крестьянской скульптуры... Нет, эта Эгле со змеящимися волосами была к разновидности ужей ближе, чем к своей человеко-образной родне, и это сразу переворачивало известный сюжет в неизвестную нам сторону.

Эта Эгле вызвала переполох в рядах кукольников традиционной школы. Наша неистребимая приспособленность к реализму ставила критика в тупик.

Когда же выпало увидеть образ «Белое ничто» работы Мазураса, в рядах московских и ленинградских гостей началась паника: «Кукла без глаз!» Мы отчаянно спорили. В результате Юрию Фридману не дали ставить спектакль в Большом театре кукол в Ленинграде.

...Помню солидных московских и ленинградских критиков, озадаченных и даже напуганных «куклой без глаз». Мы ввязывались в полемику: а какие глаза могли быть у женских скульптур времен палеолита?! В трудах по палеоистории описывалась мелкая пластика, найденная в пещерах, – женские фигурки «без лица и названья». Знал ли об этом Мазурас? Думаю, нет.

Тут случилось другое. Прибегнув к иносказанию, рискну предположить: ему открылся и стал понятен язык мифа.

Я знала поэта Генриха Сапгира, он жаловался: вдруг, ни с того ни с сего, рука стала писать совершенно неизвестные ему слова. Слова сами складывались в стихи. Оказалось: это он стал писать по-шумерски, кажется, на языке древнем и забытом. Такие случаи редки, но все же бывают.

А Мазурасу, говоря фигурально, открылся санскрит, индоевропейский язык, корни которого в большом количестве скопились в литовской почве.

На санскрите был зафиксирован миф о Великом Змее, повелителе вод и подземных сокровищ. Хтонический змей, проползая, прошибает собою мироздание. Если художнику открылся миф, он уже может мыслить не спектаклем, но ритуалом. И так, трагизм Эгле еще ждет нового,

более чистого, более глубокого воплощения. Теперь (1981) в Вильнюсе, в театре «Леле», Мазурас был полным автором, и художником, и режиссером, иначе уже и быть не могло. Думаю, то был момент наиболее высокого взлета его дарования. У нас о таких высших точках говорят – Бог положил ладонь на его макушку.

Мне посчастливилось увидеть и запомнить на всю жизнь ритуал брачного единения хтонического божества и земной женщины. Там свершался акт творения – сцена, лучшая из всего, что мне выпало увидеть в театре за всю мою долгую жизнь.

Жильвинас и Эгле надели странные маски-череп. Череп, словно извлеченный из первобытного могильника. Ископаемые черепа – маски ритуала. Эгле с глиняной миской на коленях. Жильвинас, льющий из узкого сосуда воду в миску Эгле. Счастливый крик женщины и пожарный шланг, извергающий (готовый извергнуть) воду, извивающийся по всей сцене, – образ великого священного змея, повелителя вод, познавшего любовь к женщине.

Столь полно высветив образ мировых вод, Мазурас не мог уйти от образа огня. Виктор Новацкий, московский друг Мазураса и искренний почитатель его уникального дарования, рассказывал мне о замысле Виталиса: на обратном пути Эгле – со дна морского на землю – он хотел поставить абстрактные крупные фары, сложенные из ватмана. При приближении Эгле они должны были сгореть, оставляя (после себя) обугленный контур и пепел. Замысел, который не мог быть осуществлен на нашей сцене из-за запрета пожарных. Но я уверена – столкновение воды и огня было неизбежно в этой версии «Эгле», поскольку тут звучало повеление индо-европейского мифа о схватке повелителя вод с повелителем огня, богом Агни.

Новации такого радикального толка, такого вселенского масштаба ошеломляли, возмущали, озадачивали. Его опыты были слишком дерзки. Наш театр еще не знал подобного художественного языка, не умел понять архаическую обобщенность формы.

Как известно, нет пророка в своем отечестве, по крайней мере, не было тогда. Но вне Литвы, в Москве, сложился, можно сказать, «штаб почитания Мазураса», и Виктор Новацкий, да и все мы были яростными пропагандистами его творчества.

В ту пору театр кукол, особенно в уральских городах, собирал людей интеллигентных, просвещенных и умных; творчество Мазураса было им известно, и они чутко прислушивались к вестям, достигавшим Магнитогорска и Тюмени.

Сейчас я с трудом добываю из памяти «осколки» мифологии Мазураса, чтобы собрать хотя бы приблизительную схему глубинного мифа, с которым работал Мазурас. Но и тогда, когда

были свежи впечатления от его произведений, перевести его первоначальные образы на язык современного человечества, да еще и на русский, было жуткой задачей.

Сколько мучений выпало при попытке описать незабвенный спектакль – обряд «Белое ничто» (1974)! На сцене не было событий, но было ровное и невидимое неподготовленным глазом дыхание природы. Обряд, проводимый весной или осенью, можно описать формально, но невозможно передать как жест, производимый в обрядовой акции, связанный с переживанием природного начала. Только навсегда запомнился шарик на палочке, белый пух на макушке и красный фунтик рубашки. Его безликое существование или внезапное возникновение в разных точках... Две женщины, его опекающие... Голос флейты. Вдруг возникла каплица, узкая, как скворечник. Дверца открылась – а там сидел Он со своим белым пухом и красным фунтиком. Только вырос, как вырастает к осени стебель и колос. Как описать все это, чтобы не получилось сочинение на тему «Времена года»?

А «Уточка из пепла» (1971)? Там и движения кукол в понимании нашего кукольного театра не было. Понять хотя бы немного происходящее на ярусной ширме могли бы не мы, но древние греки – у них был подобный театр «изображений».

У Мазураса была тряпичная кукла-девочка, бедная сирота, – глаза, полные ужаса и ручки, навсегда прижатые ко рту, чтобы заглушить крик. Всадник на солнечном коне – рождественский пряник. Маски-ведьмы в страшных лохмотьях бесновались в нижнем ярусе. Сюжет про Золушку, пепельную девочку-сироту, изгнанную от очага, превращенную в кучу пепла. Но тут был еще внутренний сюжет, имя ему – ужас. Ужас отторжения от семьи, от очага, полная незащитность и обреченность.

Но как сохранна в глубинах фольклора тема Рока, так фундаментально освоенная высокой культурой Греции!

Я смогла увидеть и Эгле-III (2007), истинную королеву ужей. На сцене все было похоже на устоявшуюся эстетику Мазураса, и в то же время что-то изменилось. Да, разумеется, дерево как материя для построения хутора и спектакля. Но только больше нет необходимости обнажать драгоценность природной древесины, напротив, все скрыто краской. Это синяя краска, но не прозрачная небесная лазурь, а та, что употребляется в заботливом деревенском хозяйстве.

Мужчина и женщина пришли на берег моря. Подняли мертвую птицу, она улетела, сбросив на землю яйцо. Тут они и начали строить колодец из синих брусьев. Появился дом-будка, и народилось множество малых белых детей, одна головка мечена красным – она и будет королевой ужей Эгле.

Идиллия Адама и Евы была бы полной, когда бы не зловещие глаза черта. Черт

при приближении похож на лешего, но не лишено притягательности. Звучит беспечная музыка, идет карточная игра, и люди сразу становятся глупыми и жадными. Волны голубые, нет, синие, прозрачные. Что все же предвещает эта настойчивая синева?

Она у меня сопряглась с третьим членом, вошедшим в сочетание слов «Эгле – королева ужей». В прежних версиях у Мазураса не было упора на понятие «королева». И вот поразительная сцена коронации – мантии, короны, спущенные сверху. Композиция – две королевские персоны и августейшие дети. Король и королева пьют из раковины напиток власти. Что-то тут новое для Мазураса, как новая древесина под синей краской. Ну да, конечно же! Литва знала не только хутор, знала Литва и своих королей.

Думал ли Виталис о том, или нет, но синее или темно-голубое начало всего, что обозначает тут родную землю, это, для меня по крайней мере, прочитывается так: голубая кровь королей, воспринятая и понятая по-крестьянски.

Может быть, я ошибаюсь, но теперь уже невозможно вспомнить эту Эгле иначе. Королева! Супруга Короля. И тогда – ох, как иначе звучит расправа жутких ублюдков-братьев Эгле с королевской голубой кровью.

Виталис имеет полное право сказать – Ирина все выдумывает. Может быть. Но если мой домысел ошибочен, он все же взошел на синем или голубом поле, которое вспахал Мазурас. Художник, которому я верю искренне и серьезно.

**P.S.** Конечно, здесь может идти речь о поворотах постмодерна, они многое определяют в новой эстетике Эгле-III. Мне же показалось важным то содержательно новое в этой версии, что связалось с синим или же голубым цветом, излившимся на спектакль.

*...В одном ведре смешав синеву моря и голубое небо, получили краску, которой в селе можно красить рукомойник и забор. Если же облить этим таким цветом рубахи и брусья, образуется современная картина постмодерна, который взялся все сюжеты перекроить, все картины перекрасить. Постмодерн смог совладать со всем объемом мировой культуры, уложить ее в прокрустово ложе, где все бури и страсти угомонились. «Культура устала», – сказал Ю.М. Лотман. Постмодерн готовит человечество к финалу, это его причащение перед концом...*

## «The Theatre of Miracles» № 1 (29) 2021 A MAGAZINE ABOUT PEOPLE AND PUPPETS

### TABLE OF CONTENT

4	30
«Anniversary among friends» The story of the famous French puppeteer Philippe Genty and his meeting with Sergey Obratsov, a congratulatory letter on the Theatre's 90th anniversary.	A puppeteer's School desk Polina Borisova The Winter Notebook
5	36
Artist Zinovy Gerdt – a 105-year jubilee.	The author's remark Nina Monova Interview with playwright Martha Raits about the possibilities of modern puppet theatre.
6	40
A Word about the Master Boris Konstantinov and Dmitry Trubochkin The Late Night talks	A Plot in development Anna Kazarina «Lego figures and a Bounty bar: how to stage new texts in the puppet theatre»
16	46
A Plot in development Alexey Goncharenko A Life of famous people	A Portrait to remember Boris Goldovski The Pythia
20	50
The Mind game Halina Waszkiel Theatre of the Animated form	A Word about the Master Irina Uvarova Vitalis Masouras, as I remember him a quarter of a century ago.
26	
A Portrait to remember The light of love and memory	
28	
Happy birthday, Ilya Epelbaum!	

№29 **Театр**  
**Чудес**  
журнал о людях и куклах

