

Алексей РУБИНСКИЙ

**ХАРЬКОВСКИЙ ТЕАТР КУКОЛ:
ИСТОРИЯ, АНАЛИЗ
ТРАДИЦИЙ И ШКОЛЫ**

(ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ)

Харьков
Тим Паблиш Груп
2014

УДК 792.97(091)(477.54-25)

ББК 85.337(4УКР-2ХАР)

Р 82

Рецензенты:

- П. И. Кравчук – проректор по научной работе Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор;
- Р. Г. Коломиец – член-корреспондент Национальной академии искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого;
- А. И. Чепалов – доктор искусствоведения, профессор Харьковской государственной академии культуры.

Редакторы:

Г. П. Атрошкина, А. А. Стогний.

Корректор:

А. С. Тетельман

Рубинский Алексей Юрьевич

Р 82 Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы (опыт исторической философии). – Харьков: Тим Паблিশ Груп, 2014. – 512 с., илл.

ISBN 978-966-2741-27-8

В монографии исследуются истоки харьковской школы кукольников. Обосновывается версия, что родоначальником нынешнего Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева является не театр кукол им. Н. К. Крупской, организованный в 1939 году, а Всеукраинский Показательный театр кукол, организованный в 1929 году.

Приводятся факты, способствовавшие зарождению и формированию школы, разработаны основные методологические положения актерского искусства харьковской школы на основе исторического анализа, свидетельств корифеев театра и личных наблюдений автора; рассматриваются общие законы развития эстетики театра кукол.

Монография предназначена для историков и теоретиков искусства, студентов, преподавателей театральных вузов, а также для широкого круга читателей, интересующихся искусством театра кукол.

УДК 792.97(091)(477.54-25)

ISBN 978-966-2741-27-8

© Рубинский А. Ю.

*Памяти первого директора Харьковского театра кукол,
Почетного гражданина города Харькова
Петра Львовича Слонима
посвящаю этот труд*

От редактора

Театральная школа – явление чрезвычайно редкое. Существует много хороших, славных, любимых зрителями театров, но говорить при этом о школе – можно только в единичных случаях. Еще реже театральные школы представлены в фундаментальных исследованиях, исторических и методических публикациях.

Предлагаемая на суд читателей книга народного артиста Украины, академика АН Высшего образования Украины, профессора Алексея Юрьевича Рубинского, уникальна. Это первая попытка отследить истоки, проанализировать этапы становления и развития – вплоть до наших дней, – харьковской школы кукольников.

История Харьковского театра кукол как явления культуры, до середины 50-х годов отражена в документальных материалах очень скупо. В целом социальные потрясения тех лет не благоприятствовали их сохранению, а уцелевшие могут предоставить только краткие, зачастую сухие, разрозненные сведения. Чуть лучше дело обстоит с творческими дискуссиями и рецензиями на спектакли, хотя последние, за немногим исключением, носят только информативный характер. Научные и методические публикации по данной теме можно вообще пересчитать по пальцам одной руки. При таком положении дел на первый план выходят воспоминания очевидцев событий, их личные впечатления и мнения. Но, к сожалению, в силу неумолимого времени, соратников и учеников первопроходцев на ниве искусства Харьковского театра кукол почти не осталось. И от этого заслуга А. Ю. Рубинского, собравшего в беседах и переписке с корифеями уникальные сведения, еще весомее. Кроме того, автор, профессионально «плоть от плоти» харьковской школы кукольников, отдавший беззаветному служению искусству играющих кукол почти всю свою сознательную жизнь, сам был свидетелем и участником многих событий.

А. Ю. Рубинский собрал огромный объем документальных свидетельств за более чем восьмидесятилетнее существование харьковского театра кукол и его, теперь единственного полномочного представителя – Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева. Особенный интерес для театроведов представляет обширный материал по реконструкции спектаклей, основанный на воспоминаниях очевидцев и развернутых рецензиях.

Но не только этим ценен данный труд. Автор, основываясь на своем многолетнем опыте и многочисленных теоретических изысканиях, утверждает непреходящую ценность академической актерской школы и ее основы – системы К. С. Станиславского, доказывает необходимость натурализма, реалистического метода в театре кукол как первоначальных фундаментальных этапов, ступеней к условности и символизму, и далее к изображению «запредельности» в театре будущего. А. Ю. Рубинский рассматривает процессы и связанные с ними явления

не только во взаимосвязи с общественно-социальной ситуацией, но и с позиций философски-эпохальных, предлагая свое видение терминов – модернизма, представляющего гармоничную свободу творчества на благо человечества, и постмодернизма – уродливой и эгоистичной карикатуры на модернизм, служащего сиюминутной конъюнктуре. Поражает глубиной философское осмысление автором проблемы марионетки, сути ее предназначения.

Несмотря на свои мировоззренческие эзотерические убеждения, А. Ю. Рубинский, по зову своей мессианской натуры художника – глубокий гуманист, справедливо полагающий, что, изучая историю и зная ошибки прошлого, можно избежать их в настоящем и будущем.

Оценка автором не столь давних во времени событий в истории Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева дана максимально объективно, при этом, несет отпечаток личных убеждений автора. За всем этим стоит колоссальный практический опыт автора, гордость за принадлежность к выдающейся профессиональной школе и боль за допущенные ошибки в ее развитии.

Быть пионером в исторических исследованиях – нелегкая задача, а в теоретических – нелегка вдвойне. Но А. Ю. Рубинский с ними прекрасно справляется, затрагивая еще и методические принципы харьковской школы кукольников, этапы освоения профессии.

Несмотря на оригинальность жанра – опыт исторической философии – книга А. Ю. Рубинского является первым научным исследованием истории Харьковского театра кукол и основополагающих постулатов харьковской школы кукольников, составляющих достояние не только украинской, но и мировой культуры. Она представляет глубокий интерес для специалистов – и теоретиков, и практиков, – дает широкую платформу для дальнейшего детального и углубленного изучения отдельных проблем и вопросов, обозначенных автором. Также, благодаря великолепному языку и стилю автора, книга не оставит равнодушным никого, кто знаком с искусством играющих кукол.

Г. П. АТРОШКИНА

заведующая лабораторией истории театра
Харьковского национального университета
искусств им. И. П. Котляревского
(с 2000 по 2011 годы)

От автора

Замысел этой книги возник в связи с необходимостью разобраться в целом ряде проблем, связанных с нынешним положением профессиональной школы, основанной корифеями Харьковского театра кукол еще в 20-30-х годах прошлого столетия. Побудительными причинами стали бытующие ныне, на мой взгляд, ошибочные представления театроведческой науки о некоторых важных аспектах истории Харьковского театра кукол, к которым привел несколько поверхностный подход к его творческому наследию.

Начиная с 30-х годов прошлого века, искусство этого театра определяют эстетическое и практическое начала для украинского театра кукол. Люди, создавшие этот театр, не должны кануть в вечность. Это те творческие личности, которые от образования Показательного театра кукол основали и развили эстетику Харьковского театра кукол, а некоторые из них прослужили в театре до начала 80-х годов. Поэтому было бы верно и логически оправданно, если период становления, развития и кульминационного расцвета харьковской школы кукольников (30-60-е годы) именовать как «театр корифеев».

Значение школы в отечественной культуре столь весомо, что заслуживает создания собственной теории. Но как ни странно, феномен школы до сих пор остается неисследованным фактором местного значения, неким голым лозунгом, не выражающим истинной сути и значимости этого культурного явления в контексте не только отечественного, но и мирового движения театра кукол. В результате чего, в отношении истории Харьковского театра кукол возникают вопросы не только в плане освоения школы, но и в понимании значения самого термина «харьковская школа кукольников». До сих пор не было издано ни одного учебника, учебного пособия или научного исследования, в котором была бы сформулирована теория школы. Практически нигде не обобщен труд корифеев Харьковского театра кукол, его первопроходцев и основателей, не дан научный анализ актерскому искусству, творчеству самых ярких мастеров – как ушедших, так и нынешних, – а история театра в целом лишь слегка обозначена пунктиром и имеет много «белых пятен». Это определило немало проблем в развитии школы, как в историческом аспекте, так и на ее современном этапе. Творчество театра корифеев должно стать предметом не раздробленного и фрагментарного изучения, освещающего отдельные страницы истории, это должен быть комплекс знаний, дающий цельное представление о харьковской школе кукольников и ее истории. Думается, этот труд поможет внести ясность во многие накопившиеся вопросы, связанные с харьковской школой кукольников, и положит начало в изучении действительной ее истории и практическом использовании ее теории на благо развития уникального наследия корифеев Харьковского театра кукол.

Имеющиеся в архиве Харьковского театра кукол исторические материалы дают представление о направлениях творческой деятельности театра в разные

годы. О многом я узнал от своего учителя Георгия Евгеньевича Стефанова, который вводил меня на роль Отшельника в спектакле «Чертова мельница». Я хорошо помню его репетиции, которые могу назвать уроками освоения актерской школы кукольника. Мои личные наблюдения, впечатления от совместной работы с нашими корифеями и подробное изучение традиций харьковских кукольников позволили сделать приведенные здесь выводы о сущности нашего вида театра и, в частности, актерской школы Харьковского театра кукол.

В истории Харьковского театра кукол есть немало и удивительных, и огорчающих моментов. У нее нет плавного последовательного развития, она спонтанна и нестабильна. Вероятно, это обстоятельство вносило путаницу, создавало немало трудностей в подходах к истории этого театра, классификации ее периодов и пр. Я надеюсь, заинтересованный читатель найдет ответы на многие вопросы, поднимаемые в данном исследовании.

Структурируя книгу, в исторической части исследования я старался показать, из каких слагаемых постепенно складывалась школа, как проходил процесс накопления, как возникло и сформировалось творческое наследие. В теоретической части исследования я преследовал цель выявить сущность харьковской школы кукольников, как единой системы теоретических и практических положений, присущих индивидуальным особенностям школы, в проекции общих философских вопросов искусства. Убежден, что школа, как система, должна быть дополнена и углублена широкими изысканиями в театроведческой науке, продолжающими этот процесс, направленный на раскрытие поистине необъятных возможностей этого вида театра. Хочется верить, что в дальнейшем этот процесс станет прочным идейным и практическим началом в освоении искусства играющих кукол в Украине и в одном из крупнейших ее форпостов – Харьковском театре кукол.

В настоящем исследовании некоторые аспекты теории искусства освещены с других позиций, нежели это принято в театроведении; по-другому трактуются такие термины, как натурализм и реализм; дается определение такому понятию как реалистический метод. Некоторые общепринятые понятия, типа «драматический театр», заменены на «человеческий театр», что стало необходимо, исходя из значения двух видов театра – театра живого (человеческого) и предметного (играющей куклы).¹ Часто употребляемый термин «марионетка» в контексте исследования подразумевает не техническую систему куклы, а как синоним, обобщенное понятие «играющая кукла». Принципиально иное значение дается таким понятиям, как модернизм и постмодернизм, их взаимосвязи и различию.

В цитатах из публикаций 30-х годов на украинском языке сохранена фразеология тех лет. В книге представлен обширный иллюстративный материал. Не ко всем фотографиям даются комментарии. Не указываются авторы и названия живописи и скульптур: в отдельных случаях я преследовал цель выстроить свое-

¹ Театр человеческий и театр предметный (кукол) являются видами драматического искусства, в основу которого заложена драма, то есть действие.

го рода иллюстративную драматургию в контрапункте с литературным содержанием. То, что представлено в книге, отражает значительное собрание фотодокументов, хранящихся в фондах архива Харьковского театра кукол.

Я хочу выразить глубокую благодарность всем, кто помогал мне в работе с историческими документами и материалами, консультируя и подсказывая верное направление поисков – главному библиотекарю отдела украиники Харьковской государственной научной библиотеки им. В. Г. Короленко Елене Николаевне Дмитриевой; ведущему библиотекарю Харьковской городской специализированной музыкально-театральной библиотеки им. К. С. Станиславского Татьяне Григорьевне Гончаренко; руководителю Харьковской правозащитной группы Евгению Ефимовичу Захарову; сотрудникам Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева – директору Владимиру Викторовичу Решетняку; заместителю директора Вячеславу Николаевичу Панченко; заведующему литературно-педагогической частью Александру Азатовичу Стогнию; экскурсоводу театра и старшему преподавателю кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского Юлии Петровне Коваленко. А также выражаю огромную благодарность руководству Киевского государственного музея театра, музыки и киноискусства Украины и Государственного архива Харьковской области.

Предисловие

Мы начинаем экскурс в историю, не очень удаленную от нас во времени, если учесть, что она берет начало в 20-х годах прошлого столетия. Но, вместе с тем, историю глубинную, потому что Харьковский театр кукол – продолжение и неотъемлемая составляющая мирового театра кукол, одного из таинственных и древнейших из всех существовавших на планете видов искусства.

Искусство играющих кукол – порождение, безусловно, высшего порядка, и появилось оно не в результате досужего вымысла, а с определенной целью, которую не всегда удавалось четко разгадать даже самым искушенным теоретикам искусства и энтузиастам этого «странного жанра», не на шутку взволнованным его богатейшей творческой природой. Но тем, кому цель становилась относительно ясной, выпадал счастливый случай испытать неизъяснимое наслаждение от познания тончайших истин, открываемых волшебным бытием играющей куклы.

Первое, что бросается в глаза, – умение марионетки (играющей куклы) маскировать свою мудрость под личиной неброской простоты, кажущейся нам незамысловатым примитивом. В то время как человеческий театр победоносно утверждался на авансцене, кукла, напротив, скромно удалялась в тень и покорно ждала. Ждала своего часа. А время не торопилось, оно растягивалось не в десятилетия, а в века. Живые актеры уходили с подмостков, кто-то попал в анналы истории, кто-то канул в вечность; сменялись стили и школы, что-то устаревало, что-то с революционным пылом утверждалось, подчиняясь циклическому ритму. А куклу даже тлен не касался. Немигающим взглядом, в котором словно затаилась скрытая усмешка, следила она за метаморфозами человеческого театра и продолжала спокойно ждать.

С древнейших времен за теми, кто занимался куклами, закрепилась репутация людей странных, из-за чего они даже становились изгоями. В разное время они назывались марионеточниками, петрушечниками, неврапастами, кукольниками, кукловодами, аниматорами. Издревле все, кто занимался театром кукол, образовывали профессиональные касты, келейно оберегавшие свои секреты ремесла, передавая их по наследству. Каждый из представителей этой профессии жил сам по себе, но в XX веке кукольники решили, наконец, объединиться в международный союз (УНИМА), образовавший своего рода «кукольное братство». Все это международное объединение произошло в относительно недавнее время, все виды и формы современного театра кукол рождались уже на наших глазах.

Древность по-прежнему укрыта от нас пеленой таинственности, но если попытаться мысленно охватить панораму развития театра кукол на протяжении веков, то удивляет довольно неспешный ход его развития. Было немало странных факторов, которые, порой, объясняли, а, порой, еще больше запутывали и без того непростой смысл этого странного явления мировой культуры.

Если проследить основные вехи в истории марионетки, то у нее их не так уж и много. Исторические сведения приходилось собирать буквально по крупицам, а новейшее время, несмотря на бурный расцвет театра кукол, еще не успело накопить достаточного количества исторического материала. Зато у человеческого театра – богатейшая теоретическая база и история, изобилующая событиями, датами, фактами, именами. Может показаться, как-то несправедливо распорядилась судьба, она как бы «обидела», потеснила марионетку, оставив не у дел, вдали от великих свершений на благородном Олимпе изящных искусств. Но диалектика – вещь хитрая! Наше бытие имеет множество подводных течений, скрывающих противоположный смысл явлений. Так происходит и с играющей куклой. Очень давно в ней подозревалось нечто скрытое и затаенное от человеческого глаза, что не каждому дано было разгадать. Возможно, поэтому до сих пор многие ее трактуют как некую поучающую модель, детское искусство. Но со временем ширится число сторонников мысли, усматривающей в кукле нечто необъяснимо большее. И тогда под пристальным взглядом неожиданно приоткрывается завеса, скрывающая такой тайный смысл, которому могут позавидовать все мыслимые в мире искусства. Подобная постановка вопроса покажется парадоксальной, но именно парадокс – предтеча великих открытий, и, вполне вероятно, нам выпадает большая честь стать их свидетелями или открывателями.

Обращает на себя внимание одна «странность». Говоря об истории всего лишь одного театра, зачем-то понадобилось рассматривать целый ряд философских, социальных проблем, казалось бы, не связанных с узкопрофессиональными интересами. Но, вместе с тем, думается, именно такой принцип поможет лучше исследовать диалектику развития театра. В истории искусства отражается общественное сознание, поэтому речь пойдет не только об истории *одного* театра, но и о философии театрального искусства *в целом*, ведь каждая *частная* история таит в себе разгадку *общих* истин. Так в процессах, происходящих в молекуле, отражаются свойства вещества, в капле воды – свойства океана, во фрагменте – свойства целого. Точно так же, как в частной, так и в общей истории, мы не ответим ни на один вопрос, если не будем рассматривать теорию искусства в контексте философии, психологии и социологии. И в контексте исторического анализа мы, наконец, увидим взаимосвязь идеи марионетки (играющей куклы) с кардинальной проблемой мировой культуры – проблемой самопознания человека.

Попытки объяснить процессы развития искусства и общества с позиций материализма, сообразуясь с экономическими, политическими или другими факторами, будут опрометчивыми объяснениями в области слишком тонкой «материи». Все зависит от мировоззре-



Эмблема УНИМА 1929 года.

ния. Общественное сознание, составляющее часть некоего энергетического пространства, напрямую связано с космической энергией, подобно тому, как от фаз луны, «парада звезд», электромагнитных бурь зависят происходящие на Земле приливы и отливы морей и океанов, интенсивность природных катаклизмов, здоровье и поведение людей. Если процесс и управляем, то никак не «материей», при условии, если мы признаем категорию «сознание» – энергетической субстанцией.

На всем протяжении своего существования Харьковский театр кукол то выходил на новые, необжитые другими театрами, эстетические просторы, то впадал в стагнацию застоя. В его истории были конкретные люди, выдающиеся создатели замечательной культуры, но были и разрушители. В конечном итоге, люди с их волей, или, наоборот, отсутствием таковой, решали и решают судьбу театра. Вместе с тем, по истории одного театра мы угадываем «генофонд» целой культуры. История отражена в усилиях людей, действовавших по воле внутреннего голоса, в их убеждениях и таланте; это они воплощали культуру в действительность, это их усилия не пропали даром, если нащупывается первоисточник – традиция, которая питает и возвращает новые таланты. Харьковский театр кукол пронес через всю историю XX века стойкую верность традициям, которые не превратились в мертвую догму, а облекаясь в новые формы, дают ему свежие импульсы для продолжения жизни, неизменно продолжая волновать уже не одно поколение зрителей.

Введение

Из тех людей, кто был причастен к истории Харьковского театра кукол, в книге названы лишь самые выдающиеся. К сожалению, сложно упомянуть имена всех тех честных и добросовестных тружеников, служивших на благо театра, так или иначе они подразумеваются и сквозь толщу времени воскрешаются в исторической памяти о тех замечательных спектаклях, которые когда-то составляли неувядаемую славу Харьковского театра кукол.

В его истории особое место занимают Иван Николаевич Шаховец² – основатель Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол, основоположник харьковской школы кукольников; Георгий Евгеньевич Стефанов – выдающийся преемник и последователь И. Н. Шаховца, яркий представитель его актерской школы.

Г. Е. Стефанов, не будучи непосредственным учеником И. Н. Шаховца, перенял его опыт у его же учеников и практически разработал актерскую школу, доведя ее со своими единомышленниками до высот европейской театральной культуры в кульминационные для театра годы – конец 50-х – середина 60-х годов XX века.

Виктор Андреевич Афанасьев и Георгий Евгеньевич Стефанов стали продолжателями режиссерской школы И. Н. Шаховца. После войны все корифеи во главе с В. А. Афанасьевым подняли из руин Харьковский театр кукол и практически возродили наследие своего учителя.

В книге приводится также ряд имен выдающихся личностей, которые в той или иной степени оказали заметное влияние на развитие харьковской школы кукольников – режиссеры Л. А. Хаит, А. А. Инюточкин, Е. Ю. Гиммельфарб, О. М. Русов, О. Ф. Дмитриева; мастера сценографии – О. К. Фомишкина, Е. С. Гуменюк, А. М. Щеглов, В. И. Кравец, А. Н. Родионова, В. И. Маяцкий, М. Н. Кужелева, И. Н. Борисова, Н. Н. Денисова; администраторы-руководители – П. Л. Слоним, В. А. Афанасьев, В. Н. Панченко, В. В. Решетняк; сотрудники литературно-педагогической части – И. Н. Шаховец, Б. М. Глозман, С. А. Смелянская, А. А. Малкова, А. А. Стогний.

Определенный стимул в переосмыслении истории Харьковского театра кукол дала книга Б. П. Голдовского и С. А. Смелянской «Театр кукол Украины. Страницы истории». В книге содержится богатый исторически-обзорный материал о театрах кукол Украины. Тем не менее, ведущая роль Харьковского театра кукол в должном объеме не раскрыта.

Сильнейшим фактором, вызвавшим интерес к истории Харьковского театра кукол и попытку создания теории харьковской школы кукольников, стало знакомство автора этого исследования с уникальным человеком – Петром Львови-

² В цитируемых текстах фамилия И. Н. Шаховца иногда упоминается как Шахивец или Шаховцов. Это не опечатки, а транскрипция того времени.

чем Слонимом. Это случилось осенью 2005 года. В возрасте девяносто семи лет Петр Львович прилетел из США, чтобы принять участие в праздновании 70-летнего юбилея своего детища – первого в Советском Союзе Харьковского Дворца пионеров. Он посетил театр. После знакомства завязалась дружба, которая вылилась в переписку продолжительностью в шесть лет, вплоть до смерти П. Л. Слонима в 2011 году. Петр Львович в своих письмах и в продолжительных телефонных беседах с автором поведал множество интереснейших фактов из истории Харьковского театра кукол, первым директором которого он, оказывается, был в далекие 30-е годы. Его рассказы и переписка потом легли в основу этой книги.

Из предоставленных Петром Львовичем уникальных материалов о Харьковском театре кукол стало известно, что его история вовсе не такова, как ее представляют в немногочисленных официальных источниках, и как ее трактуют театроведы. Продолжив поиски исторических данных в Киевском государственном музее театра, музыки и киноискусства Украины, Государственном архиве Харьковской области, Харьковской государственной научной библиотеке им. В. Г. Короленко, Харьковской городской специализированной музыкально-театральной библиотеке им. К. С. Станиславского, автор убедился в несоответствии бытующего мнения исторической правде. То, что это положение следует исправить, не вызывало сомнений.

Немаловажный фактор, сильно повлиявший на создание этого труда, связан с неустойчивым и неопределенным отношением Харьковского театра кукол к собственным традициям, к развитию своей эстетики. По мере знакомства с материалами истории возникал один и тот же вопрос, почему, имея такую мощную школу, театр умудрялся проходить через чудовищные кризисы и творческие провалы? Неровность развития этого театра вызывает неподдельный интерес. Возникла необходимость найти причины подобной неустойчивости, погрузившись в историю театра, отыскав истоки проблем, и проследить временные рамки тех барьеров, которые препятствовали его гармоничному развитию.

Поскольку автору, начиная с середины 70-х годов, пришлось быть свидетелем и участником многих событий, происходивших в Харьковском театре кукол, то это обстоятельство поставило его в деликатное положение, соответственно его личного отношения к излагаемым событиям. Поэтому, чтобы не нарушить структуру научного исследования, был избран принцип повествования от третьего лица.

И еще одно хотелось бы отметить: в научных исторических трудах, как правило, собираются и классифицируются исторические факты, статистические данные, на основе которых воспроизводится событийный ряд. В данной книге проводится исторический анализ событий с попыткой их философского осмысления и оценки ситуаций. Пожалуй, нелегкая задача для



Петр Львович Слоним
(1908-2011)

историка. Однако оценочный принцип в осмыслении фактов с позиции философии придает истории театра определенное направление, что стало своего рода обозначением жанра книги, вынесенного в подзаголовок – историческая философия. Это означает, что в исследовании сплетены воедино сразу несколько направлений – история театра, философия искусства играющих кукол и теория харьковской школы кукольников. Поэтому автор счел необходимым прибегнуть к синтезу трех жанров – эссеистике философского осмысления, научным теоретическим выводам и фактажному изложению истории Харьковского театра кукол. Ввиду того, что подобного подхода к истории ведущего театра кукол в Украине не было, а также не было попыток широкого теоретического исследования его теории и практики, проецирования школы харьковских кукольников на мировой театральный процесс, структура книги, таким образом, приобретает многопрофильное направление.

В теоретическом аспекте эта книга – своего рода продолжение системы взглядов, представленных в предыдущих трудах автора – «Мистическая сущность играющих кукол» и «Теория деформации и природа искусства». Данная книга об истории традиций Харьковского театра кукол как бы завершает собой своеобразную трилогию, в которой с разных позиций изложена сущность природы марионетки. Слово «завершает» здесь весьма условно. Исследование не может быть завершено, оно должно быть продолжено. Настоящая же трилогия – это всего лишь попытка через общее и частное приблизиться к пониманию предмета нашего исторического исследования. Как общие теоретико-философские концепции, так и частная история, и теория отдельного театра, должны составить цельное представление о том, что такое играющая кукла, или, как мы обобщенно называем ее, следуя историческим и философским канонам, – марионетка. История в осмыслении всех ее процессов, выведение теории развития какого-либо явления, составляет суть философского прочтения истории. С точки зрения исторической философии возникает широкая картина движения исторического процесса в целом. Такая позиция должна быть полезна, прежде всего, нынешнему поколению кукольников, искусствоведов, читателей, интересующихся этим «странным жанром», философией вопроса. Думается, есть смысл обратиться к тем местам монографии «Теория деформации и природа искусства», которые касаются марионетки, и на данном этапе, поставив условную точку, завершить «трилогию».

Как видно из названия, предмет исследования – традиции и школа, объект исследования – история Харьковского театра кукол. Целью данной работы является освобождение от ложных представлений об истории самого авторитетного в Украине театрального коллектива и формулирование положений теории харьковской школы кукольников. Это тем более актуально, что, будучи законодателем эстетики играющих кукол еще с 30-х годов XX века, Харьковский театр кукол стал в авангарде направления, которое можно было бы назвать своеобразным кукольным «МХАТом». К такому выводу автор пришел в процессе исторического анализа, результаты которого опубликованы в статьях в различных

научных сборниках: «Философский взгляд на природу театральной куклы», «Загадки «странного жанра», «Дитячі театри, або театри – для дітей?», «Традиції харківської акторської школи лялькарів», «Реалистический метод в театре кукол», «До історії формування Харківської школи лялькарів», «Методичні принципи виховання актора харківської школи лялькарів», «К вопросу о национализме и национальной идее в аспекте театральной культуры Харькова», «Основы метода виховання актора харківської школи лялькарів», а также в уже упомянутых фундаментальных изданиях: «Мистическая сущность играющих кукол» и «Теория деформации и природа искусства».

* * *

Желая определить сущность явлений, нет необходимости сильно углубляться в историю, достаточно охватить закономерности периодов относительно недалекого от нас времени и по деталям воссоздать целостную картину. Избрав такой принцип, мы обнаружим, что самые бурные «всплески», самые высшие, пиковые состояния мировой культуры приходятся на периоды определенных исторических эпох. И Античность, и Древняя культура Китая, Индии, и загадочная, непостижимая Атлантида, оказавшая влияние на культуру Древнего Египта, и многое, многое другое из безгранично далекого от нас прошлого – те самые пиковые вершины, через которые проходила цивилизация.

Новый стиль, направление, наконец, качество сознания наступает в результате его раскрепощения. В эти периоды человеческое сознание испытывало небывалый подъем, сопровождаемый колоссальным развитием всего энергетического потенциала, заложенного в человеке Природой. Именно в такие эпохи рождаются титаны мысли, свершаются грандиозные научные открытия, создаются шедевры искусства, коренным образом меняющие общую картину человеческого бытия, разбивающие стереотипы привычных знаний о явлениях, давая импульс развития новым тенденциям мировых процессов.

Сразу следует оговорить, что в дальнейшем в тексте используются традиционно-принятые в искусствоведении термины, такие как Модернизм и Постмодернизм, но трактуются они в гораздо более широком понимании, нежели это принято. В старых энциклопедических изданиях дано определение Модернизма как «главного направления буржуазного искусства эпохи упадка».³ Оставим «за скобками» комментарии по поводу теоретических «выводов» об «эпохе упадка». «Направление искусства» особенно привлекает внимание, поскольку зачастую именно так модернизм и трактуется до сих пор. Модернизм нельзя назвать только «направлением в искусстве» уже потому, что это направление сознания, обустроивающего мир. Это понятие более широкое, оно распространяется в область кардинальных изменений в общественном сознании,

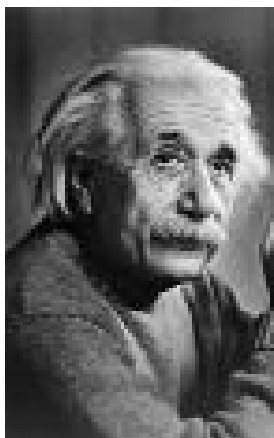
³ Большая советская энциклопедия. Т. 16 [Текст]. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – С. 402.

а новое качество сознания отражается в науке, искусстве и других областях деятельности человека.

Если мы обратим свой взгляд в историю, то в относительно недалеком прошлом предстает эпоха Возрождения. Новое время выдвинуло и новых людей – титанов «возрожденческого» типа. На рубеже XIX – XX веков происходит новый небывалый всплеск культуры, породивший множественные направления в модернистском течении. Но почему, говоря о времени Возрождения как об эпохе, о времени, обусловившем появление Модернизма, мы ограничиваемся всего лишь понятием «направление»? Это – эпоха! Причем, пожалуй, не менее монументальная, чем эпоха Возрождения. Эти две «пиковые» эпохи – Возрождения и Модернизма, – разделяют четыре столетия, – время самых ярких качественных сдвигов, закономерных этапов *изменения, роста сознания*, которые породили новую культуру, охватившую все области человеческой деятельности. Накопительные процессы, происходящие в сознании, выливаются в качественные новообразования, отражаются во «вспышках» гениальности, концентрирующих множественность различных свойств человеческой личности, и мы восхищаемся творчеством титанов, изменивших мир потрясающими научными открытиями, техническими достижениями, философским осмыслением бытия и шедеврами искусства.

Момент раскрепощения сознания, призванного отражать объективную реальность, – один из важнейших факторов. Именно в такие эпохальные моменты происходят *откровения*, когда «руки просятся к перу, перо – к бумаге», когда открываются тайники материального мира, будь то свойства атомного ядра, теория относительности Эйнштейна, периодическая система химических элементов Менделеева, психоанализ Фрейда, условный рефлекс Павлова и многое другое. Такие мгновения подготовлены *временем*, неким энергетическим пространством, формирующим реалии внешнего мира, поэтому именно в такие моменты происходит «всплеск», или «вспышки» сознания.

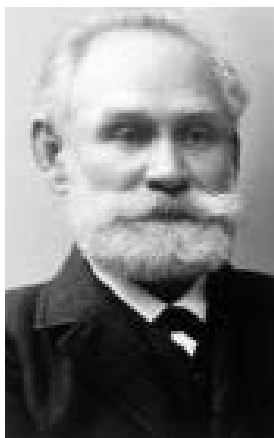
Эпоха, длившаяся с XIV по XVI века, характеризуется не только полотнами Лео-



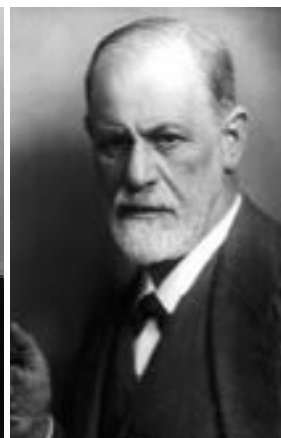
А. Эйнштейн



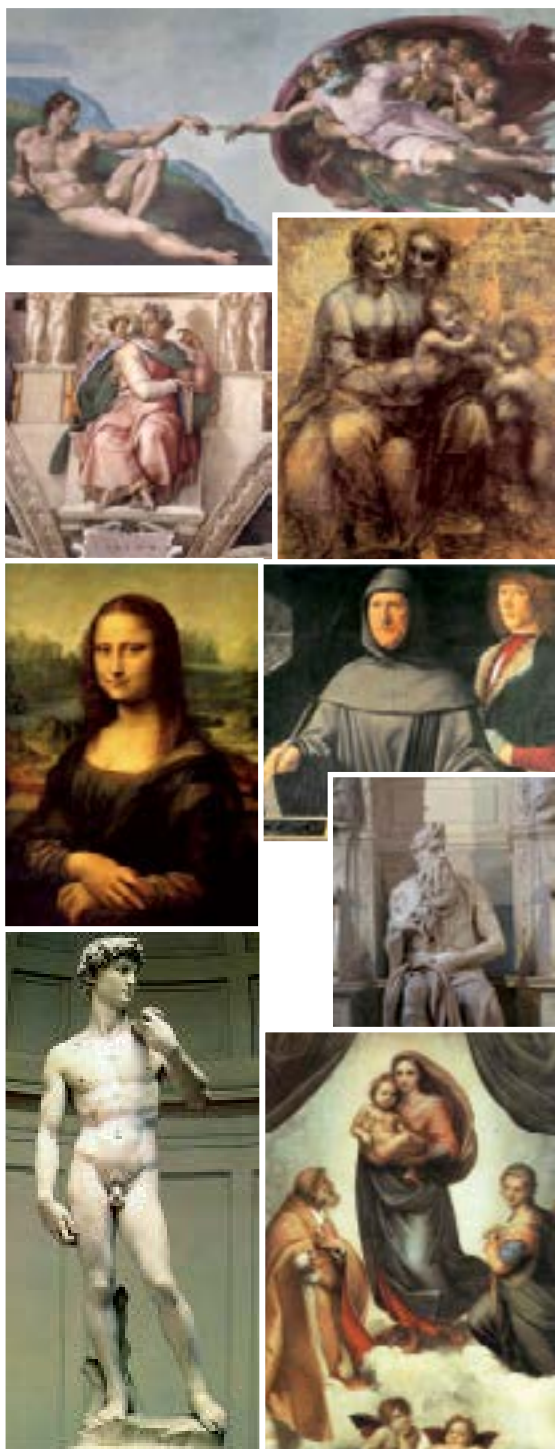
Д. И. Менделеев



И. П. Павлов



З. Фрейд



Образ человека эпохи Возрождения

нардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, определяющими для нас эпоху Возрождения. Это – общий бурный подъем творческих сил, отразившийся во всех сферах – науке, искусстве, экономике, общественном сознании, организации социума и т.д.

В начале эпохи Модернизма произошла новая «вспышка», повлекшая за собой широкое развитие эзотерической философии.⁴ Эпоха Модернизма, как и эпоха Возрождения, – явление мистическое: многие писатели, поэты, мыслители несли в себе черты эзотерического мироощущения, которые материалистические умы зачастую объясняли как «бред сумасшедшего», «кризис буржуазной культуры», «паранойю», приписывая эзотерикам клинические проявления душевных болезней и пр.

Эпоха Модернизма, пожалуй, острее, чем любая другая эпоха, вскрыла *проблему человека*, который всегда был объектом пристального исследования ученых, поэтов, художников, философов. Каждая эпоха вскрывала проблему человека в момент *критической ситуации* его бытия. Титаны эпохи Возрождения создали модель *гармоничного* человека – благородного, цельного, человека сильного тела и высокого духа. Эта модель отвечала, скорее всего, требованиям мечты о человеке *грядущем*, который находился в контрасте с человеком *настоящим*. Образ человека «возрожденческого» типа отвечал требованиям *планетарной* модели. Такой чело-

⁴ Многие из философов-эзотериков, развивавшие восточные философские школы, практиковали новые методы воспитания личности на духовной основе. Новые течения в философии легли потом в основания новых эстетических направлений во всех видах художественного творчества – в живописи, литературе, поэзии, драматургии, театре.

век, скорее, грезился, чем существовал в реальности.

Эпоха Модернизма запечатлела совершенно иную модель человека, лишенную всяческого романтизма и возвышенности, представив его поставленным на край пропасти, на грань гибели, в невыносимых, созданных им самим условиях существования. Великие модернисты показали человека *дисгармоничного*, болезненного, обессиленного, раздробленного, лишенного цельности, то есть, со всеми негативными качествами, приобретенными им в ходе развития цивилизации. И здесь проблема поднята до планетарных пределов, но эта планетарность совсем иного рода, в ней нет места мечтам и грезам о совершенном будущем человечества, а есть моральный кризис и лихорадочные поиски ответа на вопрос: куда двигаться дальше с грузом нерешенных духовных проблем, накопленных в запредельных количествах?

Искусство эпохи Модернизма так очевидно прочертило проблему человека будущего, что многих испугало своими пророчествами. Возникавшие новые течения в искусстве – сюрреализм, экспрессионизм, импрессионизм, конструктивизм, символизм, кубизм и многие другие – создавали целые эстетические программы, отражавшие богатство появившихся возможностей в переустройстве мира. Модернизм, как высшая степень экзистенции, подвел сознание человека к нелицеприятной реальности, заставил увидеть подлинную природу человека во всех ее противоречиях, задуматься о себе, о смысле жизни, познать ту грань правды, на которую далеко не у всех хватало смелости обратить внимание.

Философия эпохи Модернизма довольно жесткая, нелицеприятная, порой



Образ человека эпохи Модернизма

шокирующая неожиданностью логических выводов. Не сразу был понят Ф. Ницше, которого объявили предтечей фашизма, хотя к идеологии «коричневой чумы» он не имел никакого отношения. В его философии содержались жесткие мотивы, переворачивающие традиционные представления человечества о хрестоматийных истинах: о религии и христианстве, морали, психологии, культуре, современной цивилизации. Но движение сознания как раз и заключается в том, чтобы анализировать, подвергать сомнению то, что кажется незыблемым, иначе сознание впадает в спячку. Эпоха Модернизма вывела энергию людей на новый уровень отношений. Энергия, энтузиазм передавались в общественное движение масс. Переосмысление было дерзким, парадоксальным...

Часть 1

Философские
и исторические
предпосылки
эволюции культуры
в XX веке





Глава 1

Модернизм и постмодернизм: общественное сознание и направление развития культуры

Великие перемены, происходившие на протяжении XX века, содержали в себе как позитивные, так и негативные тенденции развития. Их контраст разлителен, но именно этот впечатляющий контраст между негативом и позитивом характеризует эпоху Модернизма.

XX век стал самым «скоростным» веком по невысимо сжатым срокам протекания технического прогресса. Невозможно вычислить какие-либо критерии, чтобы соразмерить, каким образом человечество от езды на телегах, в бричках и каретах, запряженных лошадьми в начале века, в его конце пересело в самолеты и ракеты. Ни один век не давал такой бурной картины расцвета экономики, техники, науки, искусств, общественных институтов, общего изменения облика планеты.

Вместе с тем, ни один век, ни одна эпоха, даже самая «пиковая», не породили такого количества проблем морального и физического состояния человека, не готового принимать такой огромный груз, навалившихся на него технических благ, чтобы как-то соразмерить их со своими психическими и моральными возможностями. «Раскрепощенное» сознание оказалось в тупике и из раскрепощенного превратилось в расслабленное. Эти обстоятельства не могли не привести к психологическим «расстройствам», которые лихорадили человечество на протяжении всего XX столетия.

Если соразмерять значимость «пиковых» состояний культур различных эпох, то наверняка подобные катаклизмы переживались всегда. Однако ни в одном столетии не было такого количества психологических стрессов, моральных травм, бедствий, лишений, горя, которые следовало осмыслить, пройти через постижение причинности явлений, побудивших к такой насыщенности ритма, накалу страстей, затрате нечеловеческих усилий, жизнью и времени.

Наука совершала великие открытия, и некоторые из них поставили планету на грань катастрофы. Открытия в области атомной физики неоднократно подводили человечество к пропасти термоядерной войны, а в самое, казалось бы, стабильное, мирное время события на Чернобыльской АЭС подвели не только Украину – весь мир – к проблеме экологического выживания. Спустя более чем двадцать лет после Чернобыля мир пережил ядерную катастрофу на атомной станции на другом конце планеты – в Японии. Настанет ли предел?

В соизмерении с прочими, эпоха Модернизма явилась самой «совершенной» по накалу экзистенции. Именно в эту эпоху экзистенциальная программа реализовалась в максимальном объеме, обнажив действительные и принципиальные проблемы психологического состояния человеческого сознания. Это означает, что в природе человека заложены механизмы, которые в разные эпохальные периоды раскрываются в известной степени экзистенции, следовательно, эпоха Модернизма подсказывает нам о подходе к *опасному* рубежу, за которым возможны непредсказуемые перспективы дальнейшего движения всего человечества. Модернистское искусство вопиет о духовном кризисе, от которого отмахивалась материалистическая наука, убаюкивающая снотворными «диалектическими» прогнозами «светлого» будущего. Модернисты взывали к разуму, надеясь обратить внимание человечества на перспективу, конструирующуюся не без участия человека, судьба которого, зависящая от Бога, в то же время находится и в руках у него самого, и от того, как он воспользуется своими возможностями, во многом будет зависеть исход всей человеческой цивилизации, подошедшей к критической точке отсчета. Но, подобно невежественной «Мартышке» из известной крыловской басни, человечество «шутит» с опасными вещами, которые «дарит» ему материальный мир, используя природу в корыстных целях. В силу особенностей человеческого сознания, в результате своего движения к освоению материи «материализуется» и само сознание. Оно направлено в сторону развития техники и меньше всего заботится о духовной стороне личности. Советские лозунги относительно человека «нового типа» так и остались лозунгами. На первое место была выдвинута материальная база строительства нового общества, а на второе – культурная программа развития человека. Именно «база» тянет человечество к образованию так называемых *мещанских государств* – определение той ситуации, о которой предупреждал еще А. И. Герцен. Технический взлет требовал осмысления и соразмерения с отстававшей от него духовной эволюцией. Технология вытеснила духовный фактор развития человеческой личности, по сути, развратив волю, отбросив человека в духовном развитии вспять. Собственно, весь мир пострадал от высыпавшихся на него материальных благ. Как отмечалось в учебниках по общественным наукам, фаза империализма характеризуется захватом чужих территорий, образованием колоний и, как следствие, неумным расширением капитала на все сферы материальной жизни. «Материя» жизни все более расширяла ущербность духовную. Произошло глобальное смещение акцентов. В моральном, психологическом и физическом плане современный человек стал значительно слабее, в сравнении с человеком других «пиковых» эпох.

Как составная часть эпохи Модернизма, негативная тенденция, в общем ходе развития культуры, наиболее ярко проявилась после первой, окончательно утвердилась после второй мировой войны и вылилась в *постмодернизм*. Однако на его фоне жива модернистская традиция, «генетически» предрасположенная к классическому ходу культуры. Модернистская традиция удерживает ход истории в позитивном развитии, препятствуя тому, что насаждается постмодернистскими тенденциями.

культуру, низводящий ее до уровня своего осмысления, но трактующий собственную позицию как новый стиль, эстетику, часто выдаваемую за авангард.

Как уже было сказано выше, обе эти тенденции, как и оба воплощающих их типа личности, – признаки эпохи Модернизма. Однако Модернизму присуще созидание и стремление органично влиться в окружающий мир, в то время как Постмодернизму – разрушение и творение обособленных, бесплодных, опшленных форм. Так условно мы будем обозначать два направления движения современной истории: следующее по пути истинного прогресса культуры, созидания, и по пути регресса, разрушения культуры.

В эпохе Модернизма заложена двойственная тенденция: сам по себе модернизм как течение в искусстве продолжает «классическое» развитие культуры, учитывая предшествующие традиции, логически следуя и развивая *целостное* состояние культуры. Аналогично эпохе Возрождения, эпоха Модернизма, как программа, по которой развивалось общественное сознание, вывела на арену личностей действительно планетарного масштаба, двинувших культуру вперед и придавших колоссальный импульс всему дальнейшему движению человечества. Вместе с тем, была реализована другая программа развития общественного сознания – тенденция постмодернизма – явление, диаметрально противоположное модернизму, вытекающее из известного нам морального и физического состояния сознания человека. Груз одиночества, индивидуализм, отверженность, превращение человека в придаток быстроразвивающихся технологий подводят человека к физическому и моральному истощению, невозможности осмысления происходящего. В нашей интерпретации Постмодернизм следует рассматривать как продолжение эпохи Модернизма в ее последующих модификациях, выраженных в борьбе двух тенденций – модернистской и постмодернистской. Таким образом, все мыслимые «завихрения», порожденные цивилизацией, четко разделили тенденции развития общественного сознания по двум направлениям – прогресса и регресса. Эти две тенденции образовали проблемный узел, который остался нерешенным в XX веке и по наследству перешел в XXI век. Две тенденции – модернистская и постмодернистская – по-прежнему на арене яростной борьбы. Причем, современная ситуация дает явный крен в сторону постмодернизма. Классическое наследие пока стойко удерживает свои рубежи, но в некоторые области академического искусства проникают элементы массовой культуры, «попсы», «клипового» сознания. Не избежал этой участи и театр.

С одной стороны – расцвет, с другой – разложение, распад. Философия и искусство эпохи Модернизма дали блестящие определения заложенным в природе человека скрытым механизмам. Если эпоха Возрождения в полотнах и произведениях литературы величайших своих представителей – М. Сервантеса, Леонардо да Винчи, Микеланджело и многих других – вывели модель *возможного* человека со знаком «плюс», то величайшие представители эпохи Модернизма также показали модель *возможного* человека, только со знаком «минус». И те, и другие представители величайших культур были пророками, обозначившими вероятные варианты, по которым может развиваться человечество, продемон-

стрировав его в « пороках и добродетелях » своих эпох. Искусство, отражающее реалии земного мира, как достигало своих высоких пиковых состояний, так и опускалось до низшей, тоже пиковой пограничной черты. И то, и другое – отражение состояния движения человеческого сознания. « Негатив », который включает в себе постмодернизм, отличается от « негатива » модернизма:

Модернизм не теряет духовной высоты, продолжает гуманистическую, классическую традицию, отражает негативную кризисную ситуацию, в которой оказалось человечество, отражает проблему.

Постмодернизм – отражение упадка, духовной опустошенности, идейной выхолощенности, невзыскательности, эпигонства (подражательности модернизму), низкопробности, эстетической эклектики. В искусстве это прекрасно проиллюстрировано в образцах современной « массовой культуры », выраженной практически во всех разновидностях шоу-бизнеса.

Некоторые чисто постмодернистские черты, характеризующие современную эпоху, связаны с общими свойствами и психологией творческого процесса. Они присущи современному образу мыслей многих людей, занимающихся искусством и, в частности, искусством театра. Постмодернизм характерен такими художественными задачами, когда целью самого творчества становится не миссия, которую оно выполняет, а сам по себе творческий процесс. В этом случае творчество превращается в « самозабвение » художника. Но, если художник живет ради « творчества », то такой художник становится чем-то вроде « наркомана » от искусства, а само творчество становится разновидностью наркотика. Как в свое время был выдвинут лозунг « искусство для искусства », который выражал психологическую законсервированность, уход художника в себя, самоизоляцию от жизненных реалий, так и сегодня творчество уходит в некую самодостаточность, самовыражение своего внутреннего мира и т.д. Тогда как не вовнутрь, а вовне направленное творчество имеет подлинный смысл, так как освещено миссионерским служением, обращенным к человечеству, ибо цель творчества – это зритель, точнее – его сознание, и еще точнее – *изменение* его сознания.

Часто профессионалы театра при анализе творческого процесса больше всего акцентируют внимание на технической стороне дела – *как* это сделано, пренебрегая другой его стороной – *для чего* это сделано. Техника приобрела самодовлеющее значение, поэтому искусство больше удивляет, восхищает, но не потрясает. Катарсис стал « не актуален ». Довольно часто глобальные вопросы эстетики, психологии восприятия и воздействия на зрителя остаются за скобками.

И еще следует напомнить об одном существенном моменте: в основном много говорилось (да, пожалуй, говорится до сих пор) об экономических кризисах, постигавших человечество на протяжении века, о психологическом кризисе зачастую говорится в последнюю очередь, тогда как определяющим, решающим звеном является, в первую очередь, психология человека, его способность, если уж пользоваться материалистической терминологией, к адекватному отражению объективной реальности, « данной ему в ощущениях ». Экономические, со-

циальные и прочие факторы, какое бы первенствующее значение ни придавали им материалисты, – всего лишь следствие причин, происходящих из общественного сознания.

Рассмотрев два направления исторического движения – модернизм и постмодернизм – применительно к развитию мировой культуры, можно увидеть, в каком напряженном соотношении находятся две противоборствующие тенденции, от которых зависит и общее движение общественного сознания. Эти явления взаимозависимы, исход их «поединка» сложно предугадать. Модернизм, отличающийся великой стойкостью миссионерского служения Идее, имеет преимущества перед разрушительной силой постмодернистских тенденций, однако, данное позитивное обстоятельство не избавляет диалектическое развитие истории от многих негативных «случайностей».



Глава 2

Культура советского периода: причины и следствия

История – наука, фиксирующая время в событиях и фактах. От историка требуется особое чувство объективности. Оно где-то сродни музыкальному слуху, чувству юмора, интуитивному предвидению. Судить о времени, в котором не жил, сложно, рискуешь впасть в субъективизм. Но существуют общие признаки, объединяющие разные по времени эпохи, что позволяет проводить аналогии, параллели, сопоставлять факты и события. Разбор причинных явлений, повлиявших на формирование современной культуры и, в частности, феномен советской культуры, позволит нам представить историческую ситуацию, на фоне которой эти явления произрастали.

Если пиковой вершиной культуры на рубеже XIV–XVI веков была эпоха Возрождения, то отстоящая от нее на четыре столетия эпоха Модернизма, – достойный ее аналог. Она стала повторением титанических человеческих усилий в переделке мира, подобных тем, что были в эпоху Возрождения. Если рассматривать эпоху в разрезе противоречий, мы неизбежно начнем анализировать ее в русле уже известных нам тенденций развития – модернистской и постмодернистской, прогресса и регресса.

Драматизм современной ситуации создает психологическую путаницу в определениях: в чем же заключается прогресс, и в чем – регресс? Явления, возникавшие в русле эпохальных сдвигов, так тесно переплетены, что порой сбивают с толку – в каких случаях явление следует рассматривать с позиций модернизма и постмодернизма. Если мы посмотрим на модернизм и постмодернизм с позиции качества и уровня сознания, способности осмысления сложных экзистенциальных исторических ситуаций, тогда мы можем предположить, что постмодернистские тенденции существовали и развивались параллельно с тенденциями модернистскими. По отдельным признакам мы отличаем, где проявляется модернистское, а где постмодернистское сознание. Например, в искусстве возникает множество недоразумений в определении признаков модернистских и постмодернистских течений из-за мнимого сходства их внешних признаков. В социальной сфере так же порой мы не понимаем истинного вреда от многих «благ» цивилизации, принимая их как необходимость для человеческой жизни, ее прогресса, процветания и счастья, а на деле являющихся постмодернистскими приметами времени, со всеми вытекающими опасными для человека последствиями. Определения «модернистское сознание» и «постмодернистское сознание» означают уровень сознания, качество мышления, учитывая тенден-



ции развития общества последнего столетия. Но эти определения не означают, будто в других эпохах не было подобной разницы в мыслительных процессах. Эпоха Модернизма *усилила* контраст двух тенденций развития человеческого сознания, *обострила* проблемы развития мирового сообщества, и сегодня два мировоззренческих полюса можно было бы условно разделить на предельно контрастные уровни типов сознания – материалистический и эзотерический.

Материалистическая философия утверждала решающим экономический фактор, влияющий на сознание человека, но на практике материальное «изобилие» обернулось моральными бедами. Сбой акцентов в развитии интеллектуальных и духовных сил стал причиной глобальных психологических катаклизмов XX века. Парадокс истории заключен в том, что человечество наивно предполагало, будто вслед за техническим прогрессом, который автоматически освободит человека от тяжелого физического труда, непременно наступит прогресс духовный. Грезилась многие блага, высокие цели и благородные устремления. Но облегчение физического труда оказалось миражом: человек стал еще более закрепощен, превратившись в придаток к обслуживанию сложнейших технологий. А повышение уровня материального положения и потребностей только усугубило духовные болезни: погоня за «материей» жизни лишь культивировала сознание превосходства индивидуума в *материальном* аспекте. Возникла драматическая ситуация, связанная с резким контрастом эзотерического и материалистического типов сознания, а, наряду с высочайшими проявлениями человеческого духа, проявилось ужасающее падение

морально-нравственных критериев, духовное обнищание и беспрецедентный расцвет атеизма.

Подобного размаха безбожия, как в России, пожалуй, не знало ни одно государство в мире. Христианская страна с неимоверной истерической силой отрекалась от вековых религиозных устоев. Именно России суждено было заглянуть в беспросветную бездну духовной безысходности с отягчающими для нее последствиями. «Больная Россия» – так назвал свой сборник публицистических произведений Д. С. Мережковский, обозначив один из тупиковых периодов ее духовного состояния. Духовные пророчества звучали со страниц произведений М. А. Булгакова, достойно продолжившего традиции Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. В начале XX века многие «белоэмигранты» в далеком зарубежье не только отражали, но и предсказывали все болезненные этапы движения России по пути красного «прогресса». Известный английский писатель-фантаст Г. Дж. Уэллс после встречи с В. И. Лениным в Кремле впоследствии напишет роман «Россия во мгле», в котором предскажет путь страны, обозначенный уже в самом названии книги.

На гребне перемен возник один из грандиознейших абсурдов человечества – «советская империя», явившая миру новое государственное образование со всеми присущими советскому социуму общественными институтами. Парадокс истории: именно в эпоху Модернизма на всем пространстве бывшего Советского Союза с периода 30-х годов началась невиданная со времен Средневековья, самая мрачная – «советская инквизиция». На протяжении почти восьми десятилетий своего существования, она была притчей во языцех всех мыслящих людей мира. И вся русская культура, подошедшая к рубежу веков, а затем и весь советский период стали следствием эволюции, которая привела к потрясшим мир глобальным общественным сдвигам. Они отразились в сменах формы государственного устройства, «социалистической» эксплуатации труда, за счет которой обеспечивался относительно быстрый рост экономики страны. В Советском Союзе был сделан слишком яркий акцент на научно-технический прогресс, строительство «материально-технической базы коммунизма» как основы нового общества, ставшей на деле причиной надорванного духовного состояния народов, населяющих одну шестую часть планеты.

На нашей ментальной почве рождалось множество парадоксальных ребусов: это и «серебряный век» русской культуры, и Октябрьская революция, и последовавшие после нее новые формы сознания человека новой формации –



М.А. Булгаков



Д.С. Мережковский

«советского человека». Время перед началом Октябрьской революции было временем не столько позитивного подъема, сколько трагических предчувствий, декаданса.⁷

В эссе известного испанского философа Хосе Ортега-и-Гассета «Восстание масс»,⁸ опубликованном в 1930 году, излагается следующая точка зрения на психологические проблемы века: эпоха Модернизма, максимально обострив проблему человека, раскрыла множество противоречий, неразрешимых психологи-

⁷ Советская идеология изошрялась в раздаче ярлыков типа «загнивающая буржуазная культура». Искусство *отражает* характер развития человечества, иногда прогнозируя логику его дальнейшего движения. С одной стороны, многие новации в направлениях художественной мысли были активно приняты, а, с другой стороны, такие, как декаданс, воспринимались как «очернение» действительности, как отказ от классовой борьбы, замыкание на своем «я», уход от действительности и т.д. Однако явление декаданса не всегда имело под собой мотивы простого формотворчества: среди потока духовной информации было, безусловно, много наносного, эпигонства, подражательства, моды и пр., но были и тревожные прогнозы, предупреждения, предчувствия, подтвержденные впоследствии всей логикой исторического развития России. Ведь, «упадочничество» становится характеристикой не самого искусства, а отражаемого им *времени*, состояния общественного сознания, ситуации, в которой очутился человек. И если историческая действительность заводит в тупик, то это означает, что не искусство пессимистично, а реальность. Искусство только подает сигналы, вызывающие к разуму! Искусство выживало в непримиримой борьбе, которая приняла бескомпромиссный характер уже в начале 30-х годов. Многие представители русской культуры начала XX века не выдерживали контраста времени: одни кончали жизнь самоубийством – Маяковский, Есенин, других изгоняли из России, третьи бежали от «красного» террора, становились «белоэмигрантами». Тех, кто остался в России, ждала печальная участь «врагов народа» в результате начавшихся в 30-х годах массовых репрессий.

⁸ В 1989 году это произведение было впервые издано в СССР за два года до его распада в журнале «Вопросы философии».



Х. Ортега-и-Гассет

ческих тупиков. Человек породил грандиозную технологическую цивилизацию и оказался беспомощным перед ней. С одной стороны, посыпавшиеся, как из рога изобилия, материальные блага дали большой скачок роста населения, а с другой, – создали проблемы, связанные с этим резким скачком. Количественно огромная общность людей образовала новый тип «социальной массы».⁹

Сколько приходилось слышать о роли личности в истории! Согласно материалистической логике, революционная роль в преобразовании мира принадлежит народу. Несколько иначе выглядит концепция нематериалистического толка:

«Всякое общество – это динамическое единство двух факторов, меньшинств и массы. Меньшинства – это личности или группы личностей особого, специального достоинства. Масса – это множество людей без особых достоинств. Это совсем не то же самое, что рабочие, пролетариат. Масса – это средний, заурядный человек. Таким образом, то, что раньше воспринималось как количество, теперь предстает перед нами как качество; оно становится общим социальным признаком человека без индивидуальности, ничем не отличающегося от других, безличного «общего типа».¹⁰

Теперь нам остается представить некоторые ситуации, когда в СССР руководство страной осуществлялось подобного рода «типами». Это развернет перед нами картину развития культуры и искусства и раскроет проблемы, которые образовывались в результате; «изучив «тип», мы сможем понять происхождение и природу массы».¹¹

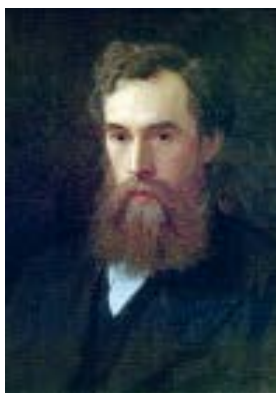
Добавим, типы можно разделить не только по принципу «меньшинства» и «большинства», но и на «возрожденческий тип» – условно названный нами как «модернистский» и – «упадочнический тип» – «постмодернистский». Разумеется, «меньшинство» может принадлежать только к модернистскому типу, «большинство» – к постмодернистскому. Принимая за данность, что человек возрожденческого типа, собственно, и есть творец культуры, мы легко расшифруем определение этого типа людей:

«Когда заходит речь об «избранном меньшинстве», лицемеры сознательно искажают смысл этого выражения, притворяясь, будто они не знают, что «избранный» – вовсе не «важный», т.е. тот, кто считает себя выше остальных, а человек, который к себе самому требовательней, чем к другим, даже если он лично и не способен удовлетворить этим высоким требованиям. Несомненно, самым глубоким и радикальным делением человечества на группы было бы различие их по двум основным типам: на тех, кто строг и требователен к себе самому («подвижники»), берет на себя труд и долг, и тех, кто снисходителен к себе,

⁹ Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 120.

¹⁰ Там же, с. 120-121.

¹¹ Там же, с. 121.



П.М. Третьяков



К.Т. Солдатенков



М.В. Сабашников



С.И. Щукин



А.А. Бахрушин



С.Т. Морозов

Раньше богатых людей называли купцами, чуть позже капиталистами. В наше время – бизнесменами. До революции многие купцы были меценатами, образованными, интеллигентными людьми. На этих фотографиях запечатлены люди, которые оставили большой след в русской культуре. Посмотрите на их лица. Обычные русские купцы...

доволен собой, кто живет без усилий, не стараясь себя исправить и улучшить, кто плывет по течению».¹²

Приведенная типологическая характеристика дает проекцию на психологическую ситуацию XX века в СССР. Эпоха держалась на плечах и подвижников духа, и «простых» честных, добросовестных людей, усилиями которых поднималась отечественная культура. При том, «человек массы», ничего из себя не представляющий, упорно и зачастую успешно добивался власти, господствующего положения, руководящих постов, совершенно им не соответствуя. Это тот тип людей, что паразитирует на чужих достижениях, приписывая себе чужие заслуги; чаще всего это тип чиновника, функционера, а в нашей современности – определенный сорт «деловых людей» – новая «аристократия», вышедшая из недр масс и составляющая нынче современную «элиту».

Как известно, в основу деления общества по классовому признаку закладывался экономический фактор – класс имущих и неимущих – буржуазия и пролетариат. «Деление общества на массы и избранное меньшинство – деление не на социальные классы, а на типы людей; это совсем не то, что принято считать иерархическим различием «высших» и «низших»... «низшие» классы обычно состоят из индивидов без особых достоинств».¹³

Родился новый психотип человека всегда уверенного в себе, ни в чем не сомневающегося, самодовольного, самонадеянного, заикленного на себе и непрофессионального, но именно такой тип человека проникает во все сфе-

¹² Там же.

¹³ Там же.

ры деятельности, диктуя свои законы. В этом портрете мы узнаем тип советского управленца. Начиная с 20-х годов, в СССР на должностные места, как правило, назначались люди «пролетарского происхождения». Неважно, кем был человек по призванию, по партийной принадлежности он мог занимать любой руководящий пост, независимо от квалификации. Пролетарско-крестьянское происхождение человека решало больше, чем его профессиональные и морально-нравственные достоинства. «Страшный факт нашего времени»,¹⁴ настоящая «беда» эпохи Модернизма – активно развивающаяся постмодернистская тенденция, определяемая подавляющим большинством: «масса, не переставая быть массой, захватывает место меньшинства, вытесняет его».¹⁵ Теперь уже человек массы, «оставаясь массой, хочет занять место элиты».¹⁶ «Впервые появляется тип человека, который не считает нужным оправдывать свои претензии и поступки ни перед другими, ни даже перед самим собой; он просто показывает, что решил любой ценой добиться цели. Вот это и есть то новое, небывалое: право действовать безо всяких на то прав... они решили захватить руководство обществом в свои руки, хотя руководить им они и неспособны».¹⁷

Мещанство, которое еще только грезило в облике «грядущего хама» эпохи, вскоре воцарится и начнет свое правление. Упрощение и разрушение опережает созидание и умножение культурных ценностей:



...а теперь сравним их с этими лицами

¹⁴ Там же, с. 123.

¹⁵ Там же, с. 122.

¹⁶ Там же, с. 141.

¹⁷ Там же, с. 144.



«Прежде бывали в истории изверги, Тамерланы, Аттилы, Борджиа. Теперь уже не изверги, а люди как люди. Вместо скипетра – аршин, вместо Библии – счетная книга, вместо алтаря – прилавок. Какая самодовольная пошлость и плоскость в выражении лиц! Смотришь и «дивисься удивлением великим», как сказано в Апокалипсисе: откуда взялись эти коронованные лакеи Смердяковы, эти торжествующие хамы?»¹⁸

На фоне революционных перемен образовалось множество психологических тупиков. Психология масс «по мере своего развития становится все сложнее и напряженнее. Проблемы, которые она ставит, невероятно запутаны. Людей, способных разрешать эти проблемы, становится все меньше. Послевоенный период – разительный тому пример. Восстановить Европу нелегко, и рядовой европеец, по видимому, не может с этим справиться. Дело не в недостатке средств, дело в недостатке голов. Вернее, головы есть, хотя и немного, но европейский «человек массы» не хочет посадить их на свои плечи».¹⁹

Постмодернистская тенденция постепенно утверждалась, и в Европе «восстание масс» также достигло своего кульминационного состояния. Оно отразилось в двух однородных проявлениях массового сознания – фашизма – германского нацизма и советского коммунизма. «Внешняя политика только циничное обнажение внутренней... Плод внутреннего, духовного мещанства – внешнее международ-

¹⁸ Мережковский, Д. Грядущий хам [Текст] / Д. Мережковский // Больная Россия. – Л.: Изд-во. Ленингр. ун-та, – 1991. – С. 30.

¹⁹ Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 151.

ное зверство – милитаризм, шовинизм».²⁰ «Большевизм и фашизм – две новые политические попытки, возникшие в Европе и на ее окраинах, – представляют собою два ярких примера существенного регресса – не столько по содержанию их теорий, сколько по антиисторизму, анахронизму... Эти движения, типичные для человека массы, управляются, как всегда, людьми посредственными, несовременными, с короткой памятью, без исторического чутья... Коммунист 1917 года производит революцию, тождественную тем, какие уже бывали, ни в малой мере не улучшая их, не исправляя ошибок. Поэтому все происходящее в России не представляет исторического интереса; что-что, но это не переход к новой жизни. Наоборот, это монотонное повторение прошлого, трафарет, революционный шаблон, и до такой степени, что нет ни одного шаблонного изречения о революциях, которое не нашло бы печального подтверждения: «Революция пожирает собственных детей»...

Почти то же самое, только с обратным знаком, можно сказать о фашизме... Ни большевизм, ни фашизм не стоят «на высоте эпохи», не несут в себе прошлого в сжатой форме, а это необходимо, чтобы его улучшить... И большевизм, и фашизм – ложные зори; они предвещают не новый день, а возврат к архаическому, давно пережитому, они первобытны».²¹

Октябрьская революция многими выдающимися людьми была воспринята с большим энтузиазмом: по своему, на



Павильоны Германии и СССР, 1937 г.



²⁰ Мережковский, Д. Грядущий хам // Больная Россия, с. 29.

²¹ Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 152-153.

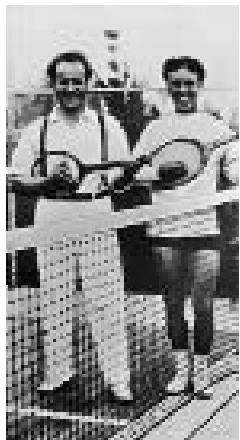


первый взгляд, освободительному характеру она вписалась в дух эпохи Модернизма. Революция ассоциировалась с переменами, движением, прогрессом. Старый мир должен быть свергнут и построена новая жизнь без классового угнетения и нужды. Неуемный энтузиазм, раскрепощенное сознание, небывалый взлет духовной и физической энергии, безусловно, возрожденческие признаки эпохи, поэтому дух перемен воспринимался как прогрессивный, омолаживающий страну процесс, дающий ей новую силу, сметающий социальную несправедливость. По внешним признакам в стране шло тотальное «возрождение», только инициировано оно было не теми людьми, которым следовало бы возрождать. Многие, даже выдающиеся люди эпохи не догадывались об истинных последствиях социальной беды, которая в скором времени обрушится на огромную страну. Эпоха, обозначенная символикой ярчайшего мистицизма, вскрывавшего резервы подсознания, неожиданно подверглась такой изуверской транскрипции в советском изложении, что вызывает изумление, каким образом удалось вывести страну, пусть путем невероятных лишений и испытаний, на уровень сверхдержавы, все величие которой зиждилось на материальных принципах, при этом попирая все духовные установки эпохи Модернизма?

«Восстание масс» напрямую ассоциируется с пролетарской Октябрьской революцией 1917 года, служащей чуть ли не прямой иллюстрацией к книге Х. Ортеги и Гассета. Подобные ассоциации вызывает и роман английского писателя Джеймса Оруэлла «Скотный двор», почти документально описавший «психологию» власти, опирающуюся на тоталитарные принципы правления и классовую борьбу.



А до 30-х годов на волне модернизма происходила естественная интеграция искусств: Восточная Европа имела тесные контакты с Западной Европой. Многие советские поэты и писатели жили и работали за границей. МХАТ совершил



*С. Эйзенштейн и
Ч. Чаплин*



*Г. Александров,
С. Эйзенштейн, У. Дисней,
Э. Тиссэ*



*Н. С. Хрущев на выставке советских
авангардистов в Манеже, 1962 г.*



*Н. С. Хрущев на встрече с творческой
интеллигенцией Москвы, 1963 г.*

путешествие в Европу и США, в длительные командировки отправлялись советские кинематографисты. Еще возможны были встречи Сергея Эйзенштейна, Григория Александрова с Чарли Чаплиным и Уолтом Диснеем на американском материке. В Москве гостили европейские деятели культуры. Луи Арагон, Анри Барбюс, Теодор Драйзер, Андре Жид, Синклер Льюис, Андре Мальро, Ромен Роллан, Эптон Синклер, Герберт Уэллс, Лион Фейхтвангер, Анатолий Франс, Стефан Цвейг, Бернард Шоу – все они были воодушевленными масштабом происходящего в России.

Но постепенно на фоне советского «фашизма» развивались своеобразные исторические повороты, трагически затронувшие не только многие человеческие судьбы, но также и движение культуры советского времени. Собственно говоря, понятие «советское искусство», если таковое вывести в чистом виде, следовало бы рассматривать с позиции явления, или одного из ответвлений так называемой культуры постмодернизма. В советском искусстве, литературе, идеологический смысл сводился к примитивно простому решению – созданию единого русла, по которому должно было развиваться искусство – «социалистический реализм». Многие же течения в модернизме, которые никак не укладывались в бодряческую психологию зарождавшегося вульгарного материализма советского строя, вызывали агрессивное неприятие советской идеологии, свято стоявшей на страже морально-нравственных принципов «восставших масс».

Советская эпоха – поразительно индивидуальное явление на фоне воз-

рожденческой тенденции того времени! К 30-м годам в Советском Союзе все области деятельности человека постепенно превратились в арену яростной борьбы за «пролетарскую культуру», возведенную в ранг господствующей идеологической платформы, в русле которой нужно было творить и работать любому художнику, ученому, независимо от личных взглядов, убеждений и мировоззрений. Инакомыслие каралось по законам большевистской морали. Для пущей важности, как отражение яростной схватки в борьбе за чистоту своих рядов, советская власть обезопасила себя «железным занавесом», оградившим страну от внешнего мира. Уже с начала 30-х годов никакие веяния зарубежной культуры не могли свободно вторгнуться в пределы государства без цензурных санкций. Обнажились пороки, которые предвосхитил Ф. М. Достоевский, уроки которого были подхвачены писателями «серебряного века», эзотерическими философами эпохи.

Эпоха Возрождения была отмечена высвобождением человеческой энергии, безудержным весельем, раскованностью гуманизма и «культом тела», что натурально и естественно человеческой природе. Но никогда в истории не имело места такое психологическое сочетание, как средневековое закрепощение личности и лживая демонстрация свободы, духовного расцвета. Провозглашались самые цветистые лозунги о духовном возрождении и счастье народов – мишура безудержного апломба и безмерного размаха агитации, на которую затрачивались бешеные усилия и средства. Советская номенклатура, паразитировавшая на покорности народа, показала миру организованную, выставленную напоказ радость, как средство фарисейской пропаганды в изображении



преимуществ советского образа жизни в условиях жестокой и бессмысленной идеологической борьбы двух противоборствующих политических систем. В результате в духовном плане пострадали обе системы.

На фоне коммунистического «синдикализма и фашизма», учитывая напряженность внутренней ситуации, можно понять условия, в которых развивалось искусство в СССР, в частности, в Украине. Следует отдать должное тем мастерам культуры, которые в жесточайших условиях отстаивали модернистскую тенденцию развития искусства. Каждый из них имел индивидуальные особенности в испытаниях «красным» режимом. Можно привести множество примеров стойкости, великой дипломатии, а то и хитрости, позволявших людям приспособившись, «ловчить», чтобы сохранить свое лицо, оставаться верными идее, при этом не сломаться и выжить. И все это происходило в одном государстве, в такой общественно-политической ситуации, когда одни восхваляли, «строили», другие, не вписываясь в общий бодряческий дух советской эпохи, уходили в подполье из страха быть признанными врагами народа, третьи иногда скрыто или явно боролись (диссиденты, узники совести). Невписавшихся в общий режим постигала жестокая кара «инквизиции», они погибали в жерновах террора. Кому «везло» больше, те выживали, но им многое запрещалось: будучи на свободе, они словно существовали в регламенте тюремного режима. Два психологических типа людей эпоха формировала и закаляла, сталкивая их в непримиримой борьбе. Оба «типа человека» оттачивали волю в борьбе за отстаивание собственных позиций.

Были ли у России шансы на истинное возрождение согласно тенденциям наступившей эпохи? На этом пути возникает немало вопросов. Почему, скажем, не были внедрены экономические реформы П. А. Столыпина, почему дворянский строй, насыщенный могучей русской интеллигенцией, оказался беспомощным в управлении государством и позволил взять верх социальному слою, абсурдно перевернувшему мир наизнанку?

Причиной формирования советской культуры и присущих ей принципов стали ментальные особенности народов Восточной Европы и обусловленный этими особенностями характер формирования государственной власти. Это – восприимчивость к новым идеям, независимо от того, к каким последствиям они приведут, в сочетании с крайней непоследовательностью и изуверской жестокостью их осуществления, насилием над личностью и отсутствием дальнейшего покаяния. Накал страстей в пресловутой классовой борьбе, которая была фактически борьбой мировоззренческой, достигшей аномальных форм – проблема больше психологическая (даже психиатрическая), моральная, нежели политическая.

Два типа личности, творивших историю, сформировали общее направление развития современной цивилизации. Целая плеяда «титанов эпохи Модернизма», приводивших в движение научно-технический и культурный прогресс на протяжении



П. А. Столыпин

всего XX века, были универсальными личностями, мысль которых «обнимала» многовековую историю. Это они внесли в так называемую «пролетарскую культуру» заряд той мощи, которую советская власть поспешила приписать собственным заслугам. Мировые достижения науки, техники, искусства перевернули сознание человечества, кардинально изменили социум, экономику, политику. Эйнштейн, Менделеев, Циолковский, Павлов, Вернадский, Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Курбас, Крушельницкий, Михоэлс, Горький, Маяковский, Есенин, Пастернак, Шостакович, Прокофьев – плеяда великих ученых, писателей, поэтов, композиторов, художников, режиссеров, актеров. Имена, приведенные в этом списке, названы наспех, но о них и многих других можно сказать, что они не только «классики мировой культуры», они – «титаны эпохи Модернизма».

Благодаря великим подвижникам была воздвигнута огромная страна, силой и умом гениев и простых честных людей созидалась грандиозная эпоха. Духовный прогресс в стране состоялся не благодаря советской власти, которой долгое время приписывались все заслуги, а вопреки ей. Если чем и обязан советский строй расцвету культуры, то только мощному импульсу, который придала ему эпоха Модернизма.

Перечисленные факторы в основном трактуют советскую эпоху, однако, это не означает, что приведенные определения характеризуют исключительно признаки ушедшей эпохи. Это – признаки ментального общественного сознания, трансформирующегося во времени и дающего проекцию на все последующие времена. В оригинальной транскрипции они



В. Э. Мейерхольд



В. И. Вернадский



К. Э. Циолковский



*К. С. Станиславский
и В. И. Немирович-Данченко*



Л. С. Курбас



А. М. Горький



В. В. Маяковский



М. М. Крушельницкий



С. А. Есенин



Б. Л. Пастернак



Д. Д. Шостакович



характеризуют и современную Украину, равно как и другие регионы постсоветского пространства. В мировом аспекте, независимо от конкретных исторических предпосылок, ментальные, психологические проблемы не меняются. Накапливаясь, они умножают груз неразрешенных противоречий. Духовная культура постоянно указывает на эти проблемы.

Советский Союз с присущей ему коммунистической идеологией – порождение эпохи Модернизма в состоянии постмодернистской тенденции развития со всеми извращениями идеологической конъюнктуры и прочими приметами времени, характеризующими общий вектор развития, отразившийся впоследствии на всем постсоветском пространстве и, в том числе, в Украине.²²

Советская эпоха стала большим испытанием для тех, кто вынес на своих плечах культуру эпохи Модернизма. В данном аспекте вызывает большой интерес развитие прогрессивного модернистского процесса в области искусства, преодоление множественных идеологических запретов и сохранение модернистских тенденций в сложившихся условиях.

²² Вульгарная советская философия трактовала проблемы с позиции экономических, социальных факторов («бытие определяет сознание»). Материалистическое учение марксизма, положенное в основу советской идеологии, само по себе не содержит столь тяжелого негатива. Марксизм можно рассматривать как один из мировоззренческих аспектов философской трактовки объективной реальности. Ленинизм, трансформировав марксизм, развил на его основе теорию классовой борьбы. Впоследствии именно на российской ментальности ленинская идея отразилась в известной форме построения коммунистического общества.



Глава 3

Специфика театральной культуры Харькова

Эпоха Модернизма дала свою проекцию во всем мире. Искусство, озарявшееся вспышками новых направлений, трансформировалось в условиях национальных регионов. Поскольку Украина не представляет собой некую культурную целостность как государство определенной ментальной направленности – здесь смешались языки, традиции, обычаи, – то можно признать безусловным, что русская культура является общей для всех восточнославянских народов, в которой украинская культура занимает свое особое место. Имея общие тенденции развития, искусство, хотя и объединяло все регионы в одно культурное пространство, однако, окрашивало их в индивидуальные национальные цвета. Регионы, в которых активно произрастали «семена» модернизма, становились законодателями в области новых веяний и эстетик. Как правило, искусство зарождается и наиболее плодотворно развивается там, где для этого формируются наиболее благоприятные условия. В Украине наиболее традиционные в этом отношении города – Киев, Харьков и Львов.

Проецируясь на конкретику общественных отношений, мы увидим воздействие эпохи Модернизма на все многообразие форм жизни и деятельности общества, в частности, на культуру Украины. Суживая объект исследования, сосредоточим свое внимание на одном из ее мегаполисов – городе Харькове. А так как все общественные институты в своем развитии не избежали характерных признаков, присущих эпохе, то нам важно увидеть, как явления модернизма и постмодернизма переплетались в городе, в котором, по сравнению с другими городами Украины, они проявлялись наиболее ярко. Важно понять, как в «единстве и борьбе противоположностей», то есть, борьбе двух тенденций, развивалось искусство, приобретая известные нам формы.

Как известно, Харьков был большим губернским городом в пределах Малороссии и, вместе с тем, – провинция, если рассматривать его относительно Москвы и Петербурга. Общеизвестно, что по своему уровню и насыщенностью событиями культурная жизнь Харькова уступала только Москве и Петербургу. Это был третий по значению культурный центр «всего славянского мира».²³

На рубеже XIX–XX веков Харьков был одним из тех культурных центров, которые представляли собой некое целостное образование со своим неповторимым колоритом, жили и развивались по своеобразным законам, если рассматривать

²³ Ярмиш, О., Посохов, С. Історія міста Харкова ХХ століття [Текст] / О. Ярмиш, С. Посохов. – Харків: «Фоліо», «Золоті сторінки», – 2004. – С. 41.



Харьков начала XX века



Харьковский университет

их культуру в контексте общероссийского культурно-исторического процесса.

Город Харьков – та часть Украины, которая, в основном, принадлежит русскоязычной ментальности. Все, что происходило в Харькове, так или иначе, сталкивалось с текущими проблемами развития украинской и российской культур. «Соединение в культурном развитии Харькова украинского и российского начал порождало нечто совершенно новое, особенное, слобожанское».²⁴

Столкновение двух тенденций развития наиболее наглядно показывает не только пеструю палитру взаимоотношений различных направлений в искусстве, но также и взаимоотношения деятелей культуры с властью. Харьков обладал некоторыми преимуществами, позволявшими ему благополучно развиваться в сторону как модернистских, так и постмодернистских тенденций. Выделим, на наш взгляд, наиболее важные характеристики, имеющие отношение к этим тенденциям.

Безусловным преимуществом Харькова, в сравнении с другими городами Украины, является наличие в нем одного из старейших университетов, носящего ныне имя его основателя В. Н. Каразина. Именно с университета, как отмечает история, начались рост и развитие города в начале XIX века. И спустя уже более двух веков, университет остается тем стержнем, вокруг которого держится вся культурно-просветительная жизнь Харькова. Немаловажным фактором является и то, что в эпоху Модернизма университет был мощной интеллектуальной платформой, поддерживающей модернистские тенденции развития города.

²⁴ Там же.

По многим аспектам Харьков был первым городом: именно он стал первой столицей советской Украины, местом проведения первых фестивалей, конкурсов, съездов, конференций, не говоря уже об опережающих свое время научных открытиях, созданных шедеврах искусства и т.д. Всех свидетельств, подтверждающих первенствующее значение города, не перечислить.

Вместе с тем, в городе еще в начале XX века проявлялись и постмодернистские тенденции – «это активное развитие массовой культуры, ориентированной на определенные буржуазные прослойки с их особым культурно-образовательным и морально-этическим уровнем. Появление кинопроката, который на 90% состоял из фильмов низкого сорта, расцвет кафешантанов, театров-варьете – целой развлекательной индустрии – тоже немалый аспект культурного состояния города».²⁵

В годы советской власти новая украинская культура была преимущественно связана с Харьковом. «Город со своими традициями, своим лицом наложил свой отпечаток на культурное строительство, обусловил его специфические черты, и само это строительство изменяло не только внешний вид столицы Украины, оно формировало особенный тип нового человека, выросло новое поколение харьковчан, которому, наверняка, суждено было вписать в летопись города ярчайшие страницы. Об этом сказал поэт П. Тычина, когда давал оценку своему духовному росту: «Харків мене підкував і виховав». Это касается не только личной судьбы поэта, но и судьбы огромной прослойки украинской интеллигенции».²⁶

В годы советской власти «культурное строительство можно разделить на две части: во-первых, это создание новой культуры, а во-вторых, это радикальная перестройка и переосмысление достижений предыдущих эпох. В первые послереволюционные годы активно действовали пролеткультовские организации. Революционный максимализм, правда, отставал, тем не менее, еще существенно влиял на общественно-политическую жизнь вообще, в том числе на отношение к предыдущему культурному наследию. Кое-кто ее вообще провозглашал насквозь религиозной и вредной. Например, о творчестве П. И. Чайковского говорилось, что оно «чужое для нашего времени, для рабочего класса, в основном упадочническое... это упадочничество роднит его творчество с творчеством Левитана, Чехова и др.».²⁷

В 20-30-е годы Харьков был местом проведения разнообразных съездов, конференций, выставок, собиравших не только представителей многонациональной страны, но и множество зарубежных гостей. В 1922 году в Харькове состоялась первая Всеукраинская конференция «Пролеткульт», в 1927 году – Первый Всеукраинский съезд пролетарских писателей, а в ноябре 1930 года в театре им. Т. Г. Шевченко прошла вторая Международная конференция революционных писателей.

Начало 30-х годов было насыщено разнообразной творческой полемикой, отражавшей атмосферу того времени. При изучении исторических материалов

²⁵ Там же, с. 42.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

обращает на себя внимание предельный накал страстей, какая-то особенная яростность, охватывающая все творческие круги при отстаивании тех или иных эстетических и политических позиций. Изумляет фанатическая нетерпимость, с какой уничтожалось инакомыслие определенной части творческой интеллигенции, причем, руками самой же интеллигенции.

«Коли читаеш тогочасну пресу, стає моторошно від ошалілого змагання критиків, та й письменників, у написанні взаєморозгромних статей. Віриться, що не завжди то був свідомий наклеп, що подеколи у розвінчанні «ідейного противника», перетвореного на «націоналіста», не останню роль – як не парадоксально – відігравали цілком щирі мотиви».²⁸

Невзирая на то, что участниками полемик были видные поэты и писатели, общий тон дискуссий зачастую носил довольно грубый и недоброжелательный характер. Выступая в духе революционного времени, многие молодые деятели искусств, в пылу спора, сами того не подозревая, отдавали себя на заклятие революции, «пожиравшей собственных детей». Сами же своими руками подписывали «смертный приговор» себе и делу, которому служили. В сложнейших экономических и политических условиях того времени дискусионерам явно не хватало чувства меры, внутренней культуры и конструктивности, что не могло остаться незамеченным властями. Не обходилось и без личного вмешательства И. В. Сталина: в своих обращениях к писателям-коммунистам он не скрывал раздражения писательскими склоками, считая, что «расхождения между разными группировками были «микроскопическими», советовал «найти общий язык, ибо кому, наконец, «нужна теперь «полемика» по образцу той, которая напоминает в основном пустую ругань: «Ах ты, сволочь!» – «От сволочи слышу»? Ясно, что никому не нужна такая «полемика»».²⁹



И.В. Сталин

Парадоксально, но вождь оказался прав. Среди этих писателей немало имен, известных ныне как жертвы сталинского террора, но психологически ситуация не могла решиться иначе, как усилением властного контроля в стране за всеми творческими процессами. Этим и объясняется, что после постановления ЦК ВКП(б) 1932 года объединение писательских организаций осуществлялось строго в административном порядке, хотя внешне все происходило вроде бы демократично: создавались организационные комитеты, проводились республиканские съезды, совещания и т.д.

Первый съезд советских писателей Украины начался 16 июня 1934 года, а завершился 12 августа в новой столице Киеве. 17 сентября 1934 года в Москве открылся Первый Всесоюзный съезд советских писателей, положивший начало единому методу со-

²⁸ Ковалів, Ю. Літературна дискусія 1925-1928 рр. [Текст] / Ю. Ковалів. – К.: «Знання», 1990 (Духовний світ людини). – С. 41.

²⁹ Там же.

циалистического реализма, и с того момента «разболтанность» прежней «демократии» подошла к концу. Советская власть, используя крайнюю разобщенность творческих групп, выступала в роли «третьей стороны», когда любые ее решения уже не подлежали обсуждению и подавались как истина в последней инстанции. А главные спорщики, организаторы и инициаторы новых эстетических направлений, как правило, становились «детьми для битья», на которых был направлен главный удар всей идеологической системы. Сталинская инквизиция, блестяще владея тончайшими психологическими инструментами воздействия на интеллигентские прослойки, постепенно обостряла ситуацию. Начиная с «отеческой заботы» о людях творческих профессий, раздачи всяческих советов и рекомендаций, все заканчивалось запуском репрессивной машины, показательными судами и отречением «жертв» от собственных убеждений, доводя их до истерического самобичевания и покаяния.

Харьков эпохи Модернизма стал ареной политической и идеологической борьбы на всех уровнях общественных образований. Но в истории Харькова 20-30-е годы стали временем становления театров новой формации. Достаточно очевидно, в какой атмосфере это происходило, но, тем не менее, все творческие дискуссии того времени находили живой отклик в каждом театральном коллективе. Разнообразные идеи будоражили массы людей, с энтузиазмом занятых строительством нового искусства.

Харьков изначально завоевал славу города театрального. Харьковская публика была взыскательна и требовательна к качеству репертуара, сценографии, исполнительскому мастерству. Известно, что в город приезжали многие мировые звезды:

«Харьков видел и Ольриджа, и Росси, и Сару Бернар, и Элеонору Дузе, не говоря уже о Щепкине, Самойлове, Савиной...».³⁰ Следует добавить имена



I съезд Союза писателей СССР, 1934 г.



*Н. Н. Синельников,
10-е гг. XX века*



Б. С. Глаголин, 1906 г.

³⁰ Парамонов, А., Титарь, В. Материалы к истории харьковского театра 1780–1930 [Текст] / А. Парамонов, В. Титарь. – Харьков: Харьковск. частный музей городской усадьбы, 2007. – С. 105.

таких великих актеров, как П. С. Мочалов, В. И. Живокини, М. Л. Кропивницкий, М. К. Заньковецкая, Н. К. Садовский (Тобилевич), А. К. Саксаганский. Этого списка уже достаточно, чтобы увидеть, как тесно Харьков связан с общемировыми культурными процессами. Именно в Харькове «создавали свои театры выдающиеся антрепренеры и режиссеры И. Ф. Штейн, Л. Ю. Млотковский, Н. Н. Дюков, Н. Н. Синельников, Б. С. Глаголин и многие другие».³¹

Театр кукол Харькова не является исключением из той обоймы театров, которые зарождались в то время в городе. Он не развивался в отрыве от общих тенденций времени, в нем также отражались все идеологические проблемы и так называемые проблемы «жанра», кипели профессиональные и политические страсти.

Харьков, будучи крупным культурным и театральным центром, как зеркало, отражал все проблемы и взаимовлияния двух тенденций – модернизма и постмодернизма. Благодаря «столичности», тенденция модернизма в Харькове сформировала благоприятную среду для возникновения многих культурных явлений, в том числе, уникального театра кукол, ставшего для всей Украины образцом и законодателем в развитии искусства играющих кукол.

³¹ Рубинский, А. К вопросу о национализме и национальной идее в аспекте театральной культуры Харькова [Текст] / А. Рубинский // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: [зб. наук пр.] / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2010. – Вип. 1. – С. 197.

Часть 2

Харьковский театр
кукол 20-30-х годов
XX века в проекции
эпохи модернизма





Глава 1

Творческие поиски харьковских кукольников

В начале 20-х годов на фоне исторического развития играющая кукла попала в общественную атмосферу, раскаленную классовой борьбой. Марионетка оказалась непригодной для идеологического использования, хотя к этой функции ее всячески пыталась приспособить советская идеология. Природа марионетки не могла пробиться через вульгаризированную структуру пролетарских пьес. Повозившись с марионеткой и, видимо, не найдя достаточно «серьезного» применения, ее определили в качестве наглядного пособия для воспитания подрастающего поколения. Так продолжалось относительно долго, пока постепенно не начали утихать политические страсти и, наконец, был услышан голос здравого смысла. На «прозрение» ушло порядка полувека, прежде чем творческие дискуссии профессиональных кукольников, освободившись от навязчивого налета теории классовой борьбы, приобрели цивилизованный характер. В таких предлагаемых обстоятельствах начинал и в дальнейшем продолжал формироваться профессиональный советский театр кукол.

Определились три основных фактора, из которых складывался общий вектор развития театра кукол. Первый фактор связан с эпохой Модернизма, давшей импульс возрождению играющей куклы. Второй фактор связан с обращением театра кукол к первоисточнику – фольклорным традициям украинского «вертепа» и русского «Петрушки», что дало жизненную силу для дальнейшего движения. Третий фактор связан с условиями, идеологией советского режима, навязавшего театру кукол функции детского искусства. При таких обстоятельствах театр кукол выжил и обрел свой репертуар.

Парадоксально, но в советское время, прикасаясь к искусству, имеющему древнейшие корни, нужно было все начинать заново: организовывать труппы, создавать драматургию, разрабатывать эстетику играющих кукол. Все театры кукол находились в одинаковом положении. Исключение составлял опекаемый государством театр кукол С. В. Образцова. Он был окружен вниманием со стороны критиков, теоретиков, методистов, педагогов, драматургов, специалистов различного профиля. Другие театры были лишены такой опеки, им приходилось доказывать свою состоятельность в более жестких условиях и следовать в фарватере главного государственного театра страны. Опыт театра С. В. Образцова заимствовали многие отечественные и зарубежные театры кукол, его влияние на развитие мирового театра кукол постепенно расширялось.

Перед кукольниками вставали эстетические проблемы: что такое театр кукол, что такое кукла, актер с куклой, каким должен быть метод работы с куклой и т.д.? В профессиональной среде до сих пор ищут ответы на эти вопросы. В самом начале многие театры обращались к Петрушке и вертепной драме как форме театрального представления, чтобы определиться в дальнейшем самостоятельном движении. Поскольку фольклорный репертуар принадлежал ушедшему времени, для современного репертуара он не мог быть постоянной основой. Сюжеты Петрушки и вертепа видоизменялись, приспособляясь к революционной тематике, и на первых порах это имело определенный смысл, так как у театра кукол как вида искусства была острая необходимость в адаптации к внешним условиям.

В 20-30-е годы на ниве театра кукол традиции приходилось создавать как бы заново, опираясь на опыт человеческого театра. Петрушка уже уходил с арены, многие театры кукол начинали искать современный репертуар, привлекать драматургов, чтобы создавать специальную оригинальную драматургию. Кукольники неизбежно обращались к опыту МХАТа, беря за основу систему К. С. Станиславского. И в этом смысле, подавая пример всем остальным театрам кукол, театр С. В. Образцова в поисках своего метода работы с куклой опирался на систему К. С. Станиславского.

Другим ведущим культурным регионом был Ленинград. Здесь возникло сразу три совершенно разных театра кукол, наиболее известными из них стали – театр Е. С. Деммени и Большой театр кукол. После Москвы и Ленинграда одним из ведущих регионов, где закладывались основы нового театра кукол, была Украина. Тут современные эстетические принципы нашли свое оригинальное воплощение в городах с наиболее выраженными тенденциями модернизма. Харьков стал одним из наиболее благоприятных в этом отношении городов, где со временем образовалось несколько театров кукол.

Перед нами стоит задача выявления истоков феномена «Харьковский театр кукол». Что при этом нужно считать событийным, основополагающим фактором, который из театров является прародителем нынешнего коллектива Харьковского государственного академического театра кукол имени В. А. Афанасьева? И, наконец, мы должны определить, каковы они, слагаемые самого понятия «харьковская школа кукольников»? Ведь театр не создается из ничего. Он должен иметь свои истоки и эстетические корни, изначальную идею, которую может породить группа единомышленников. Мы не можем вести разговор конкретно о каком-либо театральном коллективе, пока не договоримся о признаках, определяющих театр как некий общественный институт, творческий субъект, ставший феноменом. Ведь театров много, но все ли они являются законодателями эстетики? В данном случае, речь идет о театре кукол, который приобрел широкую известность, стал критерием уровня мастерства, ведущим театром кукол Украины, «визитной карточкой» Харькова.

Причин для организации театра может быть несколько. В одном случае, это может быть директива законодательного органа, так сказать, инициатива

«сверху». Однако официальная директива может стать причиной появления мертворожденного театра. Театры, как правило, рождаются «снизу», когда имеется внутренняя необходимость, возникшая в группе единомышленников. И в нашем случае имеются все основания придерживаться подобного принципа.

В связи с процессом организации театра и формированием его творческого коллектива, встает такой немаловажный вопрос как театральная *школа*, которая напрямую связана с эволюцией театральной *традиции*. Говоря о традициях первых харьковских кукольников, сначала перед мысленным взором возникает некое творческое поле, где действовало несколько непрофессиональных, но преисполненных огромного энтузиазма коллективов. Театры кукол, образовавшиеся в Харькове, создавали новую эстетику, в основном, опираясь поначалу на фольклорные формы украинского вертепа и русского Петрушки, осовремененные под «текущий момент».

В 1920 году в Харькове возникает театр марионеток Петра Петровича Джунковского и его жены Варвары Павловны Белоруссовой. О них сохранились краткие воспоминания современников:

«П. П. Джунковский был уже очень пожилой, талантливый скульптор, архитектор и художник в одном лице. В. П. Белоруссова окончила Московское Строгановское училище.

П. П. Джунковский давно интересовался этим видом театрального зрелища и много раз выезжал за границу и там изучал театр марионеток».³²

Театр марионеток продержался недолго из-за материальных трудностей, и в 1924 году П. П. Джунковский и В. П. Белоруссова создают новый менее затратный петрушечный театр «Бивамар», который просуществовал до 1930 года.

«В 1922 году актером и режиссером Евпаторийского драматического театра Николаем Михайловичем Овчинниковым и его женой Екатериной Михайловной Овчинниковой в Харькове был организован кукольный театр. В своей работе они были тесно связаны с родоначальниками московских кукольников Ефимовыми, а затем с Ленинградским кукольным театром под руководством Е. С. Деммени, где заимствовали первоначальный опыт. Так как Н. М. Овчинников закончил художественную студию имени Масловой и умел рисовать, то сам делал эскизы кукол и вместе с женой занимался их изготовлением. Первой постановкой была пьеса из репертуара Ефимовых «Именины Петрушки». В 1924 году кукольный театр Овчинниковых был прикреплен к Управлению зрелищными предприятиями, а с 1928 года театр получил государственную дотацию и продолжил свою работу в помещении харьковского ТЮЗа».³³

³² Машалова, О. Воспоминания [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-12.

³³ Глозман, Б. Историческая справка о харьковских театрах кукол [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

Впоследствии репертуар этого театра насчитывал более десяти пьес, но большинство из них носит агитационный характер.

Интересна одна историческая деталь: все организационные процессы по созданию театров в основном происходили в конце 20-х годов – так свидетельствует официальная статистика, но в 1939 году, почти перед самой войной, образуется еще один театр кукол, которому присваивается имя Н. К. Крупской. Так явствует из «Исторической справки о Харьковском областном государственном театре кукол имени Н. К. Крупской»:

«Театр был организован согласно постановлению Совета Народных Комиссаров и Комитета по делам искусств как театр для обслуживания континентов зрителей детского школьного и дошкольного возраста в Харькове и Харьковской области 1 июля 1939 года. Указанное мероприятие было осуществлено с целью увеличения зрелищных предприятий, входивших в смотровую сеть областного отдела по делам искусств и вызывалось тем обстоятельством, что организованный и действовавший с 1938 года Первый областной театр кукол (украинский),³⁴ не мог полностью обслужить возросшей потребности в спектаклях кукольного жанра».³⁵

Такова была официальная директива «сверху». Из этой официальной справки мы видим, что никаких программных целей этот театр не преследовал, он возник сугубо из утилитарных соображений. Однако, театр – это не только производственно-прокатное предприятие, обслуживающее «контингент», но и, в первую очередь, живой творческий организм.

Поскольку театры кукол на протяжении 20-х годов и в Харькове, и по всей Украине школы не имели, то момент ее формирования также вызывает вопросы. Фольклорные представления имеют глубокие традиции, но можно ли утверждать, что актеры, выступавшие в вертепной драме или дававшие представления с Петрушкой, имели театральную школу? Возможно, какую-то «свою» школу в плане работы с «перчаточной» куклой они имели, но, было бы, наверное, проблемно утверждать, что последний петрушечник России Иван Афиногенович Зайцев, блестяще владевший своим ремеслом, ставший потом актером театра С. В. Образцова, с представлений которого театр начинал свою творческую деятельность, тот самый народный петрушечник, первый кукольник, которому было присвоено почетное звание заслуженного артиста РСФСР, заложил основы театральной школы будущего Центрального академического театра кукол. Традиция, хоть и важна, но если она не перерастает в школу, структурирующую начало, просто остается в истории и не является животворной силой по отношению к современным формам театра. Так произошло и с вертепной

³⁴ Год указан неточно: театр кукол под руководством В. П. Белоруссовой был организован в 1935 году.

³⁵ Струменко, А. Историческая справка о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н. К. Крупской {Рукопись}. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

драмой, и с представлениями о Петрушке, они остались в истории как старинное представление. Впрочем, выяснение условий взаимодействия фольклора с современностью – поле деятельности театроведческой науки. Речь идет о культуре, которую уже требовал современный театр кукол, поэтому неизбежным стало его обращение к наследию человеческого театра. Постепенно формирующаяся новая драматургия начала диктовать зачатки новых принципов работы с куклой.

Театральная школа выдвигает целый ряд принципов, по которым существует театр, ею владеющий. В каком смысле это может соотноситься с Харьковским театром кукол? Официальная версия, утверждающая факт организации Харьковского театра кукол 1 июля 1939 года, игнорирует важный факт, говорящий о том, что театральная школа этого театра зародилась гораздо раньше. Официально основателем театра считается Александр Николаевич Струменко, однако он не создал школы, не имел последователей, не оставил учеников. Основная часть деятельности театра А. Н. Струменко приходится на период Великой отечественной войны – артистическая бригада участвовала в общенародном деле, в исполнении своего долга, поднимая на фронтах дух бойцов. Документы свидетельствуют:

«Театр начал работать по приглашению Киргизского Комитета по делам искусств с декабря 1941 года в Талассе Фрунзенской (тогда еще) области. Выполняя решение Совнаркома Киргизской ССР, театр разместился в стационарном помещении районного Таласского клуба и, согласно указанного решения Совнаркома, вынужден был перестроиться на работу в живом плане с частичным показом кукольных спектаклей. Однако в последнем отношении театр переживал очень большие затруднения, так как театральное имущество, по требованию железнодорожного начальства, пришлось частично оставить в Харькове при посадке в отведенный вагон, а частично бросить на станциях в пути. За время работы в Талассе, то есть, с января 1942 и по март 1944 года театром было поставлено двадцать девять пьес живого плана на русском и украинском языках, в том числе такие пьесы, как К. Симонова «Русские люди», Т. Шевченко «Назар Стодоля», «Мати-наймичка», Котляревского «Наталка-Полтавка», Александрова «Свадьба в Малиновке», Тобиловича «Глитай, або павук», Кропивницкого «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» и др. В кукольном жанре были поставлены, как указывалось выше, «Бобка» (Гернет), «Наоборот», «Сон в руку» (Ленч), «Боевой Петрушка» и «Шнельклопс».

Для пополнения личного состава театра в условиях работы в живом плане директором театра т. М. А. Яковлевым, сменившим Т. И. Мазуренко в конце 1940 года,



Петрушка И. А. Зайцева

были приглашены актеры ликвидированного Кировского колхозного украинского театра Фрунзенской области в количестве семь человек и частично не использованные собственные костюмы приглашенных актеров и декорации колхозного театра и райклуба.

Постановки пьес живого плана и кукольные осуществлялись преимущественно художественным руководителем театра А. Н. Струменко, а также поручались актерам: тт. Корику, Петрову и др.».³⁶

Ни о каком развитии «жанра» не могло быть и речи. Но уже после войны, когда жизнь начала входить в нормальное русло, перед театром возникали новые проблемы. Однако же, его руководитель А. Н. Струменко не имел представления о дальнейшем пути развития своего театра, он не знал природы этого искусства и дальше подражания человеческому театру дело не пошло. Театр подошел к естественному кризису, из которого А. Н. Струменко вывести коллектив не смог. К концу 40-х годов он покинул театр, в который влились несколько человек из расформированного к тому времени театра В. П. Белоруссовой. Практически нового театра все равно не получилось, потому что творческий коллектив не может развиваться без четкого руководящего начала и программных целей, поэтому и случилось так, что объединение совершенно разных театров ни к чему позитивному не привело. Театр продолжал «буксовать», хотя до объединения некоторые успехи делали оба театра, но этого было явно недостаточно, чтобы говорить о традициях и школе.

Другая версия гласит, будто «театр Джунковского-Белоруссовой положил начало известному сегодня Харьковскому областному театру кукол им. В. Афанасьева».³⁷ Но если детальнее рассмотреть это утверждение, оно окажется глубоко ошибочным. История театра В. П. Белоруссовой – это история совершенно отдельного театра со своей спецификой развития. Сначала творческие пристрастия В. П. Белоруссовой распространялись на театр марионетки, как системы, которую она вместе со своим мужем П. П. Джунковским начала создавать:

«У нас не обсуждался вопрос: какой вид театра лучше – Петрушки или марионетки?.. Марионетки и только марионетки привлекали нас».³⁸

Начинания действительно выливались в интересные поиски и находки. Они создали спектакль «Соловей» по сказке Андерсена. Газета «Пролетарий» от 2 марта 1923 года писала:

«Харьков обогатился одним из мало известных видов искусства, а именно, театром марионеток. В Западной Европе театр марионеток существует давно и

³⁶ Там же.

³⁷ Голдовский, Б. Куклы [Текст]: энциклопедия / Борис Голдовский. – М.: Время. – 2004. – С. 140.

³⁸ Белоруссова, В. Тридцать лет в театре кукол. [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-47.

пользуется заслуженным успехом. Художнику Джунковскому благодаря своему таланту и медленной кропотливой работе удалось создать театр марионеток, который мало чем уступает лучшим театрам Европы».³⁹

Второй спектакль был создан по сказке Е. Чирикова «Лесные тайны». Но настоящие трудности начались с постановкой «Царя Максимилиана» по пьесе Ремизова:

«В это время к нам вошел в качестве режиссера Рудольф Александрович Унгерн, тот Унгерн, который написал знаменитую пародию «Вампука» для театра «Кривое зеркало»... Начались репетиции – такие мучительные, требования были такие колоссальные. Каждой кукле он дал характерную походку и был так требователен к его задумке, даже деспотично требователен: как в отношении чтения, управления куклой и оформления. Все стонали от этих требований. Больше всего доставалось нам – инициаторам».⁴⁰

Обратим внимание, что уже здесь прослеживаются такие требования, что можно говорить о начале школы. Однако школа не воплотилась в жизнь:

«Спектаклю не суждено было осуществиться: Рудольф Александрович уехал из Харькова. Репетиции прекратились. Мы все устали, и наши средства истощились. Сложили всех кукол в ящик, их было больше семидесяти штук. Уложили все декорации, бутафорию и решили отдохнуть, пожить для себя, забыв, вычеркнув из памяти театр марионеток (так мы тяжело переживали), или накопить средства для дальнейшего продвижения дела.

Через год у нас взяли все имущество театра марионеток на выплату три художника... Позднее перевезли все имущество театра марионеток в Краснозаводской театр, где оно и погибло, разграбленное по частям. Было ужасно обидно и больно: пропал трехлетний труд, трехлетние сбережения. Тяжело было терять «детище», в которое был вложен колоссальный труд, творчество, бессонные ночи и столько любви... Пропало все!!! Обидно, что Харьков потерял такое богатое начинание, которое могло бы вылиться в хороший театр. Обидно, что не осталось ни одной куклы, ни одного снимка... Не осталось ничего, кроме воспоминания...».⁴¹

После неудачи с театром марионеток В. П. Белоруссова и П. П. Джунковский решили создать второй театр. Это была своего рода смена программных установок:

«Первый театр у нас был очень громоздкий. Новый театр мы решили делать портативным. Сделали театр Петрушки... Но было как-то жалко, что мы совсем отказались от марионеток. Решили переконструировать ширму на две сцены: сверху были Петрушки, оканчивалось действие там, в антракте надевался пол для

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

марионеток, где, главным образом, шло концертное отделение: цирковые номера, танцы, позднее постановки в марионетках «Мойдодыра» Чуковского...

Театр был зарегистрирован под названием «Бивамар», потому что в нем были три вида кукол: петрушки, вантрелки (с открывающимися ртами) и марионетки. Театр был зарегистрирован в Посредрабисе». ⁴²

Нам ничего не известно о художественной ценности спектакля «Мойдодыр» и концертных программах, насколько они определяют классический уровень и постановочную культуру нового театра, но очевидными являются другие моменты, которые опосредованно дают представление о некоторой «разбросанности» в увлечениях и творческих устремлениях, не дававших возможности сконцентрироваться на чем-то главном. Во всех начинаниях В. П. Белоруссовой и П. П. Джунковского прослеживается несколько беспорядочная романтика поисков и удачных находок, хотя у театра «Бивамар» была своеобразная программа:

«Работая с театром с 1924 по 1929 годы, мы не преследовали коммерческих целей, это была экспериментальная работа, задачи были таковы:

- 1) Отобрать наиболее подходящий вид кукол.
- 2) Установить особенности игры кукол каждого из видов.
- 3) Изучить те особенности, которыми должны отличаться пьесы для того или иного вида кукол и для теневого театра (над которым мы тоже начали работать).
- 4) Усовершенствовать конструкцию кукол.
- 5) Изучить приемы общения театра с аудиторией.
- 6) Отыскать или создать подходящий репертуар: идейно заостренный, помогающий перевоспитывать детвору». ⁴³

Безусловно, здесь содержится поиск новых форм в решении воспитательных задач. Идентичной во многом была и практика театра В. П. Белоруссовой. Самая фундаментальная работа по формированию школы в направлении театра марионетки была проделана Р. А. Унгерном, но, не получив продолжения и не став традицией, школа погибла. Сама по себе марионетка, как и любая другая система кукол, требует многолетнего тренинга, однако постоянная смена эстетических направлений, какими бы успешными поначалу они ни были, через все мыслимые системы кукол – марионетку, перчаточную, тростевую, – также препятствовала зарождению традиции и школы, так как заставляла всякий раз начинать все заново. Опять начинались исследования в новой для театра области. Актеры обучались новому искусству владения куклой, шли поиски драматургии, решений в области режиссуры и сценографии. Время уходило, но успешные начинания не успевали переродиться в традицию. Как свидетельствует сама В. П. Белоруссова, изможденные тяжелой работой актеры, зачастую «бастовали», отказываясь идти по пути новых поисков. Кроме того, группа В. П. Белоруссовой

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

была слишком мала. Для того чтобы сформировать школу и затем передать ее новым поколениям исполнителей, нужна плеяда воспитанных в традиции актеров. Даже те актеры, кого можно было бы считать последователями В. П. Белоруссовой, растерялись во времени. И, наконец, в творческих устремлениях двух основателей театра хотя и было много романтики, но они разбивались о трудности, заставляя их всякий раз менять курс. А после смерти в 1932 году П. П. Джунковского прекратил существование и театр «Бивамар»...

«В 1935 году – писала В. П. Белоруссова – Наталия Платоновна Кушниренко, дошкольный методист и научный работник исследовательского пединститута, пришла ко мне в мастерскую с заказом «уголок дошкольника» и увидела у меня висящих марионеток и петрушек. Наталия Платоновна решила организовать кукольный театр, уговорила меня бросить модели и заняться организацией дошкольного кукольного театра. Закончив начатые заказы с моделями, я всецело переключилась на организацию четвертого по счету театра.⁴⁴ Меня привлекала мысль создать дошкольный кукольный театр для маленького непосредственного зрителя, который так безусловно верит всему, что происходит на сцене: сочувствует герою, злобно грозит врагу. А если не интересно, он просто отворачивается и начинает шуметь – так непосредственна его реакция».⁴⁵

Собственно, никакой особой творческой программы театра, организованного в 1935 году, не было, если учесть, что она преследовала сугубо воспитательные цели. Сначала назывался «Дошкольный государственный кукольный театр», созданный при Харьковском педагогическом научно-исследовательском институте. В. П. Белоруссова работала по детским садам вдвоем с актрисой Л. С. Кривопусковой. После успешного выступления на съезде лучших работников в Киеве театр был узаконен в системе Облоно. В. П. Белоруссова писала:

«Дали дотацию, помещение в доме Саламандры по Сумской улице. Театр стал называться: Харьковский областной кукольный театр, который впоследствии в 1936 году перешел в систему Областного отдела искусств. В театре было шесть актеров, концертмейстер, позднее получили штатного бутафора. Штатного же художника у нас не было, а это очень тормозило работу и мешало его планированию».⁴⁶

В 1939 году В. П. Белоруссова окончила курсы режиссеров и художников кукольных театров под руководством С. В. Образцова. К этому времени ее уже привлекали возможности тростевой куклы, и руководитель загорелась идеей поставить пьесу Бычкова «Алдар Косе» с тростевыми куклами:

⁴⁴ Видимо, В. П. Белоруссова ошиблась в порядковом номере: судя по всему, это был третий по счету театр.

⁴⁵ Белоруссова, В. Тридцать лет в театре кукол. [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-47.

⁴⁶ Там же.

«Семь персонажей этой пьесы соблазнили меня возможностью сделать весь спектакль в тростевых куклах, которые меня буквально покорили своими новыми возможностями. Они приближались к марионеткам: имели такой же широкий жест, но все движения были более четки, так как управлялись не нитками, как у марионеток, а с помощью трости, приделанной к кистям куклы и так удивительно выразителен поворот головы... Спектакль был хороший, это был первый тростевой спектакль в Харькове, он был большим шагом в нашем репертуаре, как серьезный школьный спектакль, его с удовольствием смотрел взрослый зритель».⁴⁷

Несмотря на трудности на всех этапах своего творческого пути, В. П. Белоруссова в своем последнем театре, с момента образования до начала войны, осуществила девятнадцать постановок, о которых почти ничего не известно. После войны начались другие сложности, на преодоление которых уходило много сил, но преодолеть их так и не удалось.

Из «Исторической справки о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н. К. Крупской» А. Н. Струменко мы узнаем:

«С 15 марта 1949 года Комитетом по делам искусств УССР украинский театр кукол в Харькове был ликвидирован как самостоятельное зрелищное предприятие и влит в состав театра кукол им. Н. К. Крупской, причем, в структуре театра произошло изменение: театр стал функционировать как двухбригадный театр кукол (на украинском и русском языках)».⁴⁸

Таковы были обстоятельства ухода В. П. Белоруссовой из театра в 1949 году. Она писала:

«В 1949-1950 годах я организовала при филармонии небольшой театр на два актера. Работала я с актрисой Каменецкой Ж.М.».⁴⁹

В. П. Белоруссова более тяготела к камерным формам театра кукол, и крупные, «репертуарные» формы, вероятно, были ей творчески менее близки. Что касается А. Н. Струменко, то в прошлом он, будучи администратором у выдающегося режиссера-кукольника И. Н. Шаховца, возглавлявшего с 1936 года Транспортный театр кукол Харьковского дворца железнодорожников (Дорпрофсожа), более тяготел к человеческому театру, и все, что он делал в театре кукол, было подражанием ему. Разумеется, подобное направление было нежизнеспособным.

В довоенный период в театре кукол им. Н. К. Крупской были поставлены спектакли:

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Струменко, А. Историческая справка о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н. К. Крупской [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

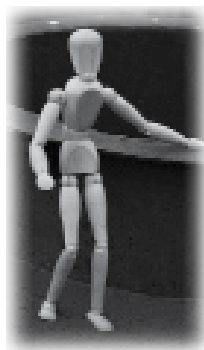
⁴⁹ Газета «Пролетарий» от 2 марта 1923 г.; Цит. по: Белоруссова В. Тридцать лет в театре кукол. – С. 45.

«Премьера пьесы А. Н. Струменко «На воле» была подготовлена и показана в Доме учителей 28 августа 1939 года. Эту пьесу театр показал в Доме учителей (в стационарном порядке) и обслуживал школы и детсады, одновременно подготавливая для дошкольного возраста пьесу того же автора (художественного руководителя театра) – «Гастроль клоуна Жака» (цирковое представление), а для школьников – инсценировку Швембергера рассказа Куприна «Белый пудель». Первая из этих пьес была сдана реперткому 5 ноября 1939 и вторая 6 ноября 1939 г. В 1940 году театром были сделаны следующие постановки: «Дракон и храбрый Питер» Кончаловской, «Три поросенка» Михалкова, Гернет – «Ледяная гора» и Струменко «Веселые музыканты». В 1941 году поставлены: «По щучьему велению», «Лисичка-сестричка», «Волшебная лампа Алладина», «Бобка», «Дом вверх дном», «Боевой Петрушка», «Сон в руку», «Шнельклопс». Из них в условиях эвакуации: «Бобка», «Сон в руку», «Боевой Петрушка» и «Шнельклопс» (антифашистская агитка)...».⁵⁰

В архивах не обнаружено ни одной рецензии на эти постановки, поэтому трудно сложить впечатление о художественном уровне театра того периода, зато явно проступают условия, в которых трудился коллектив театра им. Н. К. Крупской с 1939 по 1949 годы. Это было время неразрешимых проблем, в которых театр погряз и так из них и не выбрался.

А пока мы временно оставим тему этих двух театров и вернемся к ней в следующих главах, которые дополняют наши представления о феномене Харьковского театра кукол.

⁵⁰ Струменко, А. Историческая справка о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н. К. Крупской {Рукопись}. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.



Глава 2

Зарождение и условия становления харьковской школы кукольников. П. Д. Горбенко, И. Н. Шаховец и Всеукраинский Показательный театр кукол

Почему именно Харьков, а не Киев, стал кукольной «меккой» для целого направления в искусстве, хотя театры кукол в обоих городах организовывались одновременно? Какие мотивы содействовали росту того авторитета, который в будущем Харьковский театр кукол снискал в театральной культуре не только в пределах, но и за пределами Украины? Ответы на эти вопросы дадут возможность выяснить основные тенденции, приведшие к образованию харьковской школы кукольников. Многие театры кукол, которые рождались в огромном количестве на протяжении 20-х годов, не справлялись с трудностями времени и исчезали. И только единицы не только выживали, но и становились в авангарде театрального процесса.

Как можно догадаться, речь идет не о простом географическом названии, будто харьковская школа кукольников возникала и формировалась в городе, носящем имя Харьков. Разумеется, школа характеризуется качественной значимостью, которую нам предстоит выявить и показать, чем конкретно отличается харьковская школа от какой-либо другой. Каждая из школ, безусловно, имеет свои отличительные особенности: какая-то славится принципами режиссуры; какая-то имеет больший уклон в сценографию, так как довольно часто и вполне справедливо отмечают, что театр кукол – это театр художника. Харьковская школа уникальна своими особенностями. Она – явление многоплановое, включающее в себя несколько составляющих: актерскую, режиссерскую, сценографическую, литературно-педагогическую, административно-управленческую, но преимущественно именно актерской школой славится Харьковский театр кукол, потому что превалирующее значение всегда имело актерское исполнительское искусство. Проследим изначальные импульсы, которые привели к образованию первых профессиональных театров кукол.

Известно, что движение, положившее начало общему возрождению театра кукол в Украине, зародилось в группе художников Межигорского художественно-керамического техникума. Межигорский техникум стал кузницей кадров художников новой эстетики, экспериментировавших в самых разных направлениях искусства, и не случайно их творческие интересы затронул театр кукол, в кото-

ром они нашли применение своим художественным устремлениям. Именно там сплотился коллектив молодых творцов, которые увидели в театре кукол воплощение идеи нового модернистского искусства. Распознал это художник Павел Дмитриевич Горбенко. Он стал лидером молодежи и вскоре начал решительные действия по подготовке и организации театра кукол, как тогда было принято называть, «революционного театра». Этот процесс начался в 1923 году.

Художники принадлежали к эстетическому направлению, пропагандировавшему модернизм в изобразительном искусстве, основоположником которого был М. Л. Бойчук. Он объединил вокруг себя группу художников-единомышленников, которые стали называться «бойчукисты». На материале вертепного театра, созданного студентами Межигорского техникума, удалось достигнуть определенных результатов:

«Перші показові вистави Межигірського лялькового театру відбулися в Києві в кількох Вишах і в комсомольському клубі, а далі він почав часто демонструвати в селах коло Межигір'я. Успіх театру особливо на селах був такий великий, що він далеко не міг задовольнити всіх замовлень на вистави».⁵¹

Межигорский студенческий театр распространял свое влияние не только на Харьков, Киев или какой-либо иной отдельно взятый регион, но и на всю Украину. У межигорских студентов существовала принципиальная идея возрождения театра кукол, но было совершенно не принципиально, где эта идея угнездится и даст свои первые плоды. Сам Межигорский театр долго не просуществовал:

«Офіційного визначення і матеріальної підтримки в органів освіти театр не добився і тому не міг триматися. Після виїзду з Межигір'я кількох співробітників цієї роботи театр перестав існувати. Внаслідок своїх гастролів колектив Межигірського театру одержав кілька замовлень на лялькові театри для місцевих клубів».⁵²

Межигорский театр как бы тиражировался, щедро оставляя свои «отростки» в разных регионах Украины, не жалея на то усилий:

«Ці театри були виготовлені в Межигір'ї і надіслані на місця, але розгорнути роботу пощастило лише в м. Прилуках, де також знайшовся здібний артист-ляльковод. Здається й там ляльковий театр не довго тримався, бо через 2-3 роки вже за нього не було чути».⁵³

П. Д. Горбенко чутко уловил синтетическую природу играющей куклы. Особенности времени вносили свои характеристики в понимание процессов, но корень их был верным:

«Сучасний революційний театр знов стає мистецтвом синтетичного руху, але на іншому, вищому ступені... Ляльковий театр з природи своєї є театр синтетичного руху. В ньому не можна подати всіх нюансів психологічного життя людини,

⁵¹ Горбенко, П. Ляльковий театр на Україні [Текст] / Петро Горбенко // Шлях мистецтва. – 1929. – № 11. – С. 101-107.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

ні всієї різноманітності рухів живої людини, а типове, характерне, основне можна подати та ще й добре підкреслити».⁵⁴

В то время это была принципиально новая эстетическая позиция, своего рода программа синтетического театра, который «не відображав як фотоапарат життя свого часу, а подавав його в перетворених узагальнених образах...».⁵⁵

Общественное мнение не всегда благоприятно воспринимало аргументы о значимости театра кукол. Считалось, что он – пережиток прошлого, не перешагнувший еще в социалистическую действительность, что театр кукол примитивен, никому не нужен, что это даже вредный суррогат настоящего театра. Бытовало и другое мнение, что кукольный театр, хоть и примитивен, но вреда в его распространении нет, что его можно рекомендовать для детей, для села, пока там не появится кино, и вообще для аудитории, которая еще мало художественно развита. Некоторые педагоги, не возражая в целом против кукольного театра, возражали, тем не менее, против рациональности его использования для детей дошкольного возраста, потому что он преподносит слишком искаженные образы, мало реалистические, и это, мол, воспитывает у детей неправильное представление об окружении. Некоторые приходили к выводу, что этот театр в области революционной сатиры имеет большое будущее, находили, что принцип кукольных постановок – это высмеивание, сатира и т.д. Самым абсурдным обстоятельством, характеризующим обстановку того времени, является огромное количество противников идеи возрождения кукольного театра как такового, кому эта идея показалась никчемной выдумкой оригиналов.

Удивительно, но все эти «глупости» служили предметом самых серьезных дискуссий. Подобное отношение к театру кукол прочно укоренилось в сознании подавляющей части педагогов и определенной части творческой элиты, но, тем не менее, стойчески искоренялось энтузиастами театра кукол, что стоило им немалых усилий.

Весной 1929 года Киевский кукольный театр приехал на гастроли в Харьков, продемонстрировал свои достижения и победил в дискуссии, посвященной важности использования кукольного театра в процессе воспитания детей:

«Що стосується зауважень педагогів щодо того, чи не шкідливо застосовувати ляльковий театр для дітей молодшого, дошкільного віку, то на це найкращу відповідь дають спостереження Київського лялькового театру, які стверджують, що дошкільнята в тому вікові, коли їх взагалі зацікавлює театр, розуміють, що образи в ляльковому театрі є не дійсністю, а перетворене її відображення. Більшість педагогів-практиків на диспуті після вистави Київського лялькового театру у Харкові визнала цілковиту обґрунтованість таких спостережень».⁵⁶

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

Как видим, ситуация с театром кукол была более чем непростой. Тем не менее, процесс создания нового театра двигался вперед, и ничто уже не могло его остановить. Сегодня становится ясно, насколько ситуация могла развиваться в любом, самом неожиданном направлении, и только благодаря усилиям действительных энтузиастов, какими были П. Д. Горбенко и художники-бойчукисты, театр кукол выжил, воспользовавшись шансом, который дала эпоха. А ведь «голос» эпохи мог быть и не «услышанным» большинством кукольников, избравших для себя выгодную нишу для спокойного служения советской конъюнктуре. Время еще не настало для работы в тех формах, которые сегодня уже кажутся привычными, однако первые шаги заявляли о разворачивающейся перспективе, и важно было, чтобы нашлись те люди, которые, почувствовав время, услышав «голоса», смогли бы провести свои начинания в жизнь. Возрождение театра кукол стало программой межигорцев, и в этом действии улавливается природный зов искусства играющих кукол, который теплился, ожидая момента, чтобы проявить себя во всю мощь.

Ростки будущего искусства проявлялись в деятельности не только непосредственно самих студентов Межигорского художественно-керамического техникума во главе с их организатором П. Д. Горбенко, но и в мероприятиях по созданию экспериментального кукольного театра художественной организацией АРИУ, которые начались в 20-е годы.⁵⁷

В чем еще следует отметить заслугу П. Д. Горбенко в прививании на украинской почве качественно нового театра кукол, так это в четком отстаивании *модернистской позиции в искусстве*. В тех условиях исключительно все, погрязнув в «дискуссиях», пользовались одной и той же терминологией под маркой борьбы за новое революционное искусство. За словами часто скрывались откровенное пустозвонство, поддельные, консервативные идеи, не соответствующие смыслу эпохи, мешавшие действительному прививанию ростков настоящего искусства. П. Д. Горбенко, соответственно условиям времени, все старое, отжившее относил к разряду «буржуазной психологии», а новое считал «революционным». Таковы были «правила игры» в тех предлагаемых обстоятельствах, вынуждавших объясняться на принятом в то время языке. П. Д. Горбенко, как художник, прекрасно умел отстаивать свою позицию:

«Для нас заперечення проти лялькового театру мають лише те значення, що вони ускладнюють процес його розвитку, розхолоджують тих, від кого залежить дати матеріальну підтримку цьому театру, але вони, звичайно, не зупинять

⁵⁷ В 1925 году в Киеве было создано творческое объединение украинских советских художников, которое именовалось «Украинское революционное объединение искусства Украины», или «Ассоциация революционного искусства Украины» (АРИУ). Возглавил объединение И. И. Врона. Художники вели очень активную общественную жизнь: съезды, художественные и монументальные выставки, поездки по городам Украины, России, союзным республикам и за рубеж. Попытку обновления кукольного театра начал также коллектив Киевского детского театра под руководством А. И. Соломарского.

народження революційного лялькового театру. Нас ці заперечення зобов'язують до рішучої боротьби з ними ще й тому, що вони під маркою сучасності, навіть революційності виявляють частіше всього глибоко консервативні погляди на театральну справу в цілому. Краще сказати: навіть не погляди, а ставлення, беручи до уваги не стільки логічні концепції, скільки наявність застарілих звичок до форм буржуазного театру».⁵⁸

Вдругої статті він пише: «Всі обвинувачення в примітивності, в недостатньо-художньому рівні лялькового театру, як мистецької форми, виходять з неусвідомленої самими критиками звички їх до натуралістично-психологічного театру, що дала нам буржуазна культура, звички, яка перешкоджає їм приймати не лише ляльковий театр, а взагалі новий, так званий, лівий театр, що він намагається створити нову синтетичну (узагальнених образів) та динамічну форму театральної дії».⁵⁹

П. Д. Горбенко розумів головну особливість театру кукол, яка ще тільки «брезжила», і можна було, не помітивши, переступити через неї:

«Ляльковий театр як театр типових, узагальнених образів може бути доведений до надзвичайної сили мистецького виразу».⁶⁰

І так як все нове зв'язувалося тільки з революцією, то і «на цьому загальному шляху до утворення нових синтетичних форм накреслюється лінія розвитку революційного театру. На цьому шляху і ляльковому театрові знайдеться відповідне місце. Але, звичайно, ляльковому театрові, не ретроспективному, а побудованому на новому соціальному змісті та на вищій технічній базі».⁶¹

Це був досить високий рівень розуміння проблем театру кукол. Це – думки на перспективу. Тут містяться ідеї, які розкривають багато теоретичних аспектів театру кукол майбутнього, чому суджено було розквітати тільки після другої світової війни. А в СРСР це станеться відносно можливою тільки лише в кінці 50 – початку 60-х років.

Не лишнім буде ще раз нагадати, що перші кроки, які театр кукол здійснював, пробує свої сили, були пов'язані з зверненням до фольклорних традицій і форм старого театру:

«Думку про відродження лялькового театру подав уже на початку революції Ол. Кисіль у книжці «Український вертеп», виданої 1918 року».⁶²

Основні типи кукол, якими користувалися театри кукол на перших кроках свого існування в нових соціальних умовах, – вертеп і Петрушка.

⁵⁸ Горбенко, П. Ляльковий театр на Україні [Текст] / Петро Горбенко // Шлях мистецтва. – 1929. – № 11. – С. 101-107.

⁵⁹ Горбенко, П. Ще раз про ляльковий театр [Текст] / Петро Горбенко // Радянський театр. – 1929. – № 2-3.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Горбенко, П. Ляльковий театр на Україні [Текст] / Петро Горбенко // Шлях мистецтва. – 1929. – № 11. – С. 101-107.

Социальная направленность театра кукол была необходимой «зацепкой», без которой он не получил бы развития. Межигорский театр П. Д. Горбенко наряду с грандиозными экспериментами, которые он планировал воплотить в искусстве современного театра кукол на советской почве, считал «основным своим заданием приспособления разных форм лялькового театру для політосвітньої роботи на селі. Роботу Межигірського театру скеровувалося в основному на політосвітроботу, а саме на селянську дорослу аудиторію».⁶³

Очевидно, в полном соответствии с веяниями нового времени, функция театра сводилась к пропаганде различных установок, выдвинутых революцией – политических, религиозных, этических, национальных, идеи единства села и города, индустриализации и урбанизации, множества других моментов коммунистического строительства.

Можно ли сегодня всерьез предъявлять какие-либо претензии к драматургии того времени! Но П. Д. Горбенко, будучи одним из самых искренних и горячих сторонников искусства играющих кукол, видел перспективу его развития гораздо дальше и глубже, в отличие от многих других его современников.

Политика, стоявшая во главе угла, поддавала «жару» в дискуссиях и творческих диспутах, зачастую переполненных желчью непримиримости и сарказма. В то время свободного выбора у деятелей культуры не было, нужно было жить исключительно в русле революционных идей. Но практически трудно было кого-либо упрекнуть в отсутствии искренности в своих творческих устремлениях, потому что политическая «подкованность» автоматически становилась и эстетической «зрелостью»! Революция стала в сознании того поколения людей символом обновления, и мы не имеем права давать какую-либо моральную оценку, не вникая в предлагаемые обстоятельства советского времени, понимая, что революционные идеи не могли обойти стороной ни одного художника. В то же время на почве классовой борьбы нашлось много охотников сыграть на политических «нотках», чтобы «разоблачить» противника и выбить у него почву из-под ног. Но это были другие мотивы. В нашем случае интересно проследить взаимоотношения двух крупных представителей театра кукол в Харькове – П. Д. Горбенко и Н. М. Овчинникова. Практика этих театров опиралась на диаметрально противоположные художественные позиции, на чем и зиждилась их дискуссия.

П. Д. Горбенко, давая оценку деятельности театра Н. М. Овчинникова, писал: «Цей театр себе не виявив і не подав надії, що скоро зможе вийти з примітивного напіваматорського стану».⁶⁴

Естественно, понимая всю «тупиковость» фольклорно-конъюнктурных форм, П. Д. Горбенко утверждал и отстаивал тот театр, которым занимался кукольный театр Межигорского художественно-керамического техникума и некоторые его последователи:

⁶³ Там же.

⁶⁴ Горбенко, П. Ще раз про ляльковий театр [Текст] / Петро Горбенко // Радянський театр. – 1929. – № 2-3. – С. 31-33.

«З весни цього року (1929 года – прим. авт.) при художній організації АРМУ розпочали роботу до утворення великого експериментального лялькового театру. Великого не розміром ляльок або лялькової сцени, а охопитом своєї роботи, розрахованим на використання кількох форм лялькових театрів, що існували раніш та існують нині, а саме – театру типу «Вертеп», театру «Петрушки» та «тіньового» театру. Окремо передбачено спорудження театру маріонеток. Передбачено також можливість об'єднання гри лялькового театру з естрадою. Все це розраховано на збагачення фактури лялькового театру, на те, щоб збільшити можливість його художнього впливу на глядача. Завдання ініціаторів цієї спроби показати великі художні можливості лялькової гри і піднести її рівень на таку височінь, щоб довести всю безпідставність балачок про відсталість лялькового театру як театральної форми... Широка постановка експерименту з ляльковим театром можлива звичайно лише з державною допомогою».⁶⁵

Последняя реплика принципиальна в отношениях двух мастеров, именно она и свела их к непримиримому конфликту. В ответ на статью П. Горбенко, Н. Овчинников указывал на ущербность «Вертепа», отдавая преимущество Петрушке, искусством которого он, собственно, более всего и владел, а заодно отстаивал свою форму кукольного театра:

«Час одверто визнати, що форма «Вертепу» досить примітивна, безнадійно престаріла, і тому нема ніякої рації витратити час і гроші на її відродження тепер. На сьогодні це – музейна річ, і для сучасності такий театр зовсім непотрібний».⁶⁶

В общем, Н. М. Овчинников присоединил свой голос к голосам противников вертепной драмы в защиту своего направления работы, отличающегося стабильностью и полным соответствием требованиям времени, он защищал свой театр, «что существует, а не лежит в архиве, той театр, что його розраховано на обслуговування широких кіл населення, а не тільки на «аматорів» та на «ентузіастів». Але, як і завжди буває, життєздатними залишаються лише ті театри, що виявили не тільки зацікавленість, але й упертість у досягненні мети».⁶⁷

Можно понять пафос Н. М. Овчинникова в отстаивании стабильности своего театра, существовавшего в апробированных формах. Но ясно и то, что театр П. Д. Горбенко не мог иметь до такой степени развитой формы и необходимой актерской техники в силу своей новизны. Было бы странно требовать от молодого театра всего сразу! Безусловно, молодое искусство нуждается в поддержке, оно имеет право и на эксперимент. Новация не превратится в новое качество, избегая творческого риска.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Овчинников, М. Декілька слів з приводу статті тов. Горбенка «Ще раз про ляльковий театр» [Текст] / Микола Овчинников // Радянський театр. – 1930. – № 1-2. – С. 56-59.

⁶⁷ Там же.

Тем временем, одна из «веточек», выпущенная из Межигорья, наиболее удачно привилась на харьковской почве, и в результате «Ассоциация Революционного искусства Украины» (АРИУ), объединявшая в своих рядах художников-модернистов, оказала решающее влияние на возникновение и формирование в Харькове профессионального театра кукол. Этому в значительной степени способствовало то, что «у 1929 р. П. Д. Горбенка було призначено інспектором художнього відділу Наркомпросу України в Харкові. Ідея створення сучасного українського театру ляльок не залишала його весь цей час». ⁶⁸ С П. Д. Горбенко сотрудничали некоторые художники-бойчукисты, члены АРИУ – Довгаль, Котляревская, Холмская, Цывчинский и другие. П. Д. Горбенко связывала также дружба и с самим М. М. Бойчуком.

В результате борьбы Горбенко с Овчинниковым, победил Горбенко, имея для этого еще и соответствующие, перевешивающие функциональные полномочия по должности заведующего отделом Наркомпроса Украины, и «Театр Петрушки» Овчинникова послужил базой для создания Показательного театра кукол. Как сообщалось в советской прессе:

«Харківський ляльковий театр нещодавно реорганізовано. Насамперед значно поширено його форми: крім «Петрушки», введено вертепні ляльки, тіньовий театр, маски та вживається заходів про придбання комплекту закордонних маріонеток. Теперішній ляльковий театр ставить своїм завданням вжити всі наявні форми лялькового театру та поєднати їх». ⁶⁹

Для того времени планы были действительно захватывающие своей свежестью и новизной:

«...Розпочаті заходи до утворення експериментального лялькового театру художньою організацією «АРМУ». Тут зроблена спроба утворити синтетичний ляльковий театр, де б одночасно були представлені вертепна, петрушечна форма, та тіньовий театр, що можуть поєднуватися в одній виставі. Передбачається далі можливість виступів разом з ляльковим театром ще й живих артистів в масках. Таким способом ініціатори театру мають на увазі збагатити фактуру лялькової сцени. Театр розраховують як на дитячу, так і дорослу аудиторію. В склад групи, що працює над утворенням цього театру, входять вихованці Київського та Харківського Музично-драматичного інститутів та художники з «АРМУ». ⁷⁰

Как видим, это уже настоящая творческая программа развития театра кукол. Недаром в своих воспоминаниях О. К. Фомишкина писала:

⁶⁸ Шахивець, І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис]. – Держ. музей театра, музики і кіномистецтва України, – інв. № 10818/С.

⁶⁹ Харківський державний ляльковий театр [Текст] // Мистецька трибуна. – 1930. – № 17. – С. 73.

⁷⁰ Горбенко, П. Ляльковий театр на Україні [Текст] / Петро Горбенко // Шлях мистецтва. – 1929. – № 11. – С. 101-107.

«Большую роль в зарождении театра кукол в Харькове сыграл Павел Дмитриевич Горбенко».⁷¹

Вскоре произошло судьбоносное событие в истории Харьковского театра кукол: П. Д. Горбенко познакомился с выпускником Харьковского музыкально-театрального института Иваном Николаевичем Шаховцом и предложил ему возглавить театр кукол при ТЮЗе. И. Н. Шаховец писал:

«У 1928 році група студентів на чолі з т. Горбенком П.Д., старим діячем і прихильником лялькового театру, одним із основоположників Межигірського вертепного театру при АРМУ, почали робити спроби організації лялькового театру. Мета була створити новий радянський український ляльковий театр, поєднати різні форми – вертеп, петрушка і тіньовий. Спочатку вироблення ляльок (тут активну участь приймали художники Довгаль, Котляревська, Холмська, Горбенко й інші), потім оволодіння технікою і, нарешті, 1-го травня 1929 р. перший виступ на майдані під режисурою Вольтовської і Шахівця. Виставляли одну сценку з масками й другу петрушечну комедію – «Побутове ревю». Після цього група ентузіастів розпалась. Залишилася лише група: Цимлова, Горбенко, Вольтовська і Шахівець. Не було ні коштів, ні п'єс, але [вони] вперто продовжували свої експерименти.

В 1930 році влітку при Харківському театрі юного глядача на місце керівника ледве животіючого лялькового театру запрошують т. Шахівця, а тому і вся група від АРМУ переходить до ТЮГу. Робота розгорталася повільно. Треба оволодіти технікою. Запрошують т. Цивчинського, бувшого Межигірського лялькового театру. Він знову повторює свою прекрасну вертепну комедію «Свято в раю». Далі робимо самі невеличку п'єску «Пряла», де відбиваючи тяжкий труд Пряли в сім'ї, показуємо переваги колгоспу. В цій п'єсі ми поєднали всі три форми лялькового театру – тині (трактори), вертеп (колгоспники) і петрушки (родина Пряли). Після цього письменник Ю. Смолич дає свою невеличку п'єску «Ой, було в матері троє синів» (виробнича тематика). Це була перша петрушечна п'єса, з якою ляльковий театр вийшов перед масами робітників, учнів та студентства. Завод ДЕЗ та ХПЗ добре пам'ятають наші виступи. Далі нашвидку робимо «Агітревю», відкликаємося на поточну кампанію, використовуючи техніку старих ляльководів, ще далі в репертуар театру поступає п'єса «Буксир», де ми вперше, удосконалюючи техніку, намагаємося перемогти двомірність лялькового плану. П'єса написана на колгоспну тему.

Популярність нашого театру росте. Театр виступає на всіх святах по клубах, школах. За два останніх місяці 1930 року театр дав сорок п'ять вистав. Особливо бурхливо й тепло зустрічали театр ДПЗ-івці.

Далі театр виготовлює спеціально для дошкільнят п'єсу-гру «Будь готов!», а ще далі приступає до тіньової постанови «Естафета».

1931 року театр одержує за свою роботу назву Всеукраїнського Показового лялькового театру і працює за планом і керівництвом сектора КДР та позашкільного

⁷¹ Фомишкіна, О. Немного о прошлом [Рукопись] – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

виховання при НКО. Влітку театр виїздить на гастролі – Полтава, Житомир, Бердичев, Вінниця, Проскурів та Кам'янець-Подільськ. За два місяці театр дав 65 вистав, обслужив 23150 чоловік. Театр користується величезним успіхом серед робітників, селян, учнів, студентів, червоноармійців та колгоспників.

Удосконалюючи техніку лялькової гри, різні форми лялькового театру, залишаючись максимально портативним театром, Всеукраїнський Показовий ляльковий театр веде пропаганду за лялькові театри, улаштовує такі театри на місцях і веде боротьбу за витриманий художньо і ідеологічно репертуар, ведучи нещадну боротьбу проти всякої «халтури» і шкідливої ідеології на цьому фронті.⁷²

В воспоминаниях И. Н. Шаховца нет данных о самых первых шагах театра. А начинался Показательный театр кукол, как и все театры, с малого. Одна из колористов театра, актриса Б. М. Трофимюк писала в своих воспоминаниях:

«В Харьковский театр кукол я пришла в 1927 году.⁷³ В то время база театра находилась на частной квартире, а позже в помещении театра юного зрителя, точнее, наша ширма стояла в уголке вестибюля театра. Работало нас всего пять человек: худрук т. Шаховцов, он же и организатор этого театра, я, актриса Цимлова, еще один актер, он же рабочий сцены и электрик, и пианист. Средств театр не имел, мы приносили из дома материалы, сами лепили головки, делали кукол, шили костюмы. Так мы выпустили нашу первую премьеру на колхозную тему, где высмеивались лентяи, симулянты и т.п.»⁷⁴

Харьковскому театру кукол, можно сказать, повезло на людей, взявшихся за его организацию. Немаловажным оказался и тот факт, что в Харькове, который был тогда первой столицей Украины, легче было решать многие официальные вопросы, связанные с организацией театра. Крупный руководящий пост в правительстве занял заинтересованный в строительстве нового театра человек – П. Д. Горбенко, – по тем временам редкое сочетание художника и чиновника, который был не только одним из идейных организаторов, но и покровителем Харьковского театра кукол. Это значит, что, хотя бы первое время, многие производственные и художественные вопросы решали два человека, совместные действия которых всегда были согласованы. Но это вовсе не означает, что во всем остальном также все было благоприятно. Утомительные дискуссии, отнимающие столько драгоценного времени и сил, как раз свидетельствовали о живущих рядом с творцами их идейных оппонентах. Некоторые из них формировали общественную атмосферу, в которой прогрессивные силы, как правило, шли на жертвы и не всегда одерживали победу. Харьковскому театру кукол повезло на

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

⁷³ Эта дата, видимо, неточна, если И. Н. Шаховец писал о первых пробах создания театра кукол в 1928 году, а Показательный театр кукол был организован в 1929 году.

⁷⁴ Трофимюк, Б. Как я стала актрисой-кукловодом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

предлагаемые обстоятельства, которые поначалу способствовали подъему и расцвету театра. Даже тогда, когда «бойчукизм» как течение в искусстве, был объявлен «буржуазным национализмом» и разгромлен советской властью, модернистские идеи не погибли.

Под руководством И. Н. Шаховца театр совершает качественный скачок, растет его популярность и авторитет среди театров кукол Украины, о чем свидетельствуют успешные и многочисленные гастроли, в том числе и за пределами Украины. После присвоения в 1931 году статуса «Всеукраинский Показательный кукольный театр», этот театр занял центральное место среди театров кукол Украины и стал законодателем в развитии эстетики искусства играющих кукол. В основу деятельности театра был положен эксперимент, во всех тенденциях роста прослеживается влияние модернистских идей «бойчукистов», с которыми у театра были самые тесные контакты:

«На підставі досвіду Межигірського вертепного театру, ми при АРМУ за керівництвом т. Горбенко почали робити спроби улаштувати вертепну виставу. Але ще раніше ми поставили собі за завдання удосконалити й поєднати всі форми лялькового театру...».⁷⁵

К постмодернистской тенденции, коснувшейся практически всех театров кукол страны, можно отнести отвержение жанра сказки. Это случилось вскоре после Октябрьской революции:

«Тогда генеральным направлением развития драматургии советского театра кукол стали агитспектакли – симбиоз традиционной «комедии о Петрушке» с фигурами политического карнавала тех лет. Петрушка, сменивший дурацкий колпак на буденовку, бил своей дубинкой, колол штыком «многоголовую гидру»: Антанту, Деникина, Юденича, Колчака... Борьба со сказкой началась в СССР

в конце 1920 года, когда еще не существовало официальной «теории» против этого жанра, но пьесы-сказки уже с трудом визировались соответствующими отделами Наркомпроса, не рекомендовались к исполнению. Место кукольных зайцев, медведей и сказочных героев в домах и квартирах, детских садах, в спектаклях для детей занимают «общественные деятели и вожди пролетариата».⁷⁶ «Животным» в театре кукол запрещалось разговаривать, сказка решительно и ка-



Правительственное здание в Харькове, 1932 г.

⁷⁵ Шахивець, І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис]. – Держ. музей театру, музики і кіномистецтва України, – інв. № 10818/С. – 1 с.

⁷⁶ Голдовский, Б. Куклы [Текст]: энциклопедия / Борис Голдовский. – М.: Время. – 2004. – С. 360.

тегорично витеснялась из репертуара. Она считалась «вредной», «мешающей ребенку разобраться в окружающем», «действующей ему на нервы», «художественным наркозом» и т.д.».⁷⁷ «Борьба власти с жанром нарастала. Возбуждались «дела», шли показательные агитсуды. Со сказкой призывали бороться даже самих детей. Привычным стало выражение «яд сказки»...».⁷⁸

На эту же тему продолжалась борьба П. Д. Горбенко и Н. М. Овчинникова:

«Зараз, коли діти-дошкільнята у своїх садках знайомляться у загальних ризах із завданнями країни, не можна дітей годувати казковим репертуаром: «Червоною шапочкою», «Котом у чоботях» і т.д. Дитині потрібна п'єса з сучасним бабьорим трудовим змістом, яка б малювала наші досягнення, наші перемоги».⁷⁹

Совладать с подобными установками здравому смыслу было не так просто. Сохранились интересные воспоминания ветерана Харьковского театра кукол Валерия Михайловича Прохорова:

«В театре иногда выбрасывали старые документы. Как-то мне попала одна бумага – объяснительная Шаховца о концепции спектакля «Колобок», – и там в традициях НКВД было тщательно расписано, кто такой Колобок, почему он не враг народа, и зачем ставится этот спектакль. Я себя до сих пор укоряю за то, что не сохранил эту бумагу – такой уникальный документ эпохи! Но я тогда не думал, что эти все его письма, отчеты – исторические документы».⁸⁰

Творческий альянс Горбенко и Шаховца продолжает крепнуть. 1930 год стал для нового театра знаковым:

«З ініціативи діячів мистецтва та робітників Наркомпросу в Харкові організовано Всеукраїнське товариство сприяння лялькового театру (скорочено Вутовлят).⁸¹ Мета цього товариства – всебічно сприяти розвитку лялькового театру на Україні, як цінної форми театрального мистецтва – гідної до широкого використання цього театру, як засобу художньо-ідеологічного впливу на маси в процесі соціалістичного будівництва. Товариство ставить своїм завданням дбати про піднесення техніки і художньої якості лялькового театру на Україні, утворення для нього відповідного соціально цінного революційного репертуару,

⁷⁷ Там же, с. 361.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Овчинников, М. Декілька слів з приводу статті тов. Горбенка «Ще раз про ляльковий театр» [Текст] / Микола Овчинников // Радянський театр. – 1930. – № 1-2. – С. 56-59.

⁸⁰ Беседа с актерами театра кукол В.М. и М.И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В.А. Афанасьева, стр. 1-9.

⁸¹ В состав Организации вошло много представителей власти и руководителей разных театров. Что любопытно, П. Д. Горбенко в то время был еще и директором Харьковского музыкально-драматического института. Понятно, что, подбирая кадры для нового театра кукол, не случайно его выбор пал на И. Н. Шаховца, окончившего этот институт в 1923 году. Надо полагать, что И. Н. Шаовец подавал большие надежды, будучи еще студентом театрального отделения института.

а також дбає про виховання художніх кадрів для обслуговування справи лялькового театру».⁸²

В товарищество вошли несколько членов художественного объединения АРИУ, представители научной и творческой интеллигенции, среди них от музыкально-драматического института П. Д. Горбенко.

В это же время начинает формироваться и закладываться будущая традиция литературно-педагогической школы театра: ее родоначальником был И. Н. Шаховец, он проводил основную работу по пропаганде Показательного театра кукол и искусства театра кукол, проводил, подключая к ней и актеров труппы. Везде, куда бы ни приезжал театр, весь коллектив под руководством И. Н. Шаховца принимал участие в проведении многочисленных творческих встреч со зрителями. Безусловно, были работники, которые согласно штатному расписанию занимали должность заведующих литературной частью театра, они также проводили определенную работу со зрителями, но их роль была сугубо исполнительной, подчиненная тем задачам, которые определял И. Н. Шаховец как художественный руководитель театра. В частности, П. Л. Слоним упоминает о некоторых сотрудниках литературно-педагогической части, сообщает о том размахе пропагандистской работы:

«Театр мог развернуть во всю ширь педагогическую работу со зрителями, как с детьми, так и с родителями. Педагоги А. П. Новикова и М. Г. Лекарева создали крепкий детский актив, проводили обсуждения спектаклей, встречи актеров со зрителями».⁸³

По имеющимся сведениям, предоставленным П. Л. Слонимом, после утверждения в штатном расписании театра должности заведующего литературно-педагогической частью, первым завлитом театра стала Б. М. Глозман, которая до этого времени восемь лет работала завлитом детского театра. О ней более подробно рассказывается в главе, посвященной литературно-педагогической школе Харьковского театра кукол.

Театру повезло на судьбоносное событие, благотворно повлиявшее на дальнейший ход его развития. Харьковский театр кукол работал «под крышей» Харьковского театра юного зрителя (ТЮЗа). Заведующим педагогической частью этого театра был П. Л. Слоним, с именем которого связаны кардинальные перемены для Харьковского театра кукол. Впоследствии П. Л. Слоним станет первым директором Харьковского Показательного театра кукол. Будучи человеком чрезвычайно увлеченным театром, П. Л. Слоним был поражен спектаклями театра кукол:

⁸² Організація ВУТОВЛЯТ // Мистецька трибуна. – 1930. - № 20-21. – С. 19.

⁸³ Слоним, П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930-1941 гг.) [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

«Буквально с первых дней я встретил удивительный творческий коллектив театра кукол под руководством увлеченного режиссера И. Н. Шаховца, который ютился в фойе театра и в малой подвальной кладовке... И даже получив высокое звание «Показательный театр кукол», даже получив государственную дотацию, театр находился в нашем театре на правах бедных родственников. Выручали летние гастролы театра. В Харькове работали еще несколько театров кукол, но все без стационарных помещений».⁸⁴

Летом 1934 года решением правительства столица Украины переводится из Харькова в Киев, а лучшее в городе здание, где размещалось правительство, бывшее дворянское собрание, передано детям для создания в нем первого в стране и в мире Дворца пионеров и октябрят. По совместительству, помимо того, что П. Л. Слоним работал в ТЮЗе, он еще возглавил театральный сектор отдела художественного воспитания Дворца. Петр Львович писал:

«После длительных дискуссий было определено количество отделов Дворца, секторов, клубов, секций, студий и ориентировочный охват участников. Приближалось время распределения помещений между отделами. И в это время у меня явилась мысль забрать под эгиду моего театрального сектора театр кукол. Поделится этой мыслью с режиссером И. Н. Шаховцом, который сразу не поверил в реальную возможность. Но каково было мое удивление, когда Постышевский Совет единодушно поддержал мое предложение, особенно группа архитекторов. Весь театр воспрял духом, все трудились над творческим проектом для архитекторов. А я пробивал выделение необходимой площади. К сожалению, мы не могли удовлетворить полностью все запросы театра, но выделенный архитектор работал с большой любовью и создал театр-сказку, хотя зрительный зал вмещал только 142 места. Театр ликовал, актеры предвкушали творческие перспективы. Вспоминаю, что именно театр кукол стал первым законченным объектом театрального сектора. Всеобщему восторгу не было конца. И уже весной 1935 года театру разрешили работу в своем новом помещении... А лето 1935 года стало началом подготовки к открытию Дворца. Официальный переход театра кукол в здание Дворца, как самостоятельная творческая единица, был оформлен сразу после открытия Дворца, и тут же стал вопрос о назначении директора театра, и коллектив театра видел его только в моем лице. В это время закончилось мое совместительство в театре для детей (в ТЮЗе – *прим. авт.*), и я снова по совместительству стал директором театра кукол».⁸⁵

Статус «Показательного» театр уже имел, работая под эгидой ТЮЗа. Поступив в ведение Дворца пионеров и получив великолепное по тем временам здание, статус театра вырос еще больше. Из воспоминаний П. Л. Слонима следует, что

⁸⁴ Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

⁸⁵ Там же.

состав актеров был профессиональный: в коллектив театра вступали выпускники музыкально-драматического института, которых он совместно с И. Н. Шаховцом отбирал в труппу. Большинство театров того времени такой возможности не имели, их труппы состояли исключительно из любителей. П. Л. Слоним писал:

«В 1935 году театр пополнился молодым пополнением актеров со специальным образованием. К нам в коллектив пришли выпускники театрального института: М. М. Вербицкая, В. В. Брадул, Б. М. Каменецкая, А. В. Копырина. В этот же период пришла в театр молодежь...».⁸⁶

Говоря об И. Н. Шаховце, нельзя не рассказать о его соратнике П. Л. Слониме, которого мы цитируем. Этот человек сделал неоценимый вклад в развитие Харьковского театра кукол. Прожив ровно сто три года, Петр Львович до конца своей жизни сохранил светлый ум и активное отношение к жизни.⁸⁷ В определенный период он стал «поставщиком» актерских кадров для театра, пока еще не была организована кафедра театра кукол, что следует особо отметить. Он оказывал много практической помощи театру на протяжении длительного периода его истории:

«Петр Львович – рассказывает актриса Л. И. Кулишова – писал много сценариев, которые на финансовой основе поднимали театр, давая ему возможность развиваться. Писал интермедии для нашего театра. Во Дворце Слоним готовил нас по системе Станиславского. После Слонима приходили к Афанасьеву, это была как подготовительная школа перед приходом в театр, до основания кафедры».⁸⁸

Масштаб творческой и воспитательной работы был поставлен на столичном уровне, из чего складывался каркас формирующейся школы:

1) В театре в основном работали выпускники музыкально-драматического института, то есть люди с высшим образованием. Первая столица обладала большими возможностями для набора кадров, имея «под рукой» высшее учебное за-

⁸⁶ Слоним, П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930-1941 гг.) [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

⁸⁷ В 2005 году Петр Львович посетил Харьковский театр кукол и попросил слово перед началом спектакля. Его выступление длилось порядка трех минут. Удивительно ясный ум, светлая память и трезвость мышления. Все это никак не стыковалось с его почтенным возрастом. Позже, уже подружившись с ним, автор неоднократно удивлялся его памяти на события, факты, людей, удивительно точные сведения, которые потом совпадали при сличении документальных источников. В США Петр Львович до последних дней читал лекции о русской поэзии и читал по памяти стихи Маяковского, Есенина, Пастернака, Ахматовой, Бродского. Однажды по телефону рассказал, что до сих пор помнит все стихи, «только в одном месте запнулся, забыл слово».

⁸⁸ Беседа с актрисой театра кукол Л. И. Кулишовой от 16 июня 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

ведение – музыкально-драматический институт. Во Дворце пионеров была создана необходимая материально-техническая база для содействия творческому развитию театра. Процессом руководили главный режиссер театра И. Н. Шаховец и директор театра П. Л. Слоним. Причем, П. Л. Слоним проводил очень большую организационную работу по привлечению новых кадров в театр.

2) Актеры, которые не имели высшего образования, то есть были просто талантливыми «любителями» тоже попадали в театр И. Н. Шаховца, с ними проводились профессиональные занятия, проходившие по всем правилам театральной школы. Достаточно назвать имена тех, кто преподавал мастерство актера и другие сценические дисциплины, чтобы убедиться в качестве подготовки актерского состава. П. Л. Слоним, как административный руководитель театра, организовал учебу для учеников и актеров, не имеющих театрального образования, которую вели преподаватель театрального института Р. А. Черкашин, режиссер театра русской драмы Н. В. Петров, режиссер театра имени Т. Г. Шевченко М. Крушельницкий, замечательный актер украинской сцены А. М. Бучма.

3) В Харькове сформировалась благодатная культурная среда, питающая творчество всех театров города. Известен интерес Л. С. Курбаса к кукольному вертепу. Но ситуация, видимо, не ограничивалась только частным интересом к куклам. Ясно, что и Л. С. Курбас, и И. Н. Шаховец, и П. Д. Горбенко, все театральные деятели Харькова составляли тогда единое ядро харьковской культуры. А так как Л. С. Курбаса интересовала тема вертепа, то не исключено, что его связь с зарождающимся в городе театром кукол могла быть установлена еще в 20-е годы. И. Н. Шаховец, П. Д. Горбенко и Л. С. Курбас вполне могли свободно общаться, что вполне естественно для любого театрального города. Иначе как можно объяснить ту помощь, которую театр «Березиль» оказывал творческому коллективу Показательного театра кукол?

В своем историческом очерке о кафедре театра кукол Л. П. Попов писал:

«Еще в 20-30-х годах выдающийся реформатор украинского театра Лесь Курбас обращается к истокам украинского вертепа в спектаклях «Революционный вертеп», «Рождественский вертеп» и др., определяет основные принципы игры актера в вертепном спектакле. История свидетельствует, что многие ученики Л. Курбаса, участвовавшие в этих спектаклях, в последующие годы были активными пропагандистами, организаторами профессионального украинского театра кукол, среди них В. Василько, М. Терещенко, Ф. Лопатинский, Л. Болобан, П. Долина и др.».⁸⁹

Как видим, процесс не ограничивался только привлечением специалистов для обучения актеров драматическому искусству, процесс шел гораздо шире, глубоко захватывая сущностные стороны развития культуры. В тот период установились крепкие тенденции развития театрального искусства, выразившиеся

⁸⁹ Попов, Л. Кафедра театра кукол / Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917-1992 // П. П. Калашник / Харьк. Инст. Искусств им. И. П. Котляревского. – 1992. – С. 304.



Куклы Всеукраинского
Показательного театра кукол



Спектакль «Пузан»: Человек у телефона и Мура
Метельщиков



Спектакль «Девочка и белочка»: Груня и
мальчишки

в синтезе устремлений разных театральных коллективов. На рубеже 20-30-х годов, пожалуй, ни в каком другом украинском городе не было столь сильного сплава творческих интересов, объективно повлиявших на зарождение в Харькове школы кукольников. Сложилась единая, мощная модернистская среда, оказавшая сильнейшее влияние на формирование в Харькове искусства театра кукол. На смену вертепу, ставшему исходной точкой развития в Харькове профессионального театра кукол, пришел модерн Показательного театра кукол.

Актеры театра активно занимались техникой кукловодства, продолжая развивать навыки театральной школы. Воспитание актера лежало в основе нового театра, и как мы отмечали, театр пользовался возможностью экспериментировать, что способствовало росту профессионализма актеров и режиссеров. У нас есть все основания для утверждения:

Во Всеукраинском Показательном театре кукол под руководством И. Н. Шаховца закладывался фундамент театральной кукольной школы, которая в будущем будет известна в среде профессионалов как харьковская школа кукольников.

Советская драматургия тех лет, за редким исключением, не поражала глубиной и высокой степенью изысканности содержания. От социального заказа никто не мог отказаться, и Показательный театр кукол от этого не мог уйти. Однако, наряду с современной кукольной драматургией, появляются названия классических произведений. П. Л. Слоним, живой свидетель и участник формирования репертуарной политики театра, писал:

«Вспоминаю по памяти репертуар театра тех лет, не помня дат их вы-

пуска: «Девочка и белочка», «Пузан», «Гусенок», «Мойдодыр», «Димка-циркач», «Иржик молодец», «Веселая карусель», «Король Олень». Мне хотелось создать спектакль-сказку на современную тему. И на сей раз пришли на помощь актеры и режиссеры театра русской драмы. Пьесу-сказку «Клетчатые штаны» написал актер театра И. Шишкин, художник и актер театра А. Малинин, режиссер, выпускник режиссерской студии театра И.И. Гриншпун. Сказка с большим интересом воспринималась зрителем, хотя в репертуаре продержалась немного».⁹⁰

После того, как к статусу «Показательный» присоединился еще и «Всеукраинский», о театре заговорили в другой тональности, так как театр нащупал условный «язык» играющей куклы. Поэтому все больше и больше критики начинают говорить о художественности постановок, главной темой становится не только их социальная значимость в воспитании детей, на спектакли театра уже смотрят как на произведения большого искусства. В период с 1930 по 1935 годы на фоне того репертуара, из которого некоторые постановки впоследствии станут классикой советского театра кукол, в Показательном театре кукол появляются «три шедевра», определившие его эстетику и вошедшие в золотой фонд украинского театра кукол. По ним, как мы убедимся, начнет свое исчисление харьковская школа кукольников, так как в этих постановках определились главные



⁹⁰ Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В.А.Афанасьева, стр. 1-8.

принципы режиссуры, сценографии и актерского исполнительского мастерства. Эти спектакли станут высокими творческими достижениями, исторической вехой искусства харьковских кукольников и всего украинского театра кукол. Это – постановки И. Н. Шаховца «Конек Горбунок» П. Ершова, «Три толстяка» Ю. Олеши и «Запорожец за Дунаем» И. Гулака-Артемовского.

В архиве сохранилась рецензия, в которой, как будто специально самим автором выделены черным курсивом слова, определяющие эстетику харьковских кукольников. Сознал ли сам автор, что в них содержатся основные характеристики школы:

«Харківські лялькарі показали високий клас *майстерності* і справжньої художності. Колектив театру (художній керівник – Шахивець І.М.) зумів віддати всю привабливу *феєричність* твору, його фантастичний характер і, водночас, правильно, в *реалістичному плані* загострив соціальні мотиви «Конька-горбунька».

«Коньок-горбуньок» виявляє особливість творчого методу театру. Це настанова на *комедійний* жанр, на *сюжетність*, стремління до максимальної *вокалізації* постави».⁹¹

Выделенные слова характеризуют совершенно иную степень мастерства. Качественные показатели художественных приемов и выразительных средств, органично соединенные в одном спектакле, свидетельствуют о мастерстве и методе режиссера. К счастью, уже были сделаны некоторые «послабления» жанру сказки, и И. Н. Шаховец не ошибся в собственном выборе. Все «социально-классовые» условия были соблюдены:

«Не міняючи тексту і випустивши фінальну сцену (за Єршовим – одруження Іванушки на цар-дівичі) театр підніс виховне значення казки і виправив її логічну лінію, бо селянин Іванушка весь час виявляє свою антипатію до тендітної витонченої цар-дівичі. Тому їхнє одруження неприродне – навіть для казки».⁹²

Несмотря на обязательность указаний на присутствие социальных моти-



⁹¹ Чехів, М. Театр ляльок [Текст] / М. Чеховий // Соціалістична Харківщина. – 1935. – 5 берез.

⁹² Там же.

вов в спектакле «Конек Горбунок», автор статьи отмечает *особенности творческого метода!* Явно напрашивается вывод о том, что к 1935 году Харьковский Всеукраинский Показательный театр кукол – сложившийся зрелый творческий коллектив. Прослеживается очевидная эволюция художественных достоинств Харьковского театра кукол, дающая представление о направлении развития. Впоследствии все указанные достоинства харьковчан станут показательными в дальнейшей его судьбе.

Чем дальше от нас время, в котором творил талантливый коллектив Всеукраинского Показательного театра кукол, тем дороже и ценнее становятся описания спектаклей современниками, видевшими эти постановки на его сцене. Любые намеки авторов рецензий на эстетику, стиль и метод работы с куклой дают богатую пищу для размышлений о природе харьковской школы кукольников. Приведем ряд выдержек из публикаций. Вот одна из них, посвященная своеобразному юбилею – 50-му представлению спектакля «Конек Горбунок»:

«Досить подивитись на «Конька-Горбунка» у Всеукраїнському Показовому ляльковому театрі, щоб побачити, що театр цей великий глибиною і розмахом роботи, талановитий, художньо-яскравий і культурний – є – ми аж ніяк не перебільшуємо – гордість театрального Харкова і вартість всілякої уваги громадськості...

І. М. Шахівець, постановник «Конька-Горбунка» в ляльковому театрі, художній керівник і перший ентузіаст свого театру, прекрасно передав усі особливості ершовської казки в своїй поставі. Близько 3 годин (з антрактами) іде спектакль, і за цей час ви наче б то подорожуєте чудесною країною народної казки. Весь спектакль витриманий від початку до кінця в одному стилі. Чудово звучить слово. Одна яскрава картина змінюється іншою. Справжній постановний шедевр – сцена на морському дні. Просто не віриться, що ці живі, різноманітні рибки, що так натурально і красиво пустують, тільки іграшки, які відживають від гри талановитих акторів. Цих акторів глядач ніколи не бачив в обличчя. Але це вони спритною грою рук, пальців, голосу перетворюють ляльок на живих людей. Особливо відзначимо прекрасну роботу того ж таки т. Шахівця (Іванушка), товаришів Трофимюк (малий Коньок-Горбунок), Бублій (поетична, але з вдачею Цар-дівчина), Цімлову (повний гумору Місяць Місяцевич), Янчукова (цар), Мазуренка (спальник), Гаврила (городничий). Цими іменами справа не вичерпується. Подивіться, приміром, як прекрасно «грає» казковий кит. Та тут ми підходимо до одного з основних елементів, що зумовлюють успіх спектаклю – до роботи художника. І декорації «Конька-



Художник-скульптор Е. Гуменюк и заместитель директора Показательного театра кукол М. Вайсберг, 30-е гг.

Горбунка», і ляльки, над якими працювали художниці О. Фомішкіна і Є. Гуменюк (скульптор) – прекрасні. Вони великою мірою визначають ту чудову передачу духу російської народної казки, духу поезії, фантастики, гумору й здорового розсудку, яких сповнений спектакль. Хороша і музика Мейтуса. Спектакль дуже вдало музикально супроводжує на піаніно тов. Третьякова.

Настійно рекомендуємо подивитися цей чудовий спектакль тим, хто ще не встиг цього зробити».⁹³

Вот еще одна рецензия по итогам гастролей театра в Каменец-Подольске, которая весьма убедительно передает портрет времени:

«З того часу, коли Харківський театр уперше показав свою продукцію (було це у цеху Харківського тракторного заводу), минуло понад п'ять років. Відтоді вистави театру бачило близько мільйона ребят.

У Кам'янці театр не вперше. П'ять років тому він приїздив сюди. Ще молодий тоді колектив привіз єдину свою постанову «Будь готов». Тисячу разів пройшла ця вистава. Театр устиг за цей час тричі побувати на Дніпрельстані, відвідати Дніпропетровськ, Полтаву, Черкаси, Кременчук, Одесу, Миколаїв, райони Харківщини й Винничини, Білорусь. А тим часом актори невпинно підвищували свою майстерність, вчилися, творили, помилялись, перемагали. Тепер театр має цілий ряд вистав для дітей різного віку – для ясельних і дошкільнят («Дівчинка й білятко», «Мийдодир»), для дітей середнього віку («Пузан», «Коньок-Горбунок»), старшого («Три товстуні», «Клітчасті штани»), а також і вистави, які захоплено дивиться дорослий глядач («Запорожець за Дунаєм» і т.д.).

Нинішні гастролі театру в Кам'янці, які щойно закінчились – блискуче поідтвердження завоювань творчого колективу театру на чолі з його мистецьким керівником І. М. Шахівцем.

Прекрасний шлях – від «Будь готов» – до великих складних спектаклів «Коньок-Горбунок» і «Клітчасті штани». В цій останній роботі «діють» не тільки кукли-люди. Театр, відмовляючись від звичайної ширми, показує глядачеві мініатюрну вулицю з будівлями, з авто і трамваями, що рухаються. Не боючись експериментів, театр простує по шляху оволодіння найскладнішої техніки. Надзвичайно цінним у роботі лялькового театру є його зв'язок, справжня дружба з глядачем. Організація театрального активу, конференції батьків, масові вечори, подібні до балу-маскараду героїв з вистав театру, листування з ребятами, – все це форми зв'язку з аудиторією. Тисячі листів одержує театр. Юний глядач – суворий критик, він придивляється до кожної дрібниці, дає влучні зауваження. Та найбільше у цих листах – любові й подяки своєму театрові, що наснажує, розважає і вчить.

Казку, якій понад сто років, театр подає так, що діти розуміють соціальну відмінність персонажів, знають, кому симпатизувати, а кого ненавидіти. Виставу цю високо оцінили товариші С. В. Косіор, В. П. Затонський, М. Н. Демченко, А. А. Хвиля.⁹⁴

⁹³ М.Р. «Коньок-Горбунок» [Текст] / М.Р. // Соціалістична Харківщина. – 1935. – травень.

⁹⁴ Вот еще одна наглядная примета эпохи «восставших масс»: все фамилии людей, выделенные в рецензии курсивом, впоследствии были от руки зачеркнуты как враги народа.

Театр став справжнім центром керівництва самодіяльним ляльковим мистецтвом на Україні. Спеціальна майстерня під керівництвом досвідченого скульптора Гуменюк розсилає ляльки по всій Україні. За завданням ЦК ЛКСМУ виготовлено 15 «театрів у чемодані». Звичайний чемодан містить у собі набір ляльок, п'єсу, інструкції, фотографії і музичне оформлення. Працює в театрі педагог Новикова. До роботи в театрі залучені такі радянські композитори як Мейтус, Арнаутів, Клебанов, Берндт.

Театр провів два українських семінари. І навіть за своє короткочасне (4 дні) перебування в Кам'янці театр організував зустріч з виховательками дитячих закладів, під час якої дав ряд цінних вказівок.

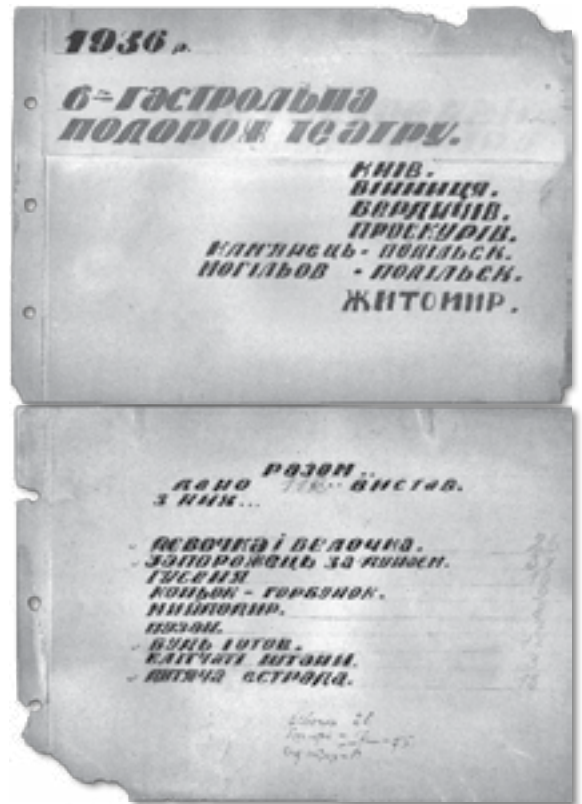
Талановиті актори театру І. М. Шахівець, Б. М. Трофімюк, Л. С. Цимлова, Т. М. Бублій, А. В. Копиріна, П. Т. Янчуков і інші – водночас активні громадські діячі. Кожен з них керує самодіяльним гуртком. І кожен з них свідомий великих завдань і труднощів роботи. Тому на святі п'ятиріччя театру артистка Бублій сказала:

– Ми повинні володіти лялькою так, як віртуоз-скрипач володіє смичком. І над цим мені ще багато доведеться працювати.

В цьому бажанні – величезна сила і запорука дальших творчих перемог чудового колективу.

Приїзд лялькового театру був справжнім святом дітвори».⁹⁵

Фактично кожен автор рецензій дає маленький штрих к пониманию направления эстетического движения Показательного театра кукол. Главная магистраль, по которой движется актерское мастерство коллектива харьковских кукельников, – оживление куклы. Однако это был принципиальный путь движения отечественного театра кукол. О том, что путь оживления куклы в Показательном театре кукол носил индивидуальные характеристики, мы будем говорить в теоретической части нашего исследования. Самое важное, что не осталось незамеченным зрителями и критиками, зафиксировано в истории:



⁹⁵ Хоменко, В. Чудовий театр [Текст] / В. Хоменко // Кам'янець-Подольськ. – 1936. – серпень.

«...І те, що глядач захоплюється, що він починає вірити ляльці, як живому акторові, свідчить про неабияку майстерність лялькового театру. Якщо в звичайному театрі все, що бачить глядач на сцені, є умовним, то в ляльковому театрі ця умовність подвійна. Тим важче й складніше завдання акторів та режисера...

Всеукраїнський ляльковий театр на чолі з його організатором і мистецьким керівником Шахівцем – театр високої мистецької культури...».⁹⁶

С начала 30-х годов деятельность театра постоянно расширяется. Идет масштабная пропаганда искусства театра кукол. Этому способствуют и многочисленные научные и творческие конференции, о которых П. Д. Горбенко дает подробные отчеты в своих статьях, публикуемых в советских изданиях, и значительные, очень важные для театра гастроли. Во многих местах, куда только ни приезжал театр, возникали новые театры кукол. Авторитет харьковских кукольников растет с каждой новой постановкой и гастрольной поездкой. Творческий опыт театра постепенно становится достоянием многих театров, помимо того влияния, которое театр оказывал на создание любительских кружков при харьковских заводах, в Люботинском, Краснокутском районах и других местах Харьковской области.

Знаковой стала поездка театра в Белоруссию. И. Н. Шаховец писал в те годы:

«Поездка збіглась з п'ятирічним існуванням театру і була ніби підсумком його роботи. Виїжджаючи в цю відповідальну гастроль, колектив театру за гарячої підтримки ЦК ЛКСМУ і НКО УРСР накреслив у плані, крім організації здорового і культурного відпочинку дітей своїми спектаклями, через семінари і бесіди популяризувати ідею лялькового театру, як одного з найсильніших художніх засобів комуністичного виховання. Першим етапом подорожі був виїзд до Мінська. За 30 днів було дано 45 вистав, з них – 12 виїздів до таборів і околиць Мінська. Крім того, було дано ряд виступів на фабриках і в частинах Червоної армії. Було проведено семінар з піонервожатими з художньо-масової роботи, організовано самодіяльний ляльковий театр, для якого ми залишили готовий комплект ляльок, п'єсу, оформлення й ширму.

У Вітебську за півмісяця дано 30 вистав. При будинку художнього виховання організовано ляльковий театр, проведено семінар лялькознавців. З Вітебська театр попрямував до Могильова, де за чотири дні дано 13 спектаклів і проведено семінар з дошкільними працівниками.

Останнім етапом був Гомель, де за 6 днів ми показали 17 вистав. Загалом за два місяці дано 122 спектаклі, охоплено понад 55000 дітей, зроблено 32 виїзди до таборів, проведено 6 семінарів.

Театр показав дітям Білорусії «Коньок-Горбуньок» – казка Єршова, «Дівчина і Вирівочка», «Запорожець за Дунаєм», «Будь готовий», «Лесик і Песик», концерт і інше.

⁹⁶ Т.К. «Коньок-Горбуньок» [Текст] / Т.К. // Більшовик Полтавщини. – 1935. – 10 квіт. – № 83 (2273).

Величезне творче задоволення відчув театр, повертаючись на Україну. З собою він привіз кращі спогади про дітей, кращі відгуки преси і громадськості, а найголовніше – зарядку для підготовки вперше гідно підняти завісу в Палаці піонерів і жовтенят в день його відкриття».⁹⁷

Огромный материал в прессе засвидетельствовал успех грандиозной поездки театра в Белоруссию. Все рецензенты почти дублируют друг друга, описывая зрелище, представленное харьковскими кукольниками, зрительские впечатления от спектаклей. Ясно, почему спектакли вызывали такое потрясение у зрителя. Это не объяснить исключительно тончайшим синтезом режиссуры и актерского исполнительского мастерства. В самих спектаклях было соткано нечто такое, что составляет основу большого искусства. Они несли особенную атмосферу, увлекательное зрелище, обладали некими магическими свойствами, способными заворожить публику и втянуть ее внимание в круг предлагаемых обстоятельств представления. Большое произведение искусства обладает своеобразным таинством, постигнуть которое возможно только на уровне подсознания, когда зритель испытывает гамму ощущений:

«...Діти розуміють, що це звичайні ляльки, одначе вже від самісінького початку захоплюються грою ляльок. На їхніх обличчях відбивається напруження, з яким вони стежать за ходом дії...».⁹⁸

В газетных отзывах ощущается неизъяснимое эстетическое удовольствие, которое получали зрители, описывается сложная технология актерского исполнения:

«Чрезвычайно интересна сама работа кукольного театра. В каждом спектакле выступают десятки кукол. Каждому актеру приходится работать с несколькими куклами. Мастерство актера-кукловода исключительно сложное. Ему приходится на протяжении каждого спектакля много раз менять интонацию голоса, приводить в движение куклу, придавать ей соответствующую мимику. На спектаклях Всеукраинского Показательного театра наглядно можно убедиться, как кукла в умелых руках актера превращается в могучее средство художественного воспитания детей.

Кроме спектаклей, кукольный театр дает концертные выступления (кукольные номера, танцы), и тут умелая работа кукловода зачаровывает зрителя, создает впечатление, что играют не люди, а куклы».⁹⁹

«В этом спектакле («Конек-Горбунок» – прим. автора) задействовано 58 кукол. Каждому актеру приходится работать с несколькими куклами. Отсюда соответствующая смена интонаций голоса, приведение кукол в движение, что

⁹⁷ Шахивець, І. Гастролі лялькового театру в Білорусії [Текст] / Іван Шахивець // Соціалістична Харківщина. – 1935. – 5 берез.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Иоффе, И. По Витебску [Текст] / И. Иоффе // [Неизвестная газета]. – 1935. – 2 авг. (Тексты белорусской прессы даются в переводе на русский язык).

чрезвычайно сложно и тяжело. И все же все эти трудности актерский коллектив побеждает достаточно умело и ведет спектакль тонко и убедительно».¹⁰⁰

«Всеукраинский Показательный кукольный театр является одним из ведущих и замечательных кукольных театров СССР. Кроме представлений, театр проводит пропагандистскую, творческую работу, организывает на местах кукольные театры, обучает детвору технике актерской игры. По инициативе театра и благодаря его энергичной помощи в ряде городов БССР созданы самодеятельные кукольные театры и положено начало организации Белорусского профессионального кукольного театра.

Кукольный театр УССР завоевал огромную любовь и огромный авторитет среди пионеров Белоруссии. Он дает ребятам большой заряд. В руках мастеров-актеров кукла становится великим средством воспитания детей, она очаровывает и создает впечатление, будто это не куклы, а живые люди. Замечательно, что юные зрители сами втягиваются в действие и становятся действующими лицами театра. Диапазон зрительской аудитории кукольного театра начинается с детей трех лет и заканчивается взрослыми».¹⁰¹

Белорусские газеты сообщают, что было обслужено более миллиона детей, организован ряд самодеятельных и даже профессиональных кукольных театров, проведены семинары по подготовке кадров для кукольных театров. «Поэтому приезд этого театра в БССР имеет значение не только как организация культурного отдыха для детей во время летних каникул, но и передача того большого опыта, который накоплен театром за пять лет своей работы».¹⁰²

Много сообщений – об огромном количестве обслуженных зрителей, шефской работе, выездах на заводы, в колхозы и пионерские лагеря. Триумфальный творческий отчет театра!

Вся деятельность театра, все его показательные гастроли, дают основание предположить, что в театре закладывалась еще одна традиция, связанная с педагогической функцией деятельности театра, с эстетическим воспитанием зрителей. Впредь эту линию будет постоянно развивать литературно-педагогическая часть театра. Из описаний в прессе заметно, что поначалу педагогическую работу выполнял весь театр, его художественный руководитель и актеры.

Деятельность театра приобрела широчайший размах не только благодаря интересному репертуару, но и разноплановым общественным мероприятиям – семинарам по художественно-массовой работе с воспитателями и пионервожатыми, беседам с детьми, встречам со школьниками. Используется самый разнообразный спектр просветительской работы со зрителями и воспитателями:

¹⁰⁰ Стен, Н. «Конек-Горбунок» [Текст] Н. Стен // [Неизвестная газета]. – 1935. – 13 июня – № 179 (4565).

¹⁰¹ К приезду Всеукраинского кукольного театра // Полеская правда. – 10 октября 1935, № 177 (4563).

¹⁰² Шаховец, И. Гастроли Всеукраинского Показательного кукольного театра [Текст] / Иван Шаховец // [Неизвестная газета]. – 1935. – № 35 (163).

«Наш театр підтримує міцний зв'язок з своїм глядачем. Він використовує всі форми зв'язку з аудиторією: конференції активу глядачів, масові вечори, листування з дітьми. Театр одержує багато листів, які свідчать про те, що юні глядачі глибоко сприймають театральні вистави і влучно критикують всі недоліки. За роки своєї роботи ляльковий театр поставив багато п'єс, які користуються величезним успіхом серед дітей».¹⁰³

Репертуар театра производил на зрителя поистине ошеломляющее впечатление. Вот, например, отзыв, сохранившийся с того времени:

«...Я был в Америке, Польше и разных городах, но нигде не видел таких хороших кукольных театров для детей и таких счастливых зрителей».¹⁰⁴

Среди газетных заметок в архиве театра есть одна, в которой содержится интересный факт, характеризующий авторитет Харьковского театра кукол в Украине и за ее пределами, сохраняющий за театром положение творческого лидера, статус Показательного театра:

«В Києві театр налагодив творчий і практичний зв'язок з Київським ляльковим театром, який узяв до постанови п'єси, намічені для роботи в Харківському ляльковому театрі, та використовує його досвід».¹⁰⁵

Вспомним, какое влияние оказал в 1929 году Киевский театр кукол на общественное мнение в деле создания и укрепления позиций театра кукол в Харькове, и как скоро театры поменялись позициями. Теперь уже Харьковский театр кукол первенствовал в республике, способствуя творческому росту столичного театра.

Размах гастрольных поездок 1934-1935 годов по тем временам просто неслыханный по меркам театра кукол. Вот неполный перечень маршрутов: Полтава, Кременчук, Черкассы, Золотоноша, Смела, Киев, Ялта, Житомир...

Официальные энциклопедические издания отмечают деятельность И. Н. Шаховца как организатора «нескольких государственных театров кукол».¹⁰⁶ Они подтверждены и в воспоминаниях П. Л. Слонима:

«В театр к И. Н. Шаховцу приезжали многие кукольники из разных республик».¹⁰⁷



Актор Показательного театру кукол П. Т. Янчук, 30-е гг.

¹⁰³ Шахівець, І. До приїзду Харківського лялькового театру [Текст]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва. – прибіл. 1934.

¹⁰⁴ Бакшт, В. Самий щасливий зритель [Текст]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва. – 1935.

¹⁰⁵ З роботи Харківського лялькового театру [Текст]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва. – прибіл. 1934.

¹⁰⁶ Голдовський, Б. Куклы [Текст]: енциклопедія / Борис Голдовський. – М.: Время. – 2004. – С. 453-454.

¹⁰⁷ Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва, стр. 1-8.

В некоторых документальных сведениях, оставленных в архиве Харьковско-го театра кукол, содержатся уникальные воспоминания актеров о первых этапах истории Показательного театра кукол. Очень ценны воспоминания, подтверждающие исторические факты, актрисы и режиссера Л. С. Цимловой (жены П. Д. Горбенко). Обратимся к ее рассказу:

«Впервые с кукольным театром я познакомилась в 1924 г. В Межигорье около Киева, где группой студентов Межигорского художественно-керамического техникума под руководством П. Д. Горбенко был организован кукольный театр вертепного типа. Этот театр выступал с антирелигиозной пьесой и короткими сценками политической сатиры в ближайших к Межигорью селах, часто по заданию районного партийного комитета. Театр пользовался большим успехом. Мне тогда стало ясно, что кукольный театр может быть активным средством эмоционального воздействия и сыграть значительную роль в политпросветработе. Позже мне пришлось видеть попытки продолжения этого театра в художественной организации (АРМУ) в Харькове в 1928-1929 гг., где работа носила экспериментальный характер. Здесь и я впервые включилась в эту работу, помогая делать куклы. Я поступила в коллектив кукольного театра, организованного при харьковском ТЮЗе в 1930 г. под руководством т. Шахивца. Привлекал меня этот театр тем, что он не стал на путь подражания примитивному уличному петрушечному театру, а поставил своей задачей развитие мастерства кукольного театра и поднятие политико-воспитательного значения этой художественной формы.

Одни из первых выступлений нашего молодого театра в цехах ХПЗ (Харьковского паровозного завода – прим. авт.) имели очень большое значение для роста театра и укрепления его положения как самостоятельной художественно-воспитательной единицы. Восторженный прием, который оказывали рабочие при исполнении пьесы Ю. Смолича «Трое синів» давали нам хороший заряд и вселяли уверенность в том, что театр находится на правильном пути.

За пять лет своего существования наш театр под руководством т. Шахивца, вырос в значительную художественную единицу. Мы стали профессионалами. Я люблю свой театр и не мыслю о работе на другом поприще».¹⁰⁸



Юные зрители 30-х годов

В трудные годы репрессий Л. С. Цимлова мужественно взяла на себя миссию поддержки театра, поставила ряд спектаклей, а в первой половине 30-х годов под ее началом получал первые режиссерские навыки В. А. Афанасьев.

Б. М. Трофимюк писала:

¹⁰⁸ Цимлова, Л. Как я стала кукольницей [Рукопись] // Л. С. Цимлова / год не указан. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

«Театру без средств трудно было существовать, а помочь было некому, так как нами никто не интересовался. И вот благодаря настойчивости и находчивости худрука т. Шаховцова, в один исторический для нас день т. Шаховцов добился того, что нам разрешили в кабинете наркома Просвещения (фамилии не помню) в 9 часов утра сыграть спектакль.¹⁰⁹ Наркому наш спектакль понравился, нас признали, выделили дотацию, и театр стал расти».¹¹⁰



Л. С. Цимлова, 1931 г. Л. Н. Костенко, 1931 г.

Свои воспоминания о И. Н. Шаховце оставила и его ученица по театру Дорфсожа Л. П. Гнатченко:

«Иван Николаевич Шаховец имел хорошую внешность, прекрасный певческий голос. В те годы он был молод и полон сил. К куклам относился почти с нежностью, совершенно забывая о себе, об одежде, о еде, мог работать с утра до ночи. Он старался и нам передать эту любовь, увлечь работой с куклой, знакомил нас с историей театра, рассказывал об интересных эпизодах из жизни кукольников, проводил занятия по мастерству, этюды на внимание, импровизацию и т.д.».¹¹¹



Актриса Л. Н. Костенко со своими героями из спектаклей Показательного театра кукол

¹⁰⁹ Здесь, вероятно, имеется неточность: согласно версии П. Л. Слонима, встречу с наркомом Просвещения Н. А. Скрыпником организовал П. Д. Горбенко.

¹¹⁰ Трофимюк, Б. Как я стала актрисой куколоводом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

¹¹¹ Голдовский, Б., Смелянская С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 131.



Куклы из спектакля «Клетчатые штаны»



Художественный руководитель Показательного театра кукол И. Н. Шаховец



Слева направо: Л. Цимлова, Е. Трофимюк, И. Шаховец, П. Янчуков, В. Мазуренко, Л. Костенко, Т. Бублий-Николенко



Показательный театр кукол: П. Т. Янчуков, Е. С. Гуменюк, В. А. Афанасьев и др. 1936 г.

Нинель Ивановна Гуменюк, дочь Е. С. Гуменюк, сохранила уникальные на сегодняшний день воспоминания об основателе Харьковского театра кукол И. Н. Шаховце, его актерах и спектаклях:

«Шаховца я помню, его облик даже частично. Коренастый такой мужчина, крупная голова. Он ходил в сером костюме. Я его видела не у нас – дома не бывал, хотя артисты бывали. Мне кажется, что он был решительный человек. Даже в обиходе. Волевой. Он был интеллигентен. Но я, как ребенок, запомнила его солидным. Не казался молодым. После того как его арестовали спектакли ставили приглашенные режиссеры. Был талантливый режиссер Гриншпун. Может, и путаю, была режиссер Загальская из Москвы, ставила у нас до войны.

Помню спектакль «Большой Иван», где высокий Янчуков в живом плане играл этого большого Ивана. Он очень эффектно растягивался на полу, а все остальное было в куклах. Это впервые было такое сочетание двух планов, мера условности всегда была. «Гусенок» был спектакль для малышей. «Граница на замке» – интересный был спектакль про пограничников. «Три поросенка». «Карлик Нос» – солидный спектакль.

После войны я знаю, что Струменко как-то фигурировал. Я и его видела, но он не производил такого впечатления, как Шаховец. Он был какой-то неказистый, не было сильного характера, выглядел несолидно. Постановок его я не видела. Мама не работала с этим театром никогда.

Янчукова знала раньше всех, потом Каменецкая – это Шаховца

актриса. В общем, костяк труппы Крупской составили артисты Шаховца – Калмыков, Бублий, Афанасьев. Потом пришли после войны концертмейстер Уралова, Моисей Корик».¹¹²

«Харьковский театр кукол – писала Б. М. Трофимюк – из такой маленькой былинки вырос в большой популярный театр, где есть чему поучиться, где есть замечательные мастера своего дела – Афанасьев, Гуменюк, Янчуков, Гнатченко и другие. Я горжусь, что в этом театре я получила свое первое крещение кукольника».¹¹³

И. Н. Шаховец вел не только активную эстетико-новаторскую, творческую, но и общественно-просветительскую и педагогическую работу. Деятельность этого человека за каких-то шесть лет была столь насыщенной, что непостижимо, как успел он за такой короткий срок создать более двадцати спектаклей! Художественность стала во главу угла всей последующей творческой жизни театра. Даже когда уже не будет в живых его основателей – П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховца – сохранится дух театра, который, как генетический код, будет передаваться по наследству из поколения в поколение. Это феноменальная особенность этого театра, сохранившаяся в учениках И. Н. Шаховца и дожившая до сегодняшнего времени.

Сегодня, размышляя о том, что такое «дух театра», о животворности его традиций, думаешь о везучести Харьковского театра кукол, о том, как он поэтапно осваивал новые рубежи, умело обходил опасные идеологические рифы, и достиг такого положения, что к 1935 году стал зрелым творческим коллективом – *показательным* на деле, причем, не только в своей республике, но и за ее пределами!

История зарождения Харьковского театра кукол начинается в Межигорье, в художественно-керамическом техникуме. Из маленьких ростков, первых опытов и экспериментов родился театр художественной организации АРИУ, дальнейшее движение привело к созданию замечательного коллектива – Всеукраинского Показательного театра кукол, в котором воспитывалась и совершенствовалась плеяда выдающихся мастеров.



Выступление Харьковского театра кукол в редакции «Харьковский пролетарий», 1932 г. Слева направо: Алексеев, Трофимюк Елена, арт.; Цимлова Лидия Семеновна; Шаховец Иван Николаевич, режиссер; Монастырская Варвара Петровна, арт.; Гинзбург (пианистка). (надпись на обороте фотографии)

¹¹² Беседа с Н. И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

¹¹³ Трофимюк, Б. Как я стала актрисой кукловодом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.



Глава 3

Проекция модернизма на харьковскую школу кукольников

Эстетика Показательного театра кукол в некоторых аспектах родственна «серебряному веку» театра кукол начала XX века. В 20-х годах общественная атмосфера диктовала свои правила «игры». Как охарактеризовать эстетическое направление в театре кукол 20-х годов – был ли это натурализм, или условность? Петрушка и вертеп, как фольклорные представления, на эстетике которых произрастал советский театр кукол, – условны. Но тот же Петрушка-красноармеец был в определенной степени натуралистичен, драматургия агитпьес была практически лишена обобщения, метафоры.

«Фантастический реализм» Показательного театра кукол проявился в «трех шедеврах», это уже была та степень условности, в которой «старший брат» – человеческий театр – существовать не может. В какой-то степени это раздралило и раздражало определенную часть театральной общестственности. Но авторитет Показательного театра кукол успел достичь такого уровня, что просто так что-либо запретить, или указать ему «место», уже было невозможно.

Анализируя статьи, рецензии, воспоминания современников, легко заметить, что творческой манере И. Н. Шаховца было свойственно стремление к *созданию жизни через куклу*, следовательно, от актеров требовалось *проживание жизни через куклу*. Достичь подобного эффекта можно было при совершенном знании природы – владении тем самым натурализмом, весьма опасным как направление эстетики театра кукол, но необходимым как метод для дальнейшего развития художественного образа. И. Н. Шаховец задал тему, важную для осознания диалектики художественного развития, о чем мы будем говорить в дальнейшем. Все режиссерские средства были направлены на помощь актеру в создании им сценического образа. Кукла была поставлена во главу угла, что добавляет еще один штрих к тому, как по малейшим деталям, постепенно складывалась харьковская актерская школа кукольников. Вернемся к воспоминаниям непосредственного участника творческого процесса, главному художнику Всеукраинского Показательного тетра кукол О. К. Фомишкиной, дающим представление о конкретных деталях и высокой культуре постановок тех лет:

«Этапным спектаклем был «Три толстяка» по сказке Юрия Олеши, не помню, в чьей инсценировке. Для удобства и выразительности построения мизансцен в столь разнообразных картинах была сделана многоплановая ширма. Пол повышающихся планов делался из ящиков, в которые складывалось оформление, так как они были заранее так предусмотрены и снабжены креплениями для вертикальных

стоек повышающихся планов. Это дало возможность без особенных нагромождений сделать ряд интересных оформлений картин. Этот спектакль был хорошо принят зрителями, критикой и нашими болельщиками из других театров, которые после каждой большой премьеры принимали горячее участие в обсуждении наших работ. Этот спектакль ставил И. Н. Шаховец, оформляла я, лепила головки Е. С. Гуменюк.

Самой большой удачей этого времени была постановка спектакля «Конек-Горбунок» по сказке Ершова. Помню, что директор театра Рагозина поставила перед нами такие условия: дирекция выполняет все замыслы создателей спектакля, не считаясь с затратами, а творческий коллектив должен вложить в него все свои способности. Это были прекрасные условия, дававшие возможность неограниченно фантазировать. Весь коллектив работал с большим подъемом. Спектакль получился красивый и поэтичный. Шел он долго и имел своих многочисленных поклонников, как среди детей, так и среди взрослых, которые смотрели его по несколько раз.

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

Эта работа была для меня последней в Харьковском театре кукол. Большой радостью до сих пор, несмотря на то, что прошло столько лет, стали для меня встречи с театром и с моими товарищами по работе, которые меня не забыли. Многие достигли большого мастерства. Их многолетние усилия подняли театр на достигнутую высоту». ¹¹⁴

Еще живы зрители, которые маленькими детьми смотрели все спектакли Показательного театра, и прекрасно помнят эти незабываемые зрелища. Среди них Н. И. Гуменюк. Вот ее впечатления, сохранившиеся с детства:

«Шла ария «Месяц-Месяц, Месячович» и медленно-медленно появлялся светящийся оранжевый круг. А потом был монолог царевны. Это очень запомнилось. В «Коньке» был очень интересно решен кит, который проглатывал корабли. Показана была только передняя часть огромного кита, раскрывалась пасть, китовый ус – ленточки – и очень впечатляло, как он глотал корабли, как шевелился, и домики были на спине». ¹¹⁵

¹¹⁴ Фомишкина, О. Немного о прошлом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

¹¹⁵ Беседа с Н. И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

Высоко отзывалась о спектакле и пресса. Приведем одно из доказательств:

«Куклы в мастерских руках артистов-кукловодов жестикулируют, ходят, танцуют, садятся, переодеваются, создавая почти полную иллюзию живых «настоящих артистов». Недостает, впрочем, мимики. Но мастера кукол – скульптор Гуменюк, Васильева, Козырева, Софоклова – своим исключительным мастерством постарались по мере возможности исправить этот пробел. Их куклы, хотя и статичны, но выражают основное в характере того или иного персонажа. Вот, например, главный персонаж – Иванушка. Он имеет, как будто, даже два лица. Повернется Иванушка одной стороной – лицо у него хитрое и плутоватое. Повернется другой, – затаенная грусть сквозит в его простоватом, но умном взгляде».¹¹⁶

О других постановках аналогичные впечатления:

«Зрелищность не заслоняла главного – характера действующих лиц».¹¹⁷

Сами актеры театра называли роли, создаваемые своими коллегами «маленькими шедеврами», и все они под руководством И. Н. Шаховца играли подлинно ансамблевые спектакли, «где своеобразие каждого образа подчеркивало целостность всего произведения».¹¹⁸

Главный триумф выпал на долю спектакля, поставленного для взрослых. Это особый момент в истории отечественного театра, в котором сочетается и эксперимент, и следование традиции классического искусства, потому что выбор пал на оперу из классического украинского репертуара – «Запорожец за Дунаем».

Почему-то нигде в других исследованиях о театре кукол особо не отмечается это смелое обращение к материалу, который в то время с успехом шел на оперной сцене с И. Паторжинским и М. Литвиненко-Вольгемут – известными исполнителями главных партий Одарки и Карася. Только вдуматься: в 30-е годы такой вид искусства как театр кукол «посягает» на святыни академического искусства и, мало того, имеет грандиозный успех. Самый главный свидетель событий П. Л. Слоним рассказывает:

«Много скептических суждений сопутствовали коллективу еще в период репетиционной работы. Высмеяли задум артисты оперного театра, мало верили в свои творческие возможности сами актеры, и только неутомимая энергия Шаховца, его творческая фантазия, умение раскрыть творческие возможности актеров, большая кропотливая работа по раскрытию музыкальной партитуры способствовали шумному успеху коллектива театра.

Помню, как сейчас, просмотр и обсуждение спектакля театральной общественностью города в помещении театра русской драмы (нынешнее помещение ДК пищевиков), где по инициативе художественного руководителя театра Ни-

¹¹⁶ Артемьев, Л. «Конек-горбунок» в детском кукольном театре [Текст] / Л. Артемьев // Харьковский рабочий. – 1935. – 18 марта.

¹¹⁷ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 125.

¹¹⁸ Там же.

колая Васильевича Петрова, собирались после воскресных вечерних спектаклей театральные работники города. Это был своеобразный «Дом актера». Никогда не забуду, как волновались актеры и сам Иван Николаевич Шаховец. Но уже первые сцены, вызвавшие взрыв аплодисментов столь требовательного зрителя, показали, что труд, затраченный коллективом, получил по заслугам должную оценку.

Исполнение роли Ивана Карся И. Н. Шаховцом можно считать большим вкладом в историю театров кукол на Украине. Высокая оценка на обсуждении была дана режиссерской работе, хорошему вокальному и актерскому исполнению ролей: Одарки (Бублий), Оксаны (Цимлова), Султан (Янчуков).

Творческое признание этой работы театральной общественностью города вдохновило коллектив театра, который стал работать еще с большей энергией. Спектакль «Запорожец за Дунаем» с радостью принимался в самых отдаленных уголках нашей области и республики, в воинских частях. Театру было присвоено звание Всеукраинский Показательный театр кукол, а позже он назывался Харьковский Показательный театр кукол.¹¹⁹

О. К. Фомишкина вспоминала:

«Период моей работы во Всеукраинском Показательном театре кукол был в начале расцвета этого театра. После маленьких пробных пьес театр взялся за постановку оперы Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем». Ставил спектакль художественный руководитель театра Иван Николаевич Шаховец, оформление и куклы делались по моим эскизам, лепила головки Евгения Семеновна Гуменюк.

Вначале театр поставил одно первое действие оперы. Роли исполняли: Карся – И. Н. Шаховец, Одарки – Л. С. Цимлова, Оксаны – Т. Н. Бублий-Николаева, Андрия – М. Диденко. Оформление спектакля было задумано мною так, чтобы оно соответствовало специфике театра кукол. Например, заставка под увертюру была такая: на фоне ярко-синего бархата висел, посматривая вниз, месяц из золотой парчи с горбатым турецким носом и в ярко-красной фесочке с кисточкой. Такое определение места действия настраивало на что-то необычное. Многие детали оформления реагировали на происходящее на сцене. Например, когда начиналась ссора Одарки с Карасем, пробегала стремглав шипящая кошка, труба на крыше начинала шататься, поворачивалась длинным носом к ссорящимся, наклонялась, смотрела на них, потом, как бы видя, что ничем помочь не может, поворачивалась на место и начинала усиленно дымить. Мол, «вы себе ссорьтесь, а я буду делать свое дело». Для экспозиции Одарки мы сделали целую кучу цыплят и кур. Выходя, она гнала их перед собой: «кш, кш»! Это всегда вызывало эффект».¹²⁰

Рассказывает Н. И. Гуменюк:

¹¹⁹ Слоним, П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930-1941 гг.) [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

¹²⁰ Фомишкина, О. Немного о прошлом [Рукопись] – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

«Запорожец за Дунаем» показывался и для детей. *Понятия спектаклей для взрослых тогда еще не было* (выд. мной – А.Р.). Спектакль был очень яркий, интересный, куклы яркие, очень живые. Образы были очень выразительные, чувствовались характеры персонажей. Замечательные были костюмы. Спектакль был сделан с петрушечными куклами. Тростевых кукол еще не было. Я там часто бывала, потому и помню». ¹²¹

«В Запорожье на открытии Днепрогэса во время одного из концертов было устроено необычное соревнование драматических и «кукольных» артистов. Известные украинские актеры И. Паторжинский и М. Литвиненко-Вольгемут сыграли сцену Караса и Одарки, а сразу после них ту же сцену, но только куклами, исполнили артисты Показательного театра кукол И. Шаховец и Т. Бублий. Зрители с восторгом приняли это творческое соревнование. Сама же встреча И. Паторжинского с кукольным «Запорожцем за Дунаем» произошла несколько раньше. Поражала его необыкновенно наивная детская реакция на появление кукол, восторженный смех и восхищение возможностями кукольного театра. Создатели спектакля стремились избежать подражания, найти свой собственный путь, свою версию «Запорожца за Дунаем». Уже в увертюре к опере ощущались «кукольные» интонации. Затем занавес распахивался, и зрители видели, что на них хитро посматривает Золотой Месяц с горбатым петрушкиным носом, в красной феске с кисточкой...

Чисто кукольных находок в спектакле была целая россыпь. Театр кукол – театр фантастического реализма возникал перед зрителями начала 30-х годов во всем своем великолепии». ¹²²

Спектакль «Запорожец за Дунаем» можно считать определенной творческой вершиной советского театра кукол. Создание подобного произведения в условиях, когда к театру кукол предъявлялись совершенно другие требования, умение доказать, убедить даже самых ярких оппонентов – успех всего коллектива Показательного театра кукол, и, в первую очередь, И. Н. Шаховца. Художник спектакля О. К. Фомишкина писала о том, как принимала спектакль театральная общественность города:

«Я не помню, что говорил о нашем спектакле Сергей Владимирович (Образцов – прим. авт.), но навсегда запомнилось мне, как смотрел нашего «Запорожца за Дунаем» Лесь Курбас. Он так захлебывался от смеха, что сидевшая рядом с ним артистка В. Чистякова все время с ужасом



И.С. Паторжинский и В.М. Калмыков с куклой Карась

«Я не помню, что говорил о нашем спектакле Сергей Владимирович (Образцов – прим. авт.), но навсегда запомнилось мне, как смотрел нашего «Запорожца за Дунаем» Лесь Курбас. Он так захлебывался от смеха, что сидевшая рядом с ним артистка В. Чистякова все время с ужасом

¹²¹ Беседа с Н.И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

¹²² Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 122-123.

повторяла: «Лесь, успокойся, неудобно же так!» Но это не помогало. Взрывы его хохота возобновлялись. Такая реакция на наш спектакль любимого украинского режиссера была для нас лучшей наградой за труд». ¹²³

Из воспоминаний современников мы узнаем, что «Запорожца за Дунаем» видел С. В. Образцов, приехавший в Харьков в 1932 году на творческую встречу с коллективом Показательного театра кукол. О том же пишут и авторы книги «Театр кукол Украины. Страницы истории», только эта встреча освещается ими так, будто «харьковчанам было чему поучиться у москвичей». Думается, причиной приезда будущего мэтра советского театра кукол явилось не только желание выступить со своими эстрадными номерами перед интеллигенцией Харькова, причина гораздо более глубокая, и связана с интересом к Харьковскому театру кукол. Если учесть, что созданные обоими выдающимися кукольниками театры появились с разницей в два года, и обратить внимание на год их первой встречи – 1932-й, – то станет понятно, что поучиться было чему не только харьковчанам у москвичей, как пишут об этом авторы «Страниц истории», но и москвичам у харьковчан. Театр Сергея Образцова «делал еще первые робкие шаги, зато эстрадные номера Образцова знали и любили многие». ¹²⁴ Если у С. В. Образцова уже был опыт работы на концертной эстраде, то у харьковчан был опыт создания спектакля для взрослой публики буквально с первых своих самостоятельных шагов. С. В. Образцов свой первый спектакль для взрослых поставил в 1946 году. Следует заметить: в России, в досоветский период, первые спектакли для взрослых появились в таких мощных цитаделях искусства с вековыми традициями, как Ленинград, а в Москве спектакли для взрослых уже делали художники Ефимовы. В советский же период, тем более, это важно для Украины – это были первые творческие эксперименты, на которые мало кто отваживался из нового поколения советских кукольников. Значит, С. В. Образцов, который, безусловно, был знаком с опытом ленинградцев и своих коллег-москвичей, все-таки, счел необходимым посетить Харьков. В определенном смысле Показательный театр кукол, который для Украины тоже был «Центральным», уже тогда представлял собой художественную ценность и был творчески конкурентоспособным даже в соотношении со столичными театрами кукол России. Первые годы были настолько плодотворны, что выводили Показательный театр кукол на очень высокий уровень, к чему и проявил интерес С. В. Образцов, приехавший в Харьков как равный по отношению к своему харьковскому коллеге, который был младше его на один год. Еще не было непререкаемого авторитета С. В. Образцова, поэтому встреча в Харькове была демократичной.

Мимо таких тонких исторических моментов не следовало бы проходить профессиональным критикам, тем более, упоминать о них как бы мимоходом!

¹²³ Фомишкіна, О. Немного о прошлом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

¹²⁴ Там же, с. 124.

От самого основания театр С. В. Образцова имел статус «Центральный», а театр И. Н. Шаховца – «Показательный». Эта параллель убеждает, что оба театра выполняли функцию форпоста искусства играющих кукол – каждый в своем регионе.

В СССР Показательный театр кукол стал самостоятельным творческим коллективом, способным следовать собственным курсом.

В периодике 20-х годов поднималась одна и та же тема – отсутствие заинтересованности со стороны государства. Ситуация мало изменилась и в наше время. А в те годы единого ведомства – управления культуры, министерства культуры – не было. Театрами занимались Наркомпросы, организации просвещения, педагогические учреждения, профсоюзы и т.д. А театр кукол являлся неким странным образованием, которое неизвестно, к какому еще виду театра можно было бы отнести: любительский, народный, детский. Вот почему мы обязаны отдать должное нашим корифеям, великим энтузиастам, настоящим бессребреникам, стойкам, положившим свои жизни на алтарь искусства играющих кукол в Украине. П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховец, живя в ритме эпохи – страстной, энергичной, волевой, – стали для Харьковского театра кукол теми выдающимися личностями, которые не просто возродили это искусство для Харькова, но и, тем самым, возродили театр кукол для всей Украины. Созданный ими Показательный театр кукол стал впоследствии эталоном для всех театров кукол в Украине.

Подводя итоги, мы можем отметить зарождение традиций, которые стали узловыми, определяющими все этапные моменты жизни Харьковского театра кукол.

1) У основания харьковской школы кукольников стояли два выдающихся театральных деятеля – П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховец, – что ознаменовало собой создание и формирование актерского, режиссерского и сценографического направлений.

Именно в Харьковском театре кукол начали развиваться принципиальные новации в режиссуре, актерской технике, сценографии, которые несли с собой конкретные личности в разные периоды деятельности театра. Большой вклад в это направление внесли: талантливая режиссура И. Н. Шаховца, мастерство прекрасного ансамбля актеров – П. Янчукова, Е. Трофимюк, Т. Бублий, Л. Цымловой, М. Вербицкой, В. Брадул, Л. Копыриной, сценографический талант художников О. К. Фомишкиной, Е. С. Гуменюк.

Среди замечательных актрис Харьковского театра кукол, кто занимает достойное место в его истории – Тамара Николаевна Николенко. Современники вспоминают ее как очень колоритную женщину и актрису. Ученица Шаховца, она, по свидетельству В. М. и М. И. Прохоровых, чаще всех вспоминала своего учителя:

«Для нее настоящим учителем был только Шаховец, он был у нее на языке, о нем все время говорила. Т. Н. Николенко говорила, что Афанасьев у Шаховца «крутил хвосты ее куклам». А какая сочная была титка Тамарка в спектакле «Запорожец за Дунаем»! Лучшей Одарки мы не знаем, да простит меня Литвиненко-Вольгемут. А человеку перекрыли кислород на оперной сцене, потому что сотрудничала с немцами во время войны, пела при них, потому что искала сына по всей

Германии. И нашла. Значит, у нее были хорошие отношения с немецким командованием, если ей разрешили такую поездку».¹²⁵

О Т. Н. Николенко вспоминает Н. И. Гуменюк:

«В спектакле «Запорожец за Дунаем» пела Тамара Николенко – это 50-е годы. И в спектакле 1932 года тоже она пела, когда театр еще был при ТЮЗе. Кто-то из актеров шутливо называл ее – «помесь розы с будяком». Тамара Николаевна – первая ее фамилия Бублий – была яркая женщина, интересная...».¹²⁶

Событийные постановки 30-х годов – «три шедевра» – «Три толстяка», «Конек-Горбунок», «Запорожец за Дунаем».

2) Было положено начало развитию школы административно-хозяйственного управления творческим театральным процессом. Фундамент ее был заложен первым директором Харьковского театра кукол П. Л. Слонимом.

Деятельность этого удивительного человека и выдающегося театрального деятеля оказывала благотворное влияние на развитие Харьковского театра кукол. Даже после окончания своей директорской карьеры этот человек всегда появлялся в самые критические моменты в истории театра, находившегося на перепутье, в труднейших, тупиковых ситуациях.

3) Было положено начало методической работе театра в плане пропаганды искусства харьковской школы кукольников. Оно выразилось в системе педагогической работы со зрителями всех возрастов, в способствовании организации как самодеятельных, так и профессиональных театров кукол в республике и за ее пределами.

Деятельность Показательного театра кукол оказывала постоянное методическое влияние на развитие театров кукол Украины, Белоруссии и других регионов страны. П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховец задали импульс развитию Харьковского театра кукол, который по сей день сказывается на многих его достижениях. Следует подчеркнуть – не успехи, а именно *достижения* – такова была творческая мощь, заложенная в театр этими двумя поистине уникальными людьми.

Успеху зарождения харьковской школы кукольников способствовали «первопрестольность» города Харькова, высокое административное положение П. Д. Горбенко, художественное руководство театром выдающегося режиссера И. Н. Шаховца и деятельность художников-бойчукистов, давших жизнь творческим процессам и стимулам, которые стали знаменательными для развития театра кукол во всей Украине.

¹²⁵ Беседа с актерами театра кукол В. М. и М. И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

¹²⁶ Беседа с Н. И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.



Глава 4

Жернова репрессий и трагедия Показательного театра кукол

Формировалась харьковская школа кукольников, рос ее авторитет не только в Украине, но и за ее пределами. Казалось бы, все складывалось как нельзя лучше. Но по прошествии пяти триумфальных лет произошло событие, которое трагически перевернуло судьбу Показательного театра кукол, нанеся сокрушительный удар по замечательному творческому коллективу. Обратимся к воспоминаниям главного свидетеля событий П. Л. Слониму:

«В конце 1936 года меня вызвали в отдел кадров Дворца и сообщили, что в течение недели я должен предупредить двух моих сотрудников – А. А. Алексеева, руководителя старшей театральной группы, и режиссера театра кукол И. Н. Шаховца – об освобождении от работы. Они не могут работать у нас, так как служили в царской армии. На мой вопрос, а как же статья театра русской драмы об Алексееве, назначение которого обсуждалось всем коллективом театра, услышал в ответ, что им это не было известно. А, говоря об И. Н. Шаховце, я напомнил, что театр работает во Дворце как самостоятельная единица, со своей сметой и штатом. И получил ответ:

– Но ведь мы в одном здании.

Я буквально не спал несколько ночей, обдумывая, как же им сказать об этом. Кончалась неделя, но я так и не мог решиться. Тогда в отделе кадров объявили, что они сделают это сами. Но я такого не мог допустить.

Пришел на занятия к Алексееву, просидел, зачарованный, весь его урок и, оставшись вдвоем, начал говорить что-то нелепое. Он меня остановил и сказал:

– Петр Львович, не волнуйтесь, я знаю, о чем вам трудно мне сказать. Да, я действительно служил в царской армии. Театр это знает, там я могу работать, а с молодежью во Дворце, выходит, нет. – И тут же добавил: – Мы найдем в театре достойного человека, а вам за радость совместных творческих будней большое спасибо...

Я попросил позвать ко мне жену Шаховца, актрису Костенко. Я пытался предупредить сначала ее, и при ней поставить его в известность об увольнении». ¹²⁷

Сегодня уже широко известны методы работы органов НКВД, когда все «показания», добытые от «обвиняемых», в прямом смысле выбивались, или писа-

¹²⁷ Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

лись под диктовку. Каких только обвинений ни навешивали на «террористов», «врагов народа», «членов контрреволюционных организаций». Вот некоторые вымышленные нелепости о якобы антисоветских заданиях, которые давал Шаховцу Горбенко: «нужно создавать украинскую национальную культуру, «свою», ориентированную не на пролетарскую Москву, как центр советской культуры, а на отрыв от нее и т.д.»¹²⁸ В том же уголовном деле содержатся сведения о Горбенко:

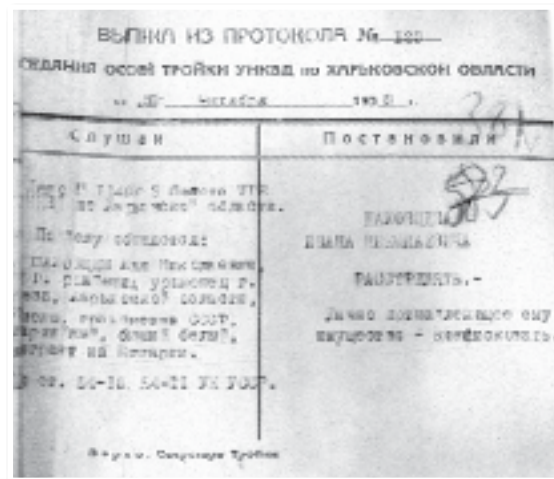
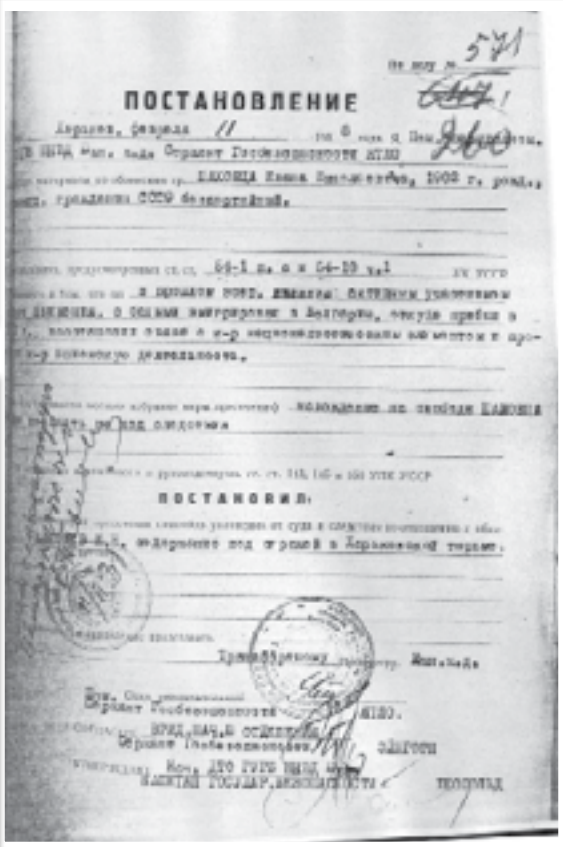
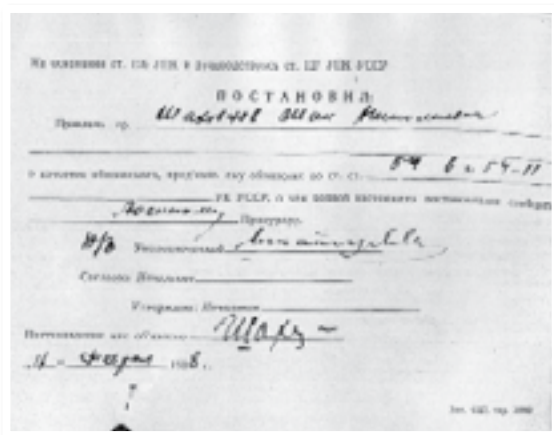
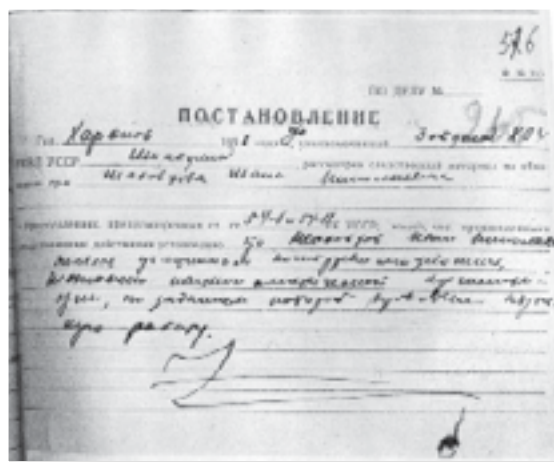
«С Горбенко были связаны следующие люди, с которыми у него были общие задачи: художник Цивчинский из Межигорья, бойчукист, и сам Бойчук, впоследствии репрессированный. В задачу этой группы входила борьба на идеологическом фронте и, в первую очередь, по линии искусства за внедрение бойчукизма как «настоящего украинского народного искусства. Это было в 1929-30 гг.»¹²⁹

Шаховец якобы «выполнял задачи» от Горбенко: «добился разрешения у Хвыли как замнаркома просвещения на издание книги о кукольном театре, при-

The image shows two pages of a handwritten questionnaire titled "АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО" (Questionnaire of an arrested person). The document is filled with handwritten text in Cyrillic script. At the top, there are handwritten numbers "325" and "Дело № 65". The title "АНКЕТА АРЕСТОВАННОГО" is printed in bold. Below the title, there are several lines of handwritten text, including names like "Шаховец" and "Иван Михайлович". The document is divided into numbered sections, with questions 12 through 15 visible on the right page. The handwriting is somewhat cursive and dense.

¹²⁸ Дело № 7218. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1, стр. 302.

¹²⁹ Там же.



влекал к работе в театре бойчукистов: Довгаля (художник) и Цивчинского. Своей деятельности эта группа не могла развить широко потому, что к этому времени относится разгром партией буржуазных националистов, исключение из партии П. Д. Горбенко и снятие его с работы, разгром бойчукистов как течения в искусстве, явно враждебного и т.д.»¹³⁰

Жутко читать материалы уголовного дела, представляя себе ситуацию унижения, в которой оказался ни в чем не повинный человек:

«Моя преданная работа по созданию советского образцового театра кукол на Украине в период 1933-36 гг. может послужить доказательством. В этот период я старался порвать всякую связь с контрреволюционными элементами и работать честно, но в это время я был уволен из Дворца пионеров не без содействия Васильевой,¹³¹ тесно связанной с бывшими работниками Дворца (Рогозина, Спектор, Дашевский)…»¹³²

В том же уголовном деле содержится ряд чудовищных обвинений в адрес некоторых сотрудников театра. Разумеется, все показания не соответствовали действительности:

«Существовала параллельная националистическая группа, подобная группе П. Д. Горбенко, руководимая его женой Л. С. Цымловой, состоящая преимущественно из работников кукольного театра Дворца пионеров. Группа эта собиралась на обширной квартире Е. С. Гуменюк – художница, тесно связанная с бойчукистами, бывший член АРМУ. В группу входили: Вербицкая – актриса кукольного театра, Шикова – художница кукольного театра Дворца пионеров, Трофимюк – актриса кукольного театра Дворца пионеров, Копырина – актриса кукольного театра Дворца пионеров. Группа также собиралась у Горбенко, который имеет обширную литературу по искусству из Германии, а также связан был с репрессированным ныне Калюжным, который был в Чехословакии, и через которого Горбенко в свое время передавал сведения о состоянии искусства в СССР».¹³³

Из этих же дел мы узнаем, как расправлялись «восставшие массы» с признаками модернизма в искусстве. Показания, приводимые на этих страницах, ни в коем случае нельзя рассматривать как «доносительство», которое в 30-е годы было широко распространено среди тех же «восставших масс», однако методы «работы» с обвиняемыми сегодня хорошо известны:

«Будучи уже руководителем украинского кукольного театра, я начал проводить внедрение контрреволюционного «бойчукизма» как «настоящего украинско-

¹³⁰ Там же, с. 303.

¹³¹ Тодора Васильевна Васильева – первая жена И. Н. Шаховца – работала в редакции газет «Советское село» и «Коллективист».

¹³² Дело № 7218. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1, стр. 304.

¹³³ Там же, с.324.

го искусства». С этой же целью я привлекал к работе театра бойчукистов Довгала и Цивчинского». ¹³⁴

Из анкеты арестованного мы узнаем, что Иван Николаевич Шаховец (Шаховцов) родился 24 июня 1902 года в городе Чугуеве Харьковской области. Его отец – железнодорожный служащий. Имел высшее образование, окончил педтехникум и Харьковский музыкально-драматический институт. Главный криминал, за что он был арестован, – служба рядовым в 8-й Марковской батарее армии генерал-майора Маевского в 1919 году. Жена – Лидия Николаевна Костенко, актриса кукольного театра, двое детей. Был арестован 12 февраля 1938 года. Как явствует из постановления НКВД УССР, И. Н. Шаховец обвинялся в преступлениях, предусмотренных статьями 54-6 и 54-11 УК УССР, в том, что «в 1929 году в период учебы в Харьковском Муздраминституте Шаховцов был завербован бывшим зав. художественным отделом Наркомпроса УССР Горбенко в украинскую контрреволюционную националистическую фашистскую организацию, по заданию которой проводил подрывную работу на идеологическом фронте по линии искусства». ¹³⁵ Выписка из протокола № 123 свидетельствует о том, что заседание особой тройки УНКВД по Харьковской области от 18 октября 1938 года постановило «Шаховцова Ивана Николаевича расстрелять. Лично принадлежащее ему имущество конфисковать»! ¹³⁶

Канули в лету следователи Скраливецкий, Березянский, начальник отдела НКВД Шапиро, прокуроры Павлович, Либман, оперуполномоченные Ятло, Эйнгорн, Леопольд и другие, проводившие допросы. Наступило послевоенное время, и вскоре после смерти Сталина началась «оттепель», наступила массовая реабилитация безвинно осужденных в 30-е годы людей. Среди них оказался и И. Н. Шаховец.

Из протокола допроса от 27 сентября 1956 года мы читаем показания В. А. Афанасьева как свидетеля тех событий:

«Шаховцова Ивана Николаевича я знал с 1934 года и могу охарактеризовать его как талантливого актера, блестящего режиссера и руководителя театра, создавшего целый ряд спектаклей и образов. Шаховцов пользовался у всего коллектива большим авторитетом и уважением, он был душой театра. Он много занимался с молодежью и готовил кадры для нашего театра. Шаховцов любил свою работу и целиком ей отдавался. Театр в то время занимал одно из первых мест на Украине и впоследствии был переименован во Всеукраинский Показательный театр кукол. В 1937 г. на собрании актеров и работников театра заведующая педагогической частью Рогозина сообщила, что Шаховцов якобы служил в деникинской армии офицером. На этом собрании я также выступал в защиту Шаховцова и доказывал, что Шаховцов не мог служить в деникинской армии да еще офицером, так как ему

¹³⁴ Там же.

¹³⁵ Дело № 7218. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1, стр. 343.

¹³⁶ Там же, с. 381.

в то время было 16 лет. Через некоторое время Rogozina, которая разоблачала Шаховцова как врага народа, также была арестована и осуждена».¹³⁷

В том же деле показания Е. С. Гуменюк:

«Шаховцова И.Н. я знала примерно с 1930 г., когда он еще был студентом музыкально-драматического института в Харькове. После окончания института Шаховцов приступил к организации и созданию театра кукол, находящегося при театре юного зрителя. Шаховцова я знала как талантливого, энергичного актера и художественного руководителя. Он любил свою работу и много работал над усовершенствованием театрального искусства. Он создал много образов и спектаклей».¹³⁸

Из показаний В. М. Калмыкова:

«Впервые я узнал Шаховцова И.Н. примерно в 1932 г., когда он еще был преподавателем музыкально-драматического института. Он же был создателем первого на Украине театра кукол. Шаховцов был очень талантливым актером и прекрасным руководителем и воспитателем театральных кадров. Он воспитал целую плеяду актеров. У него было большое будущее, так как обладал прекрасными способностями. Его арест был совершенно неожиданным, я лично не замечал, чтобы он занимался какой-либо антисоветской вредительской деятельностью, а знал его как талантливого актера и художественного руководителя».¹³⁹

Из того же дела по материалам военного трибунала киевского военного округа мы узнаем, что И. Н. Шаховец был расстрелян 4 ноября 1938 года. Там же сказано:

«Как видно из материалов дела, основанием к осуждению явились только их личные признания своей вины. Произведенной проверкой в порядке ст. 370 УПК УССР установлено, что показания всех осужденных являются противоречивыми и неубедительными. Шаховцов... никакой политической деятельностью на территории СССР не занимался. В процессе проверки тот факт, что Шаховцов состоял в украинской контрреволюционной организации и проводил подрывную деятельность в области искусства – не подтвердился. По сообщению 1 спецотдела УМВД по Харьковской области, Горбенко, который якобы вовлек Шаховцова в контрреволюционную организацию, к уголовной ответственности не привлекался. Компрометирующими материалами на Шаховцова органы КГБ не располагают. Таким образом, произведенной проверкой по настоящему делу установлено, что Шаховцов (и др.) были осуждены необоснованно. Поэтому, руководствуясь ст. 25 «Положения о прокурорском надзоре, постановление Особой тройки УНКВД по Харьковской области от 28 октября 1938 г. в отношении Шаховцова И.Н. отменить и дело производством прекратить за отсутствием в их действиях состава».

¹³⁷ Дело № 7219. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1, стр. 107.

¹³⁸ Там же, с. 108.

¹³⁹ Там же, с. 109.

ва преступления. Военный прокурор Киевского военного округа генерал-майор юстиции И. Бударгин, 12 октября 1956 г. № 2/0-2/3159-56/012943».¹⁴⁰

П. Д. Горбенко хоть и не постигла судьба И. Н. Шаховца, но из уголовных дел следует, что после снятия со всех должностей он проживал в Харькове:

«Занимался на дому изготовлением художественных изделий для системы промкооперации».¹⁴¹

Что же происходило тогда в театре, в 1936 году? Обратимся снова к воспоминаниям П. Л. Слонима:

«Рушилось все, чему мы так радовались, что с таким трудом создавалось

и теперь, когда созданы все условия для творчества, все рушится. Даже сейчас, вспоминая пережитое в те годы, сердце учащенно бьется, а тогда... Это было страшно! Страшно было сообщить коллективу театра, остановить начатые работы. Но тогда мы не знали, что это только цветики, что нам довелось пережить 1937 год репрессий, когда был арестован директор Дворца, его заместитель, заведующие отделами. Во Дворец прибыла спецкомиссия по чистке кадров. Театр очень эмоционально пережил происшедшее. Потеря режиссера, вдохновителя, организатора, педагога, творческого соратника, несомненно, сказалась на моральном состоянии актеров. Некоторые потеряли веру в себя. Большую помощь оказали актеры Цымлова, Калмыков, которые предложили свои услуги в постановке новых спектаклей «Мойдодыр», «Димка-циркач», «Карлик нос», а также трудились над вводом новых исполнителей в спектакли. В поисках режиссера я связался с театрами кукол Киева, Одессы, но безрезультатно. Летом 1937 года в театр прибыл режиссер-кукольник из Киева А. Михайлов, осуществивший спектакль «Сказка о попе



*«Эльдорадо» по пьесе Пинчевского,
реж. Л. С. Цимлова, 1937 г.*

¹⁴⁰ Там же, с. 154-159.

¹⁴¹ Дело № 7218. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1, стр. 325.

и работнике его Балде», но он в театре не задержался. Временно его сменил В. Калмыков, а вскоре выпускник студии Харьковского театра русской драмы режиссер И. И. Гриншпун, с которым я давно вел переговоры. Он создал оригинальное шоу-спектакль «Басни Крылова» и оказал действительную помощь в пересмотре всего репертуара. Выезжая на гастроли, способствовал восстановлению былой славы театра...

Летом 1941 года театр выехал на гастроли, которые пришлось прервать в связи с началом войны. Уже через месяц после начала войны здание Дворца было передано для частичной эвакуации правительственных учреждений Украины. Дворец разместился в здании клуба пиццеевиков. Театр остался опять без всего. А муж директора театра, деятель органов КГБ, через месяц вывез жену по месту своего назначения, бросив театр на произвол судьбы. Никто не подумал об эвакуации театра. Также выехал из Харькова директор Дворца Осмоловский со всей своей семьей. Актерам театра местные органы предлагали добираться самостоятельно в города на востоке, где работали театры кукол. Актеры-мужчины были мобилизованы. Все богатство Дворца и театра было разграблено. Я был мобилизован на второй день войны и узнавал обо всем из писем дворцовцев. Так закончилась эпопея довоенного Дворца и связанная с ним деятельность Показательного театра кукол...».¹⁴²

Очевидец тех событий Н. И. Гуменюк подтверждает:

«Я только знаю, что театр при Дворце пионеров официально не закрывали, он сам ликвидировался. Директриса уехала в эвакуацию с мужем. Она ничего не оформила, театр официально не ликвидировали. Я ее помню, видела. Белоруссова свой театр вывезла в эвакуацию. И с ним же она вернулась в Харьков – вот тогда они и объединились».¹⁴³

Как нельзя лучше воспроизводит атмосферу 30-х годов советская пресса. Вот одна из разгромных статей того времени, ярчайшее отражение общественной морали:

«Відомо, що в харківському Палаці піонерів та жовтеньят орудували довгий час мерзенні вороги народу та їх посібники. За час їхнього «керівництва» немало завдали шкоди і ляльковому театру. Проте, й після викриття ворогів та їх посібників громадські організації, нове керівництво Палацу, дирекція театру надто повільно ліквідують наслідки шкідницької роботи ворогів.

Керівництво й громадські організації Палацу не приділили достатньої уваги добору кадрів для театру. За останній рік-півтора працює вже третій головний режисер. Ці обов'язки зараз виконує Цимлова. Увесь колектив знає, що чоловік Цимлової виключений з партії за втрату класової пильності і за націоналістичні

¹⁴² Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

¹⁴³ Беседа с Н.И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

збочення. Ще під час гастрольних подорожів театру збори працівників ставили питання про Цимлову, висловили фактично їй політичне недовір'я. Між тим питання про Цимлову, про її політичне обличчя, з'ясовується надто повільно.

Серед колективу не провадиться ніякої політико-виховної роботи. Жодного політгуртка не існує, соціалістичне змагання занепало. Комсомольці, які працюють у театрі, не ведуть уперед. Член комсомолу т. Афанасьєв має стягнення за порушення трудової дисципліни. У ляльковому театрі раніше на посаді художнього керівника працював Шахівець, якого звільнили за побутовий та моральний розклад. Дружина цього «художнього керівника» – Костенко – й досі працює в театрі, й досі, як виявилось, вважає невірним звільнення з роботи її чоловіка. Серед акторів є люди, які порушують питання про відновлення на роботі Шахівця. Тут забувають про більшовицькі принципи добору кадрів.

У колективі безпринципні чвари і елементи групівщини. Незадоволення й обурення майже всього колективу викликає поведінка провідних акторів Трофімюк, Янчукова, Копириної й особливо Костенко, які лише сприяли своїми виступами і висловлюваннями поглибленню чвар.

Громадські організації Палацу повинні допомогти акторському колективу ширше розгорнути критику і самокритику на своїх зборах, щоб викрити всі хиби і недоліки в роботі, щоб очиститися до кінця від людей, яким не можна довіряти роботу в галузі виховання дітей...».¹⁴⁴

И тем не менее, театр, оставшись без своего основателя, продолжал жить и удерживать все составляющие высокого художественного уровня, накопленные и развитые за пять лет упорной работы. Продолжались гастрольные поездки, пропагандировалось искусство театра кукол. В театре по-прежнему работали ученики И. Н. Шаховца, всячески поддерживающие традиции Показательного театра кукол. Благодаря их стараниям, театр продержался вплоть до начала войны. За это время появились новые спектакли, причем немало усилий приложили к созданию новых оригинальных постановок сами актеры и художники. Об одном из них стоит упомянуть:

«У тираспольському піонерському театрі ім. М. М. Попова розпочались гастролі Харківського Показового театру ляльок. Вистави театр розпочав постановою «Дімка-циркач» за сценарієм Л. Цимлової, Є. Васильєвої та Є. Гуменюк.

«Дімка-циркач» цирково-естрадна вистава. У п'єсі показано хлопця – аматора циркового мистецтва, який у чемодані одного з відвідувачів потрапляє на арену цирку, показано його пригоди під час проходження циркової програми. П'єса чудово оформлена світловими ефектами...

Юні глядачі з захопленням продивлялись циркові номери, що відбувалися на арені маленького цирку. І дійсно – тут дресировані зебри, ведмідь-жонглер, акробати, еквалібристка, балет, наїзниця, матрешки, джаз, в якому беруть участь птахи, тварини...

¹⁴⁴ Печерський, Б. До кінця викоринити хиби в роботі лялькового театру [Текст] / Б. Печерський // Ленінська зміна. – 1937. – 6 жовт.

Постава «Дімка-циркач» пройшла добре. Артисти театру Афанасьєв, Трофімюк, Шафаренко, Кам'янецька, Калмиков, Новікова, Бублій гарно виконували ролі, роблячи п'єсу зрозумілою юному глядачеві.

У фойє театру обладнано виставку, яка ілюструє творчу роботу театру, процес виготовлення ляльок й інше».¹⁴⁵

Актёрское исполнение, безусловно, привлекает внимание и покоряет зрительское воображение. Сценография и техника кукол и декораций удерживают художественный уровень театра на завоеванной высоте. Обратимся к историческим документам, чтобы проследить путь развития театра во второй половине 30-х годов:

«За сім років свого існування Харківський ляльковий театр набував великого досвіду в художній роботі з ляльками. Лялька в театрі живе. Своїми виразними жестами, рухом в супроводі голосу актора лялька створює враження живого яскравого образу.

Свою останню виставу «Дімка-циркач» театр побудував виключно на техніці. В сценарії розповідається про пригоди школяра Дімки на призвісько «циркач». Він мріє стати цирковим актором. Щоб потрапити до цирку, Діма заходить у чемодан клоуна і таким чином потрапляє на арену цирку. Тут перед ним проходять всі номери циркової вистави. Душею програми – рудий клоун. Він дуже дотепно й весело розмовляє з ребятами, смішить їх своїми чаплінськими манірами, з очей його ллються струмками «справжні» сльози. Цю ляльку дуже майстерно веде актор П. Янчуков.

На арені, як у справжньому цирку – відчайдушні наїзники на зебрах, еквілібристи на трапеціях виробляють віртуозні фігури. Технічно цей номер зроблено дуже досконало. Або ось незграбний ведмідь – Мишка. Дресировщик ставить йому на кінчик носа м'яч, пляшку, нарешті, кип'ячий самовар. Мишка ходить на задніх лапах, вигинається, але речі з носа, на превелике задоволення ребят не падають. Цю ляльку дуже уміло водить артист В. Калмиков.

Надзвичайно симпатичні матрешки. Вони чудово співають і танцюють. Ці ляльки в руках артисток Бублій і Новикової мають великий і заслужений успіх у ребят. Дуже цікавий технічно бездоганний номер з еквілібристкою, що ходить на канаті. Ось балет виробляє складні па, далі імпровізований оркестр тварин. Він грає мотив Дунаєвського «Веселий вітер» і ребята в залі за мить підхоплюють пісню.

А Дімка-пустун почав заважати своїм автомобільним ріжком. Та ось виходить слон. У нього на спині індійське дівчатко та мавпочка. Дімка його дратує, але слон просунув хобот і винув пустуна з схованки...

Взагалі вистава весела, дотепна і своєю технікою стоїть на високому рівні. Поставила її режисер Цимлова разом з головним режисером театру О. М. Михайловим. Ляльки роботи художника Є. Васильєва».¹⁴⁶

¹⁴⁵ Гастролі Харківського Показового театру у Тирасполі [Текст] // Соціалістична Молдавія. – 1937. – 3 черв.

¹⁴⁶ Шмигельський, А. «Дімка-циркач» [Текст] / А. Шмигельський // Юний піонер. – 1937. – 3 квіт.

В 1937 году главный режиссер Показательного театра кукол А. Михайлов в своей статье в газете «Харьковский рабочий» дает очень важную информацию о высоком творческом состоянии труппы, которая, несмотря на репрессии, оставившие театр без его основателя, продолжает работу по усовершенствованию своего мастерства. Он писал:

«У нас в театре, в основном, работают актеры, прошедшие театральную школу. Они старательно изучают куклу, ее возможности. Мы сейчас работаем над созданием своей школы, своей системы воспитания актера театра кукол. Техника кукловождения далеко шагнула вперед. Мы добиваемся наибольшей выразительности. Каждый жест, каждое движение куклы должно быть понятно зрителям. Это дало нам возможность на седьмом году существования театра впервые показать пьесу, которая целиком построена на технике».¹⁴⁷

Здесь А. Михайлов, имея в виду пьесу «Димка-циркач», возможно и не сознательно, но вынужден был преувеличить, потому что актерская техника уже была на высоком уровне в Показательном театре кукол, и, как нам уже известно, в спектаклях И. Н. Шаховца актеры выступали с триумфальным успехом. Однако, по-прежнему следует обратить внимание на точные методические принципы работы актеров школы Шаховца с куклой. Речь идет о жесте, движении, технике проживания через куклу, цель которой – добиться наибольшей выразительности. Это абсолютно «харьковский» принцип, и в дальнейшем мы более подробно рассмотрим развитие традиций харьковской школы и постараемся выявить детали, из которых состоит система подготовки и создания актерской роли. Но, как можно убедиться по документам того времени, все принципы работы актера над ролью были налицо и продолжали развиваться в практике театра уже после Шаховца.

Несколько опрометчивы замечания о системе воспитания актера, над которой якобы только начинают работать в театре! Система разрабатывалась

уже в 20-х годах, когда П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховец только-только основывали свой театр. Даже изгнанный из своего родного театра, И. Н. Шаховец успел за два года, отпущенных до рокового февраля 1938 года, создать новый «Транспортный театр кукол» в клубе имени Сталина (ныне Дворец культуры железнодорожников) и воспитать новую плеяду блестящих актеров, среди которых – Л. П. Гнатченко, В. В. Денисенко. Некоторые из них войдут потом в будущий коллектив послевоенного Харьковского театра кукол.



П. Т. Янчуков в спектакле «Большой Иван». 1940 г.

¹⁴⁷ Михайлов, А. Театр кукол [Текст] / А. Михайлов // Харьковский рабочий. – 1937.– 16 марта. – № 62 (962).

Первым спектаклем Транспортного театра кукол стало представление для ребят «Дама сдавала багаж...» С. Маршака – эстрадное представление для детей, которое Иван Николаевич выпустил совместно с режиссером Я. Хотяколым. Начинаниям И. Шаховца помогли и его старые друзья П. Горбенко и Е. Гуменюк.

1 ноября 1936 года режиссер выпустил спектакль «Лисичка-сестричка», впервые использовав круглую кукольную ширму.

В спектакле «Сказка о рыбаке и рыбке» по А. Пушкину И. Шаховец вместе с художником Е. Гуменюк использовал прием, который впоследствии будет одним из самых популярных – декорации и куклы спектакля как бы возникали из перелистываемой книги «Сказки А. С. Пушкина».

Впечатляют творческое разнообразие, интенсивность работы Транспортного театра кукол под руководством И. Шаховца. В афишах – «Три поросенка», «Запорожец за Дунаем», «Детская эстрада», «Цирк». Режиссер, будто предчувствуя, что жить ему осталось недолго, работал с утра до ночи. Летом 1937 года его театр гастролировал по Крыму. Сохранившиеся отзывы зрителей свидетельствуют об успехе театра. Вот один из них:

«Нужно отметить, что в городе Симферополе за последние пять лет такого отличного театра не было».¹⁴⁸

Еще рецензия на спектакль «Три поросенка»:

«Всю майстерність, все своє мистецтво артист передає пальцями рук, які перетворюють в «живі» бутафорські ляльки. Артисти лялькового театру В. Денисенко, Л. Гнатченко, В. Мазуренко та Борзенко добре володіють цим мистецтвом. Художній керівник і режисер театру І. М. Шаховец вклав багато творчої ініціативи, майстерності і винахідливості, щоб захопити увагу глядачів. Все це йому за допомогою всього колективу вдалось досягти».¹⁴⁹

Видимо, одна из последних, если не последняя, рецензия на спектакль И. Н. Шаховца...

Времена репрессий давно прошли, но, размышляя о времени и о людях, творивших беззаконие, писавших доносы и анонимные письма, можно сделать вывод, что этот тип людей, которых еще русские



Программки Транспортного театра кукол

¹⁴⁸ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 131.

¹⁴⁹ Лунін. Ляльковий театр [Текст] – Архив ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва. – прибіл. 1937 год.

класики классифицировали как «грядущего хама», живет, здравствует, процветает и в наше постмодернистское время.

Мы еще неоднократно будем удивляться, как при одинаковых для всех театров социальных условиях, этот театр, проходя через тяжелейшие испытания и кризисы, всегда выходил победителем, подобно птице Феникс, возрождаясь из пепла. В этом и заключается специфическая особенность этого театра, которому однажды было дано определение – «харьковский феномен».¹⁵⁰ Мы, потомки, можем сожалеть о тех или иных преступлениях века, но мы понимаем и неизбежность избранного нашими первопроходцами пути. Эпоха Модернизма плодотворна, но она вовсе не означает всеобщее благоденствие, благополучие, или душевный покой. Эпохи не выбираются, они, даваемые в «поучение», приводят к результатам упорным трудом и напряженной борьбой.

П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховец, положив начало Харьковскому театру кукол,

не успели многое создать в отпущенный им срок творческой деятельности, но зато весь свой энергетический заряд, творческий потенциал, они успели вложить в своих учеников, которые удержали это драгоценное наследие, сохранили традиции. Их труд не пропал даром. Говоря без преувеличения, они – настоящие герои своего тяжелого, насыщенного борьбой времени.



«Девочка и кошечка», Транспортный театр кукол



Куклы Транспортного театра кукол

¹⁵⁰ См.: Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Очерки истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998.

Часть 3

Развитие харьковской
школы кукольников
и ее характерные
признаки от 40-х до
начала 70-х годов





Глава 1

Послевоенная ситуация и возрождение наследия харьковской школы кукольников в 40-50-е годы

С середины XX века единственным театром, представляющим в Харькове искусство играющих кукол, остался театр кукол им. Н. К. Крупской, ныне Харьковский государственный академический театр кукол им. В. А. Афанасьева. Известны его официальная дата рождения, основоположник и адрес театра – улица Полтавский шлях, 17. Но, как мы убедились, история Харьковского театра кукол столь необычна, что, при ближайшем рассмотрении, некоторым официальным версиям придется отказать в логике и причинно-следственных связях.

Вернемся еще раз к довоенному времени. В начале 30-х годов среди скольконибудь заметных театров кукол были театры П. П. Джунковского и В. П. Белоруссовой – марионеток и «Бивамар», – «Петрушка» Н. М. Овчинникова. Актриса О. М. Машалова, проработавшая в театре кукол им. Н. К. Крупской с 1939 по 1947 годы, писала в своих воспоминаниях:

«До 1939 года в Харькове работало три кукольных театра – театр кукол при Дворце пионеров под руководством Шаховца, талантливого режиссера, где работала актриса и его жена Лидия Николаевна Костенко и актер-мастер Василий Минович Калмыков. Второй театр – выездной областной театр кукол под руководством Варвары Павловны Белоруссовой. Он обложивал детские сады, имел большой репертуар. Третий театр кукол был при клубе железнодорожников. В этом театре работали ветераны Люба Гнатченко, Люба Потапенко, Вита Денисенко».¹⁵¹

Самое большое недоумение вызывает отношение к истории Показательно-го театра кукол. Театр имел ошеломляющий успех, от него пошли молодые «посросли» в Украине и других республиках СССР, а театроведческая наука словно не замечает, какую авангардную роль сыграл этот театр в формировании отечественного театра кукол. Зато на горизонте появляется А. Н. Струменко, который был назначен руководителем театра кукол имени Н. К. Крупской.

Почему на историческом небосклоне возникла фигура А. И. Струменко, о котором не было слышно до 1939 года? Известно, что в прошлом он был «юристом, затем руководителем драмкружков, режиссером театральной студии «Темп» Харьковского дома крестьянина и, наконец, администратором Транспортного

¹⁵¹ Машалова, О. Воспоминания [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-12.

театра кукол под руководством И. Шаховца...».¹⁵² На основании распоряжения Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете народных Комиссаров СССР от 1 июля 1939 года и Постановления исполнительного комитета Харьковского областного совета депутатов трудящихся был организован новый театр кукол – имени Н. К. Крупской.

Однажды у автора этой книги состоялся интересный разговор по телефону с П. Л. Слонимом. Это произошло как раз накануне его столетнего юбилея. Автор сообщил ему, что театр также собирается отмечать юбилей, только более скромный – семьдесят лет. Петр Львович возразил:

– Почему семьдесят лет? Театр гораздо старше!..

Через некоторое время по просьбе автора он прислал рукопись своих «Воспоминаний», где были зафиксированы важные моменты рождения и формирования Показательного театра кукол. А в дни празднования юбилея театра в октябре 2009 года в своем поздравительном письме Петр Львович обратился к коллективу театра:

«Дорогие юбиляры! В бурлящем потоке восторженных поздравлений в связи с празднованием семидесятилетия театра кукол, пусть вольется и мое, не менее торжественное и сердечное, но только не с семидесятилетием, а с восьмидесятилетием первого в Харькове Всеукраинского Показательного театра кукол, где я в то время был директором театра, куда впервые привел ищущего себя в жизни юного, энергичного, увлеченного выпускника 62-й средней школы Виктора Афанасьева. Туда, где он впервые познал радости и трудности творческой жизни, где он делал свои первые театральные шаги. Могу ли я не вспомнить об этом здесь на юбилее в нашем театре имени Афанасьева!.. Сердце никак не может успокоиться, вспоминая светлые облики первопроходцев: режиссеров, актеров, художников, композиторов, педагогов, энтузиастов вспомогательных цехов, администрации, вписавших бессмертные страницы в летопись театра нашей страны...».¹⁵³

К тому времени автор подготовил ряд материалов – печатных научных работ по истории Харьковского театра кукол, которые немедленно отправил в США на рецензирование П. Л. Слониму. Его мнение, как единственного «раритетного» свидетеля, счастливой волею судьбы дожившего до наших дней и донесшего миру правду об уникальном театре, было крайне важно для правильной ориентации в дальнейших исследованиях всей этой непростой истории. В результате появился еще один документ – рецензия П. Л. Слонима, которая к великой радости автора оказалась более чем положительной – значит, направление исследования верное. Вот выдержки из нее:

¹⁵² Там же, с. 134.

¹⁵³ Слоним, П. Л. Письмо А. Ю. Рубинскому от 20 октября 2009 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

«Мне особенно приятно было читать первые итоги этого благородного труда, поскольку я был живой свидетель его создания. В середине 30-х годов, приступив к работе в Харьковском театре для детей в должности заведующего педчастью, переступив фойе театра, я стал свидетелем торопливой уборки ширмы театра кукол, так как истекло время, отпущенное им для репетиции. Это и был первый театр кукол в Харькове. Проработав пять лет в театре, пришлось наблюдать жизнь этого творческого коллектива, не имеющего своего помещения, вывозившего на тачке свои выездные спектакли. Возглавлял в те годы этот театр великий энтузиаст Шаховец И.Н., увлеченный режиссер-новатор с печальной творческой судьбой. Как же я был счастлив, отметив в этих статьях титанический труд автора по изучению архивных материалов. Прочитать о жизни и деятельности этого экстраординарного первопроходца театра кукол Украины, открывшего широкие перспективы его движения, в котором были заложены необычные традиции, и, как отмечает автор, в котором осознано направление поисков и разработана система реалистического метода работы актера с играющей куклой.

Читая волнующие страницы автора о неоченимом вкладе И.Н.Шаховца в историю Харьковского театра кукол, невольно вспомнил тот день, когда, предупредил вызов его в отдел кадров в конце 1936 года с извещением об освобождении его от занимаемой должности. Я тогда был директором театра кукол, которого забрал в строящийся первый дворец в стране. Как он был счастлив, получив свое помещение, открывавшее ему широкие перспективы творческих планов. Со всей Украины к нему приезжали на консультации создатели новых театров кукол. Каково-то было исполнить мне эту горькую миссию. Это был трагический день театра, который потом долго не мог прийти в себя...

Я помню, как мы торжествовали с И.Н.Шаховцом, когда в 1935 году к нам пришли еще четыре выпускника театрального института...

1939 год был годом некоторого расцвета театра после смены руководства. Но ограниченность мест в зрительном зале, сокращала обслуживание детей города. Стал вопрос создания нового театра, тогда и появился новый театр имени Крупской, который преимущественно обслуживал дошкольников...».¹⁵⁴

Собственно, эти диалоги и письма, заставив пересмотреть все заново, открыли страницы совершенно другой истории, о которых никто не знает из нынешних поколений украинских кукольников. Поскольку эта история прошла мимо театроведов и исследователей театра, то А.Н.Струменко остался признанным как основатель театра с 1939 года. И сегодня эта дата по-прежнему считается юридически узаконенной. Однако, если учесть, что академический театр кукол им. В.А.Афанасьева на сегодня единственный профессиональный театр кукол в городе Харькове, ситуация предстает совсем в другом свете.

¹⁵⁴ Слоним, П. Не могу не отозваться [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В.А.Афанасьева, стр. 1-4.

Не мог возникнуть театр кукол в первой столице Украины, каковым был Харьков до 1934 года, позже остальных! Поэтому, когда отмечают его юбилей, возникает естественный вопрос: как мог случиться подобный исторический казус, чтобы столичный театр кукол оказался младше своих провинциальных собратьев по украинскому кукольному искусству на добрый десяток лет?

А теперь проследим дальнейшую логику развития событий. Во время войны все театры выполняли свой гражданский долг. После войны первым в городе начал свою работу областной театр В. П. Белоруссовой. Отметим важный факт – в него влились актеры бывшего Показательного театра кукол. Как будто по старой памяти эту слившуюся воедино группу опять приютил Дворец пионеров, только уже без участия П. Л. Слонима, который еще продолжал службу в армии.

Театр кукол им. Н. К. Крупской вернулся в Харьков в 1944 году, сначала занимал небольшое помещение в Доме учителя, потом переезжал в другие помещения. Еще один важный факт: в 1946 году в театр кукол им. Н. К. Крупской, сразу после войны, пришли работать, опять-таки, актеры Показательного театра И. Н. Шаховца. В одном из своих писем П. Л. Слоним перечисляет фамилии актеров, которые перешли после войны в театр Крупской:

«Цимлова, Трофимюк, Бублий, Вербицкая, Копырина, Брадул, Каменецкая – первые выпускники театрального института».¹⁵⁵

Актриса О. М. Машалова также указывает ряд фамилий актеров Показательного театра, пришедших в театр кукол им. Н. К. Крупской после войны:

«К работе в театре были приглашены актеры – Потапенко, Денисенко, Калмыков, Янчуков».¹⁵⁶

Получилось так, что ученики И. Н. Шаховца как бы разделились по двум театрам – им. Н. К. Крупской и областным театром кукол под руководством В. П. Белоруссовой. Но так было недолго: в 1949 году, после ликвидации областного театра кукол, его труппа вместе с репертуаром вливается в театр кукол им. Н. К. Крупской. Фактически собралась вся труппа Показательного театра кукол почти в полном составе. Актеров из театра имени Н. К. Крупской и театра В. П. Белоруссовой было значительно меньше, да и те, за немногим исключением, недолго продержались в театре.

Областной театр кукол В. П. Белоруссовой, несмотря на определенные успехи, тем не менее, не оставил творческого наследия такого масштаба, как Показательный театр кукол, который к 1936 году уже имел свою школу, широкую популярность и триумфальный авторитет во всей Украине. А В. П. Белоруссова все еще открывала для себя возможности кукол разных систем. Это не говорит

¹⁵⁵ Слоним, П.Л. Письмо А.Ю.Рубинскому от 4 декабря 2008 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

¹⁵⁶ Машалова, О. Воспоминания [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-12.

об ущербности ее театра, это говорит о характере ее творчества, энтузиазме, но некоторой разбросанности интересов, романтических устремлениях. Она действительно достигла успехов на ниве театра кукол, но для создания направления в искусстве, безусловно, нужны значительно большие усилия и целеустремленность.

Исторически сложилось, что основной костяк труппы послевоенного театра составили ученики И. Н. Шаховца, у которого большинство актеров, вернувшихся после войны в театр, прошли профессиональную выучку. И теперь уже под другой «крышей», под чужим названием «театр кукол им. Н. К. Крупской», продолжал свое фактическое существование Показательный театр кукол. Трудно даже дать определение создавшейся ситуации! Но факт остается фактом: после войны это было первое возрождение театра, потому что в дальнейшем на его пути было еще столько опасностей скатиться в провинциальную «трясину», что всякий раз, изучая извилистые пути истории, мы будем вспоминать чудесную птицу Феникс.

Конечно же, традиции лучшего в Харькове и в Украине – Показательного театра кукол – нужно было собирать буквально по крупицам. Труппа, пусть немного, но была «разбавлена» другими актерами, в основном не имевшими никаких навыков школы.

Ввиду того, что в Харькове до войны существовало несколько театров кукол, и каждый из них принимал участие в судьбе единого театра как известной модели под названием «Харьковский театр кукол», то ведение отсчета летоисчисления Харьковского театра кукол, известного ныне как Харьковский государственный академический театр кукол имени В. А. Афанасьева, возникает, исходя из следующих принципов:

Первый принцип, он же главный, согласно которому мы можем рассматривать отсчет истории театра, – эстетический, учитывающий художественные традиции, из которых впоследствии образовалось само понятие «харьковская школа кукольников»; второй – директивно-административный.

Обозначим основные, большие и маленькие, харьковские театры кукол, которые формировались в 20-30-е годы и выявим принципы, по которым мы можем судить о преемственности, или непреемственности традиций театральной школы.

Процесс становления театра кукол начался в 20-х годах XX века. В Харькове насчитывалось несколько театров кукол:

- 1) Театр марионеток П. П. Джунковского и В. П. Белоруссовой (1920-1923);
- 2) «Петрушка» Н. М. Овчинникова (1922-1929);
- 3) Театр «Бивамар» П. П. Джунковского и В. П. Белоруссовой (1924-1930);
- 4) Показательный театр кукол И. Н. Шаховца (1929-1936),¹⁵⁷ Показательный театр кукол (1936-1941);
- 5) Транспортный театр кукол И. Н. Шаховца (1936-1938);

¹⁵⁷ С 1931 по 1935 годы Всеукраинский Показательный театр кукол.

6) Областной театр кукол В. П. Белоруссовой (1935-1949);

7) Областной театр кукол им. Н. К. Крупской под руководством А. Н. Струменко, организованный в 1939 г. В 1997 г. театру присвоено имя В. А. Афанасьева, а в 2002 г. – Харьковский государственный академический театр кукол им. В. А. Афанасьева.

Если говорить о театре «Петрушка» Н. М. Овчинникова, на базе которого был образован Показательный театр кукол, то по известной нам полемике между П. Д. Горбенко и Н. М. Овчинниковым, становится ясно, что образование одного театра на базе совершенно другого – явление директивно-административного порядка. Следовательно, проблема преемственности по принципу традиции здесь отпадает. Таким же особняком стоит областной театр кукол под руководством В. П. Белоруссовой, который был *другим* театром, он «шел по пути поисков и, несмотря на отсутствие профессиональной школы, имел перспективу роста... Однако В. П. Белоруссовой явно не хватало необходимых знаний, навыков для работы с большим коллективом». ¹⁵⁸ Учитывая тот факт, что среди ее актеров «не было ни одного профессионала», ¹⁵⁹ невозможно сравнивать областной театр кукол с Показательным по уровню подготовки актеров, среди которых подавляющее большинство составляли выпускники высшего учебного театрального заведения.

Два театра – областной театр кукол В. П. Белоруссовой и областной театр кукол имени Н. К. Крупской А. Н. Струменко – в 1949 году слились в один театр, оставивший за собой имя Н. К. Крупской. А. Н. Струменко сам писал пьесы и ставил их, однако, судя по историческим свидетельствам, его произведения ни литературной, ни драматургической ценности не представляли:

«А. Струменко всю жизнь мечтал о драматическом театре, и поэтому в театре кукол он видел уменьшенную копию своей мечты, пытался в нем реализоваться как художник, режиссер, драматург, актер». ¹⁶⁰

Разумеется, имея в виду такие творческие ориентиры, вряд ли мы можем говорить о традициях харьковской школы кукольников:

«Условия для творческой работы у этих театров были равные, но результаты, тем не менее, отличались. Областной театр обладал большей художественной культурой. Театр им. Н. Крупской существенно проигрывал в творческом соревновании. Он опирался на эстетику драматического театра и далеко не совершенные пьесы, написанные собственным художественным руководителем». ¹⁶¹

Еще до слияния двух театров об этих театрах писали в прессе: «Есть существенная разница в художественном уровне и качестве спектаклей обоих наших

¹⁵⁸ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Очерки истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 134.

¹⁵⁹ Там же, с. 133.

¹⁶⁰ Там же, с. 135.

¹⁶¹ Там же, с. 166.

театров. Объясняется она различным подходом руководителей к подбору драматургического материала. Областной театр кукол (художественный руководитель В. Белоруссова), обращаясь к народной сказке, как правило, использует ее сценические варианты. Для создания же пьес на современные темы театр привлекает писателей. В театре им. Н. Крупской (художественный руководитель А. Струменко) популярна явно неверная теория о том, что-де пьесы для кукольного театра писать некому, а посему их следует создавать «домашним путем». В результате текст таких доморощенных пьес плох в художественном отношении... К недостатку театра им. Н. Крупской относится также бесцеремонное обращение с сюжетами сказок, положенных в основу пьес». ¹⁶²

Можно себе представить ситуацию 1949 года, какую эстетическую «окрошку» представлял собой Харьковский театр кукол после слияния двух театров! В одном театре смешалось все – профессионализм актеров актерской школы бывшего Показательного театра, неоформившееся эстетическое направление и отсутствие профессиональных кадров бывшего областного театра, имитационное направление театра им. Н. К. Крупской. Ситуацию надо было как-то разрешить, чтобы найти определенность во всем, прежде всего, в эстетике. Либо актерская школа И. Н. Шаховца, либо интересное, но неоформленное в профессиональном плане движение театра В. П. Белоруссовой. Ситуацию с театром А. Н. Струменко легко просчитать, потому что имитационный путь театра кукол, запрограммированный самим руководителем, изначально был бесперспективным.

Таким образом, согласно логике следования традиции и школы, учитывая эстетическую зрелость и базовое творческое наследие, на котором выросли актеры Показательного театра кукол, составившие основу труппы театра кукол им. Н. К. Крупской, до сих пор считающаяся официальной версия, будто Харьковский театр кукол им. Н. К. Крупской, основанный А. Н. Струменко, является базовым основанием нынешнего театра кукол им. В. А. Афанасьева, исторически не оправдана. А. Н. Струменко, назначенный на должность новообразованного театра, изначально не был руководителем того масштаба, о котором можно говорить с позиции заложенных в основу театра традиций харьковской школы, определивших его дальнейший рост и развитие, и который впоследствии мог удержать театр длительное время на должном уровне. Наверняка его дальнейший уход из театра был связан и с этим обстоятельством. Образование театра кукол им. Н. К. Крупской, как явление директивно-административного порядка, как волеизъявление «сверху», не позволяет принимать его с точки зрения преемственности традиций.

Как отголоски истории звучат слова помощника главного режиссера по литературно-педагогической части Харьковского театра кукол им. Н. К. Крупской Л. Чернецкой, написавшей в начале 80-х годов творческий портрет двух корифеев театра П. Т. Янчукова и Л. П. Гнатченко. В ее статье говорится о преем-

¹⁶² Седой, А. Наладить работу кукольных театров [Текст] / А. Седой // Красное знамя. – 1946. – 24 дек.

ственности традиций, и важно то, что этот вывод возник не случайно – корифеи бережно хранили имя своего учителя, которое передавали по наследству новым поколениям:

«М. І. Шахівець був талановитий педагог і режиссер, здатний побачити справжнє покликання, «відкрити» справжнього актора. Його любов до дітей, до лялькового мистецтва передалась колективу, який став згодом *творчим ядром* (выделено мной – А.Р.) Харківського театру ляльок імені Н. К. Крупської».¹⁶³

Проанализировав все основные этапы становления Харьковского театра кукол и рожденной в его недрах театральной школы, мы неизбежно приходим к выводу, что *единственным и основным источником, от которого следует вести летоисчисление Харьковского театра кукол, следует считать Показательный театр кукол на основании эстетики, определившей традицию харьковской школы кукольников*. Придерживаясь принципа исторических истоков и творческого наследия, ведение отсчета истории Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева логически следует вести не с лета 1939 года – даты образования театра кукол им. Н. К. Крупской, – а с осени 1929 года, когда решением Наркомпроса Украины был организован Харьковский Показательный театр кукол, некоторое время (1931-1935) носивший звание Всеукраинского Показательного.

В прояснение ситуации об исчислении истории Харьковского театра кукол вносит ясность П. Л. Слоним:

«Одиннадцать лет деятельности этого театра кукол в городе Харькове сыграло важную роль в деле создания театров кукол на Украине и в эстетическом воспитании школьников. Наблюдая жизнь этого молодого творческого коллектива, П. Д. Горбенко добился просмотра спектакля министром просвещения т. Н. А. Скрыпником, после чего театру была дана путевка в жизнь. Надо отметить, что спектакли этого театра кукол уже в тот период отмечались высоким художественным мастерством. Этапными спектаклями этого периода были: «Конек-Горбунок» и «Запорожец за Дунаем». Несмотря на ограниченные технические возможности, декорации и куклы изготавливались на высоком профессиональном уровне благодаря неустанной выдумке художников и скульпторов тт. О. К. Фомишкиной и Е. С. Гуменюк. Режиссерское и актерское мастерство отмечалось неоднократно театральной общественностью города. Уже в те годы показали себя как талантливые актеры: П. Т. Янчуков, Л. С. Цимлова, Е. М. Трофимюк, Л. Н. Костенко, Т. Н. Бублий (ныне Николенко).

Большим событием в театральной жизни города был выпуск первого спектакля для взрослых, который определился как музыкальная комедия «Запорожец за Дунаем» Гулака-Артемовского. Это было смелое дерзание художественного руководителя т. И. Н. Шаховца и маленького коллектива актеров. В репертуаре театра шли

¹⁶³ Чернецька, Л. ...І оживає лялька [Текст] / Людмила Чернецька // Вечірній Харків. – 1983. – 1 січня.

такие пьесы: «Гусенок» Н. Гернет, «Конек-Горбунок» инсценизация сказки П. Ершова, «Мойдодыр» по К. Чуковскому, «Пузан» Г. Матвеева, «Три толстяка» Ю. Олеши.

К сожалению, история театра прервана в 1941 году, так как по вине последнего директора театра Б. М. Стрижевской театр не был эвакуирован. Все его имущество было расхищено, и театр прекратил свое существование, а по окончании войны он не был восстановлен. Актеры театра влились в коллектив театра кукол им. Н. К. Крупской, который был создан в 1939 году А. Н. Струменко.

Но страницы истории Харьковского Показательного театра кукол не могут быть забыты, так как на его опыте учились многие театры нашей республики. Это в нем выросли такие кадры кукольников, как В. А. Афанасьев, П. Т. Янчук, Т. Н. Бублий (Николенко), Б. М. Каменецкая, ныне работающие в Харьковском театре кукол, Е. Н. Трофимюк, Л. Н. Костенко (основатели Полтавского театра кукол), художник и скульптор Е. С. Гуменюк, О. К. Фомишкина.

Мне кажется, что назрела постановка вопроса перед вышестоящими организациями об исчислении истории Харьковского театра кукол не с 1939 года, а с 1929 года». ¹⁶⁴

Первородство Всеукраинского Показательного театра кукол, откуда берет свое начало Харьковский театр кукол, подтверждают актеры, ветераны театра:

«Мы ведем преемственность от Показательного театра, потому что Стефанов и Калмыков – наши учителя. Гнатченко, Калмыков, Янчук – все они ученики Шаховца. Преемственность поколений имела место – от 1929, а не от 1939 года, как считается до сих пор». ¹⁶⁵

Думается, на этом можно поставить точку в определении даты рождения Харьковского театра кукол.

Вернемся к истории. К началу 50-х годов для Харьковского театра кукол наступило время, которое поражает резким контрастом с тем, с чего театр начинал



Балаган на Благовещенском рынке, конец 40-х – начало 50-х гг.

¹⁶⁴ Слоним, П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930-1941 гг.) [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

¹⁶⁵ Беседа с актерами театра кукол В. М. и М. И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

в конце 20-х годов, дойдя до истинного триумфа к середине 30-х годов, и тем, к чему он пришел к концу 40-х годов, скитаясь по чужим помещениям. Вскоре он вынужден был переселиться в фанерный балаган на территории Коммунального рынка:

«Как вспоминали актеры, начальник Харьковского отдела искусств любил повторять, что театр кукол должен быть ближе к массам, что он родился на рыночной площади – там ему и быть... Артисты переехали на Коммунальный рынок, где им предоставили сарай-балаган. В праздничные дни по рынку ходили клоуны на ходулях, у входа стоял ярмарочный Дед-зазывала. Зрители входили в балаган, рассаживались и смотрели «Наталку-Полтавку», «Запорожца за Дунаем», «Басни Крылова». В день играли по восемь-девять представлений. Но даже при такой напряженной работе денег катастрофически не хватало».¹⁶⁶

Вспоминает В. М. Прохоров:

«Это было после войны, как я помню, год где-то 1950-й. Этот театр возник на Благовещенском базаре, просто балаган, играли по шесть спектаклей в день. Я маленьким был внутри балагана, смотрел там спектакли. Платили кто яйцами, кто по тридцать копеек – зрелищ-то никаких после войны не было. Примитивные были спектакли. Куклы не сохранились. Тамара Николенко говорила, что перед каждым спектаклем, чтобы был голос, их кормили, выдавая по два яйца. И они – Николенко, Юдович, Калмыков, Фомина, Каменецкая – пели по шесть спектаклей «Запорожца за Дунаем». Г. Е. Стефанов и А. Я. Уралова там были с 1946 года. Анфиса Яковлевна рассказывала, что там дети ее сидели. Рядом стояла бочка с водой, а вода замерзла – так они работали зимой. А летом там было невыносимо жарко. Брезентовое шاپито и скамейки. Василий Калмыков выступал на небольшой сцене наверху. Он на руки надевал туфли, выглядел, как карлик, выбивал руками ритм и что-то выпевал привлекающее, рекламируя и зазывая зрителей...».¹⁶⁷

По имеющимся архивным данным можно составить представление о художественном уровне театра кукол им. Н. К. Крупской. Вот небольшое описание спектакля «Гастроль клоуна Жака», по которому виден и художественный уровень театра, и условия того послевоенного времени:

«На народном гулянье в Харькове было показано эстрадно-цирковое представление «Гастроль клоуна Жака». Персонажи этого представления – администратор цирка, наездница Джильда, колхозницы Дуня и Груня и дрессированные животные – обезьяна Беппи, медведь Степа, осел Гриша, собака-математик Пу-столайка, зайцы Пиф и Пуф. Конечно, главный персонаж – это сам клоун Жак, остроумный, разбитой, изобретательный.

¹⁶⁶ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Очерки истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 167.

¹⁶⁷ Беседа с актерами театра кукол В.М. и М.И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

Весьма забавна кукла-администратор, показанная в личине плешивого, изношенного человека. Назначено представление знаменитого клоуна Жака, а его нет как нет. Администратор волнуется, мечется по сцене, спрашивает у зрителей, не знают ли они, куда запропастился клоун. Играет радио. Раздается голос диктора, объявляющего о выступлении Жака. Администратор исчезает, чтобы разыскать клоуна. Тотчас же появляется Жак и вслед за ним дрессированный медведь с большим чемоданом в лапах. Это – один из выразительных приемов театра кукол. Чемодан обычного размера – в лапах куклы медведя – получается масштабный контраст.

Постепенно появляются обезьяна, зайцы, собака-математик, одна занятая ситуация сменяет другую, со сцены брызжет весельем. Наездница Джильда въезжает на осле, сидя лицом к хвосту, затем соскакивает и раскланивается. Осел поворачивается и начинает галопировать по кругу.

На представление являются колхозницы Дуня и Груня, входят во вкус и исполняют бойкие частушки, обращенные к детворе. Неожиданно вырастает карусель, на которой кружатся в стремительном темпе все персонажи». ¹⁶⁸

Словно отброшенный вспять к первобытной эстетике, театр обратился к примитивной драматургии имитационного театра кукол.

И другая рецензия, относящаяся к тому времени, также весьма характерна: «Однією з вистав, що показують формування людини нашої епохи, вистав глибокого соціально-етичного змісту є п'єса Борського «Мишко-партизан»... Ця правдива, сучасна вистава виразного патріотичного звучання, безперечно, є значним творчим успіхом театру...». ¹⁶⁹

К концу 40-х – началу 50-х годов Харьковский театр кукол никаких блестящих перспектив не имел, в нем уже накопилось столько неразрешимых проблем, что ответить определенно, как могла бы повернуться судьба театра, совершенно невозможно.

Кто мог бы занять место И. Н. Шаховца? Кто мог бы взяться за руководство театром и вывести его из тупика? Об этом тогда задумывалась практически вся труппа, однако выхода никто не находил. Но случилось уже знакомое нам чудо «харьковского феномена». Учитывая статус столицы довоенной поры, когда город жил мощными идеями модернизма, лидером театра мог стать человек соответствующего уровня таланта и организаторских способностей. И такой человек нашелся. Им стал ученик И. Н. Шаховца Виктор Андреевич Афанасьев.

Вернемся временем чуть раньше и поведаем историю попадания В. А. Афанасьева в Показательный театр кукол. Рассказывает П. Л. Слоним:



В. А. Афанасьев, 1943 г., г. Семипалатинск

¹⁶⁸ Подольский, Б. Театр кукол [Текст] / Б. Подольский // Красное знамя. – 1946. – 26 мая.

¹⁶⁹ Пилипенко, О. На сцені – ляльки [Текст]: до 10-річчя Харківського обласного театру ляльок ім. Н. К. Крупської / О. Пилипенко // Соціалістична Харківщина. – 1949. – 21 черв.

«В декабре 1934 года был проведен совместно с городским отделом народного образования и Горкома ЛКСМУ смотр драматических кружков школ и внешкольных учреждений города. Так я познакомился с учеником 9 класса 62-й школы Виктором Афанасьевым. Побывал у него на репетиции, удивился его умению увлечь учеников... В итоговом приказе были отмечены и награждены лучшие коллективы и руководители, среди которых был отмечен ученик Виктор Афанасьев – режиссер спектакля «Леон Кутерье» Б. Лавренева».¹⁷⁰

В первой большой монографии Леонида Петровича Попова, посвященной жизни и деятельности В. А. Афанасьева, содержится множество ценнейших материалов из его биографии.¹⁷¹ В частности, подробно рассказывается о его дебюте в спектакле «Леон Кутерье», начавшимся «провалом» в оркестровую яму в кромешной темноте. Вот с этого знаменитого «провала» начался подлинный взлет В. А. Афанасьева. Но это не означало, что в его жизни все складывалось гладко и безоблачно. Обратимся к воспоминаниям П. Л. Слонима:

«Однажды, направляясь на работу, встретил на улице Сумской участника нашего театрального смотра Виктора Афанасьева. Я обратил внимание на его удрученное состояние, и он поделился со мной своими переживаниями, что, поступая в театральный институт, провалился на экзаменах, остался за бортом и не знает, что теперь делать. Я его успокоил и попросил прийти завтра ко мне во Дворец, и мы вместе подумаем. Он явился точно в срок, застал меня в пятидесятой комнате театрального сектора. Я ему объяснил, что, кроме театрального сектора, я еще и директор театра кукол, куда хочу и его пригласить. Кстати, у меня есть еще одна вакансия для талантливых учеников. Он громко рассмеялся, сказав иронично, что всю жизнь только об этом мечтал. Я пообещал ему полное знакомство с нашим дворцом. Помочь ему ознакомиться с работой театра кукол любезно согласилась художник нашего театра Е. С. Гуменюк.

На второй день он пришел ошеломленный от всего увиденного во Дворце, а этот день я ему посоветовал провести на репетициях двух спектаклей в зрительном зале, за ширмой и побывать на дневном спектакле. На третий день он попросил разрешения посетить занятия старшей группы драматического кружка, которая произвела на него неизгладимое впечатление. А на четвертый день он принес заявление о зачислении в состав учеников. Его успокаивало то, что с первых дней, вместе с актерами, окончившими институт, он на равных занимался техникой кукловодства. Был потрясен, увидев спектакль для взрослых, который мы показали в воскресном Доме актера при театре русской драмы для деятелей театров Харькова, выслушав там восторженную реакцию зрителей. Но очень настороженно принимал первые роли Жучка и Паучка в спектакле «Мойдодыр».

¹⁷⁰ Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

¹⁷¹ Попов, Л. Виктор Андрійович Афанасьев [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПВК «Екс об», 2009. – С. 344.

В эти годы был пересмотрен весь репертуар театра. Афанасьев с каждым днем все больше увлекался нашим театром, хотя вслух не высказывал своих положительных эмоций. Вскоре из учеников был переведен во вспомогательный состав, а к концу первого года был зачислен в состав актеров. Артист Афанасьев постепенно входил в репертуар театра, избегая ответственных ролей.

У него дома была собрана прекрасная библиотека, к которой он приобщал всех актеров театра, обеспечивая их избранной литературой, на которую растрачивал свою маленькую зарплату. С удовольствием помогал режиссеру Цимловой в руководстве самодеятельным театром кукол Дворца, изредка замещая ее при ее занятости в театре. Там он делал первые шаги режиссерской работы. В связи с частой сменой администрации, по совместительству исполнял их обязанности. Помогал педагогам театра в благоустройстве фойе и проведении экскурсий по театру.

Однажды я поручил ему подготовить для печати в типографии Дворца программу спектакля «Пузан». Когда он положил мне ее на стол, я увидел, что он проявил инициативу и в конце приписал «Директор театра П. Л. Слоним», чего я никогда не делал. Он прочитал мне целый монолог о недооценке моей роли в театре, на что я ответил:

– Представляю, как ты себя будешь рекламировать, когда станешь «харьковским Образцовым»!

Как в воду глядел!.. Кто бы мог тогда думать, что это станет его профессией на всю жизнь, что театр будет носить его имя». ¹⁷²

Чуть позже, в своем письме к автору, Петр Львович добавил к своим воспоминаниям:

«Шаховец очень хорошо его встретил и попросил Гуменюк познакомить со всеми цехами театра, а я уж был самым близким для него человеком, которому он высказывал все свои сомнения в выборе будущей профессии. Шаховец снабжал его литературой из своей огромной домашней библиотеки». ¹⁷³

В конце 30-х годов В. А. Афанасьев по семейным обстоятельствам уехал на родину, в Актюбинск. По комсомольской путевке организовал в Актюбинске и Караганде театры кукол, потом началась война, а после войны судьба так распорядилась, что В. А. Афанасьев не вернулся в театр. Решив делать партийную карьеру, он к 1952 году стал заместителем парторга завода «Свет шахтера». «Винновниками» его возвращения в родные пенаты стали Е. С. Гуменюк, П. Л. Слоним и П. Т. Янчуков. И в то же время на горизонте вновь появляется П. Л. Слоним, который был тогда офицером советской армии. Он писал:

¹⁷² Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

¹⁷³ Слоним, П. Л. Письмо А. Ю. Рубинскому от 27 апреля 2008 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

«В 1946 году волею военных приказов штаб Юго-западного фронта ПВО был передислоцирован в Харьков, и моя связь с послевоенным Дворцом была опять установлена. После возвращения в Харьков восстановил связь с Е. С. Гуменюк. Вокруг нее собирались возвращающиеся актеры, которые пытались объединиться. По ее рассказам, работали они на Благовещенском базаре. Меня задержали в армии на восемь лет после войны. Не помню точно года, когда художница Е. С. Гуменюк сообщила, что Афанасьев вернулся в Харьков и работает в парткоме завода «Свет шахтера». Пришла ко мне с просьбой пойти вместе на встречу с ним. До сих пор остается мне непонятным, почему он не пытался связаться со мной, ведь мы расставались с ним друзьями. И в один день отправились к нему на завод.

Он был весьма поражен, встретив нас в таком составе, но принял нас очень тепло. Когда я ему сказал, что мы пришли вернуть его на возрождение театра кукол, он спросил:

– А ты опять директор? – но, увидев мои майорские погоны, я ему объяснил, что я еще в армии, а речь идет о нем. Узнав, что театра, как такового нет, а есть балаган на базаре, заявил, что в куклы он уже давно не играет. Когда узнал, что и горком партии в лице Бондаренко поддерживает его кандидатуру, а это было действительно так, он сказал, что они же направили его на завод, и категорически отказался. И все же я почувствовал некое колебание в его отказе. И вскоре моя обитель в коммуналке на улице Свердлова, 9, кв. 42 стала местом наших встреч и дружеских обсуждений. А когда горком партии и управление культуры добились выделения помещения на улице Красина для будущего театра, мы в один из вечеров распили бутылку шампанского в честь его согласия вернуться в театр. Этой памятной даты я не запомнил. А дальше начинаются новые страницы летописи афанасьевской театральной деятельности возрождения Показательного театра кукол». ¹⁷⁴

Обратим внимание: буквально во всех воспоминаниях П. Л. Слоним последовательно развивает мысль о возрождении Показательного театра кукол. Он нигде ни словом не упоминает театр кукол имени Н. К. Крупской. Не будучи официально закрытым, или расформированным, Показательный театр кукол не был восстановлен чисто юридически, просто формально этим никто не стал заниматься, слишком много было других проблем. Но фактически театр существовал «под крышей» другого театра.

В этом рассказе проясняется, что Е. С. Гуменюк была той личностью, которая объединила вокруг себя всю труппу Показательного театра кукол, тем самым, она сохранила актив театра. Она была целеустремленным идейным организатором, которая вдохновила коллектив на большие перемены.

Существует еще одна версия прихода В. А. Афанасьева в театр, изложенная в книге Л. П. Попова: «Навесні 1952 р. на одному з засідань партактиву області до Віктора Андрійовича в перерві підійшов елегантно вбраний чоловік середньо-

¹⁷⁴ Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

го віку. Це був В. Буквін,¹⁷⁵ начальник Харківського обласного відділу мистецтв. Віктор Андрійович був добре знайомий із Василем Тимофійовичем завдяки спільній роботі в Палаці піонерів і жовтенят в 30-ті роки. В. Буквін пожалівся на тяжке становище театру ляльок, на цілковитий розвал у його роботі, на відсутність досвідченого керівника-знавця лялькової справи й тоді ж запропонував Вікторові Андрійовичу розглянути пропозицію посади директора й головного режисера Харківського театру ляльок ім. Н. К. Крупської. Афанасьєв погодився не відразу – попросив час на роздуми.

Про тяжке становище в театрі Афанасьєв добре знав від акторів. Провідний актор театру Петро Янчук, який знав Афанасьєва завдяки спільній роботі в Показовому театрі ляльок, неодноразово вмовляв Віктора Андрійовича очолити театр, що розвалювався просто на очах».¹⁷⁶

Надо полагать, что в сложившихся обстоятельствах нет расхождения в том, что последовательно сработали два основных фактора, содействовавшие возвращению В. А. Афанасьева в театр, и определившие впоследствии дальнейшую судьбу театра – визит к В. А. Афанасьеву на завод «Свет шахтера» Е. С. Гуменюк и П. Л. Слонима, аналогичные действия партийных и государственных органов в лице В. Т. Буквина и желание самих актеров, способствовавших приходу В. А. Афанасьева к руководству театром. Ко всему добавляет еще один факт Н. И. Гуменюк:

«Мне мама рассказывала: к Афанасьеву на завод ходили беседовать втроем: мама, Слоним и Янчук».¹⁷⁷

Объективно сложилось общее мнение, которое сошлось на кандидатуре В. А. Афанасьева. Видимо, так распорядилась сама судьба, что выбор, павший на В. А. Афанасьева, в ситуации послевоенного времени, был самым надежным, удачным и единственно верным. В результате частых обращений коллектива театра, что стало большим подспорьем



Вид зрительного зала театра на улице Красина

¹⁷⁵ Со студенческих лет автор был хорошо знаком с Василием Тимофеевичем Буквиным. В 70-е годы он преподавал русский театр и литературу в Харьковском институте искусств им. И. П. Котляревского. Это был высоко образованный, культурный и порядочный человек. В бытность свою чиновником, только такие люди, как В. Т. Буквин, могли благоприятствовать развитию искусства в Харькове.

¹⁷⁶ Попов, Л. Віктор Андрійович Афанасьєв [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПК «Екс об», 2009. – С. 24.

¹⁷⁷ Беседа с Н. И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

для В. А. Афанасьева, подготавливалось решение руководства города о выделении театру нового помещения на улице Красина, 3.

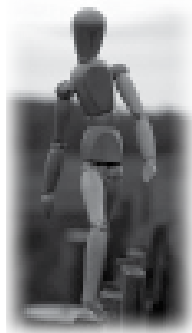
Все свои качества актера, режиссера и администратора В. А. Афанасьев проявил в бытность работы в Показательном театре кукол. Это не могло не оставить впечатления у всех сотрудников театра. Сам по себе В. А. Афанасьев был человеком очень общительным, умевшим располагать к себе людей, человеком любознательным, интересовавшимся всеми тонкостями театрального дела. Он снискал к себе глубокое уважение коллектива театра еще в 30-е годы. Не удивительно, что в самые трудные моменты жизни театра, о нем вспомнила одна из основателей Показательного театра кукол Е. С. Гуменюк. Благодаря ее хлопотам и содействию П. Л. Слонима, В. А. Афанасьев вернулся в театр. Единодушное желание коллектива, увидевшего в Афанасьеве потенциально сильного руководителя, говорит о многом. Театр, испытавший вкус творческого успеха и подъема, теперь находился в униженном состоянии, которое усугублялось бедственным художественным и финансовым положением.

Но существует еще один фактор, кроме морального, который надо учитывать, когда мы говорим о дальнейшем возрождении Харьковского театра кукол. В. А. Афанасьев, попав в партийно-государственную систему, сам был «человеком системы», а в послевоенное время, когда в стране усиливалось партийное руководство, театру нужен был человек, который умел бы хорошо ориентироваться в сформировавшейся социально-политической среде. В. А. Афанасьев как раз и был тем человеком, который не только хорошо знал харьковскую партийную и государственную «верхушку» того времени, но и прекрасно разбирался в психологических тонкостях советского типа руководства. Он умел хорошо ориентироваться во всех ситуациях, чтобы в тех или иных случаях безошибочно нажимать на нужные «педали». Он был опытным партийцем, что помогало ему избегать многих «подводных рифов», возникавших по ходу осуществления многих дел, предпринимаемых им как администратором. В дальнейшем огромную роль в становлении театра сыграли партийные связи В. А. Афанасьева с городским и областным руководством, приобретенные им во время его партийной работы на заводе «Свет шахтера». Его было кому поддержать «наверху», особенно в первое время. В этом смысле он напоминает П. Д. Горбенко на посту заведующего отделом искусств Наркомпроса. Только теперь возрождать театр приходилось не в столице, каковой был Харьков в 20-30-е годы, а в полуразрушенном войной провинциальном городе.

Послевоенный Харьковский театр кукол к 1952 году утратил лидирующую «столичность», став таким, «как все». После трагедии с И. Н. Шаховцом, отбросившей Харьковский театр кукол в его развитии далеко назад, надо было начинать чуть ли не заново. В. А. Афанасьев мог бы отказаться от предложения возглавить театр – это был далеко не тот «стратегический объект» для серьезной карьеры. Нет сомнения, что он мог бы достичь определенного партийного или государственного положения. Но, вместе с тем, будучи от природы человеком самобытным и азартным, Виктор Андреевич сделал выбор в пользу руководства

театром. Он увидел перспективу его роста, ведь, основной костяк труппы составляли ученики И. Н. Шаховца, его друзья и коллеги по Показательному театру кукол. Собралась талантливейшая труппа актеров, творческий уровень которых он знал по репертуару 30-х годов. Нет сомнения, что это обстоятельство определило его решение взять на себя руководство театром и вывести его на успешный уровень.

Как видим, интуиция не обманула В. А. Афанасьева, поэтому вполне закономерно, что с 1952 года начала возрождаться харьковская школа кукольников, возвращаться «столичность» творческого уровня и традиции, связанные с Показательным театром кукол. Театр начал приобретать новые качества.



Глава 2

Становление харьковской школы кукольников в 50-60-е годы.

В. А. Афанасьев, Е. С. Гуменюк
и Г. Е. Стефанов – продолжатели
традиций И. Н. Шаховца

Первые шаги В. А. Афанасьева на пути возрождения Харьковского театра кукол были смелыми и целеустремленными. По характеру своих действий он совершенно не напоминал номенклатурного работника партийной сферы. Это был предприимчивый, как сегодня принято называть, продюсер нового театра. Сам Виктор Андреевич иронично называл себя «коммерсантом».

Как ему удалось продать фанерный балаган на Коммунальном рынке, до сих пор остается загадкой: в то время акции подобного рода мало укладывались в понятия советского законодательства, подобные действия могли бы расценить чуть ли не как должностное преступление. В. А. Афанасьев умел рисковать, в чем ему помогали присущая ему деловая активность, незаурядная энергия, смекалка, прагматизм и ориентация в советской системе, ставившей препону на пути всего, что могло вызвать малейшее подозрение в какой-либо «неблагонадежности». Впоследствии В. А. Афанасьев вспоминал:

«У меня был балаган на рыночной площади. Мои актеры три месяца не получали зарплаты. Тогда я, никого не спросив, продал этот балаган и уплатил актерам. Я принадлежу к людям, которые не любят жаловаться. Предпочитаю, чтобы жаловались на меня. Пока жаловались, пытались разобраться, какое я имел право продавать балаган, театр расплатился с долгами и имел средства для новых постановок. Потом я попросил Клуб пожарных дать театру одну комнату в обмен на обещание поставить спектакль на «пожарную» тему. И ее дали. Мы свезли туда имущество, а утром я повесил на двери клуба свой замок. Теперь на меня стали жаловаться пожарные. А я в это время ремонтировал клуб, превращая его в театр».¹⁷⁸

После получения нового помещения в самом престижном районе центра города на улице Красина началась совсем другая жизнь.

Вряд ли В. А. Афанасьев сознательно задумывался о традициях И. Н. Шаховца. Эти традиции жили в подсознании корифеев театра, но сам В. А. Афанасьев

¹⁷⁸ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 168.

редко вспоминал своего учителя, он был амбициозным человеком, и был настроен на *свой* театр. Это было время практических действий. Не имея высшего образования, Виктор Андреевич многое делал интуитивно, опираясь на труппу, с которой он сам работал как актер, но как руководителю и режиссеру ему надо было с чего-то начинать. Позади уже были первые опыты в школьной самодеятельности, а затем пробы сил в Показательном театре кукол, организация театров кукол в Караганде и Актюбинске. Чтобы успешно зарекомендовать себя в режиссерской профессии, в которой у него самые яркие впечатления были связаны именно с Показательным театром кукол, В. А. Афанасьев избрал стратегию, которая в то время была единственно верной – воскрешение лучших постановок из репертуара Показательного театра кукол, воспроизводя их в новой редакции. Разные спектакли 30-х годов Показательного театра кукол возрождались теперь на сцене Харьковского театра кукол – «Иржик молодец», «Девочка и белочка», «Конек Горбунок», «Запорожец за Дунаем»...

У В. А. Афанасьева были возможности для привлечения к сотрудничеству талантливых художников, драматургов, режиссеров, композиторов. Среди друзей, помогавших ему в создании спектаклей, были художники Л. С. Братченко, Д. И. Власюк; в то же время он привлек к работе в театре А. М. Щеглова.

В театре трудились видные харьковские композиторы Д. Л. Клебанов, Г. А. Финаровский, М. В. Карминский. Приглашались молодые композиторы, выпускники харьковской консерватории. К 1958 году в репертуаре театра было более двадцати шести спектаклей, его основу составлял детский репертуар, созданный по произведениям А. Пушкина, П. Ершова, С. Аксакова, Ш. Перро, В. Гауфа, И. Франко, К. Гоцци, использовался русский и украинский фольклор.

В прессе начала 50-х годов отражены первые удачи:

«Последние постановки – «Три поросенка», «Веселые медвежата», «Конек Горбунок» говорят о больших творческих возможностях театра, способного решать значительные художественные задачи.

...С первых же слов сказителя, открывающего медленным речитативом спектакль «Конек-Горбунок», зритель переносится в фантастический мир сказки. Поэтическое звучание спектакля создает-



Зрители в новом театре



Фасад театра на улице Красина



«Конек-горбунок». Эскизы



«Конек-горбунок». Сцена из спектакля

ся интересным режиссерским замыслом, ярким художественным оформлением, мелодичной музыкой и мастерством исполнителей.

Великолепен, прежде всего, старый, выживший из ума царь (арт. Г. Стефанов). Этому образу артист придал традиционные черты глупых царей из русских сказок. Запоминается также старик-отец, в роли которого выступает этот же артист. Образы, создаваемые Стефановым, всегда отличаются острой характерностью. Сказочным злодеем с дьявольской усмешкой сделан мелкий, злобный царский спальник, строящий козни Иванушке (арт. В. Афанасьев). Очень интересно в спектакле задуман и воплощен Иванушка (арт. П. Янчуков). Вместо традиционно веселого удалца, лишь скрывающегося под маской простака, мы видим смелого, серьезного, героического Иванушку. Много теплых, мягких тонов в лирическом образе прекрасной Царь-девицы (арт. В. Денисенко). Конек-Горбунок, исполняемый артисткой Л. Гнатченко, требует большей индивидуализации – необходимо разнообразить интонационную окраску роли.

Большая заслуга режиссера В. Афанасьева в том, что спектакль решен в эпическом плане. И такие детали, как речитатив сказителя, разговор двух воинов, лишь подчеркивают его эпический характер... Спектакль «Конек-Горбунок» является этапным на творческом пути театра». ¹⁷⁹

Судя по многим рецензиям на спектакли, театр набирал обороты. Еще рано говорить о каких-либо достижениях

¹⁷⁹ Дзюба, Л. К новым творческим успехам [Текст] / Л. Дзюба // Красное знамя. – 1954. – 7 окт.

с точки зрения развития школы, но тот задел, который был уже создан, свидетельствует о высоком творческом потенциале труппы.

К тому времени, пока Харьковский театр кукол выходил из тупиков 40-х – начала 50-х годов, официально определился как авангард советского театра кукол Государственный Центральный театр кукол под руководством С. В. Образцова (ГЦТК). Как все советские кукольники, харьковчане попали в «фарватер» москвичей. Безусловно, негласная официальная установка не допускала «глобальных отклонений от эстетической политики ГЦТК». ¹⁸⁰ Видимо, нужно было стратегически выдержать определенный период, но, несмотря на то, что «требования времени оставались непреложны, даже в этих условиях совершались открытия... Первыми шагами на пути следования за «флагманом» стала постановка спектакля «Илья Муромец» В. Курдюмова в 1955 году». ¹⁸¹

Натуралистическая эстетика присутствует в целом ряде спектаклей, однако в постановках 50-х годов намечается свое, индивидуальное качество:

«В руках талантливых кукольников она (натуралистичность театра кукол – прим. авт.) обретает удивительную окраску, обогащается тонким психологическим подтекстом, в своей иллюзорности вызывает у зрителя полное доверие и сопереживание, как это происходило на спектакле «Маленький парижанин» Л. Браусевича (по мотивам произведения В. Гюго) в постановке В. Афанасьева 1956 года или на представлениях «Р.В.С.» по рассказу А. Гайдара. В этих сценических работах театр достиг определенных «вершин» натурализма». ¹⁸²

Так начиналась работа по восстановлению театра, которая привела к высоким и стабильным результатам. Труппа окрепла и созрела для более сложных задач, направленных на создание вечерних спектаклей.

Период конца 50-х годов насыщен активными устремлениями В. А. Афанасьева в поисках нового репертуара.



«Илья Муромец». Эскизы

¹⁸⁰ Стогний, А. Музей театральных кукол. Путеводитель [Текст] / Александр Стогний. – Харьков: Золотые страницы, 2009. – С. 79.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же, с. 80.



«Индонезийская сказка». Сцены из спектакля

В списках пьес, которые он намечал для постановок, были довольно неординарные по тому времени названия – пьеса венгерских писателей Силарда и Дарваша «Влюбленные боги», «Черный вальс» Кочерги, «Индонезийская сказка» Попика и Бахмутского и др.

К концу 50-х годов в театре насчитывалось четыре спектакля для взрослых: «Чертова мельница», «Король-Олень», «Наталка Полтавка» и «Запорожец за Дунаем». Из перечисленного репертуара в «золотой фонд» войдет «Чертова мельница», спектакль станет своего рода «Чайкой» Харьковского театра кукол. Остальной репертуар сыграл свою значительную роль в становлении театра, но он остался в своем времени, а «Чертовой мельнице» суждено было переступить через порог современности и занять почетное место в репертуарной афише, собирая полные зрительные залы вот уже не одно десятилетие. Интерес к спектаклю не убывает. В этом феномене есть свои причины, и мы постараемся в них разобраться с позиции преемственности того наследия, которое нам оставил театр корифеев.

Упомянув о корифеях Харьковского театра кукол, необходимо еще раз подчеркнуть, что этот театр в проявлениях школы многолик. Это – сочетание разных подразделений, составляющих основу коллективного творчества, собранных в одно целое и работающих как единый механизм. Удачно сочетающиеся компоненты творческого единства большого коллектива – свидетельство интеллигентной этической основы, что является характерным признаком Показательного театра кукол. Внутри каждого подразделения сохранялись те же этические принципы, что и в цельной системе театра.



«Король-олень». Сцены из спектакля



«Запорожец за Дунаем». Сцены из спектакля.
В. Калмыков – Карась, Т. Николенко – Одарка

Замечательная художница Харьковского театра кукол, занявшая особое место в его истории – Е. С. Гуменюк. Ей принадлежит выдающаяся роль в развитии сценографической школы Показательного театра кукол, его высокой постановочной культуры. Благодаря ее мастерству театр успешно продвинулся вперед в эстетике натурализма.

Евгения Семеновна была автором порядка десяти пьес, которые она написала для Показательного театра кукол. У нее было прекрасное режиссерское мышление, ей принадлежит множество постановочных идей, которыми она щедро делилась – таков был принцип общего дела, когда практически вся постановочная группа участвовала в разработках многих сценических решений.

Из ее автобиографии известно, что она родилась 24 декабря 1905 года. Рано лишившись отца, она жила с матерью. Окончила Трудовую школу семилетки. Евгения Семеновна писала в автобиографии:

«В школе у нас преподавал рисование художник М. С. Федоров. Он уделял мне много внимания, считая меня способной ученицей. Два раза в неделю я посещала кружок рисования и дополнительно занималась в его мастерской дома. Закончив школу, работала, а в свободное время рисовала в мастерской художника Федорова. В 1925 г. я вышла замуж за студента Художественного института И. И. Гуменюка, который после окончания института работал главным художником ТЮЗа, а также доцентом Художественного института. Ему я всегда помогала в работе, которую он часто исполнял дома, делала макеты и рисунки костюмов, которые особенно хорошо мне удавались. Училась на курсах при Художественном институте, желая поступить в институт, но поступить мне не удалось, так как мой муж заболел туберкулезом, и мне пришлось пойти работать. В 1931 году я поступила в театр кукол, который был организован при ТЮЗе в г. Харькове. Работала помощником художника. Делать приходилось все: лепить, шить, рисовать и вообще изобретать все с начала и до конца. Это был первый театр кукол на Украине. Работа была очень интересная, я увлеклась и полюбила ее. В 1935 году театр кукол был передан Дворцу пионеров, где я уже работала главным художником театра кукол. В театре кукол я работала до начала войны 1941 года. В 1946 году я поступила на работу в областной театр кукол...».¹⁸³

Из этих сведений видно, что после войны Е. С. Гуменюк, вернувшись из эвакуации в Харьков, поступила на работу в театр кукол им. Н. К. Крупской.

Рассказывает Н. И. Гуменюк:

«Учебы как таковой у нее не было. Училась в школе, учитель рисования обратил внимание – способная девочка. И предложил свои уроки. Бесплатно. Такой был заинтересованный человек. Когда обнаружилось, что папа болен туберкулезом, а это был приговор, он стал целенаправленно учить маму, готовил ее сознательно на кукольную

¹⁸³ Гуменюк, Е. Автобиография [Рукопись] – 1957 – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

сцену. И театр кукол тогда находился при ТЮЗе – в одном помещении. Это я еще в школу не ходила. В то время там была художник Люся Фомишкина. Потом она уехала в Запорожье, так как мужа ее перевели туда. А. М. Щеглов появился где-то в 50-х годах, когда жизнь в театре уже шла. Он появился на «Чертовой мельнице». Афанасьеву хотелось новой струи, и он пригласил Щеглова. Мама была неконфликтным человеком, потому к Щеглову не было претензий. Щеглов работал под ее началом, и это было нормально, без амбиций. Насколько я знаю, в спектакле «Чертова мельница» Щеглов пробовал делать кукол, но у него не получилось. Он делал декорации, а куклы не получались. И мама стала автором кукол. Кроме всего, она была скульптор, кроме эскизов, лепила и раскрашивала головки.

Она иногда подсмеивалась над Виктором Андреевичем – ее очень рассмешило, когда он подарил ей фотографию с надписью – «народный артист» – это было не по адресу. Не зло, а просто рассмеялась. Она отдавала должное ему, помогала ему бескорыстно во всем. Одну ее подсказку в «12 стульях» я помню. Была сцена, где гости собираются у Грицацуевой. И он очень затруднялся в ее решении. А мама ему сказала:

– Зачем тебе эти гости? Ты покажи вешалку, которая покажет, что там много гостей, и на фоне вешалки уже что-то происходило.

Рассказывала об этих подсказках уже только дома. У нее была режиссерская жилка. Она подсказывала отдельные сцены, мизансцены. Причем, всегда очень легко, не выпячивая свое авторство. Потому что она любила свое дело, фантазия была очень развита.



Е. С. Гуменюк, 30-е гг.



Е. С. Гуменюк, 60-е гг.

И она очень помогала Афанасьеву в находках в его спектаклях. Потому мне потом и было обидно, что Афанасьев ее никак не наградил, а сама она за званиями не гналась».¹⁸⁴

Об А. М. Щеглове добавляет в своих воспоминаниях В. И. Кравец:

«Щеглов был карикатуристом и профессиональным художником с хорошей художественной школой. Он закончил наш Художественный институт, но застал авангардистские времена в конце двадцатых – начале тридцатых годов, поэтому его куклы не были натуралистическими. «12 стульев» был натуралистический спектакль, но куклы уже были гротесковые».¹⁸⁵

Говоря о художниках Харьковского театра кукол, Л. И. Кулишова отмечает:

«Щеглов – личность большого плана, очень интересный, творческий человек. У него всегда было свое видение, он проникал в суть спектакля, сценария, исторических данных, мне это нравилось. Наглядно было.

Гуменюк, конечно же. Кравец делал очень красочные спектакли. Очень необычно, по-современному, по-другому. Было очень интересно играть!

Три столпа – Гуменюк, Щеглов и Кравец! Тонечка Родионова очень талантливая художник, она делала легких кукол для спектакля...».¹⁸⁶

Об А. М. Щеглове рассказывает его коллега, великолепная и незаменимая художница, как ее называли, «золотые руки» – Антонина Николаевна Родионова:



А. М. Щеглов, 60-е гг.

А. М. Щеглов, 70-е гг.

«Алексей Михайлович – личность большого плана, очень интересный, очень творческий человек. Он мог и декоративным искусством заниматься, в Харькове есть известное панно, украшающее фасад здания по его эскизам. Также он оформлял в национальном стиле интерьеры для станции метро «Центральный рынок». Монументальные панно, мозаика! Оформил мозаику на фасаде – фронтон нынешнего театра кукол (сверху на фасаде герои сказок: космонавт, Иванушка и т.д.). Де-

¹⁸⁴ Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

¹⁸⁵ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

¹⁸⁶ Беседа с актрисой театра кукол Л. И. Кулишовой от 16 июня 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

лал иллюстрации к книгам. Просто талантливый художник. Делал сценографии в драматических театрах того времени, работал в театре Шевченко художником, в театре кукол. Он начинал работать совместно с Гуменюк. В «Чертовой мельнице» он делал эскизы, а она воплощала это в визуальную структуру».¹⁸⁷

В книге Л. П. Попова собрано немало ценнейших оценок современников, данных корифеям Харьковского театра кукол. Приводим некоторые из них, раскрывающие мельчайшие нюансы характеристики актеров:

«Любов Гнатченко, Георгій Стефанов, Петро Янчуков – вражаюче геніальні актори. Голос Любові Павлівни Гнатченко творив із глядачами чудеса. Вона видобувала якісь чарівні «ультразвуки», які приводили залу в трімке захоплення. Варто було їй виголосити першу-ліпшу жартівливу репліку – і глядачі щиро реготали. Навіть виголос, кинутий нею, змушував глядачів завмирати. Вона була прекрасною актрисою, дуже любила ляльку...»;¹⁸⁸

«Всі її (Л. П. Гнатченко – *прим. авт.*) ролі у виставах були настільки яскравими й виразно загостреними, що подібного в театрах ляльок мені й не пригадується. Її Кача у виставі І. Штока «Чортів млин» понад тридцять років змушувала глядачів доходити до стовбнякового шоку від безупинного реготу. Мадам Грицацуєва у виставі «12 стільців» за книгою Ільфа й Петрова мала таке характерне мовлення з одеськими нюансами, що після неї я не могла чути жодну Грицацуєву ані в кіно, ані в театрі»;¹⁸⁹

«Петро Янчуков... Без освіти, не обтяжений «зайвим» вантажем знань, як переконливо він грав на сцені інтелектуалів! Як розумно, грамотно висловлювався! Його амплуа на ширмі – «герой-коханець». У парі з Вікторією Денисенко вони створювали неповторні дуети, аж глядачам ставало солодко, і серця їхні завмирили від захвату»;¹⁹⁰

«Він (Г. Е. Стефанов – *прим. авт.*) грав ролі, про які говорила вся республіка, його п'єси йшли в усіх театрах ляльок країни, він ставив спектаклі протягом тривалого часу...».¹⁹¹

«Петр Тимофеевич был простодушным – рассказывает о нем В. И. Кравец, – в нем душа была на первом месте. Он не думал о себе, особенно во время работы, полностью растворялся в роли. Такой же была Николенко и другие...».¹⁹²

¹⁸⁷ Беседа с художником театра кукол А. Н. Родионовой от 2 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.

¹⁸⁸ Попов, Л. Виктор Андрійович Афанасьєв [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПВК «Екс об», 2009. – С. 182.

¹⁸⁹ Там же, с. 196.

¹⁹⁰ Там же, с. 197.

¹⁹¹ Там же, с. 197-198.

¹⁹² Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

Виктор Шрайман в бытность свою актером Харьковского театра кукол пишет о корифеях:

«Стефанов был руководителем нашей русской группы, а, значит, моим непосредственным начальником. Работал он исступленно, говорил мало, просто честно делал свою работу. Я старался учиться у него, очень уважал его и любил. Он грандиозно играл Отшельника в «Чертовой мельнице», Шакала в «Сэмбо», только ли эти роли! Вообще, старики работали с безумной отдачей – была в них какая-то пружинка.

Театр в городе был любим. На его сцене шли замечательные спектакли для детей и взрослых. В нем играли прекрасные артисты П. Янчуков, Л. Гнатченко, Г. Стефанов, М. Корик, В. Денисенко, И. Абрамова, Л. Хаит, Ф. Сушон, В. Калмыков, Т. Фомина. В нем работали художниками А. Щеглов, В. Кравец».¹⁹³

За многие годы сотрудничества сформировался постоянный дуэт двух выдающихся актеров харьковской школы – П. Т. Янчукова и Л. П. Гнатченко. Свое сотрудничество они пронесли, выступая во многих спектаклях театра. Апофеозом их творческого сотрудничества стала «Божественная комедия» – образец тончайшего партнерства. Рассказывает Л. П. Гнатченко:

«Вперше на сцені я побачила Петра Тимофійовича десь у 1937 році у ролі Великого Івана з одноіменного спектаклю. І вперше, що я відчула тоді, була заздрість до його партнерів. Грати з таким чудовим актором, як він, вважала за щастя...

Янчукова треба розуміти. З лялькою він настільки перевтілюється, що іноді нічого не помічає. Але що він робить на ширмі – задивишся, забажаєш неодмінно підіграти, бо такого другого ляльководи у нас поки що нема. Як актора дуже його ціную і люблю з ним грати, як ні з ким іншим. Він примушує завжди бути напоготові, ніколи не повторюється, ненавидить штамп. Важко, але ж і цікаво...».¹⁹⁴

П. Т. Янчуков: «Любов Павлівна дуже гостро відчуває партнера, з нею легко працювати. Завжди зрозуміє кожну думку, кожен нюанс партнера. Гнатченко напрочуд «ласкава» до режисерів, вона ніколи не буде заперечувати їм, але коли відчуває, що десь режисер неправий, зробить по-своєму, і кінець-кінцем доведе свою правоту».¹⁹⁵



П. Т. Янчуков, 60-е гг.



Л. П. Гнатченко, 60-е гг.

¹⁹³ Шрайман, В. Воспоминания о В. А. Афанасьеве [Рукопись] – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

¹⁹⁴ Прохоров, В. Чудесна співдружність [Текст] // В. М. Прохоров / Вечірній Харків. – архів ХДАТЛ ім. В. А. Афанасьєва. – 1973.

¹⁹⁵ Там же.

«Л. П. Гнатченко умела играть достоверно, по правде жизни, как научил ее натуралистический театр кукол. Ее образы на грядке ширмы выглядели настоящими ежиками, барсучками. Живыми, а не кукольными – мальчики и девочки. Мастерству она учила молодежь своеобразным методом. Не владея научными терминами, Любовь Павловна объясняла очень доступно, выражая свое ощущение куклы жестами и чувствами:

– Деточка, не надо мельтешить куколкой, она сама все сыграет, пропусти свои слова через всю душу, все — изнутри.»¹⁹⁶

Актер, прошедший самый длинный творческий путь, начиная с 30-х годов в Показательном театре кукол почти до середины 80-х, – Петр Тимофеевич Янчуков – человек богатой творческой биографии, что называется, фундаментальный ученик И. Н. Шаховца. О нем сохранились самые теплые воспоминания, он был благородным, интеллигентным человеком. В прошлом блестящий актер драматического театра – в конце 20-х он был актером ТЮЗа, – однажды впервые увидел спектакль И. Н. Шаховца, который определил его дальнейшую судьбу, и он навсегда связал свою жизнь с Харьковским театром кукол.

Петр Тимофеевич был принципиальным человеком всю свою жизнь, был среди тех, кто боролся за своего учителя в 1936 году. В ситуации застойного времени 70-х годов некоторые его поступки, вероятно, выглядели несколько импульсивными. Он не принимал других правил «игры», эмоционально проявляя чувство несогласия, боль за творческое состояние театра.

Запомнилась беседа автора с Петром Тимофеевичем в декабре 1983 года на гастролях во время зимних каникул (спустя полтора месяца после нее, 14 февраля 1984 года, Петра Тимофеевича не стало). Актеры закончили трудовой день, и каждый отдыхал в своем закутке. Какой-то внутренний импульс подтолкнул заглянуть в гостиничный номер Петра Тимофеевича. Он гостеприимно пригласил на чай, и, естественно, завязалась беседа. Как-то неожиданно тема коснулась воспоминаний о былом. Петр Тимофеевич много рассказал о Шаховце, поведал всю, теперь уже известную, послевоенную историю театра, классический эпизод встречи с Афанасьевым на Сумской, уговоры возглавить театр. Они вместе взламывали замок, который выделило театру пожарное управление, и повесили свой, отвоеывая, теперь уже, «свое» жизненное пространство. Рассказал о работе в балагане на рынке, рассказывал об актерской школе...



Л. П. Гнатченко, 70-е гг. П. Т. Янчуков, 70-е гг.

¹⁹⁶ Рубинский, А. Мистическая сущность играющих кукол [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2004. – С. 42.

Актерская школа предполагает наличие определенных условий существования актера на сцене. Накопив достаточный опыт работы в эстетике натурализма, Харьковский театр кукол начал развиваться в направлении *психологического* театра. Наличие психологического начала в актерском исполнении повлекло за собой особый стиль работы с куклой, который можно охарактеризовать как одушевление неживой материи, то есть, играющей куклы. Верным будет возражение, что данный принцип оживления, одухотворения является общим для театра кукол, но верно и то, что принцип имеет свои индивидуальные особенности в каждом отдельном случае, с учетом конкретно разработанного метода работы с куклой. Делая сравнение с эстетикой театра С. В. Образцова, легко заметить, что актерская школа москвичей развивалась в направлении, которое можно было бы обозначить так: *приближение человека к кукле*. С одной стороны – это метод «окарикатуривания», когда акцент делался на выявлении комического начала в человеческом характере, а с другой стороны – «романтизация» образа. Этот метод был подсказан природными особенностями тростевой куклы, плавностью и масштабностью ее жеста, способностью передавать возвышенные, приподнятые чувства. Эстетическая платформа С. В. Образцова была выражена в его известном теоретическом кредо: «Сила иносказательного искусства заключается в том, что оно владеет двумя полюсами – полюсом сатиры и полюсом романтико-героическим».¹⁹⁷

Метод, который избрали себе харьковчане, основывался на противоположном движении – *приближении куклы к человеку*. В результате также получился эффект оживления неживой материи, но отличавшийся своим, индивидуальным методом. Недаром творческим девизом выдающейся актрисы Харьковского театра кукол Л. П. Гнатченко было известное блоковское изречение: «безличное – вочеловечить». Ее сценические создания, будь то Барсучок, Сэмбо или служанка Кача,¹⁹⁸ производили такое убедительное впечатление от подлинности изображаемого на сцене биологически живого существа, что вызывали паломничество за кулисы театра зрителей, желавших посмотреть на исполнительницу, которая так убедительно демонстрировала на сцене «жизнь человеческого духа». Свое творческое кредо Л. П. Гнатченко пронесла через всю жизнь – настолько точное чутье и понимание смысла играющей куклы! В частных беседах и интервью просто и доходчиво она не раз говорила о сущностных вопросах эстетики театра:

«Для нас, акторів, лялька – це не мертва іграшка, а жива одухотворена істота. Ми ніби переходимо в неї, вкладаючи своє серце, душу, почуття...».¹⁹⁹

¹⁹⁷ Образцов, С. Социальное значение театра кукол в современном обществе [Текст] – Доклад на 12 Конгрессе Международного союза деятелей театра кукол. – М.: UNIMA. – 1976. – С. 3.

¹⁹⁸ Персонажи спектаклей «Настоящий товарищ», «Сэмбо» и «Чертова мельница».

¹⁹⁹ Матюх, Н. «Щоб діти співали мою пісню» [Текст] // Н. Матюх / Вечірній Харків. – 1987. – 24 серп.

Спектаклем «Чертова мельница» харьковские кукольники доказали, что кукла может не только высмеивать или передавать лирические состояния своих героев, но и передавать психологические движения души своих персонажей, не теряя при этом и комичности характеров, и лирических нюансов. Эта особенность харьковских кукольников покорила и специалистов, и зрителей. Не будет никакого преувеличения в утверждении, что опыт харьковских кукольников в определенных элементах родственен опыту МХАТа. Во многих рецензиях 50-х годов на спектакль «Чертова мельница» можно заметить акцент на психологическое раскрытие характеров действующих лиц:

«Стоило только взглянуть на потупленного, семяющего по сцене Отшельника (Г. Стефанов), прислушаться к его скрипучему голосу, как возникал удивительно смешной, полный юмора образ ханжи. Талант кукловода заставлял зрителей даже на неподвижном лице его героя замечать то сластолюбивый взгляд, брошенный в сторону обольстительницы, то голодное поглядывание на жареную курицу... Появлялся азартный, увлеченный идеей «перевыполнения плана по душам» черт первого разряда Люциус. Стремительный, напористый, эмоциональный жуир с рожками под цилиндром придавал спектаклю динамику, элегантность».²⁰⁰

Во многих аспектах опыт харьковских кукольников уникален, потому что убедительно доказывает действенность метода, которым харьковские корифеи руководствовались в своей практике.

В развитии направления психологического театра ключевую роль сыграли Е. С. Гуменюк и Г. Е. Стефанов.

Спектакль «Чертова мельница» – явление уникальное. Созданный в эстетике натурализма, казалось бы, давно отжившего театрального течения, перейдя все мыслимые пределы времени, он продолжает свою триумфальную жизнь на подмостках Харьковского театра кукол. В чем причинность явления?



Гравюра А. М. Щеглова к спектаклю «Чертова мельница»

²⁰⁰ Николаев, В. Хорошее начало [Текст] В. Николаев // Красное знамя. – 1956. – 7 янв.

Известно, как Е. С. Гуменюк подгоняла образное решение кукол под исполнителей. Она умела почувствовать актера через куклу, но феномен явления заключается в том, что Евгения Семеновна программировала в кукольных конструкциях такую анатомию, которая помогала актерам находить в куклах самые верные пластические решения в существовании по законам «жизни человеческого духа». Вместе с тем, она наделяла куклу *самостоятельностью* в существовании с актером, обуславливающей связь – актер-кукла-актер. То есть, кукла является не только формальным инструментом, «деревяшкой», но еще и *партнером*, сообщающим актеру свою «энергетику», в чем проглядывается определенный метод, строящийся на том, чтобы открыть в кукле и анатомию, и психофизическую сущность. Кукла как бы «самостоятельно» партнерствует с актером, а актер через природу материала куклы, свои ощущения, *чувство формы* передает психологические движения души персонажа. Вот потому-то все кукольные творения Е. С. Гуменюк таят в себе некое чудо, с которым соприкасались мастера харьковской школы кукольников, проникая в сокровенные глубины познаваемого ими мира играющих кукол. В таком методе работы над куклой заложена уникальная традиция, восходящая к истории Показательного театра кукол, где зарождались подобного рода чудеса, в результате чего мы говорим о волшебстве, сказке, гармонии.

Спектакль «Чертова мельница», став кульминацией такого рода совместной работы художника и актеров над куклой, превратился в «базовый» спектакль, на котором отрабатывают свое мастерство нынешние поколения актеров. Более совершенных кукол, наверное, сейчас просто не существует. Это одно из тех обстоятельств, которое обусловило долгожительство «Чертовой мельницы» – символа тех традиций.

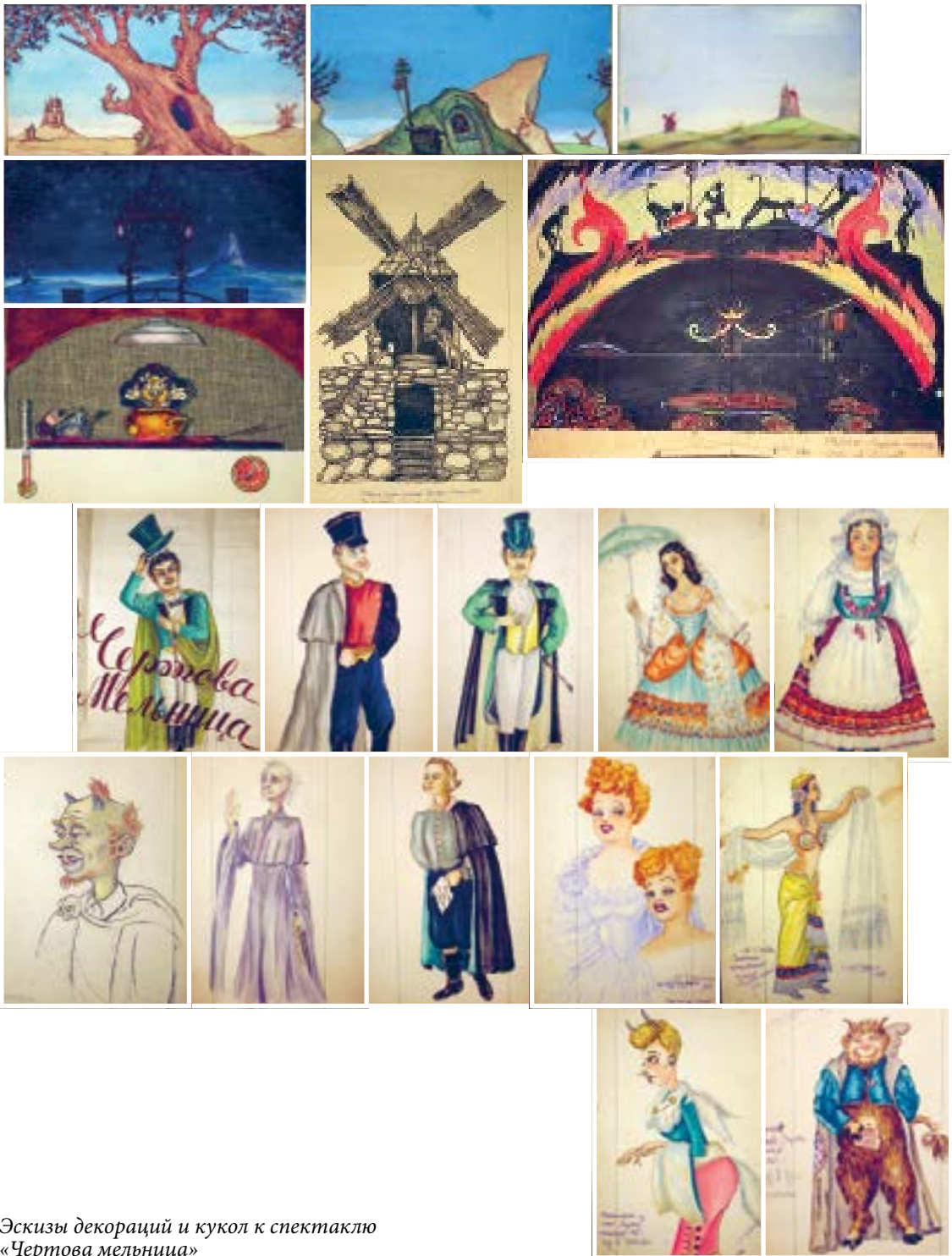
Творчество Г. Е. Стефанова имеет принципиальное значение в развитии театра в 50-60-е годы. Г. Е. Стефанов продолжил, развил и обогатил школу И. Н. Шаховца, традиции харьковской школы кукольников в тесном содружестве с художницей Е. С. Гуменюк, режиссурой В. А. Афанасьева и других режиссеров более молодого поколения.

«Почавши працювати в театрі на шість років раніше, ніж В. А. Афанасьєв, Г. Є. Стефанов уже пройшов екстерном шлях учнівства і став видатним майстром. На той час він уже сформувався не тільки як актор, але і як режисер, драматург та композитор. Адміністративний геній В. А. Афанасьєва вдихнув життя в підготовлену Г. Є. Стефановим і його соратниками базу, що дозволило творчому механізмові запрацювати на повну потужність».²⁰¹

Рецензент одной из газетных публикаций так и назвал Г. Е. Стефанова – «наставник взрослых».²⁰² Он был автором десяти пьес, две из них «получили ли-

²⁰¹ Рубинський, О. Традиції харківської акторської школи лялькарів [Текст] / Олексій Рубинський // Культура України: [зб. наук. пр.] / Харк. держ. акад. культури. – Х., 2008. – Вип. 23. – С. 177-188.

²⁰² Лялюк, И Друг детворы [Текст] // И. Лялюк / Красное знамя. – 1965. – 31 июля.

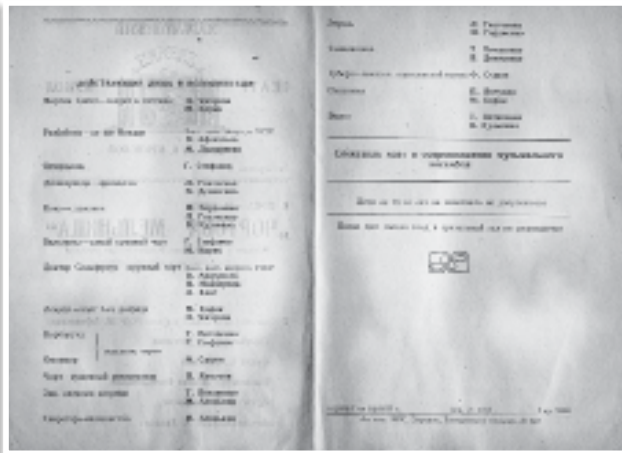


Эскизы декораций и кукол к спектаклю
«Чертова мельница»



«Чертова мельница», 50-е гг.

На фото (слева направо): Л.П. Гнатченко с куклой Кача; П. Т. Янчуков с куклой Мартин Кабат;
Л.А. Хаит с куклой Доктор Сольфернус; М.И. Корик с куклой Люциус



«Чертובה мельница», 70-е гг.:
Г.Е. Стефанов с куклой Отишельник
и П.Т. Янчуков с куклой Мартин Кабат



«Чертובה мельница», 80-е гг. Сцены из спектакля: А. Рубинский (Отишельник), П. Янчуков (Мартин Кабат), Л. Гнатченко (Кача), В. Рычагова (Кача), Р. Ковалева (Дишпиранда)



«Чертова мельница», 90-е гг.

Сцены из спектакля: И. Мирошниченко (Люциус), В. Бардуков (Мартин Кабат), В. Рыцагова (Кача), В. Гиндин (Люциус), А. Рубинский (Отшельник), А. Бойко (Карборунд)



«Чертova мельница», 2000-е гг. Сцены из спектакля

тературные премии на всесоюзном и республиканском конкурсах»,²⁰³ автором музыки к одиннадцати спектаклям. О нем писали:

«Г. Стефанов принял участие в составлении «Методических указаний по организации работы школьных кукольных театров», написал работу «33 упражнения с театральной куклой», очень полезное практическое пособие для начинающих кукловодов. Георгий Евгеньевич – рационализатор. Актер на все смотрит с точки зрения строителя, конструктора. Он внес конструктивные изменения в стояк и колодки для крепления декорации, постоянно «вмешивается» как конструктор в механизацию сцены – крепление, движение декораций и т.д.».²⁰⁴

Помимо самостоятельно сделанных постановок, он был еще сорежиссером всех этапных спектаклей театра. Будучи по призванию блестящим педагогом, он стал во главе корифеев театра, проводивших профессиональное обучение и репетиции с актерами труппы. Как режиссер-сопостановщик многих этапных спектаклей Харьковского театра кукол Г. Е. Стефанов выработал основные практические направления харьковской актерской школы, взял на себя ответственность за качество и эстетический уровень постановок.²⁰⁵

В стенах Харьковского театра кукол Г. Е. Стефанов увел куклу от примитива, сотворив из нее искусство. В многообразном творческом опыте Г. Е. Стефанова можно выделить множество особенностей. Он придавал большое значение детали, нюансу, штриху, актерским приспособлениям, – всему тому, чего в то время так мало было в театре кукол.

Исполнительское мастерство Г. Е. Стефанова в роли Отшельника дает повод для принципиальных размышлений над природой театра кукол. Каждая кукла, имея свою анатомию, требует от актера ее изучения, чтобы выработать определенные чувствования. Исходя из метода проживания через куклу, который культивировал и развивал Г. Е. Стефанов, комплекс чувствований образует целую систему органического существования актера с куклой. От актерских нюансов Г. Е. Стефанова кукла моментально приобретала не просто психологию, а гамму психологических переживаний, которые были легко читаемы зрителем. А в то время на каждом шагу можно было слышать: кукла не выдерживает психологии! В противовес существующим стереотипным взглядам на природу театра кукол, Г. Е. Стефанов методично доказывал значение того или иного движения куклы, поворота головы, взгляда, жеста. Он заставлял выверять найденный рисунок роли и учил мыслить на сцене, почему данное действие или движение должно выражаться именно в той, а не в иной форме, почему нужна такая, а не другая мизансцена. Каждый миллиметр роли нужно было брать под кон-

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же.

²⁰⁵ Совместно с В.А.Афанасьевым и другими постановщиками Г.Е.Стефанов был режиссером спектаклей «Чертова мельница», «Четвертый позвонок», «Божественная комедия» и многих других.

троль и проживать всю психофизику жизни своего героя. Он умел создавать сложнейшую ролевую партитуру. От Стефанова пришло осознание значения детали, актерского приспособления, четкости рисунка характера персонажа, самого понятия «художественный образ» в театре кукол, а также внутренней собранности, дисциплины, готовности к творчеству. Репетиции с Г.Е. Стефановым были далеко не формальным вводом в спектакль. Георгий Евгеньевич в своем творчестве открыл перспективу для теоретического осмысления куклы как природного явления.

Психологизм порождает одушевленность неживой материи. Сам факт ее оживления вызывает ощущение мистицизма. В данном контексте понятие «мистика» осмысляется в *отстраненном* отношении к объекту, которого изображает кукла, то есть, способность видеть явление со стороны, что позволяет обобщать смысл, концентрировать идею, подводить к философии. Все это – зерна той истины, которая подталкивает к перспективе роста, к раскрытию закономерностей театра будущего.

Творчество Г.Е. Стефанова доказывает, что органика существования куклы – такое же необходимое условие, как и органика существования на сцене актера человеческого театра, где актер обязан чувствовать свое тело и уметь им владеть. В театре кукол без чувствования жизни человеческого тела нет и жизни «человеческого духа». Таким образом, кукольник свои ощущения живой «материи» пересылает в жизнь неживой материи – куклы. А это – метод, способ передачи через куклу «жизни человеческого духа». К этому вел Стефанов.

Основами психологического театра отлично владели Л. П. Гнатченко, П. Т. Янчуков, В. М. Калмыков, Ф. И. Сушон, Т. Н. Николенко; из молодого поколения того времени – Ф. Е. Грошева, Э. Н. Смирнова Б. М. Иванов. Все они – наиболее яркие представители той плеяды актеров, в чьих руках куклы приобретали черты живых достоверных существ.



Г. Е. Стефанов

«За способность к оживлению неживой материи кукла в былые времена подвергалась гонениям, так как церковь рассматривала кукол как исчадие Дьявола. Попади наш театр в эпоху Средневековья, наших кукольников ждал бы костер за их умение создавать иллюзию подлинной жизни».²⁰⁶

По вопросу определения школы существуют некоторые разногласия. В. И. Кравец затруднялся ответить на вопрос, к какой школе относятся харьковские кукольники – переживания, или представления:

«По-моему, харьковская школа – это школа представления. Как проследить, где эта грань?..».²⁰⁷

Но тут же некоторые наблюдения В. И. Кравца из практики работы с В. А. Афанасьевым в период постановки спектакля «Божественная комедия» свидетельствуют о противоположном – приверженности к психологизму, выраженному через куклу, в соответствии с эстетикой школы переживания:

«Некоторые сцены «Божественной комедии» Афанасьев делал сам. Сначала он хотел скопировать, хотел вернуться к «натурализму», но я его отговорил. Он боялся условности, а я «сбивал» его к ней. Я сделал кукол-ангелов «бесплотными» – тремпель с распашонкой, – рассказал, как надо играть. Виктор Андреевич сначала не знал, что с этим делать, но потом понял. Афанасьев разрабатывал психологические сцены. Он потрясающе разыграл сцены с Адамом и Евой. Прямо МХАТ получился. Куклы были очень живые, они могли садиться, ложиться. Стержень не проходил через спину куклы, что делало ее гибкой.



В. М. Калмыков



Т. Н. Николенко с куклой
Агата



Т. Н. Николенко в роли
тетушки Марины
(сп. «Ай да Мыцьк!»)



Ф. И. Сушон с куклой
Омнимор

²⁰⁶ Рубинский, А. Мистическая сущность играющих кукол [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2004. – С. 85.

²⁰⁷ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

Когда Образцов сделал «Божественную комедию», там был просто живой план, и не было синтеза, а Виктор Андреевич сумел соединить «тремпель» с живым планом, создать органичное целое. У Образцова не было живых кукол: актеры были настолько живые, что совершенно не сочетались с теми несимпатично сделанными «червячками».²⁰⁸ А у нас Стефанов, который играл Создателя в живом плане, одновременно был «куклой», и в то же время куклы были очень живые... Виктор Андреевич сумел это сделать принципиально. В нашей «Божественной комедии» в куклах Адама и Евы было больше жизненной правды, чем в московской «Божественной комедии», где играли вместе в живом плане Самодур и Гердт. Но как Виктор Андреевич это чувствовал? Он, который не учился у Станиславского!...».²⁰⁹

Л. А. Хаит в своих мемуарах высоко оценивает харьковскую актерскую школу. После Харькова он переехал в Москву в театр С. В. Образцова, где ему пригодился опыт работы с корифеями харьковской сцены:

«Успеху моего исполнения роли Конферансье²¹⁰ во многом способствовало мое умение владеть куклой. Тут я должен с благодарностью вспомнить моих учителей – актеров Харьковского театра кукол, где начиналась моя актерская деятельность. И прежде всего Петра Тимофеевича Янчукова и Любу Гнатченко. У актеров Харьковского театра не было никакого специального образования, но был многолетний опыт работы и любовь ко мне, настойчивое желание обучить меня своему искусству. Эстетический театр того времени, речь идет о театре кукол, тяготел к натурализму, умению на сцене превратить куклу как бы в живого человека или животное. И в этом, может быть, и бессмысленном деле, они достигли исключительной виртуозности.



Л. А. Хаит с куклой Бригелло



Л. А. Хаит с куклой Воробьянинов



Л. А. Хаит с куклой Доктор Сольфернус

²⁰⁸ Имеется в виду техническая система кукол Адама и Евы в спектакле С. В. Образцова.

²⁰⁹ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

²¹⁰ Конферансье Апломбов из спектакля «Необыкновенный концерт».

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

Мне страстно захотелось достичь их уровня, и я очень много репетировал, бесконечно повторял движения, учась походке, движению рук, ног, туловища, поворотам головы перчаточных, тростевых кукол».²¹¹

Другой театральный деятель, главный режиссер Харьковского театра кукол 90-х годов Евгений Юзефович Гиммельфарб работал актером в Харьковском театре кукол в начале 70-х годов, подробно наблюдая творческий процесс корифеев театра:

«С 1955 года в театре шел спектакль «Чертова мельница», в котором я играл с восторгом, потому что работал с золотыми профессионалами. На первых спектаклях я просто задыхался, не догоняя их по темпу. Как они «пилили», это надо было видеть! Все было отлажено, как механизм. А на меня они так поглядывали:

– Давай, пацан, давай, тяни, давай!..

И я догонял их, и мы играли на одном дыхании. Для меня это было счастье! От них я получил и мастерство, и понимание, что может кукла вообще. И это во мне до сих пор. Это была школа!

Под руководством Стефанова работали и Янчуков, и Гнатченко. Они на него равнялись, хотя могли этого не показывать. Это с самого начала Стефанов учился у них (с 1946 года – *прим. авт.*). Вообще же, Стефанов сам был и режиссер, и драматург. Янчуков и Гнатченко были актеры на сто двадцать процентов, а он был не только актер, но и мыслитель, умел сформулировать.

Я был внутри этого процесса и осознавал, что все они работали на высоком профессиональном уровне как актеры, существуя в рамках драматургии. Они понимали, что такое художественная целостность спектакля, и это – ценность гигантская. Все спектакли, которые они играли, были цельными произведениями искусства. Лучше, хуже, глупее или умнее из-за драматургии, но они понимали, что такое художественная целостность. Они не тянули на себя одеяло: вот я вышел, и с меня начинается спектакль. Это был настоящий ансамбль. Это дорогого стоит. Это первое.

Второе – священное отношение к кукле. Как Гнатченко разговаривала со своей куклой, целовала ее! Как она ее готовила к спектаклю! Янчуков владел куклой, даже не глядя на нее – в него так уже была эта профессия «вбита». Что делал Стефанов в «Чертовой мельнице», где такой был тонкий актерский профессиональный расчет! Все это создавало актерскую школу, культуру, традиции. И я абсолютно уверен в том, что эти традиции и сегодня имеют продолжение в этом театре. Хотя они не преподавали, преподавал только один М. И. Корик в институте, «мучил» студентов. Но, к сожалению, он не владел школой. Корик таскал куклу наполнено, темпераментно, яростно, но техники у него не было. А ведь он преподавал технику кукловождения – такая любопытная вещь!

²¹¹ Хаит, Л. Присоединились к большинству... [Текст] / Л. Хаит. – Тель-Авив, Яффа: Mann sohn house, 2007. – С. 131.

При том, что спектакли – «Чертова мельница», «Божественная комедия» – игрались уже много лет и актерам как бы можно было существовать на «автопилоте», этого не было никогда. Каждый спектакль они играли, как в первый раз с полной отдачей. Я, уже наигравшись в Люциусе, начал позволять себе интонационные импровизации. Реакция была мгновенная! Заученных ответов не было никогда. Значит, слышат на сцене, находятся в творческом процессе. И хотя есть мизансцена, зафиксированные отношения, те же характеры, но существование сиюминутное. Я это проверял и испытывал – я же хулиганил! Стефанов, когда я выдавал не ту интонацию, сначала делал паузу, поворачивался и смотрел на меня, а потом уже отвечал в моей заданной интонации. А Любочка (Л. П. Гнатченко – прим. авт.) это делала автоматически, она очень четко слышала, она любила играть, купалась в игре.

Наверное, это была школа переживания внутри школы представления, потому что театр кукол вне школы представления быть не может. Школа переживания – это «я в предлагаемых обстоятельствах». Какие же это «я в предлагаемых обстоятельствах», когда это «кукла в предлагаемых обстоятельствах»? Как это все непросто...».²¹²

Со своим восприятием школы поделился В. М. Прохоров:

«В наше время это была школа переживания. Сейчас мне трудно сказать, но я не думаю, что, когда Рубинский играет Короля Лира, он не пользуется Станиславским. При всех новациях режиссуры, игра остается по Станиславскому».²¹³

В несколько ином аспекте сказала о харьковской школе Э. Н. Смирнова, хотя она застала ее в середине 70-х годов, уже на некотором излете:

«Я думаю, это была школа представления. У меня школа переживания. Они играли заранее представляемое, по матрице. Может быть, в процессе работы из переживания перешли к представлению. Ведь сколько играли и «Чертову мельницу», и «Божественную комедию». Заиграли до автоматизма, перехода в механизм, в подсознание. Это был способ выживания в условиях эксплуатации, ведь иногда были и вечерний, и дневной, и утренний выезды. Я считаю, что этот костяк труппы был настолько устремлен к цели, которая перед ним ставилась, что даже не думал, каким путем идет. Исходили от впечатления о прочитанном или осознанном. Школа представления и переживания у них чередовались, но там была настолько глубокая любовь к кукле, как к образу, за которым они стоят, что они филигранно отрабатывали каждый психо-жест, как это называл Королев. Точно работали под тот образ, который они выстроили в речевой окраске и в игре, использовали

²¹² Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

²¹³ Беседа с актерами театра кукол В.М. и М.И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

всевозможные моменты, где кукла только может подчеркнуть или изъяснить свою цель. Здесь одно время приветствовали школу представления.

Л. П. Гнатченко была «переживательная» актриса. Ее роль Барсучка в спектакле «Настоящий товарищ» меня привела в восторг. Ее искреннее поведение в кукле заставляло забыть, что это кукла. Она контрастировала с остальными. С удовольствием, захлеб играла. Это та плеяда, которая подняла с Афанасьевым этот театр, они были очень трепетные, одержимые, несмотря на то, что могли хулиганить за кулисами. По тому, что тогда представляли корифеи, это был МХАТ в подробностях существования в образе, в деталях.

Я бы определила, что термин «харьковская школа кукольников», наверное, в умении водить куклу, знании своего инструмента, своей профессии. Школа кукловодства, которая все-таки бралась от образцового театра. Ведь и «Чертову мельницу», и «Божественную комедию» Харьков брал именно с подачи образцового театра. Ведь был задан ориентир сознательно на Образцова. Как бы вышло иначе, но «Чертову мельницу» взять – тот же плоскостной прием мизансцен, ведь та же сценография. А в «Божественной комедии» отличия есть и внешние, и внутренние.

Как я понимаю, что такое «харьковский феномен» – это детальная работа с куклой, большое к ней уважение и приоритет, который отдается именно кукле.²¹⁴

Анализ актерских работ подсказывает, что, имея исключительную актерскую подготовку, корифеи театра обладали высочайшей актерской техникой, что могло вызвать предположение о превосходстве школы представления. Но школа переживания не исключает совершенства актерской техники.

В. А. Афанасьев, безусловно знавший актерскую школу Показательного театра кукол, был «актерским» режиссером, то есть пропускающим свою режиссуру через актеров, а актеры диктовали психологическую установку, которая ставилась во главу угла в создании всех фундаментальных спектаклей натуралистического театра кукол 50-х годов. Режиссура В. А. Афанасьева под влиянием школы корифеев тяготела к филигранной отделке актерской игры через подробный, достоверный, психологический рисунок роли. Театр корифеев – это еще и театр *актерского ансамбля*, поэтому не зря критики отмечали «созвездие великолепных актеров»²¹⁵ Харьковского театра кукол.

Таким образом, мы можем определить творческое развитие наследия Харьковского театра кукол в 50-е годы по следующему направлению:

1) *Заложенная в основу «харьковского феномена» традиция объективно создала направление психологического театра кукол, в основе которого лежит метод одушевления куклы.*

²¹⁴ Беседа с заслуженной артисткой Украины Э. Н. Смирновой от 5 июня 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

²¹⁵ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 168.

- 2) Основные особенности театра корифеев периода 50-х годов явно указывают на движение театра в освоении и расширении эстетического пространства натурализма, углублении его в ряде характеристик, отличающих от общего процесса развития театров кукол. Если спектакль Показательного театра кукол «Запорожец за Дунаем» уже намечал свою, индивидуальную эстетику «фантастического реализма», то «Чертова мельница» Харьковского театра кукол дала ей психологическое направление.²¹⁶ От «Чертовой мельницы» школа распространялась на остальной репертуар. С «Чертовой мельницы» начался новый отсчет времени для Харьковского театра кукол;
- 3) Воскрешая на первом этапе спектакли Показательного театра кукол, В. А. Афанасьев способствовал возрождению традиций этого театра уже в новом для него качестве, утверждая тем самым основы харьковской школы кукольников. Возвращение к модернистским тенденциям развития, продолжение программы модернизации Харьковского театра кукол стало главным достижением В. А. Афанасьева в 50-е годы;
- 4) Приоритетное значение в формировании актерской школы в 50-60-е годы принадлежит Г. Е. Стефанову. Он является основоположником психологического направления в эстетике актерской школы Харьковского театра кукол, его практическим идеологом;
- 5) Харьковский театр кукол был коллективом единомышленников, выработавшим эстетику, исключаящую разноречивую в способе сценического существования актёра с куклой, предусматривающую единую исполнительскую культуру, школу актерского мастерства;
- 6) Харьковский театр кукол с приходом В. А. Афанасьева превратился в хорошо отлаженный рабочий механизм, действовавший по программе модернизации театра. Это определило основные составляющие успеха харьковских кукольников, обеспечило крутой подъем Харьковского театра кукол, позволило ему занять особое место среди театров кукол Украины и обеспечить высокий авторитет в мировом сообществе кукольников;
- 7) В 50-60-е годы в Харьковском театре кукол сформировалась плеяда единомышленников. Идеино и духовно спаянный коллектив выработал и осуществлял модернистскую программу развития. Было продолжено направление, начатое в Показательном театре кукол, на создание спектаклей для взрослых, чем «нарушалась» официальная установка театра, как исключительно детского:

«Наивно предполагать, что такое право давалось театру и его руководителю не без огромного труда. В этом заключался определенный риск, тем не менее, курс на вечерний репертуар успешно пробил себе дорогу и поныне определяет репертуарную политику Харьковского театра кукол, что является прерогативой, смелостью больших мастеров и показателем творческой зрелости коллектива».²¹⁷

²¹⁶ В 1958 году театр завоевал диплом лауреата на Всесоюзном Московском фестивале детских театров спектаклями «Запорожец за Дунаем» и «Чертова мельница».

²¹⁷ Лялюк, И Друг детворы [Текст] // И. Лялюк / Красное знамя. – 1965. – 31 июля.

В период 60-х годов В. А. Афанасьев уже занимал высокие посты в УНИМА и Украинском театральном обществе (он был членом бюро Советской секции УНИМА от Украины) и в составе советской делегации кукольников выехал в 1958 году в Румынию. Он видел все спектакли и программы этого грандиозного, первого послевоенного форума кукольников, на котором особенно прославился румынский театр кукол «Цэндэрикэ» под руководством М. Никулеску.²¹⁸ Бывая практически на всех международных фестивалях, Виктор Андреевич повидал много нового в возможностях образного языка театра кукол, но он, все-таки, больше мыслил в русле натуралистического театра кукол, поэтому с течением времени он все меньше ориентировался среди новых веяний в современной режиссуре.

В. А. Афанасьев, как правило, ставил спектакли совместно с молодыми и талантливыми режиссерами, которых привлекал к работе в театре. Это стало его принципом, в основе которого лежало недостаточное владение им режиссерской профессией. «Недостаточное» – в сопоставлении с уровнем нарождающейся новой режиссуры. Ведь уже появлялось новое поколение режиссеров с новыми идеями, видением совершенно другой эстетики, они несли новый язык выразительных средств режиссуры, сценографии, актерского исполнения, ведь наступало время, несущее в себе задатки новизны. Для этой цели В. А. Афанасьев занимался поиском кандидатур на должность очередного режиссера театра среди нарождающегося нового поколения режиссеров. Об этом писал Л. П. Попов:

«Досягнення нового, «модерністського» європейського театру ляльок все більше й більше змушували Віктора Андрійовича Афанасьєва замислюватися над вибором шляху, яким мав рухатися далі Харківський театр ляльок. Директо-



В. А. Афанасьев,
60-е гг.



На переднем плане: А. Г. Горбенко, Я. Л. Резников, И. П. Кагановская,
В. А. Афанасьев, 70-е гг.

²¹⁸ Этот театр получил большую золотую медаль и первую премию, гран-при фестиваля за спектакль «Рука с пятью пальцами».

ра вже давно турбували проблеми, що загрожували театру: як співвіднести свої творчі пошуки з процесами розвитку суспільного життя, як подолати естетику театру наслідування, як уникнути невдалої копії драматичного театру, що виникла у вітчизняних театрах ляльок у 40-50-х роках».²¹⁹

Л. П. Попов так определил принципы режиссуры В. А. Афанасьева:

«Сьогодні я розумію, що особливих знань із теорії режисури Віктор Андрійович не мав. Він, радше, був практиком, режисером-самоучкою, бо ж у період його становлення отримати фундаментальні знання з режисури було елементарно ніде. Афанасьєв тверезо оцінював свої теоретичні знання, тому й запросив викладати цю дисципліну найвідомішого в Харкові професора Олександра Броніславовича Скібневського. Саме завдяки йому ми здобули глибокі знання з основ режисури, прийнятої для будь-якого театру – драматичного, оперного, музичного і, звісно, лялькового. А от у специфіці режисури саме театру ляльок нам допоміг розібратися Афанасьєв. Ці знання вже мали суто практичний характер».²²⁰

С наступлением новой эры условного театра кукол В. А. Афанасьев перестал быть генератором новых театральных идей. Пытаясь ориентироваться в театральном процессе, Виктор Андреевич как бы существовал между «двух огней» – ориентацией на «старый» театр и новыми тенденциями в искусстве. Многие воспитанники П. Л. Слонима, будущие известные режиссеры советского театра кукол, после Дворца пионеров приходили в Харьковский театр кукол и начинали актерскую карьеру у В. А. Афанасьева. Для них это была прекрасная школа:

«Главный режиссер Магнитогорского театра кукол «Буратино» В. Шрайман будет считать своим учителем Г. Стефанова; «непревзойденным кукольником» назовет П. Янчукова главный режиссер Воронежского театра кукол В. Вольховский, «сверхактрисой» будет помниться артисту Е. Терлецкому Л. Гнатченко...».²²¹

Тем не менее, ни один из будущих «уральцев» не остался в театре, чтобы продолжить эстафету. В своих «Воспоминаниях» П. Л. Слоним рассказывал об этом:

«Как я был счастлив, когда Афанасьев приглашал моих бывших воспитанников, ставших режиссерами, для постановок в театр кукол, в том числе Л. Хаита, В. Шраймана, В. Тихвинского. Как же я полемицировал с ним, когда он, невзирая на творческий вклад, внесенный ими в копилку театра, ни одного из них не оставил на должности очередного режиссера, хотя они соглашались».²²²

²¹⁹ Попов, Л. Віктор Андрійович Афанасьєв [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПВК «Екс об», 2009. – С. 48-49.

²²⁰ Там же, с. 225.

²²¹ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 168.

²²² Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

В действительности В. А. Афанасьев предлагал многим из вышеуказанных молодых актеров и постановщиков должность режиссера, но подающие надежды молодые профессионалы сами отказывались. Жесткий регламент жизни Харьковского театра кукол, установленный «хозяином», или «шефом», как тогда называли В. А. Афанасьева, не устраивал ни одного из них. Молодые режиссеры, поначалу соглашаясь, впоследствии отказывались находиться в зависимости у мэтра – все жаждали свободы творчества.

Большое влияние на эстетику советского театра кукол оказывал европейский «авангард», прибалтийские театры кукол. «Уральская зона» и многие другие регионы СССР, где появлялись молодые театры кукол, больше предпочитали работать в другой эстетике. Поэтому, уезжая на необжитые просторы Родины, каждый творил в своем регионе. Они были молоды и не менее амбициозны, чем Виктор Андреевич. Понятно, их привлекали собственные перспективы намного больше, чем служба в качестве подчиненных у «шефа», который сформировал театр, живший по заведенному порядку.

Л. П. Попов приводит в монографии многочисленные воспоминания об учителе многих представителей «уральской зоны», и не только их, подтверждающие две позиции – попытки со стороны Виктора Андреевича как-то заинтересовать молодежь перспективами работы в «академии» кукольного искусства, и отказ молодежи принять эти предложения. Поэтому, невзирая на то, что практически все «уральцы» боготворили своих наставников и учителей в кукольной «академии», им, по-видимому, не были близки творческие принципы харьковской школы кукольников. В. Вольховский скажет позднее о харьковском периоде своей жизни:

«У меня понимание режиссуры несколько иное – то, которое я приобрел с годами...».²²³



В. А. Афанасьев,
60-е гг.

Тем не менее, на горизонте Харьковского театра кукол появились личности, которые оказали огромное влияние на формирование новой эстетики театра. По рекомендации П. Л. Слонима в конце 1956 года В. А. Афанасьев пригласил в театр молодого режиссера Леонида Абрамовича Хаита, предварительно познакомившись с ним на капустнике в русском драматическом театре им. А. С. Пушкина. Приглашение было с радостью принято, и в результате Л. А. Хаит стал актером, а затем режиссером Харьковского театра кукол. Чутье не обмануло Афанасьева. Приток свежих идей молодого режиссера, который к тому же в тот момент учился на режиссерском факультете Харьковского института искусств, придал развитию театра новый импульс.

В. А. Афанасьеву были необходимы молодые и талантливые режиссеры и художники, которые вписывались бы в харьковскую школу, но при этом были бы подчинены его авторитету.

²²³ Попов, Л. Віктор Андрійович Афанасьєв [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПВК «Екс об», 2009. – С. 182.

Как показало время, с последним условием возникнут проблемы. Новая генерация молодых специалистов в корне отличалась от старого поколения – другая психология. Практически все молодые режиссеры «соскакивали с крючка», как только у них появлялась возможность действовать самостоятельно. Внутренне это корбило Виктора Андреевича, тогда он прибегал к стратегии «выжимать» из каждого максимум того, что они могли дать театру. Так было, начиная с В. Тихвинского, продолжилось с Л. Хаитом, «уральцами» и многими другими. В. А. Афанасьев не изменял своей психологической стратегии, используя для этого весь свой личный авторитет.

Тем временем, к концу 60-х годов все очевиднее начала обостряться проблема преемственности харьковской школы кукольников.



Глава 3

Вклад Л. А. Хаита и В. И. Кравца в развитие харьковской школы кукольников в 60-е годы

После Второй мировой войны, к концу 50-х годов, в стране сложилась новая политическая ситуация – «хрущевская оттепель». Начала возрождаться демократия. Для всей интеллигенции перемены принесли свежий глоток свободы, уверенность и надежду. Усилились модернистские тенденции буквально во всех областях общественной деятельности. В искусстве начался бурный приток свежих идей, создавались оригинальные произведения, которые будоражили общество и настораживали бюрократию. Чем больше раскрепощалось сознание народа, тем больше «закрепощались» чиновники, но модернистские тенденции невозможно было остановить, пока мировые процессы активно влияли на советский идеологический климат.

В Харькове активно оживала и заявляла о себе интеллигенция. Вслед за ней – искусство, литература, поэзия. Открывались литературные, поэтические кружки и студии.

В тот период Харьковский театр кукол шагал в ногу со всеми новациями, которые совершались в стране и в городе. Для театра кукол начиналось счастливое время поиска новых форм, обозначенных искромётными находками и творческими открытиями, подступами к условности театральной куклы.

Идея осуществить в театре кукол постановку «12 стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова зародилась в харьковской театральной среде. Л. А. Хаит писал в своих мемуарах, что эту идею ему подал Виктор Яковлевич Дубровский, служивший в Харьковском отделении театрального общества, затем завлитом в русском драматическом театре им. А. С. Пушкина, а после переезда в Москву – завлитом театра им. В. Маяковского.

Роман И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев» был одним из самых любимых и популярных произведений советских читателей. В. Я. Дубровский стал автором инсценировки романа, помог Л. А. Хаиту с командировками от театрального общества и снабдил адресами многих писателей, друживших с Ильфом и Петровым. Помимо работы над постановкой, Л. А. Хаит задумал в фойе театра организовать выставку, посвященную авторам романа. Была проделана громадная работа по сбору материала и для спектакля, и для выставки. Вот что вспоминает Л. А. Хаит об этой постановке:

«Как только начал работать в театре, предложил инсценировать «12 стульев». Именно в этот период работы над спектаклем пришла счастливая мысль органи-

зовать в театре выставку, посвященную Ильфу и Петрову. Фойе театра превратилось в музей. Десятки стендов, сотни фотографий, тщательно составленная библиография, которую я впоследствии подарил публичной библиотеке имени Короленко, все – от первого до последнего издания – рассказано о писателях. С нетерпением спешил я в театр, чтобы за час до спектакля проводить зрителя от стенда к стенду, рассказывая взахлеб об их жизни, вообще о сатире тридцатых годов. Собирая эту выставку, я часто ездил в Москву, чтобы поработать в архиве, встретиться с друзьями писателей, которые тогда еще почти все были живы. Сейчас мне даже трудно самому поверить, что от Катаева я шел к Олеше, от него к Эрлиху и Вольпину, встречался с Сельвинским, Кирсановым, много раз бывал у Черемных, первым иллюстратором «12 стульев» в журнале «30 дней», изводил Крученых, начавшего собирать альбом об Ильфе и Петрове еще при их жизни».²²⁴

С этого спектакля для театра начинается новый качественный отсчет в профессиональной режиссуре. При явном тяготении эстетики спектакля к натурализму, Л. А. Хаитом было использовано много новаторских приемов, органично вытекавших из текста произведения, оригинально вписавшихся в структуру спектакля. Л. А. Хаит по этому поводу писал:

«Вспоминаю, как пришел к выводу о том, что в спектакле обязательно должен присутствовать голос авторов. Именно авторская интонация, авторские от-



«12 стульев»: выставка, посвященная творчеству И. Ильфа и Е. Петрова

²²⁴ Хаит, Л. Присоединились к большинству... [Текст] / Л. Хаит. – Тель-Авив, Яффа: Mann sohn house, 2007. – С. 35-36.

ступления от сюжета, юмор самих авторов и составляют главную прелесть их произведений. Мне показалось, что если в инсценировке, как это раньше предполагалось, сохранятся только диалоги действующих лиц, то при всей их неповторимости, сам спектакль окажется крайне обедненным. Эта, может быть, и нехитрая мысль оказалась счастливой. Одним словом, я ввел в спектакль «живых» Ильфа и Петрова.

Закончив водить зрителей по выставке и пригласив всех в зал, я надевал пенсне, становился как бы Ильей Ильфом, а актер Саша Юдович, выходя из-за кулис, превращался в Евгения Петрова. И уж в этих образах мы обращались к залу с известным рассказом Ильфа и Петрова о том, «Как мы пишем вдвоем». Это давало мне право в течение всего спектакля произносить авторский текст от имени авторов, уже скрывшись за кулисами.

В нашем «живом» появлении был и другой смысл. Остап Бендер в обоих романах несоизмеримо выше всех других обитателей произведений. Выше по интеллекту, чувству юмора, бесконечной ироничности, как в адрес окружающих, так и в свой собственный. Он намного образованней всех, кем населены романы. «После авторов» он занимает центральное место в романах. Поэтому кукла Бендера была в масштабном смысле выше, чуть больше остальных многочисленных действующих лиц.

Сегодня, вспоминая спектакль, я хорошо осознаю его несовершенство. Однако мне кажется, что многие сцены кажутся удачными по сей день. Прежде всего, то, что действие спектакля удалось организовать на трех ширмах: одной большой и двух малых, расположенных в виде триптиха. Действие спектакля шло на каждой отдельно или на всех трех одновременно. Кроме всего прочего, это обеспечивало непрерывность происходящего, сохраняло ритм, давало возможность обойтись без пауз на смену декораций и места действия.

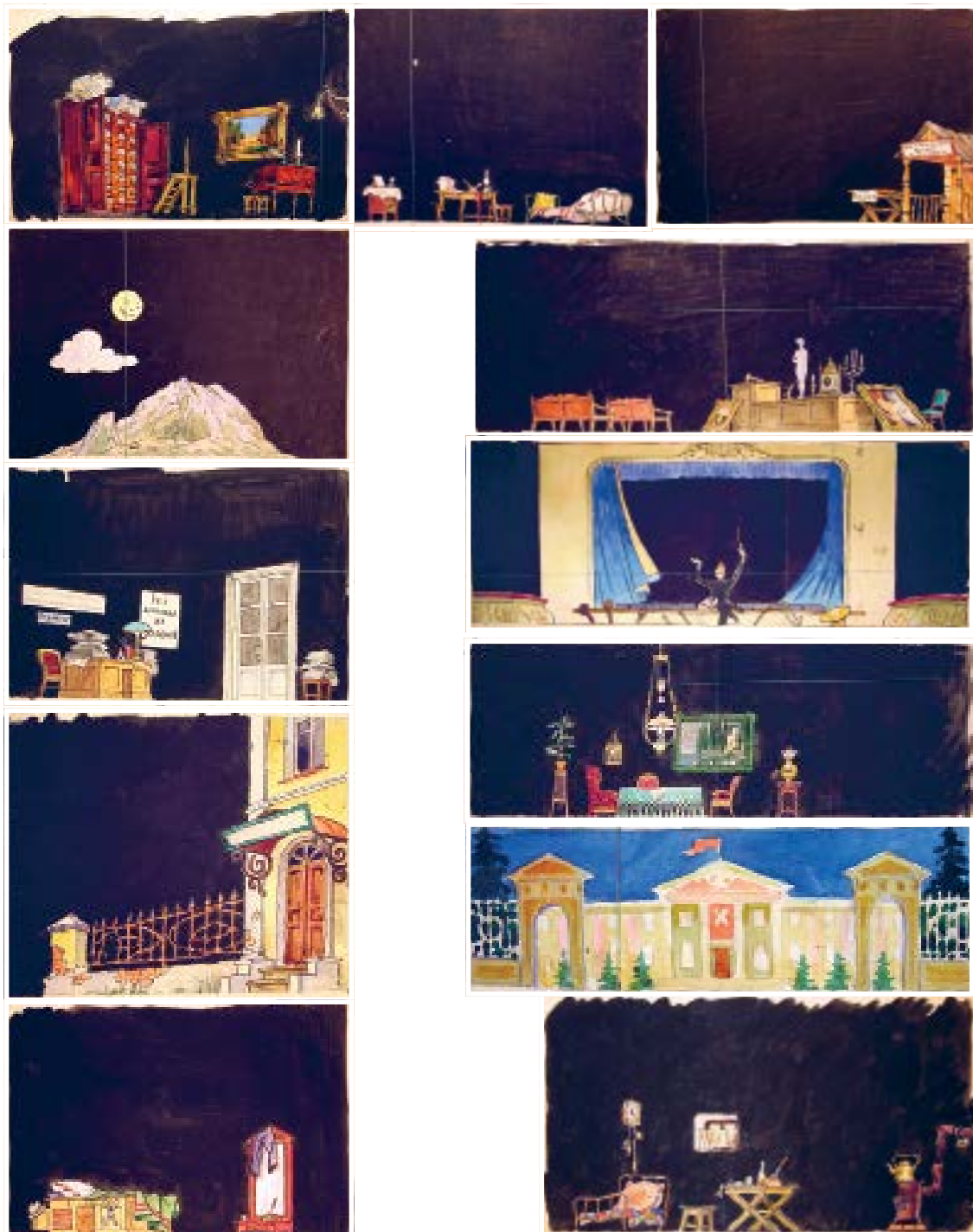
Художник спектакля Алексей Щеглов прекрасно решил движущуюся панораму уездного города N. Воробьянинов шел по городу, оставаясь на одном месте, а дома (все эти парикмахерские заведения, бюро похоронных услуг) проплывали мимо него. Причем, в разных ритмах. Когда он шел на работу – в одном, а когда бежал к умирающей теще – в другом.

Самой большой удачей спектакля были куклы Евгении Гуменюк. Безусловно, удался хор старушек, куклы Коробейникова, мадам Боур, Грицацовой, слесаря-интеллекта Полесова и многие другие. Но в первую очередь, безусловно, куклы Бендера и Воробьянинова... Кукла Воробьянинова вошла во многие международные каталоги, альбомы, принимала участие в международных выставках театральных кукол.

Воробьянинов появился сразу. В каком-то угаре вдохновения Евгения Гуменюк вылепила его скульптуру. И не было человека, усомнившегося в точности решения. Тут еще обязательно нужно добавить, что механизатор кукол А. Нечипоренко прекрасно справился со своей работой. Он наделил куклу Воробьянинова множеством возможностей. У нее очень смешно шевелились усы, прекрасно работал рот, глаза, руки.



«12 стульев». Эскизы декораций



«12 стульев». Эскизы декораций (окончание)

Потом, в театре Образцова, где работало с десяток талантливейших мастеров, не было ни одного такого, кто поднимался бы до уровня Нечипоренко, нигде не учившегося, мастера от Бога.

Актерскими удачами были роли дворника Тихона – Е. Стефанов, Коробейникова – М. Корик, Грицацуевой – Л. Гнатченко, Боуэр и Элочки – В. Денисенко. И, конечно, театральная музыка Марка Карминского. Особенно ему удался хор в ресторане «Прага», тема Бендера, романс героя, сцена смерти мадам Петуховой и финал спектакля».²²⁵

Важно знать, какой резонанс в прессе получил этот спектакль, чтобы увидеть реакцию по ту сторону рампы и проследить множество важных моментов школы, зафиксированных «профессиональными» зрителями, они же журналисты и критики:

«...Сімнадцять виконавців у цьому спектаклі ведуть близько ста тридцять ляльок. І більшість з них, як і загальне оформлення, зроблені художниками Л. Братченком, Є. Гуменюк, О. Щегловим з почуттям авторського стилю, хорошою «смішинкою», такою необхідною в комедійній, та ще й ляльковій виставі.

Навіть у хорошій ляльковій виставі не завжди відбувається «чудо» справжнього оживлення ляльки. В «Дванадцяти стільцях» багато виконавських досягнень. Передусім це зовсім «живий», точно знайдений Іполит Матвійович Вороб'янінов (артист Хаїт). Це багатогранний і глибокий, де за зовнішньою комедійністю неважко побачити і користюлюбність, і внутрішню спустошеність...

І найбільший комедійний ефект тих сцен спектаклю, де театр не обмежився простим відтворенням відповідних сторінок романа, а знайшов свій кут зору, своє власне розв'язання теми. До них, зокрема, належить картина смерті мадам Петухової (артистка Т. Потапенко) з чудово здійсненою деталлю «відлітаючої» на небо «душі», весілля Грицацуєвої, де одяг на вішалці так наочно демонструє розмах свята, блискуча сцена «бендеріади» в шаховому клубі, де ідеї перевтілення глухих Васюків у столицю землі, а потім і всієї сонячної системи має конкретну матеріалізацію з допомогою кінопроекції...

Про загальну культуру спектаклю яскраво свідчить виконання не так головних, як прохідних, епізодичних ролей. В «Дванадцяти стільцях» епізодичних ролей безліч, та прохідних серед них майже немає. І хвилинний вихід диригента в театрі «Колумб» (артист П. Янчуков), і скрипаль в ресторані «Прага» (артист Ф. Сушон), і архіваріус Коробейников (артист М. Корик) прикрашають виставу разом з її основними героями...».²²⁶

Даже трудно вообразить, насколько состоятельным оказался театр в воплощении довольно сложных художественных задач. Постановка, по огромному количеству играющих кукол беспрецедентная не только для театров кукол Украины, произвела фурор. Сложность в воплощении постановочных идей с реали-

²²⁵ Там же, с. 394-400.

²²⁶ Николаев, В. «Дванадцять стільців» і театр ляльок [Текст] // Соціалістична Харківщина. – 1960. – 20 січня.

зацией их в актерской школе дали грандиозные результаты. Несмотря на некоторые недостатки постановки, общее впечатление говорит о высокой творческой зрелости коллектива, о зачатках принципиально новой режиссуры, выведшей актерское искусство на качественно новый художественный уровень.

Стоит обратиться к рецензиям тех лет, в которых отражен огромный интерес к этому спектаклю. К счастью, во многих из них приводятся подробные описания постановок, а данная статья посвящена декаде украинской литературы и искусства в Москве и оригинальному юбилею спектакля:

«Спектакль «Двенадцать стульев» театра кукол отмечает своеобразный маленький юбилей – вот уже в пятидесятый раз со дня его первого показа в начале года идет он при аншлагах. Чем же так привлекает он зрителя?

Спектакль начинается неожиданно. Над сценой вспыхивает циферблат, еще выше – табличка с датой – 1927 год. Подымается занавес, но мы попадаем не в уездный город N., в котором завязывается действие романа, перед нами рабочий кабинет, и за письменным столом не куклы, а люди – Илья Ильф и Евгений Петров. Это инсценировка предисловия к «Золотому теленку», ставшая прологом спектакля «Двенадцать стульев».

Ильф и Петров спорят со «строгим критиком», противником смеха, дают характеристику «маленькому миру» – миру обывательщины и халтуры. Они начинают повествование, и голоса их потом попеременно звучат на протяжении всего спектакля, комментируя происходящее. Так решен один из самых трудных вопросов инсценировки этого произведения – вопрос масштабности.

Пусть в романе нет положительных персонажей – в нем есть авторы с их радостным мироощущением, юмором, комментариями. Но чем заменить их на сцене, чтобы в спектакле не исчез патристический пафос сатиры Ильфа и Петрова, не растворился ее жизнеутверждающий накал? Зримый образ дистанции между «большим», человеческим миром и «маленьким» миром шаржированных уродцев – остроумная догадка. «Большие люди» – это сами Ильф и Петров – оказались решением чрезвычайно удачным.

Одна из причин удачи – в том бережном отношении к авторскому замыслу и авторскому тексту, которое отличает постановку, в стремлении, не выпячивая себя, по возможности глубже раскрыть созданное писателями. Не случайно и не зря театром потрачено столько сил на создание выставки, посвященной жизни и творчеству Ильфа и Петрова.

Известно, как много споров и толкований вызвал в критике образ «великого комбинатора», большое человеческое обаяние которого так противоречит его антиобщественной сущности жулика и авантюриста.

«Великий комбинатор», представленный перед нами в Харьковском театре кукол (его роль отлично и слаженно исполняют два артиста – В. Афанасьев, говорящий текст роли, и П. Янчуков, ведущий куклу), если не тождествен, то чрезвычайно близок Бендеру Ильфа и Петрова в «Двенадцати стульях». Это Бендер, свободный от мелочного торгашества и скопидомства, с его неиссякаемой выдумкой, веселый и остроумный, действующий по наитию, могущий своими



«12 стульев». Сцены из спектакля



«12 стульев». Сцены из спектакля (продолжение)



«12 стульев». Сцены из спектакля (продолжение)



«12 стульев». Сцены из спектакля (окончание)

шутками довести компаньона до безумного исступления. И этого Бендера театр сумел сделать ведущим лицом в комедии сатирической, социальной, правдивой и современной.

Для Ильфа и Петрова, как это верно понято театром, Бендер и история его приключений в «Двенадцати стульях» были поводом, чтобы развернуть широкую сатирико-юмористическую картину быта 20-х годов, а крамольные «положительные» черты «великого комбинатора» явились здесь своеобразным сатирическим средством.

На первое место в сатирическом материале спектакля выдвинулся «Киса» Воробьянинов. Этому способствует и талантливая игра артиста Л. Хаита. В зале непрерывно звучит смех. На долю Воробьянинова выпадает едва ли не больше, чем на долю Бендера. В его роли сатирично все: внешность и мимика куклы, голос и интонации, сатирично потому, что за внешними остроумными штрихами зритель все время чувствует мысль, не столько обличительную (Воробьяниновых уже обличило время), сколько торжествующе насмешливую над безнадежно рухнувшим старым миром. Воробьянинов великолепен, когда произносит фразу: «Воробьянинов никогда не протягивал руки!» Брови его вскинуты, в выпученных глазах впервые появляется тот сумасшедший блеск, на который так опрометчиво не обратил внимания Остап, усы топорщатся, высокий голос вздрагивает.

Отлично, с большой сатирической остротой даны и некоторые другие представители «маленького мира» (здесь велика заслуга художников Л. Братченко, Е. Гуменюк и А. Щеглова).

Вот архивариус Коробейников (арт. М. Корик), существо, на первый взгляд, ничтожное, даже жалкое. «А вы, прости-



«12 стульев». Главные герои спектакля. Финальный поклон

те, чем занимаетесь?» – испытующе обращает он к Остапу свое бледное лицо за-творника, и во всей фигуре его сквозит настороженно-оценивающее, «прикидывающее» выражение. «Свободная профессия», – небрежно фантазирует Остап и мгновенно, потому что нос «жалкого старичка» скептически непреклонно опускается, спешит уточнить: «Собственная мясохладобойня в Самаре». И нос Коробейникова с деловитым уважением приподымается. «А ведь он не жалок, он, скорее, жесток, этот «борец за идею» частной собственности», – думает зритель.

Только в двух эпизодах появляется отец Федор (арт. Г. Стефанов). Живописной драки гнусавого попа с Воробьяниновым и панического бегства при виде Бендера оказалось достаточно, чтобы обрисовать его не только сочно, но и полно.

Из остальных кукол особенно выразительны Кислярский (артист Ф. Сушон) и Грицацуева (артистка Л. Гнатченко).

Интересна музыка спектакля (композитор М. Карминский). Ироническая и веселая, остроумно пародирующая популярные мелодии двадцатых годов, она близка по духу сатире Ильфа и Петрова. Музыка принадлежит к числу самых выразительных сатирических средств инсценировки.

Спектакль «Двенадцать стульев», подготовленный театром к декаде украинской литературы и искусства в Москве, является бесспорной удачей театра и еще раз говорит о неисчерпаемых сценических возможностях сатиры Ильфа и Петрова».²²⁷

Для Харьковского театра кукол началась новая эра с приходом в театр художника Владимира Иосифовича Кравца. По счастливому стечению обстоятельств, пригласить В. И. Кравца на практику в театр посоветовал В. А. Афанасьеву его друг, художник Л. С. Братченко, у которого В. И. Кравец учился в художественном институте. Вот что по этому поводу рассказал В. И. Кравец:

«Леонид Сергеевич Братченко рекомендовал меня Афанасьеву, с которым он много сотрудничал, оформляя спектакли. Он не мог оформить какой-то спектакль, и вместо себя порекомендовал меня как выдумщика и фантазера. Афанасьев поручил Хаиту пригласить меня к нему...

На первом этаже в зрительном зале шла какая-то репетиция, на заднем ряду сидел мужчина чуть ниже среднего роста, крепенький, кругленький, с сигаретой в зубах, познакомился со мной. Сказал:

– Мне о вас говорил Леонид Сергеевич. Мне хотелось бы знать, что вы можете, ну, а я могу сказать, что мы можем, то есть, не мы, а театр кукол. Вы в куклах что-нибудь делали?

Я говорю:

– Никогда в жизни.

²²⁷ Яновская, Л. Пятьдесят аншлагов [Текст] / Л. Яновская // Красное знамя. – 1960. – 14 апр.

Он говорит:

– Знаете, что кукла может в буквальном смысле пошевелить мозгами?..

А я обожал Харьковский театр кукол, потому что для меня остроумие всегда было объектом для поклонения, это высшее проявление интеллекта. Для меня этот театр был предметом восхищения. Театр пользовался невероятной популярностью у горожан. Попастъ на спектакли было очень трудно, хоть и маленький зальчик был, но популярность театра была огромная. Когда я попал впервые в 1955 году на «Чертову мельницу», там меня все восхитило. Когда Люциус говорит «черта с два» и раздваивается – этот трюк приводил меня в невероятный восторг.

«12 стульев» – восхитительный спектакль, пользовался огромной популярностью...»²²⁸

При первой же встрече с В. И. Кравцом Виктор Андреевич сразу же «нагрузил» его обоймой пьес.

«Афанасьев дал мне три пьесы для взрослых – рассказывает В. И. Кравец – «Прелестная Галатея», «Божественная комедия» и «Четвертый позвонок» по роману Марти Ларни в переводе Александра Васюка – и сказал:

– Приходите, когда сможете...

Я в тот же момент принялся за работу. Это было неслыханное счастье. Прочел все пьесы. Мне не понравилась «Прелестная Галатея», очень понравилась «Божественная комедия» и совершенно восхитил «Четвертый позвонок». Три-четыре дня я работал. Сделал из пластилина куклу Джоанн, голову Джерри Финна. Совершенно условно, потому что все, что делалось в театре, меня восхищало с точки зрения режиссуры, в смысле, как можно остроумно прочесть текст, подтекст, неожиданное прочтение. Но мне не нравились сами куклы, они были как будто маленькие гомункулы, как в анатомическом театре, в них все было натуральное, они были уменьшенные, болезненные карлики, вызывающие патологическое ощущение. Хотелось больше условности. Я тогда был авангардистом, время было революционное. Вылепил три-четыре головки кукол. Голова Джерри Финна у меня получилась, как голова несколько польсевшего скандинавского человека. «Яйцеголовая» – так американские генералы с презрением называли физиков. А этот юноша, герой этого романа, был интеллектуалом.



В. И. Кравец, 60-е гг.

Сделал голову Джоанн, гангстера с огромной челюстью, которая двигалась во время разговора и закрывала ему пол-лица. Дал куклам яркие гротескные характеристики. В романе есть реклама духов: «Эти духи, если надушитесь, они будут обладать таким неотразимым

²²⁸ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

ароматом, что уже через четыре авеню, которые вы пройдете, вас изнасилуют». Поэтому я Джоанну такой и сделал – вся из «сосисок», очень соблазнительная, эдакая Памела Андерссон. В общем, поиздевался, поиронизировал. Купил большой рисовальный альбом, весь «Четвертый позвонок» разрисовал за несколько ночей (огромная энергия была, что было неудивительно для меня в то время). Я считал, что это моя задача – сделать раскадровку. Я осмыслил абсолютно всю режиссуру на весь спектакль «Четвертый позвонок». Разрисовал всю декорацию, где у меня была ширма, за ней на некотором расстоянии была другая ширма – скатерочка с нарисованными озерами и лесами (Финляндия – страна озер и лесов)».²²⁹

В. И. Кравец – художник с режиссерским мышлением, о котором мог бы мечтать любой театр. В. А. Афанасьев увидел в нем прекрасного художника и сценографа, способного решать любые, самые сложные художественные задачи. Это же увидел в нем и Л. А. Хаит. Союз Л. А. Хаита и В. И. Кравца оказался плодотворным. Вместе они создали спектакль «Четвертый позвонок» по одноименному роману М. Ларни.

В. И. Кравец словно взорвал изнутри традиционный сценографический метод создания спектаклей, привнося свое понимание эстетики современного театра кукол. Это было столкновение двух принципов художественного мышления, но очень корректное и, вместе с тем, решительное. Его ощущение природы условного языка театра кукол не привело к противоречию с существующей традицией натуралистического театра кукол, а дополнило эстетическую палитру театра, заставив сотрудников поверить и принять новый метод создания кукол. Интересны в этом отношении мысли В. И. Кравца об условности в искусстве:

«В театре кукол случаются удивительные вещи тогда, когда, например, из палки выжимается человеческое. В кукле все равно не будет Яншина, Евстигнеева, Янковского. Тогда давайте поразим зрителя тем, что эта палка такие дела выделяет, что начинаешь удивляться тому, что эта палка, как живая! Чем больше неожиданности, тем больше эффект катарсиса. Я как будто предчувствовал, что когда-нибудь буду работать у Образцова. Он говорил, что гораздо больший эффект, когда зонтик начинает вести себя, как человек, чем малюсенькая имитация человека ведет себя, как человек. Подражание жизни все равно не получается. Хотя имитация, порой, нравится публике, но все равно это дурной вкус. А вот когда палка или шарик на пальце начинают здорово работать, это восхищает гораздо больше. Это естественно, потому что от палки, или шарика не ожидаешь этого. Это моя

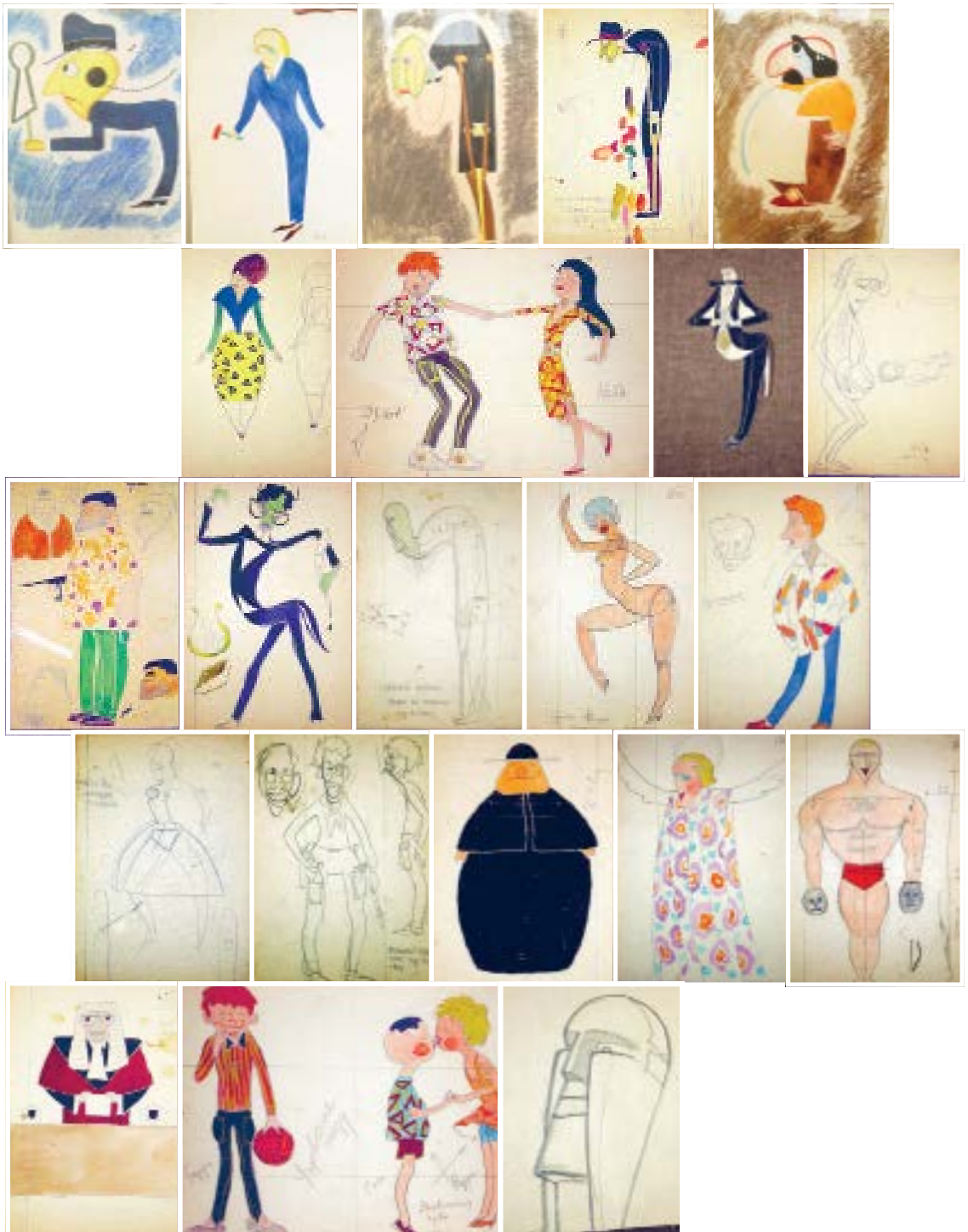


В. И. Кравец, 70-е гг.

²²⁹ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.



«Четвертый позвонок». Макет и эскизы декораций



«Четвертый позвонок». Эскизы кукол.

позиция с точки зрения того, что можно называть правильным путем в этом виде театра».²³⁰

С первых же своих шагов в театре у В. И. Кравца установилось полное взаимопонимание с коллективом и закипела увлекательная работа. В. И. Кравец рассказывал:

«В феврале месяце мы начали лепить кукол. Я сам писал декорации, каждый день приносил эскизы на новых кукол, которые рисовал в натуральную величину, чтобы при изготовлении совпадали все проекции. Гуменюк лепила, я тут же что-то правил, потому что у нее была другая манера. Она была скульптор-натуралист, ей все время хотелось делать кукол, похожих на живых людей. При всей мягкости характера, я всего добивался. У меня была большая условность кукол, и это было как-то впервые – тогда таких кукол еще никто не делал. У Образцова только в 1967 году, когда я к нему приехал, Тузлуков во второй редакции «Необыкновенного концерта» начал делать условных кукол. Но все равно там был имитационный подход. Сама задача была копирование этого концерта.

В «Четвертом позвонке», когда друг Джерри Финна врач-вертебролог лечил четвертый позвонок у горбатого мужчины, у него вылезали глаза из орбит. Во сне Джерри Финна, когда он расправляется со всеми обидчиками, тот наносит удар по челюсти, и она вылетает. Это совершенно другая эстетика, все действия были основаны на подобных эффектах.

Виктор Андреевич был очень доволен, мы начали это делать, но в январе месяце выясняется, что Виктор Андреевич должен выезжать в Египет и ставить там «Чертову мельницу». Он собрал нас с Люстиком (Л. А. Хаитом – *прим. авт.*) с бутылкой водки в кабинете, дает Хаиту этот альбом и говорит:

– Я уезжаю, вот чтобы ставилось точно, как здесь нарисовано. Люстик, ты меня понял?

В альбоме была полностью раскадровка всего спектакля.

Он уехал, это было в феврале 1963 года».²³¹

Интересен принцип, по которому работал В. И. Кравец при создании спектакля «Четвертый позвонок». Он рассказывал:

«Действие происходило на огромном вращающемся колесе Судьбы. Звучал текст: «наш герой родился лета 1904 от Р.Х». По кругу выплывает большая капуста. С другой стороны точно так же выплыл, размахивая крыльями, большой аист с младенцем в пеленке. Капуста раскрылась, и в нее аист опустил младенца и улетел. Ребенок верещит в этой капусте, выплыла няня, которая, как и положено, находит младенца. Выплывают ясли (вместо колоннады были соски), и туда няня занесла ребеночка. Ясли уплыли, а там рыжеватый блондинчик, скандинавский хулиганистый мальчик, симпатичный, с рогаткой. Выплыла школа, у которой

²³⁰ Там же.

²³¹ Там же.

вместо кирпичей – линейка арифметическая, ручками были сделаны колонны, а крыша была сделана в виде книжки, накрытой сверху. Джерри Финн вошел в школу и вышел из школы высоким хрупким скандинавским блондинистым юношей с длинной с прямыми волосами шевелюрой (кукла в том виде сейчас находится в музее).

Текст:

– Нашему герою пришлось принять участие в двух мировых войнах.

Выплывает огромная военная машина с гусеницами, пушками. В эту машину заходит Финн, машина лязгает, оттуда выходит плоский в военной форме юноша...

Джерри Финн поступает в университет. Выплывает «пятитомник» – колоннада, кортик «Парфенон», сверху «книжка» – крыша «Парфенона». Написано: «университет». Финн открывает «корочки», заходит в «университет», оттуда он выходит уже не в военной форме и не «плоский», а обычный симпатичный молодой человек.

К этому возрасту наш герой потерял уже волосы, зубы и иллюзии. У него со свистом вылетает челюсть (дырочка в улыбке). Он хлопает себя по карману, оттуда вылетают розовые птички, исчезает шевелюра. Потом появляется огромный кошелек в виде босса, открывает черепок Джерри Финну и говорит:

– Вы назначаетесь главным редактором газеты «Свободное слово».

Наш герой оказывается за столом, там летают газеты – это все на движении колеса Судьбы, прямо из-под его стола вылетают листки «Свободное слово».

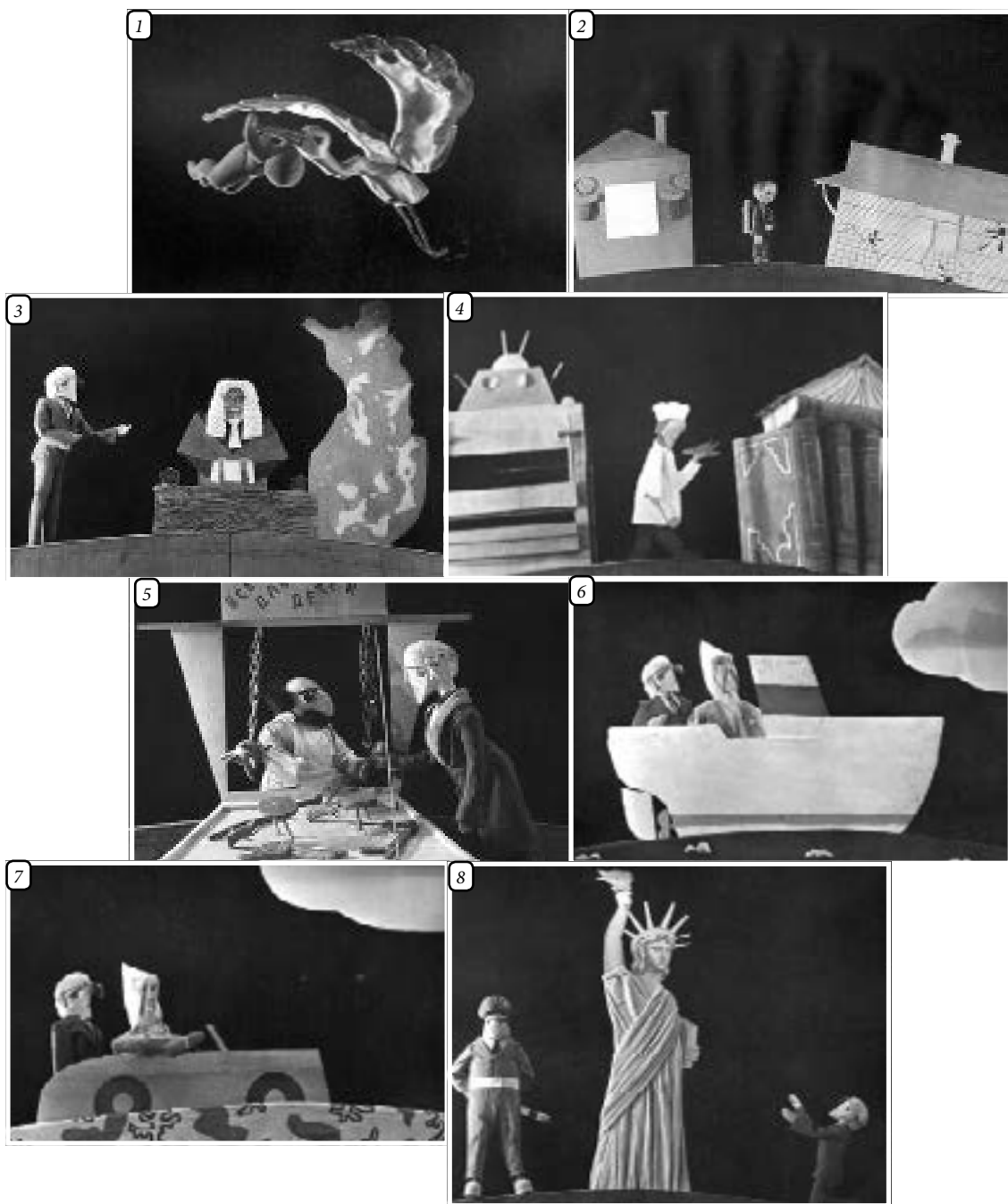
Судьба разворачивается стремительно: выплывает огромный стол, за которым сидит в мантии некое подобие человека-судьи, у которого вместо очков – две чернильницы, вместо рта – замочная скважина – всюду символика. Финна осудили на восемь месяцев. Выплывает решетка, скамеечка, его «сажают» в «физическом» смысле. Прошло восемь месяцев, появляются месяцы, последний восьмой месяц выносит решетку...

Каждое слово, означающее что-то одно, в кукольном смысле прочитывается по-другому...

Джерри Финн оказывается безработным, едет в Америку. Я сделал «триптих», кроме «Земли», когда появляется «Америка», с двух сторон на триптихе было два телевизора, теневой театр. Я придумал из плекса светящиеся небоскребы...

Кроме оформления там было много рекламы. Почти всю рекламу придумал я сам. Реклама, которая абсолютно задавила любую жизнь. Проекция на потолке, светящиеся «телевизионные» экраны.

Мы с Хайтом пошли на телевидение, там нам показали «секретные» кадры американского города. Я до сих пор помню, там было много смешных реклам. Например, реклама противозачаточных средств: кладбище – «здесь лежит мистер Джезоф Левингстон, здесь лежит Джоан Николсон»... Потом показывают травку: «а здесь лежит никто, потому что его родители принимали противозачаточные средства». Спектакль заканчивался рекламой, когда Джерри Финн подошел к концу жизни и с шарманкой просит подавание. После этого неожиданно на колесе



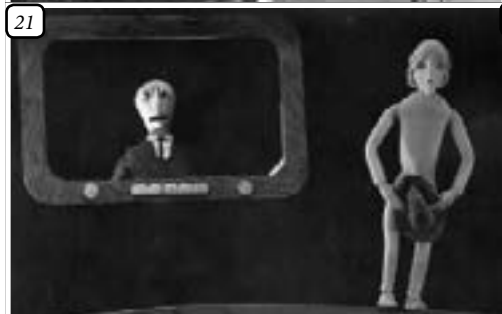
«Четвертый позвонок». Сцены из спектакля:

1 – рождение Джерри Финна; 2 – Джерри Финн идет в школу; 3 – Джерри Финн и финский чиновник; 4 – Джерри Финн; 5 – Кроникопулос и Джерри Финн; 6 – Джерри Финн и д-р Риверс; 7 – Джерри Финн и д-р Риверс бегут в Америку; 8 – статуя Свободы в Америке, Джерри Финн, полицейский.



«Четвертый позвонок». Сцены из спектакля:

9 – У Джоан: Джон, Джерри Финн, гангстер Чарли и головы соседей; 10 – в кабинете: Джерри Финн и пациентка; 11 – Д-р Риверс, д-р Пойкин, Джерри Финн; 12 – д-р Риверс и Джерри Финн; 13 – в кабинете: Агнесс Лоусон и Джерри Финн; 14 – доктор Попкин и Джерри Финн; 15, 16 – Джерри Финн и гангстер Чарли.



«Четвертый позвонок». Сцены из спектакля:

17 – д-р Риверс, старик на костылях, Джерри Финн; 18 – гангстер Чарли и Фрэнк Эткесон;
19 – в полицейском управлении: Фрэнк Эткесон, д-р Риверс, чиновник, полисмен и Джерри Финн;
20 – в школе; 21 – в полицейском управлении: чиновник и Джерри Финн; 22 – у Джоан: Джоан Лоуфорд и Джерри Финн; 23 – неизвестная сцена.



«Четвертый позвонок». Сцены из спектакля:
24 – у мусорных ящиков: проф. Менвеген, Джерри Финн и гангстер Чарли; 25 – в полиции:
полицейские и Джерри Финн; 26 – сцена Джерри Финн и д-р Риверс; 27 – в телестудии: Джерри
Финн и оператор; 28 – в Америке: Джерри Финн и мальчик; 29 – в телестудии: певица, д-р Риверс,
пастор Бобс, конференсье, Джерри Финн; 30 – предфинальная сцена.

судьбы появляется гроб, взлетает крышка, встает из гроба мужчина, поднимает шляпу и говорит:

– Если бы вы знали, как красиво мы хороним, вам не захотелось бы жить! Похоронное бюро «Туда и обратно. – И крышка закрывалась вместе с занавесом.

В ноябре 1963 года состоялась премьера спектакля «Четвертый позвонок». Спектакль пользовался колоссальной, неслыханной популярностью, зрители ошалели, народ ломился, потому что там было столько юмора. Это было феерическое зрелище: проекции, теневые эффекты. Получился американский образ жизни. В спектакле был задан бешеный темп. Режиссура состояла в том, что Хаит все делал по моим рисункам, расставляя актеров по заданным мизансценам.

На новый 1964 год «Четвертый позвонок» показали на всесоюзном телевидении и потом сняли...».²³²

Рецензии позволяют проследить сюжет спектакля и представить себе постановку не только по рассказам ее создателей, но и по внешним впечатлениям. Каждый автор рецензии отмечал что-то свое, но при этом отмечались очевидные достоинства постановки:

«У центрі твору М. Ларні – молодий фінн Йере Суомолайнен – власник трьох дипломів, філолог і журналіст за фахом. Хоч він і не прагнув воювати, проте був змушений взяти участь у двох війнах. Після демобілізації стає головним редактором газети «Правдиве слово». Віднині його життєве кредо – правда. Та скоро «найправдивіший газетяр світу потрапляє на «відпочинок» у тюрму: його затаврували як антипатріота, небезпечного фантазера. Випадкове знайомство з американізованим фіном Ріверсом, масажистом за фахом, «лікарем-фізіотерапевтом» за званням докорінно змінює долю Йере. «Дядя Сем найбільший у світі правдолюб, – твердить Ріверс. Для Йере, який відчуває себе фінном душею і тілом, важко залишати батьківщину, але умовляння Ріверса перемагають. Йере Суомолайнен стає Джеррі Фінном і вирушає до Америки, щоб стати «громадянином всесвіту»».²³³

Интересно также узнать некоторые моменты видеоряда этой уникальной постановки. О большинстве из них уже рассказывал художник-постановщик спектакля В. И. Кравец, но мы повторим некоторые из них в изложении рецензента:

«Високо в небі летить лелека, несе у дзьобі маленьку Людину, обережно опускає її на землю прямо у капусту, змах крил – і лелека знову високо у небі. «Це трапилося в місті Вііпурі, вересня четвертого дня, в літо господя нашого 1904-е». Тут же, в капусті, щаслива мати знаходить Джеррі Фінна, майбутнього героя «Четвертого хребця». Таким милим прологом починається знайомство глядача з героєм Мартті Ларні в інсценіровці О. Басюка.

²³² Там же.

²³³ Чиркова, З. Джері Фінн в країні долара [Текст]: «Четвертий хребець» в театрі ляльок імені Н. К. Крупської / З. Чиркова // Соціалістична Харківщина. – 1963. – 21 груд.

Швидко росте маленький Суомалайнен: ось він вперше переступив поріг школи – і через декілька секунд вже юнаком бадьоро крокує далі, проходить через університет – і перед нами – філолог. Воєнна кухня зробила його заправським поваром, який браво пройшов через всю війну. Цікавим прийомом режисер-постановник Л. Хаїт і художник Кравець швидко, лаконічно, в хорошому чіткому ритмі ведуть розповідь про життя героя.

І ось вже перед нами Суомалайнен «у віці, коли людина починає втрачати волосся, зуби й ілюзії». І тут його «відкривають». Якийсь професор права, «котрий вважає, що, правдою можна заробити стільки ж, скільки і брехнею», призначає Суомалайнена головним редактором своєї газети.

Закипіла робота, летять у різні боки «газетні качки». Та скоро наївний правдолюбець сам стає жертвою машини західної преси: Суомалайнен засуджений на 8 місяців ув'язнення. Опускаються залізні ґрати, і наш герой з жалем дивиться на вісім мальовничих місяців, які повільно проходять повз нього.

Поворот кола – і герой на волі – без грошей, без роботи, без надії, самотньо йде під дощем. Зустріч з «американським фінном» Реверсом круто міняє лінію життя Суомалайнена: одержавши звучне ім'я Джеррі Фінн, він пливе з Ріверсом через бурхливі води Атлантичного океану в країну, де «дядечко Сем, напевно, прийме його з розкритими обіймами». Статуя Свободи, яка перша зустрічає героя, ніби запрошує його відвідати всі принади американського способу життя.

Але як тільки Джеррі ступає на землю «вільного світу», його, роздягненого (чи не сховав дорогоцінне каміння і наркотики?), притягнуть до випробувань благонадійності шість агентів ФБР, вирішених художником у вигляді шести дубових поліцейських палиць.

Ця сцена-гротеск, мабуть, найцікавіша у виставі. Режисер навмисне пішов шляхом карикатури, гіперболи. Результат вийшов відмінним. Витримана у блискучому ритмі, точно вирішена режисером, акторами, вона звучить як найгостріша сатира на пресловуту «американську свободу».

Викривальним акордом цієї «свободи» звучить і наступна сцена крикливих реклам з дев'ятьма гьорлс в стилі Мерілін Монро. Вистава досягає тут найбільш викривальної сили, стає гідною їдкою сатири Мартті Ларні. Оплески, які часто переривають виставу, достойна нагорода театрові...».²³⁴

Несколько интересных реплик о режиссуре и постановочных эффектах спектакля:

«Эпизоды сменяются с калейдоскопической скоростью. Инсценировщик А. Басюк не хотел расставаться с лучшими сценами романа. И театр вынужден был искать решение, какого прежде не знал. Так появился круг, на который можно по мере надобности натянуть любую ткань – и место действия меняется мгновенно! (Круг установлен вертикально, мы видим только небольшую его часть, остальная спрятана под ширмой). В оформлении максимум выдумки и вырази-

²³⁴ Марченко, В. Друге знайомство з Мартті Ларні [Текст]: «Четвертий хребець» в театрі ляльок? Цікаво. / В. Марченко // Ленінська зміна. – 1963. – 17 листоп.

тельности при минимуме деталей. Но зато там, где нужно выделить, укрупнить главное, театр пользуется всеми доступными ему приемами. Он вводит рядом с обыкновенной тростевой куклой куклу теневою, петрушечную, плоскостную. Есть в спектакле такая сцена: телеоператор движется вместе с камерой по самому краю ширмы. Может ли быть такой же пластичной другая кукла? Очевидно, нет. Так почему бы и не применить в данном случае куклу плоскостную?

А вот другой пример – прием у врача. Разве можно было бы здесь обойтись без тростевой куклы? Только она и позволила подчеркнуть, как безнадежно срослись позвонки у горбуна, которого все-таки пытается «излечить» доктор Реверс. Зачем ему думать о здоровье этого калеки? Он думает только о своем бизнесе. Впрочем, доктор Реверс не одинок. Как вы помните, все, с кем пришлось встретиться герою романа М. Ларни Джерри Финну, посвятили свою жизнь бизнесу. Об этом ни на минуту не забываешь, сидя в театре. Но особенно образно это выражено в финале спектакля, где бедный Джерри Финн, окончательно утратив всякую надежду добиться места под солнцем в «сказочной» стране, какой казалась ему Америка, снова встречается со статуей Свободы. На этот раз она представляется ему еще более величественной. Статуя Свободы сначала повернута спиной к нашему герою. Рядом с ней, огромной, он выглядит еще ничтожнее. Но когда статуя неожиданно повернулась к Джерри Финну лицом, в руках у нее оказалась полицейская дубинка, с помощью которой она вмиг успокоила его. Так заканчивается этот ироничный, талантливый спектакль театра, завоевавшего признание».²³⁵

И еще:

«...Играет джаз... Стремительно вспыхивает разноцветными огнями реклама, она везде: на экранах телевизоров, на плексигласовых щитах, где-то вверху над нами, на потолке... Рекламируется на все лады американский образ жизни, назойливые голоса дикторов настойчиво советуют покупать патентованные таблетки и экономить время – влюбляться с первого взгляда.

...Изгибаются на телевизионном экране силуэты танцовщиц под звуки модного твиста.

...Рассказывается история рождения и воспитания Джерри Финна. Она как будто бы обычна. Диктор говорит о рождении героя, о его «приобщении» к церкви, о школе, о прохождении военной службы, об учебе в университете. А на сцене аист приносит младенца в капусту, «святая церковь» в виде толстого бочкообразного пастора принимает его в свое лоно – в бочку, военная машина штампует плоскую фигурку, университет вкладывает в голову героя (голова для этого открывается) какую-то сумму знаний. Наконец, Джерри Финн вступает в возраст, когда люди теряют волосы и зубы (естественно, мы все это видим – ведь мы в театре кукол!) и теряет иллюзии (они выпархивают из-за спины героя легкомысленными мотыльками)...

²³⁵ Поюровский, Б. Признание [Текст] / Борис Поюровский // Советская культура. – 1964. – 30 янв.

Фантазия и выдумка режиссера и художника радуют частыми творческими находками. Куклы и детали оформления движутся по полукругу, как бы участвуя в лихорадочном вращении неумолимого колеса бизнеса. В беспрестанной погоне за обогащением люди – это только куклы.

Голый Джерри на фоне статуи Свободы стоит перед строем дубинок полицейских, деревянными голосами проверяющих его лояльность и с автоматическим стуком исчезающих...

Джерри Финн играет в телестудии перед телекамерой на гребешке. Оператор, орудуя камерой, стремясь получше показать исполнителя, совершенно органически принимает немыслимые положения, а телевизоры в углах показывают плоды его усилий...

Статуя Свободы, стоящая спиной к уезжающему Джерри, внезапно поворачивается и превращается в живого «всамделишнего» полицейского с дубинкой вместо факела».²³⁶

Калейдоскоп журналистских зарисовок дает довольно полное представление об этом, без сомнения, новаторском спектакле. В них отражен напряженный труд коллектива театра в поиске принципиально новой драматургии и языка:

«Театр настойчиво ищет свой репертуар. Ведь искусству кукол особенно подвластны сатира, гротеск, памфлет, юмор, которые могут подниматься до больших художественных и политических обобщений. Отсюда спектакли «Чертова мельница», «Двенадцать стульев», «Запорожец за Дунаем», «Дочь-невеста» и, наконец, «Четвертый позвонок».²³⁷

Особенно кажутся важными замечания, звучавшие практически у всех критиков и журналистов, – об актерском ансамбле. Объективно, это показатель роста актерского мастерства всей труппы театра, где никто уже не мог выбиться из общего числа:

«Актеры театра мастерски владеют искусством вождения кукол. Куклы живут каждая в своей неповторимой манере. Но у актера-кукольника есть еще одно сильнейшее и, пожалуй, главное средство выразительности – голос. Там, где он точно индивидуализирован и соответствует кукле, получается законченный образ (скажем, как у гангстера Чарли – Г. Стефанова, или у Риверса – М. Корики).

Убедительно играет Джерри Финна артист П. Янчуков. Яркие краски, которыми пользуется актер (особенно в финальных сценах), в целом ряде мест снимают некоторую одноплановость образа.

Эта остроумная пародия на буржуазную цивилизацию сразу вводит нас в своеобразный мир спектакля, законы которого определяются точно найденным жанром. Это – памфлет».²³⁸

²³⁶ Лерман, С. Новый спектакль театра кукол [Текст] / С. Лерман // Красное знамя. – 1963. – 13 нояб.

²³⁷ Там же.

²³⁸ Там же.

Разрушение всех стереотипов представления о театре кукол, как о детском театре, совершены постановщиками спектакля – В. И. Кравцом и Л. А. Хаитом – основательно:

«Теперь уже никто не может сказать, что театр кукол существует только для детей. Возможности этого вида искусства оказались настолько поразительными и, в целом ряде случаев не уступающими «живому» спектаклю, что в число любителей кукольного театра записалось множество зрителей, отнюдь не детского возраста. В театре кукол ежевечерне идут спектакли для взрослых, идут годами, неизменно собирая полный зрительный зал».²³⁹

У этой постановки – масса положительных моментов, которые еще требуют анализа. Она резко контрастирует в постановочном плане по сравнению с остальным репертуаром, который более тяготеет к натурализму. Но ее новатор-



«Четвертый позвонок». Актеры П. Янчуков, Г. Стефанов, М. Корик, Л. Гнатченко со своими героями.

²³⁹ Там же.

ство далеко не местного значения. В спектакле чувствуется не только органичное вхождение в харьковскую актерскую школу, но и дальнейшее ее выведение на качественно иной уровень:

«Спектакль продемонстрував нові можливості колективу, переконливість умовних засобів виразності, зросло технічну оснащеність, вміння користуватися мовою деталей. А те, що у виставі є недоліки, це данина творчому ризику, що завжди супроводжує пошук художника. «Четвертий хребець» є надійною запорукою подальшого творчого зростання колективу театру на шляху створення сатиричних комедій».²⁴⁰

Один из участников этого спектакля В. М. Прохоров вспоминает:

«Это был прекрасный спектакль с Люстиком Хаитом. Я в нем участвовал. Еще не было ни компьютеров, ни эффектов, а мы делали телевизионную съемку, камера надвигается, отъезжает, а на двух экранах и на потолке актеры – как мы это делали? – там все было решено в эстетике теневого театра. Актеры были ответственные за каждый миллиметр движения. По залу «гулял» звук, Люстик тогда сделал невозможное. Я думаю, если бы сейчас восстановить этот спектакль, он был бы не менее актуален, но это должен делать Хаит. Для нас это был глоток свежего воздуха. Спектакль-событие. Невозможно было достать билетов...».²⁴¹

Рассказывает еще один очевидец и участник творческого процесса создания спектакля – художница А. Н. Родионова:

«Я видела «Четвертый позвонок» Кравца, меня поразило этот спектакль, его художественное решение. Визуально, художественно и по актерски спектакль удивлял своими новыми формами, очень поразило своей новой техникой в художественном оформлении. Для театра 60-е годы, по сравнению с 50-ми, были взлетной полосой, взлетом, «взрывом» в хорошем смысле».²⁴²

Спектакль «Четвертый позвонок» – один из удачных экспериментов в сочетании традиции и новаторства: «Постановник вистави Л. Хаїт сміливо використовує можливості ляльок, створюючи продумані до найдрібніших деталей мізансцени, вдало використовує світлові ефекти, екрани з рухомими силуетами. Всьому цьому глядач дає правильну оцінку».²⁴³

Умение создавать комедию – показатель великого мастерства. Понятно, что кукла претендует на иронию, пародию, юмор, сатиру. Но можно просто смешить, забавлять, и в том кукольные также немало преуспели, а можно выполнять и

²⁴⁰ Чиркова, З. Джері Фінн в країні долара [Текст]: «Четвертий хребець» в театрі ляльок імені Н. К. Крупської / З. Чиркова // Соціалістична Харківщина. – 1963. – 21 груд.

²⁴¹ Беседа с актерами театра кукол В.М. и М.И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

²⁴² Беседа с художником театра кукол А.Н. Родионовой от 2 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.

²⁴³ Там же.

более сложные художественные задачи. Судя по приведенным историческим материалам, сатира, юмор, гротеск «Четвертого позвонка», при безусловной развлекательности формы, выполнили еще одну задачу – расширили горизонты «жанра». Ведь каждая кукла, при всей условности, несла свой неповторимый характер, не теряя, при том, основополагающей функции театра – психологических разработок каждого образа. Достаточно привести небольшую реплику из рецензии, посвященную психологической разработке образа Джерри Финна П. Т. Янчуковым:

«Як виникає компроміс із власною совістю, як він поглиблюється й поглинає героя? Адже до цього штовхає людину суспільство бізнесу. Ось що слід показати в спектаклі!»²⁴⁴

Подобное стало возможным при наличии изначально добротной «натуралистической» базы исполнительского искусства, профессиональной подготовленности труппы, когда при большой условности кукол актеры создавали живые, объемные и узнаваемые характеры героев. Блестящее владение натуралистической куклой привело к новому качеству, воплотившемуся в условной кукле, что в свою очередь привело к новой эстетике. Произошел скачок, и мастера открыли для себя новые творческие горизонты. Это огромное завоевание харьковских корифеев в направлении развития репертуарного театра, то есть в придании адекватного сценического прочтения литературно-драматургическому произведению.

Первая половина 60-х годов в Харьковском театре кукол была блестящей в плане создания уникальных шедевров, где исполнительское мастерство актеров, режиссерские и сценографические разработки сосуществовали в таком тесном гармоничном союзе. В СССР подобное явление, как форма репертуарного театра в таком из его видов, как театр кукол, можно сказать, явление эксклюзивное. И в других городах, и в столичных, в первую очередь, бывали попытки подобного рода постановок, но все ли они были осуществлены в таком же блестящем гармоничном симбиозе выразительных средств, как в Харькове?

В Харьковском театре кукол шли эксперименты в «ширмовом», традиционном направлении с использованием очень многих систем кукол, но превалирующее значение имела тростевая кукла. И сегодня особенно важно, подчеркивая новаторский смысл постановки



П. Т. Янчуков в период работы над ролью Джерри Финна

²⁴⁴ Чернецька, Л. ...І оживає лялька [Текст] / Людмила Чернецька // Вечірній Харків. – 1983. – 1 січня.

«Четвертый позвонок», подчеркнуть ее созвучность интеллектуальному театру, который во времена 60-х годов был особенно востребованным. В данном контексте Харьковский театр кукол шел в ногу со временем, продолжая традицию, начатую постановкой «Запорожца за Дунаем» в режиссуре И. Н. Шаховца и «Чертовой мельницы» в режиссуре В. А. Афанасьева.

После премьеры «Четвертого позвонка» о театре моментально заговорили в СССР, пригласили в Москву и показали спектакль по всесоюзному телевидению под новый 1964 год. Появление такого спектакля породило еще одну блестящую перспективу – выход театра в творческие лидеры среди театров кукол СССР.

Эта тенденция была усилена появлением в репертуаре следующей постановки.

«После возвращения»²⁴⁵ – рассказывает В. И. Кравец – Афанасьев сказал:

– Будем делать «Божественную комедию».

И я начал работать и так работал до 1965 года.

Я придумал летающего Бога, спуск на Землю, черный кабинет. Раскадровки я не делал, просто нарисовал, рассказал, как должно быть, и Виктор Андреевич это принял. Я хотел, чтобы Бога играл Фениас Ильич Сушон, он был изумительный актер и порядочный человек.

Я решил сделать сценку из жизни в Раю, имея в виду обычный районный центр. Бог увидел, что Адам и Ева скучают в Раю, который был изображен как парк «без культуры, но с отдыхом имени Эдема». В «обществе по распространению» – лекция, читает ее сам Господь Бог: «Есть ли Я?», и вывеска – «Господьбезопасность». Бог водит Адама и Еву и показывает – вот, мол, какая интересная жизнь, а вы скучаете, и вообще не лезьте, куда не надо. Там было несколько аттракционов, как в настоящем парке. Как-то обыгрывалось словосочетание «районо», обыгрывались и высмеивались обычные службы районного масштаба. Я целые сцены придумал, но Виктор Андреевич побоялся их оставлять, несмотря на то, что это были уже «хрущевские» времена, и можно было себе позволить...».²⁴⁶

Пресса писала о премьере:

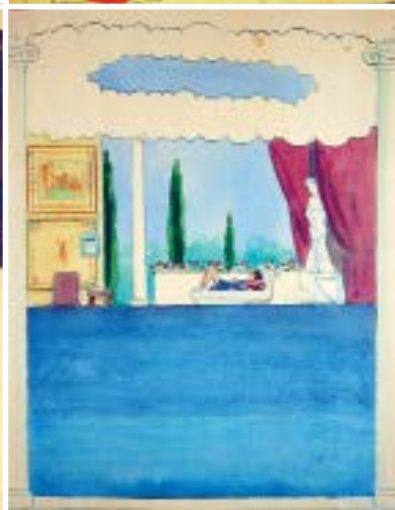
«Первое впечатление от спектакля – его яркое, красочное изобразительное решение. Спектакль ошеломляет остроумной режиссерской выдумкой, блестящим художественным оформлением, броскими, интересными куклами.

«Божественная комедия» – сатира. И молодой художник-постановщик Владимир Кравец дает куклам именно тот гротескный, заостренный образ, который наиболее соответствует жанру спектакля.

Очень подвижный, колоритный Ангел Д, «он же Змий, впоследствии Дьявол». Выразительности образа способствует то, что руки Дьявола Д – живые

²⁴⁵ В. А. Афанасьев вернулся из Египта 16 апреля 1964 года.

²⁴⁶ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.



«Божественная комедия». Афиша, эскизы декораций и кукол



«Божественная комедия». Эскизы декораций и кукол (окончание)

руки актера. Лукавый бес коварен. Он деловой помощник бога в его «смелых начинаниях» и в то же время предатель, подстрекатель. Ангел Д цинично пошлит с «сослуживцами» - херувимами и серафимами, любезничает с Евой и доносит богу о ее флирте с Адамом.

Интересна кукла – Ангел А. Эдакое улыбочливое, подхалимничающее у бога существо. Востренькие глазки, елейный голосок (В. Вольховский).

Адам и Ева (П. Янчуков, Л. Гнатченко) очень симпатичные, индивидуализированные (с характером) куклы. Доверчивый, прямодушный Адам прямо-таки вызывает сочувствие, когда его обижает первая женщина, сделанная богом из остатков глины, вульгарная модница (В. Денисенко). То ли дело Ева – женственная, услужливая. Актриса Л. Гнатченко рисует ее кокетливой, несколько чувственной, любопытной.

Постановщик В. Афанасьев вводит в спектакль и живого актера. Создателя замечательно играет артист Г. Стефанов. Бог в исполнении Г. Стефанова – это, пожалуй, главное, что способствовало безусловной удаче премьеры.

С первого появления благодушно сидящего в облаках бога, с первых его реплик в театре воцаряется теплая, доброжелательная атмосфера. Зрители улыбаются, внимательно ловят бездумные разглагольствования создателя, целиком принимая органичную, естественную игру Г. Стефанова.

И опять хочется напомнить об очень точном художественном решении спектакля. Как все оправдано – каждая деталь, каждый режиссерский прием в новой постановке!

Эдакий краснощекий добряк – бог будет спать именно в кровати с никелированными шишками, под пуховым блестящим одеялом. И семейный громоздкий будильник здесь кстати. А на землю спускаться этот бог будет с цветастым зонтиком. Сцена спуска создателя на землю поражает. Под известный марш космонавтов он летит со своей свитой, мелькают звезды, все ближе, ближе земля. В зале зрители просто физически ощущают это движение сверху вниз. Бог парит в небесах. И не сразу поймешь, как же все-таки может вот так, балансируя ногами, актер двигаться в пространстве. «Вертикальная панорама, – объясняют постановщики. – Бархатный фон поглощает полностью световые лучи... Двигается вверх бархатный задник с нашитыми звездами. Г Стефанов шевелит поролоновыми «божьими» ногами, сам же стоит на месте.

Сколько надо было выдумки, таланта, труда, чтобы найти эти схемы, нарисовать эскизы, механизировать кукол, декорации...

Конечно, Андрей Васильевич Нечипоренко, тот, кто делает куклы вот такими подвижными и выразительными, мастер опытный. И все-таки, поражаешься изобретательности художника, прекрасной технической части, блестящей световой обработке (А. Клеменс), общей какой-то организованности, собранности спектакля – где все точно, все на месте, без накладок, – и еще и еще раз остроумным творческим находкам. Чего стоит одно только псалмопение в прологе, когда ожившие на золоченом иконостасе постные «святые» заунывно тянут:



Г. Е. Стефанов в роли Создателя



Л. П. Гнатченко с куклой Ева и П. Т. Янчуков с куклой Адам



Л. П. Гнатченко, Г. Е. Стефанов, П. Т. Янчуков с куклами из спектакля «Божественная комедия»



П. Т. Янчуков перед началом спектакля

Театр – этот рай земной
Двойным нам будет раем.
Как жил в раю Адам с женой,
Комедию сыграем.

А пьяненький, красноносый попик (очень колоритная кукла!), дымя кадиллом, гнусавит:

Это самое произведение
Зарегистрировано в управлении.

Массовые сцены, хоры, как и весь спектакль в целом, радуют ансамблевою, хорошим вкусом, художественным тактом. «Божественная комедия» – спектакль высокой театральной культуры, доброго юмора, по-настоящему современный по мысли, по форме.

«Божественная комедия» в театре кукол – яркая оригинальная постановка».²⁴⁷

Спектакль «Божественная комедия» на долгие годы определил эстетическую платформу Харьковского театра кукол. Вполне закономерно, что в этом спектакле была продолжена тенденция развития психологического направления в театре кукол. Спектакль стал бенефисом исполнителей

²⁴⁷ Щербакова, Н. Куклы смеются [Текст]: премьера «Божественной комедии» в театре кукол / Н. Щербакова // Красное знамя. – 1965. – 11 дек.

ролей Адама, Евы и Создателя. Остальные исполнители достойно примыкали и дополняли общий ансамбль в авангарде с трио ведущих актеров – Г.Е. Стефановым, П. Т. Янчуковым и Л. П. Гнатченко. Все трое своей игрой поражали воображение достоверностью при всей условности актерской игры. Это качество было достигнуто в результате, опять-таки, эволюции эстетики театра – создания на сцене новой реальности, приподнятой на «котурны» условности театральной правды.

«Божественная комедия» – это был шаг вперед не только в творчестве Харьковского театра кукол – рассказывает В. И. Кравец. – Это этапный спектакль, имеющий значение не только для нашего театра».²⁴⁸

И натурализм «Чертовой мельницы», и намечавшийся переход к условности в «12 стульях», и условность «Четвертого позвонка», и квинтэссенция всего движения театра, воплотившегося в эстетике «Божественной комедии», дают основание утверждать об эволюции метода существования актера с куклой, заложенного в основание актерской школы Харьковского театра кукол. В теоретическом аспекте – это воплощение абсолютно органичного процесса развития реализма в плане придания ему различных форм в пластическом искусстве. Свой творческий процесс харьковские кукольники воплощали в методе проживания через куклу. Развитие реализма подразумевает его внутреннее движение, то есть, движение, подчиненное определенным законам развития. Следовательно, метод как движущая сила в творческом процессе одушевления куклы подводит к новым формам реализма, условно назовем его *реалистический метод*. В теоретической части нашего исследования мы вернемся к осмыслению понятия «реалистический метод», он требует детального анализа, поскольку мы имеем дело с уникальным явлением, возникшим на ниве этого театра.

Анализируя десятилетний период деятельности театра, уже можно составить представление о школе и перспективе ее дальнейшего развития, а пока проследим этапы развития харьковской школы кукольников 1955-1965 годов, углубившись в историю и философию вопроса, что не менее важно, так как опыт харьковской школы кукольников дает для этого веские основания.

«Судя по репертуару театров кукол 20-50-х годов, натурализм на этапе *подражания* человеческому театру – вовсе не философия театра кукол. Подражательство, если оно становится основным принципом движения театра, безусловно, приводит к уродливому выхолащиванию сути театра кукол как вида искусства (к примеру, драматургия типа «Революционного Петрушки» – идеологическое искажение смысла данного термина). Речь идет о воспроизведении природы с целью постижения органики живого тела и последующем «одушевлении» куклы».²⁴⁹

²⁴⁸ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

²⁴⁹ Рубинский, А. Реалистический метод в театре кукол [Текст] / Алексей Рубинский // Post office. Образи часу – образи світу: [зб. наук. пр.] Харк. націон. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – № 813. – С. 67-88.

По всем признакам Харьковский театр кукол до 1958 года шел в русле тенденций развития мирового театра кукол в натуралистической эстетике. Опираясь на принципы харьковской школы в плане освоения эстетики натурализма, актер-кукольник проходит два этапа работы. Отталкиваясь от корневого значения «натурализм», *первый этап* постижения основ играющей куклы – изучение натуры – можно еще назвать «списыванием» с натуры. Назовем этот первый этап – *отражение*. Но отражение – это еще не «полноценное» искусство. Это ученические формы, призванные накапливать знания об окружающем мире, после чего должны следовать другие, более сложные формы существования актера с куклой на сцене. Это будет уже следующий этап, назовем его условно формой *преобразования, или превращения*.

Из первого этапа – натурализма, отражения реальности – логически возникает *второй этап* – преобразование реальности. Данный этап предполагает синтез, накопление, обобщение, концентрацию, когда художественный образ может возрастать до символического значения.

Предположим, согласно логике, что формы преобразования, или превращения, безграничны, следовательно, они могут развивать условность в другом измерении? Философский анализ проблемы поможет обрести видение этих перспектив.

Природа играющей куклы произрастает из глубоких религиозных корней – это одна из глубинных мировых тайн. Казалось бы, что здесь тайного! Куклу можно пощупать руками, держать дома как украшение или детскую игрушку. Но, погружаясь в проблему, мы находим все те же давно познанные истины:

«Само понятие «марионетка» приводит к идее управляемости человека свыше Богом, то есть *прямой связи* одного существа с управляющим им Высшим существом... В этом факте можно усмотреть следующие аспекты для исследования: 1) возможность отстраненного взгляда на человека через марионетку и 2) максимальная, по сравнению с другими пластическими искусствами, наглядная, можно даже сказать, иллюстративная связь марионетки с таинственным началом мироздания. Данные аспекты подводят идею марионетки к эзотерическому смыслу, создавая любопытное поле для новых и неожиданных размышлений о ее природе».²⁵⁰

Все названные аспекты приводят к осознанию понятия *запредельность*. Будем считать это неведомое пространство *третьим этапом*, следующим за условностью. Но так как условность является языком всякого искусства, то мы не избавляемся от этого понятия, а придаем ему другой, некий мистический смысл. Имеется в виду пока неизведанная, выходящая за границы постижения, высшая форма театра кукол – то главное, природное его начало, на пути к которому театр кукол только начинает свое, будем надеяться, планомерное движение. Проанализируем это положение.

²⁵⁰ Рубинский, А. Мистическая сущность играющих кукол [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2004. – С. 101.

Бытие человека обусловлено *пределом* отпущенных ему возможностей, потому что форма человеческого существования – это предел, который обусловлен суммой свойств, качеств человека и условиями его существования. Все, что нас окружает, «дано нам в ощущениях», то есть объективная реальность, и человек, как некая данность с суммой, как правило, неразвитых, ограниченных возможностей, находится в пределах данной реальности. Следовательно, реальность и будет означать тот самый предел. Если говорить об искусстве, призванном отражать реалии жизни, то человеческий театр призван отражать «предел», так как человек относится к таковой данности. Из этого следует, что марионетка как изображение человека показывает, тем самым, человека вне предела, что дает повод исследовать его, взирая со стороны. С помощью марионетки можно поставить человека в самые немыслимые обстоятельства с целью наблюдения, изучения его жизни с других позиций, которые человеческий театр сделать не в состоянии, а может сделать только предметный театр.

Но зачем тогда обращаться к запредельности, в чем ее смысл? Проведем параллель с классическим наследием. Герои, изображенные на картинах великих художников Возрождения, воплощавшие в себе черты идеального человека, разве это не запредельное состояние для «человека-нормы»? Не в запредельном ли для нормального человека соотношении нашел художник и психологически верно изобразил, казалось бы, простой с точки зрения психологического рисунка портрет героя, который ясен и понятен любому «смертному» высоким строем своего духовного состояния? Не служит ли для «простого смертного» образ изображенного героя в качестве ориентира в его моральном восхождении? А вот, каким человек мог бы быть, какова модель «возможного» человека, о чем мы говорили в начале книги, – это вопрос к запредельности, на который уже отвечали титаны эпохи Возрождения и Модернизма.

Другой вопрос: насколько реализован современный человек в пределах созданной им цивилизации? Две великие эпохи, отражая две модели «возможного» человека, указывали пути развития человека со знаком «плюс» и со знаком «минус» – восхождения и деградации личности. Это – два противоположных экзистенциальных пути. Отвечая на поставленный вопрос, из этого смысла и следует исходить, а смысл уходит в такие понятия в философии и искусстве, как экзистенциализм, символизм, сюрреализм, экспрессионизм и другие эстетики модернизма. Человеческий театр пробовал это делать в драматургии М. Метерлинка, А. Камю, С. Беккета. Э. Ионеско, однако символистская, экзистенциальная, абсурдистская драматургия вряд ли может раскрыть свой смысл в несовершенстве природы живого актера, о которой говорили еще Г. Клейст и Г. Крэг. Так, скажем, в философском трактате Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» заключена идея сверхчеловека, то есть человека переступившего порог «нормы». В произведениях Ф.М. Достоевского есть много такого жизненного материала, который обжечь нормальной психике просто невозможно. Мечта актера человеческого театра – роль Гамлета – также находится за пределами возможного в своей всеобъемлемости. Возможны возражения: ведь это же мировой

репертуар человеческого театра! Парадоксально, но Шекспир – принципиально запредельный драматург, масштаб которого неисчислимы, сыграть которого как *целое* невозможно, поэтому герои шекспировских пьес даже в блестящем исполнении актеров *фрагментарны*, то есть преломлены через психофизику живого актера – «фрагментарного», а не целостного воспроизведения. Поэтому мы знаем Гамлетов в интерпретации Мочалова, Оливье, Смоктуновского, Высоцкого... Но каков Гамлет в *идеальной* интерпретации, если бы сам Шекспир мог бы ответить на этот вопрос? Его герои проживают «космические» жизни, с таким эмоциональным и интеллектуальным наполнением, с таким накалом, что «нормальный» человек просто захлебнется от изобилия совершенно непривычных ему чувств и волнений, у него разорвутся все аорты от напора различного рода экзистенциальных состояний, он не выживет и пяти минут при таких напряженных психических и моральных нагрузках. Но когда мы говорим о природе запредельного, обусловленной запредельными формами искусства театра кукол, на пути к которым играющая кукла все увереннее себя раскрывает, то возникает осознание огромных перспектив в изображении психологии человека в состоянии запредельной экзистенции...

Проблема в том, что природа человека в современной исторической ситуации требует более глубинного раскрытия, что недоступно слишком узким рамкам «реализма». Но если мы говорим о запредельности, то тогда специфика драматургии для театра кукол должна приближаться к осмыслению философских основ Бытия, все больше сближаясь с эзотерикой и религией. «Возвращение на круги своя» – это закономерный путь марионетки, поднимающий ее в ходе диалектического развития на спираль выше. Философия – это уже особый род эстетики, свидетельствующий об ином роде театра кукол, о котором мы имеем пока весьма смутные представления. Театр кукол находится на стадии условного театра, но путь к «философии жизни», эзотерике для него открыт самой природой играющей куклы.

Исходя из всего вышесказанного, можно прийти к простому выводу о том, что природа театра кукол многослойна так же, как и другие виды искусств, но имеет свои специфические особенности, заложенные в основу реалистического метода, пропущенного через призму натурализма. Постигание искусства, начинаемое с азов, постепенно восходит к самым высшим своим формам. Все вместе это называется преемственностью связей, соблюдением логики или диалектики развития. Там, где эта логика нарушается, происходит сбой, подобно генетическим сбоям в биологической природе.

Харьковский театр кукол периода 60-х годов, превосходно продолжив и развив традицию натуралистического театра, проведя ее последовательно через ряд лучших своих постановок, органично вышел к условности играющей куклы. Актеры «натуралистической» школы – П. Т. Янчуков, Л. П. Гнатченко, Г. Е. Стефанов, Т. Н. Николенко, В. М. Калмыков, Ф. И. Сушон и другие – на своем опыте доказали все преимущества способа существования с куклой, всю красоту натурализма, приближения к кукле и слияния с ней. Психологический театр в на-

туралистических куклах «Чертовой мельницы», «12 стульев», в условных куклах «Четвертого позвонка» и «Божественной комедии» показал способы раскрытия реалистического метода в диалектическом раскрытии эстетики, которую следует рассматривать как единый процесс эволюции реализма.

Классики модернизма в области театра кукол обращали внимание на одно из преимуществ играющих кукол в сравнении с живым актером. Эту мысль по отношению к куклам Харьковского театра кукол развивает и автор публикации в одной из харьковских газет:

«Здесь другая игра – в естественность. Может, вы думаете, главная забота куклы – имитировать человека? Отнюдь! У нее гротескно неправильное тело и такая же гротескная душа. Она или «злодей», или «поэт», или «возлюбленная». Образ ее однозначен, честен и закончен. Но всегда ироничен по отношению к самому себе. Настоящая театральная кукла – это как бы автопародия, автошарж, ее отношения с миром почти всегда трагикомичны, как у клоуна в цирке. Если этого нет – значит, театр кукол утратил свою специфику, впал в натурализм, беспомощно и бесплодно подражает драматическому театру».²⁵¹

Харьковская школа имела мощную базу знания природы, что подвело к новым методам в режиссуре: «Оказалось, что, с одной стороны, бытие «бездушной куклы» на ширме можно очеловечить, психологизировать до самых глубоких глубин; а с другой стороны – возвысить до крайней степени обобщения, до чистого символа... «Реализовать метафору» в театре кукол можно в самом буквальном смысле. Сколько тут простора для богатой раскованной фантазии!»²⁵²

Был ли готов Харьковский театр кукол переходить к эстетике «запредельно-го» искусства? Пока нет. Третий этап – это «высший пилотаж» будущей истории театра кукол. К такому уровню мировой театр кукол только готовится. Поступательный ход истории Харьковского театра кукол с 1955 по 1965 годы продемонстрировал устойчивую тенденцию в движении реалистического искусства пластических форм театра кукол от натурализма к условности. Развитие театра подводит к принципиальным теоретическим и практическим выводам об эволюции эстетики играющей куклы. Подведя черту в оценке ситуации в Харьковском театре кукол периода 1955-1965 годов, сделаем выводы:

- 1) *Утвердилась логика в последовательности развития реалистического метода существования актера с куклой;*
- 2) *Достижения актерской, режиссерской и сценографической школ позволяют сделать заключение об эволюции реалистического метода в векторе эстетики психологического театра;*
- 3) *Достижения в постановочной культуре основывались на современной драматургии. Талантливое прочтение драматургии подняло театр на уровень высшего искусства;*

²⁵¹ За кулисами дворца сказок [Текст] // Красное знамя. – 1975. – 17 мая.

²⁵² Там же.

- 4) Главное достоинство харьковской школы кукольников состоит в том, что она превратилась в индивидуальное, самостоятельное явление эстетики.
- 5) Художником В. И. Кравцом были заложены основы принципиально новой сценографии в театре кукол. Работа творческого тандема В. И. Кравца и Л. А. Хаита – современная профессиональная режиссура и новаторская сценография в сочетании с филигранной актерской техникой – обозначила новое качество Харьковского театра кукол, объективно вписывающегося в традиции и органично развивающего традиции Показательного театра кукол;
- 6) Картина, сложившаяся в Харьковском театре кукол в 60-е годы XX века, ярко иллюстрирует тенденцию перехода его к независимому от образцового ГАЦТК курсу развития. Харьковский театр кукол становится самостоятельным творческим коллективом, развивающимся по логике собственной школы. Начался интенсивный, осмысленный, органичный процесс перехода от эстетики натуралистического театра к театру условному, открывший широкие перспективы для утверждения модернистских тенденций развития Харьковского театра кукол. Эти тенденции усилили творческий тонус труппы, предоставили широкие возможности для реализации новых эстетических задач.
- 7) Харьковский театр кукол в своих классических постановках, следуя своей программе, вышел на европейский уровень в способах модернизации куклы, принципов существования на сцене актёра с куклой.

Труппа, в совершенстве овладев основами мастерства в плане изучения природы и способности воспроизводить «жизнь человеческого духа», была готова к постижению новых эстетических и философских пластов театра кукол как вида искусства. Театр превратился в интеллектуальный и духовный центр культурной жизни Харькова. Это было блестящее достижение харьковских кукольников, и в этом плане заслуга В. И. Кравца и Л. А. Хаита бесценна. Они сумели буквально за короткий срок своей творческой деятельности произвести в театре революцию, что было сделано несколькими ключевыми спектаклями, ставшими классическим наследием театра, вошедшими в «золотой» фонд отечественной культуры.

Прямая аналогия: спустя тридцать лет после первой половины 30-х годов, с 1955 по 1965 годы появляются «четыре шедевра» – «Чертова мельница», «12 стульев», «Четвертый позвонок»,



Л. А. Хаит, 90-е гг.



В. И. Кравец с макетом декорации спектакля «Четвертый позвонок», июль 2012 г.

«Божественная комедия» – художественные творения актерского искусства, режиссуры и сценографии. Это был значительный период в познании новых направлений, осмыслении природы играющей куклы, умении переводить ее на новый уровень сценического существования.

В сохранившихся в архиве театра записях В. А. Афанасьева, которые он готовил, возможно, как конспекты своих выступлений на конференциях, или как мысли по поводу других выступлений, сквозят размышления о природе куклы. В этих записях есть попытки осмысления этапа перехода куклы от натуралистического существования к существованию условному:

«Можно добиться, чтобы кукла копировала человека до мелочи. Но тогда возникает механистичность, которая не оправдывает себя и не сделает спектакль интересным. Зеркало ширмы часто не дает художнику и режиссеру найти интересные решения, а сломать эти узкие рамки мешает боязнь. С. В. Образцов много сделал в этом вопросе, его интересные поиски в «Аладдине», «Братьях Монгольфье», «Под шорох твоих ресниц» у меня в памяти до сих пор».²⁵³

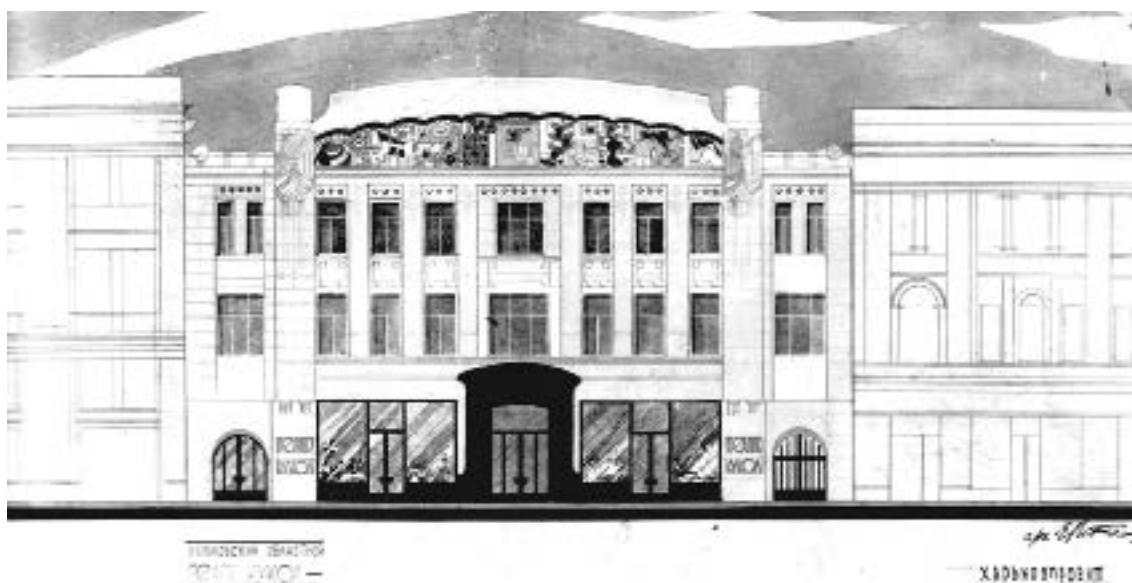


Коллектив Харьковского театра кукол, 1960 г.

²⁵³ Афанасьев, В. Заметки [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-7.

Итак, шестое десятилетие близилось к завершению. Для Харьковского театра кукол оно стало кульминационным в художественном развитии. Появилась новаторская режиссура, сценография и перспектива для дальнейшего роста исполнительской культуры харьковской школы кукольников. К середине 60-х годов Харьковский театр кукол подошел во всем блеске успеха и славы.

В 1968 году, учитывая большие заслуги театра, коллективу было выделено великолепное здание в центре города на нынешней площади Конституции. Построенное в начале XX века архитектором А. Н. Бекетовым, оно было переоборудовано в театральное помещение с великолепными холлами, служебными помещениями и зрительным залом на триста мест. В выборе самого здания решающую помощь оказал В. И. Кравец.



Чертеж здания нового театра



Застройка фасада



Фасад театра



У входа в театр

В подтверждение высокого авторитета театра последовали государственные награды, которые были присвоены правительством выдающимся мастерам театра: почетного звания народного артиста УССР был удостоен В. А. Афанасьев, а звания заслуженных артистов УССР были присвоены актерам Л. П. Гнатченко и П. Т. Янчукову.

Театр пользовался неизменным успехом у зрителей, превратился в один из крупнейших культурных центров Харькова, официальное место посещения туристов, гостей города, представителей властей самого высокого уровня. Авторитет театра утвердился и приобрел стабильность.



Глава 4

Проблемы школы на рубеже 60-70-х годов

Актерская школа в русле зарождающейся профессиональной режиссуры на рубеже 50-60-х годов еще полнее раскрыла творческий потенциал труппы. Театр последовательно воплощал свою творческую программу, органично переходя на ступень условного театра кукол, раскрывая поистине неограниченные перспективы этого вида пластического искусства.

После триумфа 60-х эстетика Харьковского театра кукол усложнилась, театр стал в центре театрального движения в Украине, но для успешного развития актерской школы нужно было провести целый ряд мер для подготовки преемственности ее традиций. Возникла необходимость в комплексном программном обучении будущих специалистов, чему способствовали три фактора:

1) К началу 70-х годов возрастной барьер труппы театра подошел к «критической» отметке, возраст корифеев приближался к 60 годам, средний возраст труппы составлял около 40 лет;

2) В середине 60-х годов после ухода из Харьковского театра кукол Е. С. Гуменюк, В. И. Кравца и Л. А. Хаита моментально обострились проблемы постановочной культуры и актерского мастерства, требовавшие развития традиций, их углубления и совершенствования;

3) Формы обучения молодежи, которые проводили корифеи внутри театра, оказались уже недостаточными, настоятельно требовались современные методики.

В 60-е годы основным источником пополнения труппы театра актерскими и режиссерскими кадрами был Харьковский Дворец пионеров, а неизменным другом театра оставался П. Л. Слоним, который в то время руководил во Дворце «Театром юных». Оттуда вышло много талантливых, в будущем знаменитых актеров и режиссеров, ставших впоследствии известными кинематографистами и театральными деятелями. Во Дворце они получали достаточно высокую профессиональную подготовку, в определенной степени приближенную к системе театрального образования. В. А. Афанасьев бывал на премьерках «Театра юных» и оттуда приглашал в театр молодых актеров. В одном из своих писем к автору П. Л. Слоним упоминает об этом факте:

«Афанасьев очень интересовался нашим «Театром юных», созданным в 1947 году. Посещал несколько премьер, как он говорил, «в корыстных целях». С кадрами актеров было очень трудно, и он перед каждым выпуском присылал своих режиссеров агитировать за работу в театре кукол. Помню один выпуск, когда сразу пришли пять наших выпускников. Кулешова проработала в театре 40 лет до

самой пенсии... А вот Люсик Хаит – это мой довоенный воспитанник, которого мама приводила за ручку на занятия драматической младшей группы Дворца. С ним у нас контакты свыше 70 лет, не забыл поздравить меня со 100-летием. Он стал театральным режиссером... По моей наводке был приглашен на постановки к Афанасьеву». ²⁵⁴

Дворец пионеров в 50-60-х годах представлял собой мощное педагогическое учреждение, где П. Л. Слонимом великолепно была поставлена воспитательная и профессиональная работа. Рассказывает воспитанница Петра Львовича, впоследствии актриса Харьковского театра кукол Людмила Ивановна Кулишова:

«Я занималась в трех кружках: художественное слово, драматический кружок, который вел Петр Львович. Петр Львович организовал «Театр книги». Каждую весну, на весенних каникулах, театр делал новые постановки, премьеры. А потом организовал «Театр юных», в котором старшеклассники принимали участие, и я постоянно принимала участие. «Театр юных» был уже повзрослее, мы ставили много различных актуальных пьес. И вот после одной из премьер Афанасьев позвонил Петру Львовичу и сказал, что ему нужна молодежь. Предложил Петру Львовичу давать ему в театр молодых энтузиастов на конкурсной основе. Это было в 1958 году. И по конкурсу в театр кукол попала одна я, благодаря моему учителю Петру Львовичу, который мне дал очень хорошую характеристику. Был конкурс, как в институте, нужно было петь, читать басню и т.д., и все это на комиссии, которая состояла из профессиональных актеров театра: Стефанов, Янчуков, Гнатченко, концертмейстер Брежнева. В общем, я делала все, что от меня требовалось». ²⁵⁵

В Харьковском театре кукол профессиональная работа с актерами была поставлена следующим образом:

«Попав в театр – рассказывает Л. И. Кулишова, – мы постоянно проходили творческую работу, «вышкалку». С нами занимались педагоги по дикции (был такой артист из русской драмы Любич). Проходили музыкальные занятия, пели песни с Труфановой (актриса театра кукол, ей было где-то за 90). Сцендвижение начали преподавать позже. В то время был обязательным тренаж с ку-



Л. И. Кулишова, 60-е гг.

²⁵⁴ Слоним, П. Письмо А. Ю. Рубинскому от 12 мая 2008 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

²⁵⁵ Беседа с актрисой театра кукол Л. И. Кулишовой от 16 июня 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

клой. Сначала мы изучали, из чего кукла состоит, и из чего она делается. Законы построения, конструкции куклы, ее составляющие. На это мастером была Л. С. Гуменюк. Мы знали, что такое маска головы, папье-маше. По ее эскизам, но сами, мы делали кукол, как необходимый этап для кукольника: отливали головку, шили костюмчик. Каждый должен был сделать себе куклу. Самую примитивную, тренировочную, но куклу. Самые элементарные требования движения, поведения нужно было отработать на своей учебной кукле. Она должна была сесть, встать, не дергать ногами над ширмой, держать уровень, а это было очень сложно. Тренаж по движению куклы, пение – тяжело все было, но и безумно интересно. Г. Е. Стефанов тренировал нас. Каждый раз заканчивалась репетиция, спектакль у актеров, и он начинал работать с молодежью. Это было удовольствие, но и уставали, конечно же. Учились еще и у Петра Тимофеевича Янчукова, у него кукла жила на ширме – пластика великолепная – делала потрясающие изгибы, движения. В спектакле «Морозко» он играл главную роль, на его куклу можно было засмотреться. Петр Тимофеевич был вообще мастер на все руки. Любовь Павловна Гнатченко вводила меня на роль Дишпиранды. Мы привыкли друг к другу, много ездили на фестивали и в Ленинград, и в другие города. Она не имела высшего образования, но настолько интуитивно чувствовала роль, что я поражалась. Она умела направить на роль: задавая вспомогательные вопросы, выстраивала характер куклы через ее движение. Была строгая. Удивительно, ведь она не режиссер, но так профессионально разбиралась в режиссерских задачах, и в актерских.

Актера ценили не по бумажке, а по Божественному дару! Корифеи нас учили, они очень были принципиальные, требовательные! Мы через куклу выражали свое состояние. Харьковская школа кукольников – высший профессионализм! Мы видели разницу в выразительности, чем отличалась наша школа от других. С нами работали Стефанов, Афанасьев, Янчуков, Корик – одаренные от природы, но не дипломированные. Разница чувствовалась и в кукловождении, и в выражении образа. И играли мы, переживая через себя. Актер переживал через куклу свой образ. Так нас учили работать мастера. Обучение актеров состояло еще и в созерцании работы мастеров. Мы смотрели все спектакли за кулисами. Работали на помощах. Водили некоторых кукол».²⁵⁶

К концу 60-х годов встал вопрос об образовании кафедры театра кукол при Харьковском институте искусств имени И. П. Котляревского.²⁵⁷ Эта инициатива была поддержана Министерством культуры УССР и властями города. После решения всех организационных вопросов кафедра была образована в 1969 году, а в 1973 году получила официальный статус. Образование кафедры стало острой потребностью не только для решения «личной» кадровой проблемы Харьков-

²⁵⁶ Там же.

²⁵⁷ В 2004 г. Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского был реорганизован в университет, в 2011 году университет стал национальным.

ского театра кукол, но и для обеспечения молодыми кадрами новых театров кукол, образованных во многих областях Украины.

Во главе ленинградской школы стоял М. М. Королев (ее еще называли «королевской»). Проблема подготовки специалистов ленинградской школы кукольников решалась очень успешно, только М. М. Королев на десять лет раньше, чем в Харькове, создал отделение театра кукол (1959) в Ленинградском театральном институте на факультете драматического искусства. В 1988 году кафедра переросла в самостоятельный факультет.

«Если художественные традиции театра кукол «московской школы» (Н. Симонович-Ефимова, С. Образцов и др.) восходят к творчеству К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, А. Таирова, С. Михоэлса, А. Тышлера, то традиции «ленинградской школы» отчетливо основываются на театральном поиске Вс. Мейерхольда».²⁵⁸

«Вместе с ним (М. М. Королевым – прим. авт.) в институте стали преподавать ведущие актеры его театра. Под руководством профессора Королева они разработали новые методики обучения актеров, режиссеров, художников, используемые ныне практически во всех высших и средних театральных школах России и в ряде театральных школ за рубежом».²⁵⁹

Разумеется, в педагогический состав харьковской кафедры театра кукол должны были входить фундаторы харьковской школы, но сочетать большие нагрузки в театре с не менее большими нагрузками преподавательской деятельности, им было уже не под силу. Создать методику обучения, выработать научную базу корифеи не могли: никто из них не имел высшего образования (В. А. Афанасьев в том числе). Исключением был только Г. Е. Стефанов, но круг его обязанностей в театре был огромен. Безусловно, Г. Е. Стефанов, исполняя роль идеолога харьковской школы, мог бы участвовать в деятельности кафедры, если бы организационные вопросы были решены на более раннем этапе. Всего десять лет разницы, но к концу 60-х годов ленинградская кафедра уже имела хорошо разработанную теорию и методику преподавания, а у харьковской кафедры собственной разработанной научной теоретической и методической базы не было, при том, что Харьковский театр кукол владел уникальной актерской школой! Кафедра следовала в «ленинградском» направлении, но свой научный потенциал не накапливала, что придавало ей иной вектор развития.

В той ситуации у В. А. Афанасьева возникло решение пригласить на кафедру не только опытных мастеров, но и молодых, энергичных людей:

«До педагогічної роботи Віктор Андрійович залучив однодумців і колег по театру – режисера І. Кагановську, актора М. Корику, художників О. Щеглова, А. Родіонову, завідувача педагогічної частини театру С. Смілянську, головного

²⁵⁸ Голдовский, Б. Российский театр кукол в период постмодерна [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, с. 1-66.

²⁵⁹ Там же.

адміністратора Я. Брестовицького... Б. Хижняка, режисера з Кишинівського інституту культури; Н. Леонтович, режисера, випускницю Московського театрального училища ім. Б. Шукіна; В. Маяцького, художника театру, випускника Харківського художнього училища та ін.».²⁶⁰

Педагогический состав был довольно пестрым, а общая ситуация выглядела так: «Викладачів-спеціалістів з лялькової справи на той час в Україні ще не було. То був час, коли тонкощам викладання професійних дисциплін викладачі навчались разом зі студентами. Розроблялись перші навчальні програми, створювалась методика викладання спеціальних дисциплін. За основу брали досвід вищої школи ЛДТМіКу».²⁶¹

Кафедра росла, поповнялась новими кадрами, но каждый из педагогов по своему понимал не только существенные моменты искусства театра кукол, но и харьковскую школу в целом.

А пока кафедра формировалась, в театре нужно было решать кадровые проблемы. В. А. Афанасьев пополнил труппу театра актерами из разных регионов СССР, которые не имели понятия о харьковской школе, поэтому зачастую на их примере школа переживания кончалась, и начинался традиционный «кукольный театр», где было намешано всего – и представленчество и актерское «обозначение», и откровенное ремесленничество, и элементарный дилетантизм, а иногда и явное актерское позерство, самолюбование, «нарциссизм». После 60-х годов в эстетику харьковской школы кукольников стала вмешиваться эклектика, правда, школа в лице корифеев продолжала существовать. Но в целом это уже была эстетика не в чистом виде. Возникла ситуация: с одной стороны, начинавший стареть «монолит» корифеев, с другой – молодые и требующие творческого роста актеры.

В. А. Афанасьев принадлежал поколению «великих дилетантов». У разных режиссеров и актеров, кто сотрудничал с ним в разные периоды, он оставил о себе довольно неоднозначные воспоминания. Он был полновластным «хозяйном» театра, довольно жестким руководителем, любившим всех подчинить своей воле. Стиль руководства В. А. Афанасьева, впрочем, как и везде повсеместно в советской стране, был жестким, «а уж скрутить в бараний рог артистов в театре, других сотрудников ему ничего не стоило».²⁶² Ситуации, выглядевшей не такой уж простой, дает довольно нелицеприятную характеристику Л. А. Хаит:

«Несчастные, ущербные, полунищие, бесправные, лишенные возможности перейти на работу в другой театр, они (актеры – прим. авт.) были превращены в абсолютных рабов, доносящих обо всем на свете своему повелителю».²⁶³

²⁶⁰ Попов, Л. Виктор Андрійович Афанасьев [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПВК «Екс об», 2009. – С. 92-93.

²⁶¹ Там же, с. 93.

²⁶² Хаит, Л. Присоединились к большинству... [Текст] / Л. Хаит. – Тель-Авив, Яффа: Mann sohn house, 2007. – С. 131-138.

²⁶³ Там же.

Корифеи принадлежали к тому поколению, испытанному войной, которое умело выживать в любых тяжелейших, жесточайших условиях, безропотно перенося любые социальные тяготы. Но время неумолимо шло вперед, внося свои коррективы. Выросло новое поколение, которое отличалось от старшего. Более независимая и свободолюбивая молодежь по психологии была уже совсем другой. Стиль руководства, утвержденный в театре, неизбежно приводил к конфликтам:

«Мой конфликт с ним – рассказывает в своей книге Л. А. Хаит – возник после постановки «12 стульев» и открытия выставки «Ильф и Петров». В афишу спектакля Афанасьев в качестве режиссера-постановщика меня не включил, обозначив своим ассистентом. Потом мое имя вообще исчезло с афиши. С этим смириться я не мог и в 1960 году покинул театр».²⁶⁴

«Виктор Андреевич не хотел соперников – рассказывают В.М. и М. И. Прохоровы, – поэтому выживал таких ярких, как Люсик Хаит. Это его качество очень нам повредило в плане продвижения вперед. Его субъективизм нам, актерам, мешал. Он был прекрасным организатором, и Хаит ему предлагал:

– Не вмешивайтесь в мою работу, будьте директором, а я главным режиссером.

Хаит мог бы поднять театр выше Питера и Москвы. Во взаимоотношениях Афанасьева и Хаита все было однозначно – не методологические расхождения, а чисто конкуренция амбициозных людей. Хаит сказал:

– Под каблуком ходить не буду. – И ушел из театра.

Афанасьев не дорожил людьми, которые были его опорой. Он эксплуатировал нас, как рабов: не было свободного времени, он не давал возможности учиться. К нам Любич приходил по сценречи из русской драмы, Розин по сцендвижению, Бурая по вокалу хотела с нами заниматься. Мы пытались это делать, но не вытягивали. Я задавал много вопросов, за что Афанасьев меня не любил: почему часто ездим в командировки, если у нас есть стационар, почему нормы спектаклей завышены? Кроме того, Афанасьев старался собирать себе в подчинение людей, которые чем-то зависели от него. Так было с талантливейшим Щегловым. Кто-то выпивал, у кого-то военное и тюремное прошлое. Они были без специального образования, деваться было некуда. А молодежь его не боялась, брыкалась. В конце своего директорства он уже начал уставать бороться за свое место. Даже в 1979 году, когда театру прислали приглашение в Париж, он нам, актерам, ответил:

– Не поедем. Я уже там был.

По-человечески мне жаль Виктора Андреевича, он все это сотворил, а не удержал, и от театра же и погиб».²⁶⁵



В. А. Афанасьев,
конец 60-х гг.

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Беседа с актерами театра кукол В.М. и М. И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

Так складывались отношения Виктора Андреевича с молодежью:

«Афанасьев снял «Четвертый позвонок», потому что боялся конкуренции – рассказывает Л. И. Кулешова. – Хаит был очень активный! Помогал и в организации спектакля «12 стульев», помогал в организации театральной газеты. Между режиссерами шла конкуренция, и Афанасьев боялся этого! Помню спектакль «Приключение Пифа» режиссера Галины Радайкиной по приглашению из Киева, но Афанасьев снял ее. Много фотографий выбрасывалось. Афанасьев вел войну с молодыми, которые пришли с дипломами. Это был сложный период».²⁶⁶

«Для меня к этому времени – вспоминает Е. Ю. Гиммельфарб – отношения с Афанасьевым были нелегкие, непростые. Когда я поставил «Мыщыка», который прошел неожиданно ярко, и Виктор Андреевич не скрывал этого сам. Созваны были все масса-media Харькова на сдачу и премьеру. Обсуждение проходило в кабинете Афанасьева, самые лестные слова произносились. Это было такое начало, и Виктор Андреевич сразу же, как бы поняв, что я прошел первый этап испытания, сказал мне:

– Следующая постановка, если ты хочешь дальше ставить, – «Веселые медведжата».

Куклы висели уже два года готовые в мастерских и не находился режиссер, который поставил бы этот спектакль. Я понял, что я попал...».²⁶⁷

«С актерами он работать не умел – рассказывает В. Шрайман. – Всегда находились в театре талантливые люди, которые делали это за него. А спектакль «Божественная комедия» мы долгое время репетировали сами, без режиссера. Я уже не помню, кто у него был «негром» на «Божественной», но как было со мной, расскажу. Спустя четыре года после института, я приехал в родной театр на дипломную практику. Ставилась чудовищная пьеса «Прелестная Галатя». Решение спектакля придумали Афанасьев и Щеглов, а я числился вторым режиссером. Виктор Андреевич сказал, что едет в Мюнхен, а мне предложил начинать без него. Но, вернувшись из Германии, он посмотрел репетиции и сказал:

– Ну и продолжай сам.

Я и продолжал, и репетировал весь огромный спектакль с участием студентов театрального института, солистов оперного театра, народных артистов Украины (в записи), с участием маститого композитора Клебанова и труппой театра, для которой я, как и прежде, был Витей. Нужно ли говорить, что впоследствии моя фамилия исчезла из афиши, и у спектакля остался один режиссер – Виктор Афанасьев».²⁶⁸

²⁶⁶ Беседа с актрисой театра кукол Л. И. Кулишовой от 16 июня 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

²⁶⁷ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

²⁶⁸ Шрайман, В. Воспоминания о В. А. Афанасьеве [Рукопись] – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

«Во время выпуска спектакля «Божественная комедия» – рассказывает В. И. Кравец – мы с Виктором Андреевичем разошлись. Я предупреждал его, что уйду из театра, если он не даст мне «дышать». Меня приглашали многие театры. Пока его не было, я сделал спектакль в оперном театре, тот же Хаит пригласил меня в ТЮЗ, и в том же 1965 году я сделал там спектакль. В русской драме соби-рался делать «Гамлета». Я просил Виктора Андреевича:

– Я преданный человек, я человек слова, если надо ночевать, я буду ночевать в театре. Но, если я хочу поехать на этюды, а в это время в театре у меня все в порядке, я спрашиваю у вас разрешения, и еду писать картину.

Два дня мы с ним сидели в кабинете на втором этаже на Красина, пили водку. Он мне говорил:

– Володя, оставайся, я тебе дам звание, дам квартиру.

Я говорю:

– Не надо мне звания, не надо квартиры, я хочу свободы. Я буду делать все, что надо, буду в лепешку расшибаться...

– Нет, только так!..

Потом, встречая меня, говорил:

– Помнишь, как у Лермонтова, – «одна лишь думы власть, одна, но пламенная страсть...». Нужно в одном месте, а ты разбрасываешься.

Если бы он знал, что я еще больше разбрасываюсь, что я, кроме кукол, еще и математикой занимаюсь. То живописью, то архитектурой, то театром...

Дошло до того, что Виктор Андреевич запретил мне даже входить в театр. Дежурная Федора Ивановна говорила:

– Володечка, я вас не знаю, Виктор Андреевич заборонив». ²⁶⁹

«Тяжело мне о нем говорить – рассказывает Л. И. Кулишова. – Как руководителя, как мастера я его уважала, ценила. Я играла по четыре-пять спектаклей в день, во всех главных ролях, уставала, но преданно работала – так он меня воспитал. Но его человеческие качества, поведение в театре не всегда соответствовали морали. Я попадала в такие положения, что не всегда корректно рассказывать...». ²⁷⁰

Но, пожалуй, самую беспощадную, хлесткую характеристику стилю руководства Виктора Андреевича дал Л. А. Хаит:

«Афанасьев обладал безупречным чутьем на талантливых еврейских мальчиков, на которых держалась художественная жизнь театра. Обращался он с ними беззастенчиво. На репетициях почти не появлялся. Приходил на генералку и, убедившись в художественной состоятельности спектакля, подписывал афишу своим именем, даже не упомянув в ней истинного создателя. Так ставили в театре спектакли Володя Тихвинский, Витя Шрайман, Валера Вольховский, Женя

²⁶⁹ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

²⁷⁰ Беседа с актрисой театра кукол Л. И. Кулишовой от 16 июня 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

Гиммельфарб. Когда чаша их терпения переполнялась, они покидали театр, Афанасьев находил новых, так он и прожил всю свою жизнь в театре».²⁷¹

«В этом театре, к сожалению, всегда были амбиции, которые много чего испортили, которые оказываются выше искусства – вспоминает Е. Ю. Гиммельфарб. – Я из-за этого уехал отсюда. Виктор Андреевич был уверен, что я останусь работать в этом театре. Но я тогда знал, что мне в пику возьмут в театр вместе со мной еще кого-то, кто будет подносить кофе Виктору Андреевичу. Я должен буду доказывать все время, что я талантливый, не получу свободы – все это я отлично понимал. У Виктора Андреевича была стратегия, своеобразная «школа», когда ты должен был победить. Меня как режиссера ставили в положение. Но я хотел свой театр, поэтому я уехал».²⁷²

«Я всегда и больше всего боялся до сего дня остаться талантливым и не самореализованным. Это очень страшно, когда все говорят: «Талантлив! Подает надежды!», а реализоваться тебе не дают. Не дают высказаться! В Харькове, в одном из самых престижных театров, я доказал, в первую очередь, самому себе, что могу работать профессионально и выдерживать конкуренцию. Но мои желания и художественное видение театра не совпадали с эстетическими канонами Афанасьева, чей авторитет был непоколебим. У меня, в общем-то, не было возможности экспериментировать, и главное – я не мог поставить спектакля для взрослого зрителя».²⁷³

Виктор Андреевич применял на молодых режиссерах испытанные методы, поначалу действовавшие безотказно, но «скрутить в бараний рог» новое поколение, адаптироваться к современности Виктор Андреевич не смог. Один за другим последовали уходы из театра ценных сотрудников. Впрочем, текучка кадров в театре вскоре превратилась в хроническое явление, найти же таких мастеров, как Е. С. Гуменюк, В. И. Кравец и Л. А. Хаит, Виктору Андреевичу уже не удалось.

В. И. Кравец добавлял к уже сказанному:

«Виктор Андреевич не понимал, как сейчас не понимают в политике в отношении Крыма. Крым уйдет, если его начнут насильно удерживать, но, если дать людям то, что они хотят, они никуда не уйдут. Виктор Андреевич этого не понимал».²⁷⁴

Людей, окружавших Виктора Андреевича и поддерживавших его в работе, становилось все меньше. Еще оставался А. М. Щеглов, но он уже подходил к преклонному возрасту. В конце 60-х годов В. А. Афанасьев приглашает в театр

²⁷¹ Хаит, Л. Присоединились к большинству... [Текст] / Л. Хаит. – Тель-Авив, Яффа: Mann sohn house, 2007. – С. 131-138.

²⁷² Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

²⁷³ Преданный, А. За талант и ответственность [Текст] // Событие. – 14-20 февраля 2002.

²⁷⁴ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

выпускницу Харьковской академии культуры Инну Петровну Кагановскую, проработавшую вплоть до начала 80-х годов актрисой и режиссером театра. В середине 70-х очередным режиссером поступил в театр выпускник кафедры Валерий Семенович Левченко. Так постепенно, решая проблемы театра, образовывалась новая генерация людей, которых В. А. Афанасьев старался объединить вокруг себя. Он ищет поддержку в старых друзьях, с которыми начинал свой творческий путь и надеялся еще продолжить тот полет мысли, то дыхание жизни, которыми были наполнены 50-60-е годы. В 1968 году он вспоминает о своем покровителе и друге П. Л. Слониме и в своем поздравительном послании по случаю его 60-летнего юбилея Виктор Андреевич пишет:

«Посылаю тебе двух полпредов театра кукол, пусть один из них подскажет тебе, что пора вернуться к куклам, с которыми ты был тесно связан много лет назад, а второй укажет тебе дорогу. Это совершенно серьезно, давай поработаем вместе то количество лет, которое нам осталось, я думаю, что это принесет нам взаимное удовлетворение и радость. Ведь хочешь ли, или не хочешь, но я все-таки твой ученик, и ты дал мне путевку в жизнь и в искусство, и сейчас у нас есть все условия для осуществления самых фантастических замыслов. Подумай об этом серьезно и дай мне ответ в самое ближайшее время».²⁷⁵

Одна за другой следуют стратегические ошибки Виктора Андреевича. В. И. Кравец вспоминал о причине списания спектакля «Четвертый позвонок»:

«Виктор Андреевич воспринял «Четвертый позвонок» молча и ревниво, потому что на афише было написано: режиссер – Хаит».²⁷⁶

Как-то странно выбыл из репертуара спектакль «12 стульев». Еще была попытка реанимировать его где-то в середине 70-х годов. Были потрачены огромные средства на его восстановление – куклы, декорации были заново отреставрированы и покрашены, – но, видимо, убедившись в невозможности воскресить в отсутствии главного вдохновителя и постановщика Л. А. Хаита громадную постановку, спектакль был неожиданно списан после капитального ремонта! Все свежеекрашенные декорации оказались во дворе театра, приготовленные к уничтожению! Театр лишился двух замечательных, эпохальных в его истории творений.

Г. Е. Стефанов, проводя основную режиссерскую работу по вводам, восстановлению спектаклей, отличавшийся большой скрупулезностью в отделке сценических ролей, шлифовке ак-



И. П. Кагановская,
1979 г.

²⁷⁵ Афанасьев, В. Письмо П. Л. Слониму от 9 марта 1968 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.

²⁷⁶ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

терского мастерства, доведения работы актеров до абсолютного ансамбля, тяжело переживал, когда имел дело с непрофессионализмом, от кого бы он ни исходил, и, тем более, когда наблюдал процесс «разбазаривания» актерской школы. Сохранились некоторые его записи, отражающие анализ актерских работ, который он регулярно проводил с труппой театра. Одна из них, относящаяся где-то к концу 60-х, возможно, начала 70-х годов, касается качества работы актеров в спектакле «12 стульев»:

«Спектакль потерял свое первоначальное звучание, в основном за счет исполнительской деятельности участников. Многие вводы делались без продолжительной, кропотливой работы, под давлением сложившихся обстоятельств и экстренной необходимости замены. Некоторые из старых исполнителей незаметно для себя и, может быть, бессознательно ушли в сторону от поставленных при постановке спектакля задач, чем никак не оживили спектакля, не раскрыли мыслей Ильфа и Петрова.

В частности, Варфоломей Коробейников, по определению Ильфа и Петрова, «старичок-чистюля с необыкновенно гибкой спиной, Варфоломеич, который не стал долго размышлять» и моментально нашелся, как надуть явившегося к нему отца Федора, не может и не должен произносить текст таким образом, что создается впечатление, будто, произнося одну фразу, актер вспоминает текст последующей. Сцена тянется томительно долго. Но, очевидно, не только эта одна. Зритель часто жалуется на «утомительность» спектакля, который продолжается в общей сложности три часа.

Основные действующие персонажи Бендер и Воробьянинов – в той или иной степени оставляют желать лучшего. Бендер больше стал походить на мелкого жулика, чем на «великого комбинатора». Актер стал прибавлять от себя много ненужных слов. В разговоре с Мечниковым, в ответ на его фразу «стулья против денег», Бендер говорит: «Чудненько, это можно». В беседе с Боур на ее вопрос пригласить ли Максима Петровича с женой, отвечает: «Без, без... без жены». Причем, «без» часто звучит как «бэз». В шахматном клубе: «Вы знаете, Ласкер... Эммануил Ласкер... Ньюма Ласкер дошел до пошлых вещей...».

Какие-то отдельные слова и возгласы есть в каждой сцене, и они вряд ли играют на пользу. Бендер стал много кричать, раздражаться, похохатывать. Это его мельчит.

У Ильфа и Петрова: «Пешеход остановился, иронически посмотрел на мальчика и тихо сказал: «Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры...» и т.д. А наш Бендер кричит возмущенно и недобро.

У Ильфа и Петрова: «Мошенник! – закричал Ипполит Матвеевич. Остап был холоден. «Слушайте, господин из Парижа...» и т.д. А наш Бендер и тут кричит, теряя величие.

У Ильфа и Петрова Бендер хохочет, кажется, лишь, в одном месте, когда увидел Воробьянинова с зелеными усами. Все остальное время он держится с достоинством и свои, подчас незаурядные остроты, вовсе не сопровождает, как наш Бендер, самодовольным смешком.

Воробьянинов в некоторых сценах нетвердо знает текст. Если Тихому можно еще задать вопрос, меняя расположение слов и фраз: «Не знаешь ли, дружок, где моя мебель? Что с ней?» – то сказать Бендеру вместо: «Вы видели этот стул?» – «Как вам удалось узнать?» – и получить в ответ: «И стул, и золотую вдовушку...» – никак нельзя.

Воробьянинов иногда соглашается с новым отчеством и не возражает против того, что посетительница музея называет его «Пантелеевичем». Вместо: «Когда вы доставите мне счастье» – иногда говорит: «Предоставите». Вместо: «Позвольте! Почему комиссионный сбор! Мы ничего не знаем о таком сборе!» – говорит: «Позвольте, почему 230 рублей»? И т.д.

Массовые сцены (базар, шахматный клуб) требуют репетиции». ²⁷⁷

В театре за внешне благополучным фасадом наметился творческий кризис. Еще трудно было осознать в то время, какие тяжелые последствия для театра он принесет в относительно скором будущем. Анализируя причинно-следственные мотивы, приведшие к образованию подобной внутренней ситуации в театре, можно сделать вывод – главной причиной распада стало разрушение этических основ театра, выразившееся в появлении таких условий внутреннего распорядка, когда творчество отодвигалось на задний план, а вперед выступало «давление обстоятельств». В творчество проникала неряшливость, «экстренные вводы», то есть, некачественное исполнение обязанностей. Постепенно нарушение дисциплины стало нормой поведения не только в актерской среде. Появились случаи пьянства среди сотрудников, причем уже никто, даже корифеи, не смогли навести в театре должного порядка. Стали процветать «амикашонство», ²⁷⁸ «каботинство» ²⁷⁹ – терминология старого театра, которой часто пользовался К. С. Станиславский, разрабатывая этику внутритеатральных отношений. Как известно, К. С. Станиславский уделял этическому началу в театре огромное значение.

К этической стороне ситуации в театре нам придется еще неоднократно возвращаться, анализируя те или иные моменты в истории театра, так как, к сожалению, В. А. Афанасьев, уверовав в собственную непогрешимость и всемогущество, утрачивал порой здравый смысл. Этим объясняются стиль его отношений с сотрудниками, некоторые его кадровые пополнения и перестановки: зачастую он брал в труппу актеров или сотрудников других звеньев, которые по своим творческим, деловым характеристикам и этическим свойствам наносили театру ощутимый ущерб.

Стиль руководства В. А. Афанасьева оставался неизменным все последующие годы. Последствия всех негативных явлений уходят в грубейшие стратегические ошибки, такие как перемещение Е. С. Гуменюк с должности главного художника

²⁷⁷ Стефанов, Г. Е. Записки [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.

²⁷⁸ Бесцеремонное, излишне фамильярное обращение.

²⁷⁹ Стремление к артистической славе, успеху.

на должность художника-скульптора. Увидев талантливое воплощение в эскизах студента-дипломника В. И. Кравца сценографических замыслов спектаклей, у Виктора Андреевича созрел план:

«Когда я принес Афанасьеву готовые эскизы и макеты спектаклей – рассказывает В. И. Кравец, – он повез меня к себе домой на улицу Культуры, познакомил меня со своей женой, с маленькой девочкой Ирой. Виктор Андреевич вынул бутылку холодной водки из холодильника и сказал:

– Мы будем делать «Четвертый позвонок»! Ты не возражаешь, если ты будешь главным художником театра?

Я чуть было не продалил стул от восторга, ведь я тогда вообще был никто!

Афанасьев сделал заявку через министерство, и весной следующего года пришла заявка на меня, и когда 6 июля 1963 года я защитился, к этому времени спектакль уже полностью был готов, и я получил направление, и стал работать в этом театре главным художником...».²⁸⁰

Рассказывает Н. И. Гуменюк:

«Мама никогда на таких вопросах не заостряла никакого внимания. Я знаю, что ей было очень больно, но она не говорила об этом».²⁸¹

В 1952 году Е. С. Гуменюк была главным инициатором возвращения В. А. Афанасьева в театр. Спустя десять лет все «забылось», Виктор Андреевич, обретя уверенность в собственных решениях, начал манипулировать кадрами по собственному усмотрению. Но только его расчет оказался ошибочным, стратегически невыверенным, проигрышным и ущербным решением. Как показала жизнь, назначение В. И. Кравца на должность главного художника не сделало его покорным воле художественного руководителя и не удержало в дальнейшем от ухода из театра. А Евгения Семеновна, старый друг, испытанный соратник, верный и преданный делу человек, уйдя из театра, обратно не вернулась. Вскоре у нее серьезно пошатнулось здоровье. В результате Виктор Андреевич Афанасьев лишился двух художников.

«Несколько лет до своей болезни мама уже не работала – вспоминает Н. И. Гуменюк. – Афанасьев остался один. Это я и сама почувствовала, когда он однажды пришел – он тогда «Медведиков» своих делал («Медвежата в городе» – прим. авт.). Спросил:

– Как мама?

Но мама с ним не встретилась. Она уже плохо разговаривала и не хотела встречаться. Я тогда сама поняла, что он был растерян. Он не столько моральным аспектом своего поступка по отношению к маме тяготился, сколько понял, что ее

²⁸⁰ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

²⁸¹ Беседа с Н. И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5

потерял, а не ко времени, потому что именно в этот момент он очень нуждался в подсказке, в поддержке».²⁸²

В. И. Кравец сам оценил ситуацию с собственным назначением:

«Я стал главным художником летом 1963 года, а Евгения Семеновна стала вторым художником-скульптором при мне. Может быть, с моей стороны это было неэтично, но я не знаю, как это получилось, я не понял ситуации, что иду на ее место. Я не знал, кто она, приходил в театр – и все. Но она ко мне очень хорошо относилась».²⁸³

Подобные странности с назначениями наблюдались довольно часто. Вот еще одна деталь – из воспоминаний В. Шраймана:

«Однажды Виктор Андреевич призвал меня в свой кабинет, угостил кофе и сказал:

– Сегодня репетировать Адама будешь ты.

– А Петр Тимофеевич знает об этом? – спросил я.

– Нет, но это не важно! Надо дерзать! Смелей! Когда я был молодой, я ничего не боялся!

Вечером произошла отвратительная сцена. Петр Тимофеевич, видя, что я взял в руки его куклу, сразу все понял и набросился на бедного режиссера, ругая его последними словами. Виктор Андреевич бежал в свой кабинет».²⁸⁴

В результате Виктор Андреевич не сохранил лучший актив сотрудников, который был в его распоряжении в 60-е годы. Такие потери не могли не сказаться в скором времени на состоянии всего театра: корни всех явлений, наблюдаемых с конца 60-х годов, имеют место в *субъективном факторе*, определяемом личностью В. А. Афанасьева. Этим объясняются многие несуразности, порожденные, к сожалению, его стилем руководства, приведшим к утрате индивидуального статуса театра, с таким трудом наработанного за десять лет общими усилиями коллектива.

Как, например, можно объяснить, что после столь оглушительного успеха в 1958 году на Всесоюзном фестивале в Москве, триумфальных последующих постановок вечернего репертуара, высокого авторитета В. А. Афанасьева во всех структурах партийной и общественной иерархии, включая УНИМА, ВТО,²⁸⁵ Харьковский театр кукол, будучи фактически одним из правофланговых

²⁸² Там же.

²⁸³ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

²⁸⁴ Шрайман, В. Воспоминания о В. А. Афанасьеве [Рукопись] – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

²⁸⁵ Всесоюзное театральное общество, ныне Национальный Союз театральных деятелей Украины (НСТДУ).

театров кукол СССР, впервые совершит поездку в Европу для участия в международном фестивале только в 1974 году?! На малопrestижном фестивале в маленьком венгерском городке Бекешчаба театр показал спектакль «Волшебная калоша», а в рамках культурной программы – сцены из спектакля «Чертова мельница» и спектакль «Веселые медвежата». Почему же театр, входивший в первую тройку лучших театров кукол СССР, так несуразно игнорировал мировую театральную арену? Он игнорировал и крупные гастроли в СССР, включая Москву и Ленинград. Один из главных театров страны с колоссальным опытом постановок для взрослого зрителя и вдруг – «выстрел из пушки по воробьям»? Может быть, мотивы заключались в том, что вечерние спектакли были слишком неподъемными и нетранспортабельными для дальних переездов? Но, как показывает история, в дальнейшем даже упоминания об этих спектаклях носили эпизодический характер. Чаще упоминался спектакль «12 стульев», а такая триумфальная, ярчайшая постановка, как «Четвертый позвонок», была словно «заретуширована» и преподносилась как малозначащий эпизод в истории театра! Главным достижением 60-х годов «официально» был определен спектакль «Божественная комедия».

Возможно, впервые о проблеме презентации классического репертуара Харьковского театра кукол заговорил доктор искусствоведения, профессор Ю. А. Дмитриев, приглашенный в ноябре 1968 года Харьковским межобластным отделением ВТО для обсуждения спектакля «Чертова мельница»:

«Мне кажется, Виктор Андреевич, что вам с коллективом актеров надо ехать в Москву, хотя бы с одним из спектаклей, может быть, с «Божественной комедией», выступить один раз на телевидении для театральной общественности, потому что такие вещи держать втуне, в кладовой, с моей точки зрения, преступление.



На Международном фестивале театров кукол, г. Бекешчаба, Венгрия, 1974 г.

А за всякое преступление должно следовать наказание, которое в данном случае будет таким – спектакль не идет, не идет, не показывается в Москве и, в конечном итоге, сходит, о нем забывают. Театральное искусство быстро забывается. А если этот спектакль будет показан в Москве, если вокруг него будет создана настоящая атмосфера, то этим будет показано, что в Советском Союзе есть еще один подлинно творческий образцовый театр».²⁸⁶

Эти слова были сказаны москвичом, безусловно, видевшим образцовую постановку и, кроме того, повидавшим много чего еще и в СССР, и за рубежом. Но Виктор Андреевич не воспользовался буквальным приглашением ведущего критика страны. Как и предрекал Ю. А. Дмитриев, в дальнейшем так и случилось с судьбами многих ярких постановок театра.

Намеченная еще в начале 50-х годов программа, направленная на модернизацию развития театра, начала свертываться. Вся деятельность театра постепенно превращалась в рутину, опускаясь до уровня выполнения производственного плана, хотя внешне театр производил впечатление успешного и процветающего. По диалектике развития – это самый опасный этап: именно во всех признаках благополучия скрываются семена творческого кризиса и застоя, о чем предупреждал К. С. Станиславский, говоря о цикличности развития творческого организма театра. А дальше, если театр не находит новых механизмов для развития творческих импульсов, наступает кризис, грозящий погубить даже самые выдающиеся достижения. Харьковский театр кукол не стал в данном случае исключением, находя для негативных процессов «поддержку» в общеполитической ситуации в стране, когда началось массовое сворачивание эпохи хрущевской оттепели, питающей тенденции модернизма, на которых выросло искусство Харьковского театра кукол на рубеже 50-60-х годов, и наступала эра брежневского застоя 70-х. Проблема заключена в том, что В. А. Афанасьев, понимая все эти повороты истории, с одной стороны, желал продолжения успеха и славы театра, но с другой – был человеком своего времени, которое уходило, уступая место новым тенденциям и людям, которые их отражали. Видимо, что-то ему хотелось принять, но многие веяния искусства ему, связанному со «старым» театром кровными «натуралистическими» узами, были чужды и неприемлемы. Это естественно для человека его поколения и эпохи. Это можно назвать консерватизмом. Можно еще назвать диалектикой времени, а она неумолима.

И, наконец, стратегическим просчетом в его руководстве стало то, что не была выработана тактика взаимоотношений с молодой генерацией режиссеров, делалась ставка на традиционные методы тоталитарного подчинения, морального давле-



В. А. Афанасьев, 70-е гг.

²⁸⁶ Дмитриев, Ю. Стенограмма обсуждения спектакля Харьковского театра кукол им. Н. К. Крупской «Чертова мельница» [Рукопись] // Ю. А. Дмитриев / архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева. – 1968. – 27 нояб., стр. 1-7.

ния, которые уже не срабатывали. Театр лишился творческой подпитки, а выход, найденный в организации кафедры, пока не находил должных условий для успешного прорастания молодежи внутри театра. Для того чтобы кафедра могла дать первые результаты своей деятельности, нужен был определенный срок, «вегетационный период» для воспитания достойной смены. Однако временной разрыв между поколениями был слишком велик, и приходящая в театр молодежь, не видя внутреннего движения театра, отворачивалась от традиций, которые постепенно начали закиснеть и, консервируясь, превращались в рутину. И хотя спектакли театра еще сохраняли высокое исполнительское мастерство, но отсутствие свежей струи превращало школу в одряхлевший организм. Поэтому неудивительно, что далеко не вся прибывающая в театр из стен театрального института молодежь органично приживалась, и на первых порах наличие молодых актеров и режиссеров не приводило к искомому результату: начиналось брожение «свежеиспеченных» выпускников. С середины 70-х годов, спустя пару сезонов после поступления в театр, молодые специалисты уезжали вслед за молодыми режиссерами в другие города за глотком «свободы творчества». Началось массовое «бегство» в новые театры, где увлеченная свежими идеями молодежь открывала для себя другую, более современную эстетику.

«Я всю свою молодость гонялась за передовым искусством – рассказывает актриса И. В. Рабинович. – Ездила на все самые передовые фестивали, осваивала глубины географии, богатые этим самым искусством. Когда судьба меня заставила вернуться в наш дорогой театр, я очень боялась того неэкспериментального «болота», в которое я должна вернуться. Но, посмотрев детские спектакли, поняла, что была далеко не права, относясь свысока к «устаревшим» кукольным способам выражения мысли и чувства. Я почувствовала, что в этом театре любят детей. И стараются говорить с ними на понятном для них языке, говорят по-доброму, с любовью. И это очень выгодно отличало этот театр от виденных и освоенных мной театров, где главный критерий был «мое гениальное и неповторимое самовыражение». И с тех пор я умерила свою гордыню, и мне стало приятно работать в простых, душевных детских спектаклях. И это не значит, что мне стало нравиться работать в «плохих» спектаклях. Детский и кукольный – это не синоним плохого спектакля. Просто такие спектакли рассчитаны не на очень умных критиков и рафинированных эстетов, а на детей, еще не искушенных в высоких материях. И они хотят видеть интересную, понятную историю, рассказанную ярко и легко. А уж мы, взрослые, должны по возможности, вложить туда то, чему мы хотим научить детей...».²⁸⁷

Спустя много лет, вернувшись на родину, актеры по-новому оценивали школу, ее жизнеспособность и качественное отличие от других, особенно «авангардных» школ. Но если бы в театре была создана другая ситуация и атмосфера,

²⁸⁷ Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, с. 1-4.

то для страха перед «неэкспериментальным болотом», внутренних брожений и внешних скитаний по другим театрам у многих молодых актеров не было бы оснований. Ведь условий для дальнейшего действительного, а не мнимого процветания было более чем достаточно, поэтому в начале и середине 70-х годов идея В. А. Афанасьева о кафедре как «кузнице» кадров пока не срабатывала и, следовательно, не давала существенных результатов.

Разумеется, в тех сложившихся условиях невозможно было требовать от кафедры мгновенного решения всех проблем, но следует отметить, что уже сам факт создания кафедры – это огромный шаг вперед. Был целый ряд позитивных моментов в деятельности кафедры. В. А. Афанасьев привлекал студентов к работе в спектаклях театра. Подобный опыт в практике театров кукол Украины был уникальным. На протяжении 70-х годов связь кафедры с театром активно культивировалась В. А. Афанасьевым.²⁸⁸

Возвращаясь к истории театра, следует констатировать, что после триумфальной эпохи 60-х годов, насыщенной столь ярчайшими творческими победами, театр плавно подошел к кризисным проблемам:

1) К концу 60-х годов в связи с повышением возрастного барьера труппы возникла острая проблема в преемственности традиций;

2) Уже в начале 70-х годов обозначилась главная особенность переходного периода – возвращение в фарватер «зависимости» от театра С. В. Образцова. Этим была нарушена преемственность традиции, ведущей начало от Показательного театра кукол. Причина утраты самостоятельности лежит в отсутствии современных художественных идей в театре. В эстетику харьковской школы начала проникать эклектика;

3) Причинно-следственное развитие событий подвело к ситуации, которая определила дальнейшую логику движения театра, исчезновение духа экспери-

²⁸⁸ Достоинейшим преемником традиций харьковской школы кукольников, стал воспитанник кафедры Леонид Петрович Попов. В 80-х годах он возглавлял кафедру театра кукол в Харьковском университете искусств. В то время эта «ноша» была нелегкой, но он ее не только пронес, но и умножил в своих творческих достижениях на протяжении многих лет профессиональной деятельности.

Слух об успехах харьковской кафедры вскоре дошел до столицы. Инициатива приглашения Л. П. Попова возглавить кафедру театра кукол поступила от руководства Киевского государственного университета театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого. Оставив харьковскую кафедру на гребне ее успеха и переехав в столицу, где, будучи уже оснащенный богатым опытом педагогической работы, Л. П. Попов успешно прививает в стенах киевской кафедры харьковскую школу кукольников. В том нет ничего противоестественного: в истории киевского и харьковского театров кукол есть общие корни, которые по прошествии долгих лет, наконец, вновь сплелись воедино благодаря творческой воле и организаторскому таланту Л. П. Попова. Признание первоуродства харьковской школы вытекает из исторического прошлого двух театров кукол – киевского и харьковского, – общий источник которого берет начало в Межигорском художественно-керамическом техникуме. Все свои знания и опыт Л. П. Попов теперь успешно переносит на киевскую «почву».

мента, поиска собственного пути, развития эстетической программы – все, чем отличался театр периода И. Н. Шаховца в начале 30-х годов, период В. А. Афанасьева в 50-е годы и затем в период В. И. Кравца и Л. А. Хаита в 60-е годы;

4) Была свернута программы модернизации, а утверждавшаяся командно-административная система руководства стала одной из причин тормоза развития театра. На два десятилетия во главу угла будет поставлен хозяйственно-административный стиль работы;

5) Вступающая в кризис харьковская школа кануна 70-х годов, перестав получать свежий импульс, не выработывала новых творческих ресурсов. В дальнейшем, не получая ничего внутри, школа находила «допинг» в привлечении свежих сил из театров других регионов страны.

После неудачного завершения творческих контактов с Е. С. Гуменюк, В. И. Кравцом, Л. А. Хаитом Виктор Андреевич продолжал терять соратников, что привело его к психологическому одиночеству, впоследствии подтолкнувшему к трагедии отторжения от деятельности в театре.

Часть 4

Постмодернистский период харьковской школы кукольников (70-80-е годы)





Глава 1

Драматургия театра кукол советского периода

Страна вступала в новую эру, именованную старой партократией «развитым социализмом». 70-е годы впоследствии будут охарактеризованы молодой партократией как «эпоха застоя». Все демократические свободы, выпестованные во времена «оттепели», были свернуты, наступала и утверждалась серая, безликая эпоха советского «развитого» постмодернизма.

В советской культуре сложилась ситуация «прокрустова ложа» идеологического контроля, удобного в качестве рычага управления всеми процессами в деятельности каждого работника искусства:

«Искусство, которое по преимуществу изящная соразмеримость, не может выносить аршина, самодовольная в своей ограниченной посредственности жизнь запятнана в его глазах самым страшным пятном в мире – *вульгарностью*».²⁸⁹

Еще в XIX веке, анализируя пути развития русской культуры, А.И. Герцен предвещал, что для искусства камнем преткновения станет мещанство. Процесс образования «мещанских государств» активно проходил по логике развития современной цивилизации. Множество аналогов мещанского благополучия мы находим в советском образе жизни, который никак не мог обойти диалектику развития общественного сознания. Государственная политика породила в обществе «двойную мораль» и, как ответную реакцию у многих советских деятелей искусства, закамouflированный под иносказание «эзопов язык», камouflировавший мысли, «чуждые» советскому образу жизни.

«Весь характер мещанства, со своим добром и злом, противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре, и только всему человеческому присущие страсти могут, изредка врываясь в мещанскую жизнь или, лучше, вырываясь из ее чинной среды, поднять ее до художественного значения».²⁹⁰

В Европе начались массовые молодежные бунты, мотивированные неприемлемостью с традиционной моралью, мещанским, бюргерским стилем жизни, породившие новую массовую культуру. Специфические процессы происходили в СССР. Многочисленные поп-группы, в огромных количествах возникавшие в Европе, по мнению советских идеологов, оказывали «тлетворное влияние» на

²⁸⁹ Герцен, А. Концы и начала [Текст] / А. Герцен // Собр. соч. Т. 7. Статьи 1853-1863 гг. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. – С. 469.

²⁹⁰ Там же.

советскую молодежь. Согласно коммунистической логике, в СССР молодежь «не бунтовала», потому что советская действительность «не создавала» к тому прецедентов. Для советской молодежи находилось много «полезной» работы, отвлекающей от мировых процессов: по призывам партийных съездов и комсомола поднималась целина, строился БАМ, осваивались новые профессии, охранялись рубежи Родины. Огражденное «железным занавесом» советское государство жило своей жизнью, критикуя соседей за их «загнивающий капитализм», «буржуазную культуру» и с угрюмым упорством подавляло любые проявления инакомыслия у себя внутри.

«Личности стирались, родовой типизм сглаживал все резко индивидуальное, *беспокойное*, эксцентрическое. Люди, как товар, становились чем-то гуртовым, оптовым, дюжинным, дешевле, плоше врозь, но многочисленнее и сильнее в массе. Индивидуальности терялись, как брызги водопада, в общем потоке, не имея даже слабого утешения «блеснуть и отличиться, проходя полосой радуги».²⁹¹

Расцвела конъюнктура. В тисках жесточайшей цензуры идеологи коммунизма, как могли, душили любые поросли пробивающихся талантов. Жесточайший идеологический гнет не давал мало-мальского прохода чему-либо новому и прогрессивному. По пустяку можно было заподозрить творца в политической неблагонадежности, отклонении от курса партии, идеологической незрелости. Деятелей культуры и искусства стали причислять к «работникам идеологического фронта». Ужесточение партийного контроля в искусстве и, в частности в театральном искусстве, отразилось на репертуарной политике тех лет. Обязательными и первостепенными стали требования «идейные», часто в ущерб художественности, поэтому сама ситуация времени так называемой «двойной морали» породила массовую мимикрию и огромное количество лицемеров в искусстве, «клепавших» свои «произведения» на «злобу дня». Началась действительно новая эра – «благополучия» и стабильности. Правда, больше показного, чем действительного. И все эти признаки коллективного «счастья» надо было в обязательном порядке изображать в искусстве.

После столь обнадеживающих десяти лет «оттепели» началась политическая реакция «мягкого» возвращения к сталинистским методам «работы» с интеллигенцией. Неудобных или чересчур диссидентствующих деятелей культуры обсуждали на общественных собраниях, на митингах, где все хором голосовали против Пастернака, Солженицына, Сахарова и многих других, зачастую толком не понимая причин гонений на выдающихся людей эпохи. И хотя в конце 60-х годов людей уже не расстреливали, тем не менее, лишали работы, а в отдельных случаях особо ретивых диссидентов отправляли на исправительные работы или заточали в психбольницы.

Между первой и второй столицами – Киевом и Харьковом – установилась необъяснимая с точки зрения здравого смысла тихая и ревнивая борьба, из-за чего Харьков вскоре превратился в культурную провинцию. В двух чиновных городах начался активный процесс бюрократизации, распространившийся на

²⁹¹ Там же, с. 520.

все сферы культурной жизни. Все украинское телевидение зачем-то решили «централизовать», поэтому были ликвидированы все интереснейшие начинания на Харьковском телевидении, после чего оно превратилось в захудалое провинциальное вещание. Тускнела театральная палитра города.

Среди тех, кто попал под административный «террор», оказался Л. А. Хаит, который после окончания Харьковского института искусств в 1965 году получил распределение в харьковский ТЮЗ, где за короткий срок им был создан интереснейший репертуар, привлечший внимание всего города. Но по советской логике, именно такие яркие таланты оказались не нужны Харькову. Л. А. Хаит рассказывал об этом в своих мемуарах:

«В харьковской газете «Красное знамя» появилась статья «По поводу одного спектакля».²⁹² В Киеве на совместном заседании Министерства культуры и ЦК партии мне вынесли строгий выговор и предложили Управлению культуры решить вопрос о моем соответствии должности главного режиссера театра. Естественно, вспомнили, что еще раньше главный драматург Александр Евдокимович Корнейчук в своем докладе назвал меня «главным тормозом в развитии украинской драматургии».

В Харькове начались собрания творческой интеллигенции, где каждый руководитель театра выступил с осуждением. Мой бывший директор, худрук Харьковского театра кукол Виктор Андреевич Афанасьев, заявил, что моя «сверхзадача, как режиссера, услышать о себе добрые слова по радиостанциям «Голос Америки», «Радио Свободы», «Немецкая волна» или «Голос Израиля».

Постановлением Министерства спектакль был снят, а решением партбюро театра приговорен к сожжению: декорации были преданы огню прямо во дворе театра».²⁹³

Повсеместно во всех театрах пестрели трескучие спектакли-однодневки, изображавшие энтузиазм и успехи советского народа в созидательном труде. Обязательными были показы постановок на военно-патриотическую тематику, прославляющую подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Однако зачастую сама тема моментально опошлялась изображением «бутафорской» войны, имитирующей боевые действия (чем не бытовой натурализм, только «копирование» реальных военных событий с переносом их на подмостки). На сцене актеры, изображавшие передовиков производства, чуть ли не реально «варили» сталь. Зрители, приходя в театр после трудового дня, смотрели продолжение своих будней теперь уже в сценическом воплощении, где воскрешались те же житейские и трудовые конфликты на партийных бюро, которые в театральной интерпретации решали проблемы, как улучшить производительность труда, вовремя собрать урожай, победить в социалистическом соревновании,

²⁹² Спектакль «Последние письма» был поставлен в 1968 году в харьковском ТЮЗе по пьесе Л. Хаита и З. Сагалова по письмам жертв сталинских репрессий.

²⁹³ Хаит, Л. Присоединились к большинству... [Текст] / Л. Хаит. – Тель-Авив, Яффа: Mann sohn house, 2007. – С. 98-99.

по принципиальным соображениям отказаться от премии и т.д. Традиционным было обращение театра к вечной классике, в которой мыслящая режиссура искала отдушину от засилия советской «серятины».

Нечто подобное стало происходить повсеместно и в театре кукол. Каждый театр по-своему решал проблемы современной драматургии, учитывая идеологические требования в деле воспитания подрастающего поколения. Далеко не вся драматургия была изобретательной, зачастую в массе своей она представляла собой откровенный примитив, некие несуразные поделки, моделирующие якобы жизненные коллизии, но на деле создающие странный мир кукольных образов с вымышленными конфликтами, с осторожной, «стерильной» педагогической дидактикой, дабы не навредить психике маленького зрителя. Известна позиция С. В. Образцова о том, что в театре якобы нельзя ставить «Красную шапочку» только потому, что в сказке Волк съедает Бабушку, а у каждого малыша, как минимум, две бабушки, и, стало быть, сказочная Бабушка будет ассоциироваться с его собственными. А такое показывать ребенку нельзя, так как нанесет ему душевную травму. Подобная позиция была не только показательной, но и обязательной в подходе к созданию кукольной драматургии для детей.

Судя по подавляющему большинству пьес, наводнивших репертуар советских театров кукол, создается впечатление, будто в 70-е годы в театре кукол наступило время, отразившее с некоторым запозданием «теорию бесконфликтности», бытовавшую в советском театре и кинематографе в 40-50-е годы. Как правило, содержание советских пьес, определявших средний уровень драматургии для детей, не отличалось большим разнообразием. Это не означает, что некоторым театрам не удавалось находить и разрабатывать интересные темы. Но тем самым такие театры обрекали себя на многочисленные трудности преодоления цензурных заслонов в подозрении на «отступление от курса», и тогда режиссерам приходилось долго и упорно доказывать в соответствующих инстанциях правильность своего художественного выбора. Это была зачастую изнуряющая борьба, и победа не всегда могла оказаться на стороне создателей смелых спектаклей. Требовалась большая гибкость руководителей театров в существовании в новом временном пространстве, решая проблемы сугубо дипломатическими методами.

О драматургии театра кукол советского периода, очевидно, существует много различных точек зрения, каждая несет свою трактовку ситуации, в которой зарождалась детская драматургия, развивавшаяся параллельно с детской литературой, поэзией, музыкой, кино. Начало «детского искусства» также восходит приблизительно к началу 20-х годов. Многие писатели и поэты, от К. Чуковского, С. Маршака, А. Барто до Д. Хармса, Г. Остера и других, начинали свое сознательное творчество обращением к детской зрительской и читательской аудитории.

Театр кукол, ставший форпостом детского искусства, также породил великое множество драматургов, плодотворно потрудившихся на его ниве. Многие из них пришли в детскую литературу, драматургию для театра кукол из-за невозможности «проникнуть» во «взрослую» литературу. Многие пробовали себя

в смежных жанрах – эстрада, телевидение. В театре кукол они находили для себя возможность не только реализоваться, но и «протолкнуть» некоторые «взрослые» идеи путем «эзопова языка» в структуре детских пьес, изоциально вуалируя смысл своих произведений! Непостижимо, но даже в безобидные сюжеты втискивались социальные подтексты. Б. П. Голдовский рассказывает о том, как создавал свою пьесу «Клочки по заулочкам» Г. Остер. Самый, что ни на есть, простенький сюжет представлялся автору как нечто большее, нежели могло показаться на первый взгляд:

«Клочки по заулочкам» – страшно современная сказка. Только ее невнимательно читали. Вспомните: выгнала Лиса Зайца, он уходит, встречает Волка, Быка, Медведя, каждый ему говорит: «Давай помогу!» А Заяц им в ответ: «Не поможете!..» И оказывается прав. Не верит Заяц в торжество справедливости, потому что привык к равнодушию, панически боится, что «полетят клочки по заулочкам», и заражает всех своим страхом. Вот об этом страхе, о равнодушии, о «клочках», а главное – о людях мне и хотелось написать. В ней заложены острые социальные мотивы. Она говорит о несправедливости, о страхе не только Зайца, но даже всех сильных леса сего перед «клочками по заулочкам!» Я лишь восстановил социальную линию сказки – и она ожила. Стала современной, понятной, острой».²⁹⁴

Стоит привести в пример некоторые другие пьесы, скажем, С. Прокофьевой, которые вошли в то драматургическое ядро, определившее эстетику, поэтику русского искусства играющих кукол 60-70-х годов:

«Первый же опыт С. Прокофьевой в драматургии театра кукол – пьеса «Дядя Мусор», созданная в соавторстве с художником В. Андриевичем, – стала этапом в развитии отечественного театра кукол.

Герой пьесы – Сережа Неряшкин – провозглашает себя другом грязи и мусора. Сразу вслед за этим его окружают старые грязные вещи, предметы со свалки. Ожившее старье преследует Неряшкина везде, куда бы он ни пошел. Сережа пытается как-то отделаться от навязчивого мусора, но не тут-то было: Мусор превращается в страшного монстра – Дядю Мусора, который берет в заложники своего «юного друга». На выручку Неряшкину приходит Дворник, оказавшийся Волшебником Чистоты, и аккуратная Катя Конфеткина. Как только Сережа Неряшкин меняет свои привычки – умывается и причесывается, – Дядя Мусор гибнет и попадает в мусорный бак.

На первый взгляд, сюжет пьесы не блещет оригинальностью – подобные сюжеты на «санитарно-гигиенические темы» разыгрывались в театрах кукол СССР еще в 20–30-х гг. Но пьеса Прокофьевой и Андриевича оказалась нова не сюжетом, а художественным приемом, темой, системой персонажей... Написанная в период «оттепели», пьеса как бы прощалась с мусором прошлого – вульгарными догмами, учением, которое «всесильно, потому что верно», эпохой доносов, страхов, всяческих запретов. Не только о бытовых отходах писали свою пьесу

²⁹⁴ Голдовский, Б. Записки кукольного завлита. М.: НТЦ «Ритм», 1993. с. 6-7.

поэт С. Прокофьева и художник В. Андриевич, а о прощании с ненужной и бессмысленной рухлядью прошлого».²⁹⁵

Неизвестно, как дети воспринимали сюжеты подобной глубины, но взрослые драматурги, кажется, забывая о детях, вкладывали в свои пьесы взрослые ассоциации и смысл, чего дети могли не заметить, видя в сюжетах сказок что-то свое, им близкое и понятное, вряд ли доходя в своем сознании до социального подтекста.

Как ни парадоксально звучала бы сейчас эта мысль, но театр кукол – далеко не детское искусство. А детская драматургия не природное явление театра кукол. Искусство для детей – явление культуры, адаптированное к восприятию маленького зрителя, причем, явление абсолютно неоднородное в плане восприятия мира ребенком, его лучше всего рассматривать дифференцировано, в психологическом аспекте. Само по себе понятие «детский спектакль», «детская литература», «детская поэзия», «фильм для детей», помимо сознательной направленности авторов на создание детского произведения искусства, возникает тогда, когда ставится осознанная обществом задача воспитания подрастающего поколения, и государство эту задачу осуществляет.²⁹⁶ Тогда-то и создается воспитательная программа, которая, по идее, должна охватывать все виды искусства – литературное, театральное, музыкальное, изобразительное. Государство программирует социальные заказы на производство произведений, специально предназначенных для детской аудитории. В его руках должны находиться все рычаги управления воспитательными процессами, охватывающие все виды и жанры искусства. В данном случае, и театр кукол наряду с остальными видами театра выступает в осуществлении общей воспитательной программы. Но сегодня государство не выполняет функций по осуществлению воспитательных программ в общей системе образования, и театр кукол традиционно остается единственным «детским» театром.

Феномен театра кукол настолько непрост, что стоит только «перегнуть палку», как весь смысл сведется к примитиву, как случилось в нашей стране в 20-е годы. Вот один из примеров той драматургии, которая была расхожей: во многих театрах можно было видеть подобные сюжеты на социальную, классовую тему, на чем воспитывались советские дети. Спектакль, о котором идет речь, шел тогда на сцене одного из театров кукол Харькова и назывался «Муриня Том»:

«На сцені, за невеличкою ширмою твориться справжнє життя, точиться боротьба. Там страждає невеличке муреня Том. Бідний Том! Він працює в лихого

²⁹⁵ Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Ди-зайн Хаус, 2007. – С 253-254.

²⁹⁶ Известно, что К. И. Чуковский сочинял своих «Тараканище», «Мойдодыра», «Айболита» и др. как оригинальные детские прибаутки специально для своей дочери, и уж потом они стали достоянием детской литературы. Его стихи были специально адаптированы для определенных воспитательных целей, направленных в данном случае на собственного ребенка.

американця, що без жалю знущається з нього. Він б'є Тома навіть за ті провини, що він і не чув про них. Том не витримав. Він тікає від лютого хазяїна. Дорогою зустрічає старого мурина, що розповідає Тому про далеку країну, де таким, як Том, живеться гай-гай як добре, де трудящі вже давно вигнали лихих хазяїв. Том запалився бажанням дістатися до цієї країни. Старий мурин дає Томові свого човна – і він пливе морем... Раптом далеко, аж на обрії він помітив пароплав. Це радянський пароплав. Том сигналізує йому, і незабаром він вже на борті. Разом з матросами Том співає, танцює. Незабаром пароплав дістався до міста Леніна – Ленінграда. Там Том зустрічається з піонерами, а незабаром й сам одягає червону краватку...».²⁹⁷

Чем-то этот сюжет напоминает первый спектакль Центрального театра кукол под руководством С. В. Образцова «Джим и доллар».

Буквально десятилетие до октябрьского переворота, в бурный «серебряный век» русской культуры театр кукол являл собой яркие образцы предчувствования природы марионетки, предвидения ее возможностей. Интересны в этом направлении исторические изыскания Б. П. Голдовского:

«Сценарные драмы, «предпьесы» подразумевали особое условное отношение к месту действия и времени. Место действия не ограничивалось, оно могло находиться где угодно, в любой точке земли, мифологии, истории, а время действия могло и растягиваться, и спрессовываться, подчиняясь этому действию, событиям и действующим лицам. В этом условном мире явственно проявлялись особенности стиля барокко, с его интересом к чудесам, всему волшебному-ужасному в мире природы, людей, мифологии, фантазии».²⁹⁸

Однако почему барокко? Мистицизм был присущ еще искусству эпохи Возрождения. Еще Возрождение «окунуло» человечество в пророческий и магический мир «кукольных» образов Питера Брейгеля, Иеронима Босха, Альфреда Дюрера, позднее – Франциско Гойи. Оттуда еще идут послания культуре Модернизма, задевая другие эпохальные «прослойки», все остальные производные общего процесса развития.

Драматургия для театра кукол имеет свою непростую историю проникновения в Россию. И впоследствии у истоков русской драматургии появился «яркий представитель романтизма В. Ф. Одоевский (1804-1869)... Он – один из создателей русской «школы космизма», к которой принадлежали А. А. Погорельский, К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский, Н. К. Рерих, П. А. Флоренский, А. В. Чаянов, А. Л. Чижевский и другие, один из основоположников «фантастического реализма», давшего миру Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Булгакова. Близость литературного творчества Одоевского фантастическому миру театра кукол очевидна. И даже не потому, что им была написана одна из первых русских пьес для театра кукол, а потому, что он органично принадлежал этому эксцентричному миру,

²⁹⁷ Жен, Я. Театр ляльок [в Харкові] / Я. Жен // На зміну. – 1930. – 11 квіт.

²⁹⁸ Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Дизайн Хаус, 2007. – С. 121.

как принадлежали ему многие другие писатели и драматурги – от Альфреда Жарри до Даниила Хармса».²⁹⁹

Некоторые «гипертрофированные» образы в классических произведениях литературы несут в себе некий прообраз «кукольности»: «Нос», «Мертвые души» Н. В. Гоголя. «На подмостках «трагического балагана» литературного мира Достоевского кукольный театр и его персонажи заняли прочное место. Образы уличного кукольного героя встречаются и в «Преступлении и наказании», и в «Братьях Карамазовых», и в «Господине Прохарчине», и в других произведениях. Впрочем, вероятно, иначе и быть не могло. Искусство играющих кукол всегда тяготело к тому направлению, которому Достоевский дал наименование «фантастический реализм».³⁰⁰

Наступил тот момент, когда кукла обратила на себя внимание тех, кто оказался зорче всех остальных. И. Клейст, и Г. Крэг, можно сказать, оформили «идею марионетки» в «законодательном акте», вывели формулу ее приближенного положения к Абсолюту: «Только Бог и она обладают «бесконечным сознанием».³⁰¹

Как известно, первыми обратили внимание на играющих кукол поэты-символисты. Это они определили следующий этап, подвигающий театр к новому качеству, которое вскоре определилось как «условный театр»:

«Нас упрекают в кощунственном отношении к старому бытовому театру, в нас видят злодеев, посягающих на святая святых старого искусства, попирающих ногами идеально-красивые, мечтательно-прекрасные пьесы Гете и Шиллера, великие трагедии Шекспира, но в этом жестоко ошибаются. Мы не отрицаем старого театра, мы готовы признать и преклониться перед его заслугами, но параллельно с ним считаем допустимым и вполне возможным существование другого театра, столь далекого от него по идее и по духу, театра символического».³⁰²

В начале XX века русские модернисты «серебряного века» были близки к практическому воплощению «идеи марионетки». К этому вплотную подошли первые кукольники, заложившие основы «русской классики» театра кукол, среди них – художники Ефимовы. Эпоха Модернизма по сути своей приближена к миру театра кукол с его природной склонностью к философскому обобщению, концентрации образности, фантастическому, мистическому мироощущению. Вполне вероятно, что К. С. Станиславский, прошедший огромный путь служения человеческому театру, с детства увлекаясь театром кукол, уже в конце жизни снова обратился к нему, но теперь уже с высоты обретенного им опыта, увидев в нем то же, что видел его друг Г. Крэг. Увидел природное начало марионетки, ее совершенство и более богатую сущность в сравнении с искусством «живого» актера. В актерской природе К. С. Станиславский видел много «ограничивающих»

²⁹⁹ Там же, с. 136.

³⁰⁰ Там же, с. 108.

³⁰¹ Клейст, Г. О театре марионеток [Текст] / Г. Клейст // Избранное. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 514.

³⁰² Белый, А. Театр Марионеток [Текст] / А. Белый // Театр. – 1907. – № 61. – С. 11-12.

факторов, но, мечтая о совершенном актере, пришел к идее сверхсознательного творческого акта, которая сродни идее сверхмарионетки.

Сверхмарионетка – это идея совершенства, идеала, недостижимости, нашедшая, по мысли Г. Крэга, наиболее полное воплощение в театре кукол. Только посредством марионетки можно воплотить «поиски совершенной Красоты и идеального актера... утерянного рая Детства, места Души в материальном мире и предчувствия какой-то приближающейся Катастрофы, которая то ли уничтожит, то ли создаст новую мировую гармонию».³⁰³

К. С. Станиславский, видимо, подходил к пониманию значения и природы марионетки.

И вдруг в одночасье все куда-то словно исчезло и растворилось в 20-е годы. Можно ли заложенную в зернах эзотеризма модернистскую программу движения театра кукол даже близко сравнить с той идеологической программой, которая обрекла советский театр кукол на существование в виде прикладного пособия по «коммунистическому» воспитанию подрастающего поколения?

Но, вернувшись к теме драматургии театра кукол советского периода, вряд ли можно абсолютно принять выводы Б. П. Голдовского о большой художественной значимости советской драматургии театра кукол начала 20-х – 80-х годов XX века (безусловно, исключения составляют лишь немногие произведения искусства для детей). Скорее всего, значение детской драматургии может заключаться в другом. Драматурги, рожденные в эпоху Модернизма и писавшие для театра кукол, сделали огромное и важное дело для его утверждения. Они создавали пьесы для детей, делая это, когда совершенно искренне, когда нет, но в том был и объективный момент истины, пронеся идею марионетки через «детское» искусство. Они тем самым сберегли ее для других, более близких марионетке, целей. Они сберегли ее для грядущих поколений кукольников, и пусть многие из образцов советской драматургии остались в прошедшем времени, честь и хвала этим деятелям театра кукол. Они выполнили свою миссию. А сегодня на основанном ими фундаменте можно строить здание нового «формата», создавать искусство, заглядывающее в будущее. Искусство свободного, раскрепощенного сознания. Искусство, выполняющее миссию философского анализа жизни человека. Искусство не просто индосказательное, а предсказательное, предостерегающее человека от духовной слепоты и глухоты, подводящее к прозрению и спасающее от катастрофы, очевидной модернистам «серебряного века». На новом витке своего развития театр кукол способен рассказать и научить многому – это предначертано в его миссионерском назначении. Множество тысячелетий назад марионетка вышла из Храма. Именно марионетке суждено вновь указать человеку дорогу к Храму. Миссия марионетки – религиозная. «Религиозная» в данном контексте не означает принадлежности к какой-либо церковной конфессии. Не конфессия, а духовность, философия лежат в основе, потому что миссия марионетки – эзотерическая.

³⁰³ Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Ди-зайн Хаус, 2007. – С. 173.



Глава 2

Постмодернистский период Харьковского театра кукол 70-х годов

В начале 70-х годов все проблемы страны, как в зеркале, отразились в советском искусстве. Постмодернистские тенденции проникли в плоть и кровь Харьковского театра кукол, заявив о себе и в репертуаре, и в актерской школе. По инерции Харьковский театр кукол еще воспринимался как цитадель образцовой репертуарной политики. В Украине он был единственным, кто давал пример другим театрам в работе над драматургией для взрослого зрителя. Вслед за Харьковом дерзали в необычной для себя области немало театров кукол Украины – в Киеве, Виннице, Львове, Донецке, Одессе, Хмельницком. Были смелые попытки работы над таким классическими репертуаром, как «Чертова мельница», «Божественная комедия», «Ночь перед Рождеством», «Энеида» и др. Харьковский театр кукол по-прежнему оставался форпостом украинского театра кукол, традиционно работающим над вечерним репертуаром.

В начале 70-х годов В. А. Афанасьев начал руководить Республиканской лабораторией режиссеров и художников, взяв под свой контроль работу всех театров кукол Украины. Совместно с А. М. Щегловым, который руководил работой художников, они делали детальный анализ увиденных спектаклей, давали консультации. Об этой работе рассказал бывший участник, а впоследствии руководитель Республиканской лаборатории В. Ф. Бугаев:³⁰⁴

«Как мне кажется, уже в этом названии был заложен некий принцип «мастер-класса», который Виктор Андреевич использовал для пропаганды всего того, что делалось в Харьковском театре кукол. Ведь чаще всего мы собирались именно в Харькове, смотрели спектакли. Виктор Андреевич с барственной снисходительностью иногда разрешал нам высказывать свои мнения по поводу увиденного. Алексей Михайлович Щеглов показывал нам папки со своими эскизами, но при всем этом мы были обязаны привозить с собой режиссерские разработки наших будущих спектаклей, эскизы, макеты, любые наработки, связанные с нашей творческой работой в театрах.

Лаборатория задумывалась как некий институт повышения творческой квалификации. Театры жили и работали по-разному. У кого-то было больше денег, у кого-то меньше, у одних все было достаточно благополучно, у других не было помещения, не складывались отношения с руководством, не хватало профессиональных кадров и т.д.

³⁰⁴ В 1980 году В. А. Афанасьев передал В. Ф. Бугаеву руководство лабораторией.

Виктор Андреевич, как мудрый аксакал, со стоическим терпением переносил шквал проблем, которые мы обрушивали на него и очень немногословно давал понять, что вся ситуация у него под контролем, нужно только проявлять выдержку и терпение. Так проходили годы, мы все больше понимали, что Виктор Андреевич вовсе не царь и не бог, что у него своих проблем не меньше, если не больше, чем у нас, но тем не менее что-то решалось само собой, чего-то нам удавалось добиваться самим. Ряд проблем Виктор Андреевич выносил при случае на рассмотрение Украинского театрального общества. В любом случае лаборатория была полезным делом хотя бы потому, что давала возможность бывать в разных театрах, смотреть спектакли коллег, разговаривать друг с другом, делиться планами и замыслами, учиться на своих и на чужих ошибках и иногда радоваться успехам.

Мы были молодыми, каждая новая встреча невольно вызывала импульс соревновательности между театрами, и на этой волне возникали спектакли, в которых действительно отражалась новая эстетика, формулировались результаты поисков новой формы и нового содержания. Нужно отдать должное Виктору Андреевичу, потому что фестивальное движение театров кукол на Украине возникло во многом благодаря его участию в этом процессе».³⁰⁵

Замысел спектакля «Прелестная Галатея» вынашивался еще с 50-х годов. В дальнейшем эта постановка оказа-



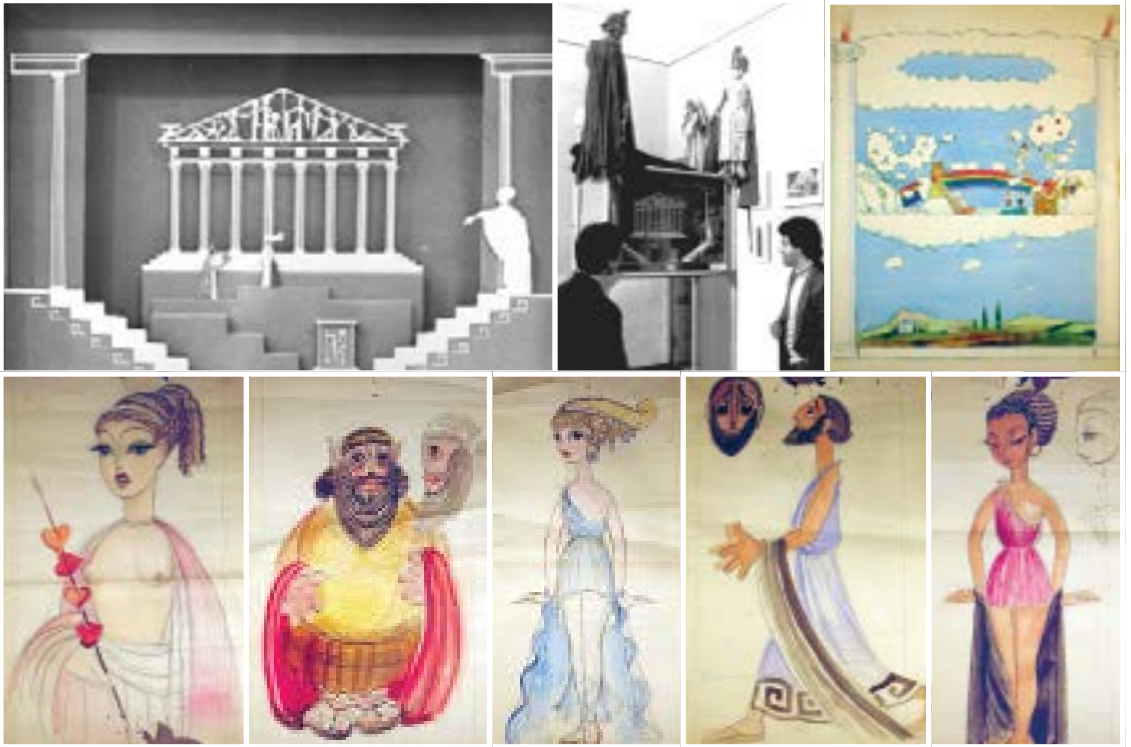
Творческая лаборатория режиссеров и художников, март 1971 г., первое занятие

³⁰⁵ Бугаев, В. Письмо А.Ю.Рубинскому от 26 января 2011 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В.А.Афанасьева, стр. 1-4.

лась спорной по оценкам и суждениям, спектакль обрел несколько иное художественное значение, нежели остальная классика театра, скорее, в силу слабости драматургии, и пусть он на порядок ниже в сравнении с классикой театра, но в какой-то степени определяет уровень постановочной культуры в те трудные и кризисные 70-е годы.

Когда подготовительные материалы спектакля «Прелестная Галатя» попали в поле зрения одной из лабораторий, В. А. Афанасьев и А. М. Щеглов изложили свой замысел будущей постановки. В ней предугадывалось намного больше глубины, интересных постановочных и сценографических находок. Стоит привести довольно подробное выступление В. А. Афанасьева на заседании лаборатории режиссеров и художников, которая состоялась 27 февраля 1972 года:

«Каким образом мы решаем этот спектакль у нас? Какую мы ставим цель и задачи? Так как я сам являюсь постановщиком этого спектакля, скажу, что задача, которую мы поставили перед собой, остановившись на пьесе «Прелестная Галатя», заключается в том, чтобы создать спектакль, в котором должны органически сочетаться элементы актерской игры в живом плане и куклы, действие которых определены сюжетом пьесы. Там два начала: одно действие на Олимпе, среди богов, другое на земле, в Афинах. Этот спектакль поставлен во многих театрах. Мы решили отойти от этого шаблона. Все что происходит на земле, происходит с куклами, что происходит на «небе» - с живыми людьми. Это не совсем живые люди, это не актеры в гриме, а маски, которые имитируют древнегреческую скульптуру. Их изображение берется из того, что осталось из изобразительной части Древней Греции: весь Олимп – все скульптуры. Сложность заключается в том, чтобы сделать их скульптурами. Мы начали носить маски. Если маска жесткая, актер не имеет возможности разговаривать, его естественный голос приобретает радиозвучание, как звучание из ведра. Очень красиво, импозантно смотрится, но когда он начал говорить, мы увидели, что все идет в утробу. Мы начали искать, оставляли верхнюю часть маски жесткую из папье-маше, отделанную поролоном, нижнюю оставляли мягкой и подвижной. При этом не достигали той цели, к которой стремились, то есть не смотрелся актер в скульптуре. Тогда мы придумали чулки: на каждую маску, отражающую черты этого бога, мы надевали на лицо чулок, сшитый в виде мешка и создавалось сразу приближенное скульптурное изображение персонажа. Через этот чулок актер говорит... Мы сажаем богов в олимпийские позы, зажигаем свет, скульптуры оживают. Я рассказываю обо всем этом, чтобы объяснить цель приема. Это все потребовало решения сценического пространства совсем в другом плане. Нужно было создавать конструктивный жесткий второй план. Сейчас все пространство сцены, начиная от глубины 4,5 метров, представляет цельную металлическую разборную конструкцию. На этой площадке размещается Олимп. Созданы оба плана путем более понижающихся станков, образующих ряд ступеней. Таким образом, боги не только сидят, они могут даже выйти на передний план, на авансцену. Замысел этого сценического оформления нас настораживал. Все вы знаете из истории древнегреческого



«Прелестная Галатей». Макет и эскизы кукол



«Прелестная Галатей». Сцены из спектакля

театра, что в Древней Греции происходили праздники Дионисия. Два раза в году был праздник урожая. Праздновался бог Дионисий, который был богом урожая, вина и земледелия. И эти праздники происходили в специально построенном театре Дионисия, который сохранился до сего дня. Мы решили построить на своей сцене театр Дионисия, использовали эту площадку, на ней – храм Дионисия. Эти ступеньки ведут к площадке храма, а на переднем плане две стенки там, где лестница ведет к авансцене. Колонны эти – 2,5 метра, а это храм с фронтоном, создается перспектива обманчивой глубины храма.

Празднество это было разгульное, вакхическое, даже с точки зрения современной техники неприличное. Там были очень неприличные действия, когда демонстрировались различные части человеческого тела. Мы этого не воспроизводим. Но само вакхическое веселье и процессия Дионисия появляется из зрительного зала под звуки музыки. Мы привлекли студентов кафедры, они образуют свиту Дионисия. Мы провели такое интересное действие – начало праздника Дионисия, – когда вся эта вакханалия проходит, водружает Дионисия на сцене, и он начинает праздник. Мы решили не идти за автором, поскольку это интермедия, мы ее создали сами.

Две скульптуры, стоящие на ступеньках этого храма, оживают, и на наших глазах заводится спор о двух способах драматургического действия. Один драматург, критического направления, очерняющий все, недоволен всем, а другой драматург – лакировщик, – смотрящий на все сквозь розовые очки и пишет, что все хорошо, все прекрасно. Спор ведется в древнегреческом ключе. Тем не менее, проблемы затрагиваются знакомые, сегодняшние. Человеку, разбирающемуся в искусстве, можно легко понять, о чем идет речь. В результате они не мирятся, спор переходит в драку, каждый предлагает свой спектакль, это не всем нравится. В это время из зала появляется третий драматург в современном костюме: «Довольно болтать. Пьеса будет идти моя. Называется она «Прелестная Галатя». Прогоняет всех авторов. Говорит о древнегреческом мифе, о Пигмалионе, о человеке, который создал скульптуру, предлагает познакомиться с действующими лицами. Начинается представление богов. Каждый бог выходит, выражает свое кредо. Зевс величественный, помпезный. Его жена с присущими ей, как жене главного бога, определенными качествами. Бог Меркурий в очень гротескном сатирическом плане. Где-то с мостиком в сегодняшний день выходят некоторые боги с греческого Олимпа. Например, Гермес, бог торговли. Он выносит чемодан, набитый всевозможными остродефицитными товарами (кетовая икра и т.д.). После представления богов идет представление действующих лиц комедии «Прелестная Галатя», которые демонстрируются в самой амфоре. Занавес в виде амфоры, он может раздвигаться, и в этой амфоре мы представляем всех действующих лиц. Автор представляет, кто это такой. Используем мы и то, что сказал автор, и кое-что придумываем сами. Заканчивается представление кукол. Начинается спектакль, поднимается ширма: первый план. Поднимается вторая – второй план. Поднимается занавес. Первое действие у скульптора Пигмалиона. Все действующие лица являются еще кое-где связующими мостками.

Пьеса в трех действиях, очень емкая и большая по метражу. Задача состоит в том, чтобы спектакль сделать не больше двух с половиной часов, иначе смотреть трудно, даже если это будет архивеселый и очень интересный спектакль. Как все это будет, выясним в середине марта. Может быть, будем показывать длинный спектакль. Думаем дать два антракта. Во всяком случае, много нового интересно обжито. Ради общего блага приходится искать интересные находки. Отыграны уже целые сцены и куски».³⁰⁶

Тему продолжил А. М. Щеглов:

«Мы столкнулись здесь с большими трудностями. Мы продолжили линию, которая была начата в «Али-Бабе» – большое, широкое театральное полотно. Театр значительно более емкий и по масштабам иной, чем «Али-Баба».

Следующий новый момент в нашем театре – это пятьдесят процентов действия актеров в живом плане. Этого не было в театре раньше.

Следующая трудность, которая была у нас, – это запись. У нас все музыкальные номера идут в записи, исполненные силами музыкальными и вокальными, наш хор, оркестр филармонии. Это все впервые и очень трудно осваиваемое.

Что помогло в решении самого спектакля? Мы в свое время побывали в Греции, видели развалины Акрополя, побывали на развалинах Карфагена в Риме, видели Колизей, видели театр Дионисия. Какой-то багаж был уже заложен. Было что вспомнить и чем оперировать. Зная, что мне придется работать над этим спектаклем, я побывал в музее античного искусства в Симферополе, в Керчи остановился на Таманском полуострове, где имеются развалины одного древнего маленького государства, где я собрал черепки и настраивался на решение этого спектакля. Кроме того, изучал определенное количество нашего материала. Если уже был очень сложный фундамент, то было на чем строить.

Я не придерживаюсь той точки зрения, что нужно обязательно точно изображать то, что было у древних греков, можно добавить и свое, лишь бы оно ложилось на спектакль... Кукла остается куклой. В спектакле у нас реалистические куклы, но не люди с их анатомическими признаками. Почему возникло такое решение в этом спектакле? Потому что античный век, античные вещи – это очень человеческие вещи, и ни в одной религии боги не были наделены столькими пороками, как в античной мифологии. Благодаря этим маскам артисты превратились в живых кукол, и разрыв между куклами и живым планом нивелировался. Все взято в голубой цвет: голубой фон, на этом фоне античные колоннады белого цвета, и в декорациях, и в костюмах превалирует белый и голубой цвета, типичные для белых городов Аттики. Все сделано как бы из мрамора.

Как шел сам процесс работы? Я никогда не боюсь говорить об этом. Инициатива, задум оформления шли от режиссера. Занавес придумал Виктор Андреевич. Когда будет рецензия, будут хвалить меня. Сделано было совместно. Спектакль

³⁰⁶ Материалы работы Республиканской лаборатории режиссеров и художников 27 февраля 1972 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-68.

является интересным, когда он цельный, компактный, без эклектики, когда все идет в одном ключе. Оформление спектакля должно быть насыщено богатством каких-то форм. Декорум очень хороший в этом спектакле, ничто не лезет вперед, а является фоном для показа скульптурных изображений богов...

Какой идее все это подчиняется? Процессу формирования идеологии человека. Так написан миф о Пигмалионе. Мы взяли сюжет из Древней Греции, вложили содержание наших дней, проблемы морали, любви человека к человеку, отношение к авторитетам, к вере в бога, в религию. Все это объединено этим спектаклем и несет определенный, нужный нам заряд. Мысль об интермедии зародилась уже как мысль вторичная...

В таком плане шла работа над этим спектаклем. Такой задум». ³⁰⁷

Замысел спектакля был интересен, однако глубина того, что было задумано постановщиками, споткнулась о поверхностную драматургию. Древнегреческие мифы, в том числе и миф о Пигмалионе и Галатее, явно тяготеют к притче, но в пьесе венгерских авторов Белы Гадора и Силарда Дарваша сюжет облегчен настолько, что превратился почти в бытовую комедию с большим количеством проеций в современные реалии, которые театр постарался обыграть с максимальной степенью успешности. Всю полноту мыслей, которую старались вложить авторы спектакля в его действие, не выдерживала довольно легковесная драматургия. Размах был взят большой, но результат оказался значительно скромнее.

Несмотря на интересный замысел, спектакль «Прелестная Галатее» претерпел изменения. Тяжеловесный, затянутый пролог и выходы актеров чересчур зашкаливали в сторону чрезмерной значительности, не выдерживая драматургических рамок постановки, поэтому пролог был убран и действие начиналось сразу с выхода Ведущего, представлявшего богов и персонажей спектакля. Несмотря на то, что спектакль пользовался определенным успехом, он не составил классического наследия театра, став чем-то вроде легковесной коммерческой «оперетки».

На спектакль «Прелестная Галатее» вышла всего-навсего одна достаточно сдержанная рецензия:

«...Пролог к «Прелестной Галатее» так и не вошел органично в спектакль. Массовая сцена, в которой действуют «древнегреческие» юноши и девушки, выбегающие на сцену из зала, получилась инородной, из какого-то другого спектакля. Многолюдно, суетно, длинно. И неубедительно... Менее удачна в спектакле сцена в баре. Она растянута и малодейственна». ³⁰⁸

Спектакль просуществовал на сцене Харьковского театра кукол около десяти лет и выбыл из репертуара.

Для драматургии 70-х годов наступали нелегкие времена. Надо было искать выход из создавшейся ситуации. Виктор Андреевич нашел контакт с известным

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Щербакова, Н. Когда выступают куклы [Текст] / Н. Щербакова // Красное знамя. 1972. – 27 мая.

в те годы писателем-сатириком Феликсом Кривиним, написавшим для театра пьесу «Приключения медвежонка». Но поставленный по ней спектакль не стал значительным событием и просуществовал недолго.

Харьковские поэты-юмористы А.З.Житницкий и В.А.Левин предложили Виктору Андреевичу осуществить на сцене театра постановку пародийного спектакля для взрослых «Шерлок Холмс против агента 007, или Где собака зарыта?». Это была пародия на Джеймса Бонда, героя романов об агенте 007, созданного писателем Яном Флеммингом. Художником постановки был В.И.Кравец. История его замысла такова:

«В 1977 году мы, конечно же, только понаслышке знали о Джеймсе Бонде. Его позиционировали в Советской стране как страшное явление буржуазной жизни – рассказал один из соавторов пьесы Анатолий Житницкий. – Когда мы с другом Вадимом Левиным задумали написать пародию на детектив, сразу же возник положительный образ Шерлока Холмса, а потом в противовес ему появился агент Ее Величества. Стали по крупицам собирать информацию из газет о супер-шпионе».³⁰⁹

Настоящего Бонда авторы и участники спектакля увидели только в 90-х на киноэкране. Как признался Анатолий Житницкий, кое-что они угадали по наитию:

– Мы с Вадимом Левиным угадали его примитивность и какие-то надуманные сверхчеловеческие способности. События развивались, как в классическом детективе. У пастора Бакенбарда пропала собака. Убитый горем, он обратился к знаменитому сыщику Шерлоку Холмсу. Параллельно к расследованию подключился агент 007. Спектакль игрался в двух планах – на сцене были и люди, и куклы. При этом некоторых кукол делали похожими на актеров, которые их водили. В спектакле были погони, стрельба и газетчики. А в конце мудрый Шерлок Холмс, как и положено, говорил: «Я знаю, кто убил собаку, ведь я видел эту историю в театре кукол. Собаку убил сам пастор. Разгадка проста: у попа была собака, он ее любил, она украла кусок ростбифа, он ее убил...».³¹⁰

В пьесе было мало драматургии, это была, скорее, иллюстрированная в лицах литературная пародия. Как всегда на высоте оказалась сценография В.И.Кравца, с его же режиссерскими и



В. И. Маяцкий, В. И. Кравец и А. М. Щеглов

³⁰⁹ Из материалов Интернета.

³¹⁰ Там же.



Ш. Фоерберг с куклой Шерлок Холмс



М. Корик и Ш. Фоерберг на репетиции спектакля «Шерлок Холмс...»



Репетиция. А. Рубинский (Пастор Бакенбард), Л. Иванова (Мэри Члери)



А. Кривенко с куклой Джеймс Бонд и Э. Смирнова с куклой Мисс Даблю



Ватсон – М. Корик и Шерлок Холмс – Ш. Фоерберг



Сцена из спектакля «Шерлок Холмс»

технологическими решениями, но, несмотря на многие оригинальные сценографические находки, в спектакле не было органичной преемственности эстетики с классическим наследием театра. «Шерлок Холмс...» просуществовал на сцене всего два сезона, несмотря на то, что поначалу спектакль оживил репертуарную афишу театра, его посещали почетные гости, среди них популярная тогда «администрация клуба «13 стульев» шестнадцатой страницы «Литературной газеты».

Еще в начале 70-х годов А. М. Щеглов задумал воскресить на сцене театра старинный украинский и русский фольклор. С этой целью он разработал тему украинского вертепа и русского Петрушки. В его идею Виктор Андреевич не поверил. Алексей Михайлович долго его уговаривал, что с этим материалом можно сделать интересный и даже новаторский спектакль, стилизацию народного представления. Получив отказ, А. М. Щеглов самостоятельно, на собственные средства создал кукол и декорации и потом показал их В. А. Афанасьеву. Увидев замечательные образцы фольклорного материала, Виктор Андреевич дал добро, и вскоре в труппе приступили к репетициям. Это были два небольших по объему спектакля – «Украинский вертеп» и «Комедия о Петрушке». Кукол и сценографию «Украинского вертепа» сделал А. М. Щеглов, а «Комедии о Петрушке» – художник В. И. Маяцкий. Постановщиком был В. А. Афанасьев; режиссером «Украинского вертепа» – А. А. Инюточкин, а «Комедии о Петрушке» – Л. П. Попов; последние – тогда еще студенты. В спектакле были задействованы не только актеры театра, но и студенты кафедры театра кукол.



«Украинский вертеп». Сцены из спектакля: Г. Стефанов (Хозяин вертепа) и его помощники Н. Левченко, И. Рабинович, А. Рубинский, А. Куцык



Создатели спектакля «Украинский вертеп»: режиссер А. А. Инюточкин и художник А. М. Щеглов

После этого родилась идея сделать специальную постановку по типу концерта, где ведущий рассказывал бы о развитии театра кукол от фольклора до современных форм. Так появился спектакль «Куклы рассказывают и показывают». Его премьера состоялась в 1975 году. Спектакль состоял из двух действий: в первом – «Украинский вертеп» и «Комедия о Петрушке», а во втором – сцены из классических постановок театра – «Чертова мельница» и «Божественная комедия», а также эстрадный номер «Мушкотяры», созданный студентами кафедры, перекочевавший потом в этот спектакль.



Встреча с С. В. Образцовым после показа спектаклей «Украинский вертеп» и «Комедия о Петрушке». 3 июня 1976 г., г. Москва



В мэрии Льежа, Бельгия



У входа в театр марионеток «Аль Ботруль», г. Льеж, Бельгия

«Вертеп» и «Петрушка» привлекли внимание театральной общественности. Спектакль получил приглашение на XII Международный Конгресс и фестиваль театров кукол УНИМА, который проходил в Москве в мае-июне 1976 года. Для этой цели были проделаны специальные постановочные и сценографические доработки спектакля для выступления на столичных сценах.

Фестиваль был очень представительный, с показами, обсуждениями, конференциями, заседаниями секций. Выступления театров проходили на многочисленных сценических площадках, которыми так богата Москва. Спектакли «Украинский вертеп» и «Комедия о Петрушке» имели успех и укрепили авторитет театра, заявившего о себе на мировой арене.

В 1979 году, после успеха в Москве, театр пригласили принять участие в праздновании 50-летия УНИМА, проводившегося в рамках международного фестиваля в бельгийских городах Льеже и Намюре. Фестиваль имел направленность на воскрешение традиционных форм мирового театра кукол и проходил под девизом «Ожившие традиции». Более того, театру была оказана честь открывать своим спектаклем этот фестиваль. Была проделана большая работа по созданию новой редакции спектакля в расчете на «гастрольный» вариант в количестве семи актеров.

Представление имело успех. Известный чешский кукольник Ян Малик высоко оценил работу театра, тесно сдружившись с харьковской группой.

После смерти А. М. Щеглова в 1980 году к теме фольклорных представлений театр больше не возвращался. Значение «Украинского вертепа» и «Комедии о Петрушке» в то время было больше стратегическим, познавательным с точки зрения прикосновения к первоисточкам, поиска новой эстетики в области фольклорной формы. Спектакли развивали фольклорную тему, воскрешая ее приближенно к тому времени. Но, как заметил С. В. Образцов, это не было абсолютным «воскрешением», потому что стилизованные сцены Петрушки исполнялись всеми участниками спектакля, тогда как традиционно был один исполнитель, игравший за всех персонажей уличного балагана, а Шарманщик, стоявший перед ширмой, ему подыгрывал.

Но вряд ли мы стали бы рассматривать эти маленькие представления с позиции развития актерской школы, тем не менее, благодаря этим необычным поискам театр успешно заявил о себе на международной арене.

В 70-х годах, официально считаясь авангардом в создании спектаклей для взрослого зрителя, Харьковский театр кукол приводят в пример: «Не випадково вистави «Український вертеп» і «Комедія про Петрушку» представляли нашу республіку на міжнародному фестивалі театрів ляльок у Москві, що проходив одночасно з XII конгресом УНІМА».³¹¹

Однако нельзя не заметить, что в 70-е годы в вечернем репертуаре образовался застой. Творческие поиски словно остановились, отсутствие художественных идей не приводило к программным действиям. Если в течение целого года очень тяжело, с глобальными трудностями, с долговременными остановками, неувязками в расписании репетирировался «Шерлок Холмс...», где помощниками у Виктора Андреевича были два очередных режиссера, то, наоборот, легко и успешно пробовал экспериментировать в детском репертуаре Е. Ю. Гиммельфарб. Увы, его начинания в новой эстетике приживались трудно. Эксперименты в создании нового репертуара требовали другого режима работы. Серьезные препоны возникали в увеличивающемся плане играемых спектаклей, а главным «художественным» критерием стала их портативность в условиях выездных гастролей. Требования затратных усилий для собственно творческой работы не удовлетворяли требований экономической политики театра, поэтому репертуарную политику по-прежнему определяли испытанные, но безумно устаревшие спектакли, пока еще приносящие театру стабильный доход. Несмотря на явные качественные преимущества, многие новые талантливые спектакли из-за сложившегося режима работы быстро сходили со сцены. О том времени вспоминают В.М. и М. И. Прохоровы:

«В те времена было три театра в театре – три независимые друг от друга группы. Одна работала на выездах, другая на гастролях, третья на стационаре. У нас был

³¹¹ Моцар, Т. На виставах лялькового... [Текст] / Тетяна Моцар // Український театр. – 1977. – № 4. – С. 24.

сумасшедший план – полторы тысячи спектаклей в год! Притом, что в Киевском театре кукол – триста спектаклей в год! Это была каторжная работа, которая влияла и на качество спектаклей, и на производство. «Лепили» примитивные спектакли для того, чтобы эти полторы тысячи спектаклей сыграть и выпустить четыре-пять премьер. А двести-триста спектаклей всего игралось на стационаре, причем, замены у нас как таковой не было. Для того чтобы выполнить финансовый план, мы работали очень много, поэтому мы очень медленно продвигались вперед. Если бы не было такого огромного количества спектаклей, конечно, мы не раз в пять лет делали бы вечерние спектакли. Нам не хватало физических сил, было так тяжело, что долгие годы мы не могли привлекать даже профессиональных композиторов и драматургов. Стефанов сам писал пьесы и музыку к спектаклям, и Уралова писала музыку к спектаклям, потому что эта музыка театру ничего не стоила».³¹²

В таких условиях не могло быть места эксперименту, поиску интересной драматургии, поэтому эстетика не развивалась. Для Харьковского театра кукол эпоха 70-х годов не просто значительно уступала, а стала полной противоположностью 60-м годам по творческому азарту, дерзновенности планов и возможностям их воплощения. Это время по всей палитре творческого состояния театра стало большим откатом назад. Засилие экономики, принципов планового хозяйства, внедрение командно-административной системы управления привело к нивелировке изначальных установок развития театра и, в конечном итоге, отразилось на состоянии актерской школы. Сложившийся стереотип советской действительности отрицательно влиял на развитие важных звеньев, определявших творческий уровень театра. Стабильность обрела больше преимуществ, нежели осуществление смелых начинаний, отличавших театр десятков лет назад. Изменение курса развития только способствовало усилению кризисных тенденций. Театр отразил главные пороки советского общества, не приложив особых усилий в сопротивлении формирующимся обстоятельствам.

Но по-прежнему была сильна инерция славы театра, закрепленная за ним в течение 60-х годов, многие советские публикации в газетах и журналах в адрес театра пестрят благодушием и спокойствием. А рядом с «патокой» официоза начинали звучать и первые тревожные сигналы:

«Сам по себе факт, что сегодня во «взрослом» репертуаре театра, кроме «Чертовой мельницы» и «Божественной комедии», только «Прелестная Галатея» (спектакль явно эклектичный, напоминающий механизм, у которого разболтались все части) – сам по себе факт настораживает. Неужели коллектив достиг своего творческого потолка давно, а потом перебивался процентами с накопленного капитала? Укрепляли материальную базу, налаживали образцовое хозяйство, а живую жизнь проворонили... Просочилась она, как вода через песок, и никто не успел заметить, когда это случилось... К счастью, успели. И приняли

³¹² Беседа с актерами театра кукол В.М. и М.И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

коренные, принципиальные, безошибочные меры: начали сами себе готовить новую смену кукольников. В 1969 году начала работать кафедра театра кукол при Харьковском институте искусств имени Котляревского. В театр пришло сразу одиннадцать выпускников – актеров и режиссеров... В последние десятилетия намечился прямо-таки взрыв интереса к театру кукол повсеместно».³¹³

Первый выпуск выпускников Харьковского института искусств состоялся в 1973 году, но это был пока еще немногочисленный отряд молодежи. В театре уже хронически не хватало достойной смены. Во второй половине 70-х годов коллектив единомышленников стал сдавать позиции. В тот же период начали уходить из жизни корифеи. В 1978 году не стало прекрасного актера и человека, заместителя директора театра Ф.И. Сушона, в 1979 году – главного администратора Я.М. Брестовицкого; ушли на пенсию М.И. Корик, К.И. Вольховская. По разным причинам покинули театр целый ряд ведущих актеров и режиссеров среднего поколения: А.А. Агоньянц, И.П. Кагановская, В.С. Левченко и др.

В то же время тяжело заболел главный «идеолог» харьковской школы кукольников Г.Е. Стефанов. Ему было уже не под силу выдерживать актерские нагрузки, а найти ему замену в ряде спектаклей оказалось большой проблемой. 1 апреля 1980 года в главном фойе театра Георгий Евгеньевич скромно отметил свой семидесятилетний юбилей и отправился на пенсию. Спустя четыре года он ушел из жизни. На многих актеров старшего поколения уже нельзя было возлагать того груза физических и творческих задач в силу их естественного возраста.

Ни один из поставленных в течение 70-х годов вечерних спектаклей не имел фундаментального значения в сравнении с классикой 60-х годов. Из вечернего репертуара – «Прелестная Галатhea» (1972), «Куклы рассказывают и показывают» (1975), «Шерлок Холмс против агента 007, или Где собака зарыта?» (1977) – за десять лет всего три постановки из вечернего репертуара, в котором уже никто из корифеев не был задействован.

Зато детский репертуар первой половины 70-х годов стал классикой театра, в чем несомненная заслуга Е.Ю. Гиммельфарба. Вслед за премьерой «Солнечного луча» следуют другие его постановки, где он показал прекрасные перспективы вывода театра на иной, интеллектуальный уровень диалога с детской аудиторией. А до «Солнечного луча» был поставлен блестящий спектакль «Винни Пух и все, все, все...». Рассказывает Е.Ю. Гиммельфарб:



Е. Ю. Гиммельфарб,
70-е гг.

«Рая Ковалева очаровательно играла Винни-Пуха... Был очень талантливый актер Боря Иванов, потрясающий, от Бога данный талант, с таким чутьем! Темный неграмотный мужик, но как он играл у меня ослика Иа, никто бы так душевно его не сыграл в «Винни-Пухе». Его жена Лариса Иванова... Все они нутром

³¹³ За кулисами дворца сказок [Текст] // Красное знамя. – 1975. – 17 мая.

чуяли, были яркие, точные. Я с ними не теоретизировал, я формулировал задачи, и они это делали.

Там был один трюк, когда Винни-Пух застрял в норе, где должен был просидеть неделю. Я думал, как же эту неделю сыграть. В итоге мне сделали на семи разрисованных шестах семь солнц и лун. Когда они появлялись, дети отсчитывали дни недели.

Спектакль был нелегкий. Владимир Маяцкий сделал очень красивый спектакль, как бы в двух плоскостях: цветной, прозрачный, красивый в фантазиях мальчика, и белый, теневой – в реальности. Это был нетрадиционный, хотя и ширмовой спектакль, там не было живого плана. Наташа (Наталья Андреевна Бурая – прим. авт.) сделала шумовое оформление». ³¹⁴

Постановку Е. Ю. Гиммельфарба «Винни Пух и все, все, все...» театральная критика отметила словами: «как посерьезнел, интеллектуально вырос сегодняшний театр кукол». ³¹⁵

«Это была четвертая преддипломная работа, а на диплом готовился «Солнечный луч» – продолжает Евгений Юзефович. – Это была моя заявка. Эля Смирнова играла мышонка Муфа. Если бы не она, не знаю, вытянул бы я всю эту глубину. Эля Смирнова – это дар Божий, такой талантище. Лирическая драма – жанр редкий в театре кукол. В сцене, когда мышонок Муф растапливал слезами клей, мурашки шли по коже. Тонкая, деликатная пьеса, там есть хорошая драматургия, есть что играть для актеров. Это пьеса двух актеров – Он и Она.

Я сделал трехплановую ширму. Там был один трюк, я на него рассчитывал, но не был уверен, что получится: Кот должен был ворваться в подвал и гоняться за Мышонком. Я попросил сделать отдельно гигантскую голову, гигантский хвост и лапы, рассчитывая, что на этом контрасте появление Кота будет производить еще больший ужас на зрителя. Когда он появился, я понял, что надо, чтобы все его части двигались очень медленно, а Мышонок – нормально. Тогда стала видна скорость. Пока лапа Кота поднималась, Мышонок уже оказывался в другом месте. Вот такое соотношение пропорций, масштаба движения, Балеринка падала на голову Коту, спасая Мышонка, тоже замедленно. Она появлялась из глубины, из темноты и, медленно вращаясь в воздухе, опускалась ему на голову. Эта голова прижималась, и Кот с криком просто исчезал.

В сцене танца благодарности Балеринки были такие калейдоскопические круги, с прорезями, в которые были наклеены много цветных фильтров, на «галатеевском» станке стоял контровой фонарь, круги вращались быстро, и в зал, на потолок, на стены бежали цветные зайчики.

Наиболее просвещенные зрители в области искусства театра кукол книжек не читали, теории не знают, но как они определяют, где искусство, а где не ис-

³¹⁴ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

³¹⁵ Там же.

кусство? Какими датчиками? Неизвестно. Но они это определяют. И когда искусство присутствует, они не могут не откликнуться. Всегда были реакции по поводу происходящего».³¹⁶

Характерны в этом плане рецензии:

«Солнечный луч» – самый современный спектакль в сегодняшнем репертуаре театра. Спектакль выдержан в благородной, сдержанной интонации, он грустен, лиричен, рассчитан на тихое размышление, на поэтическое воображение. В нем и следа нет традиционного «балаганного веселья». И совсем юным зрителям, прямо скажем, скучно сидеть на таком спектакле. Они не понимают его едва уловимой иронии, не оценивают чудес оживления и преобразования вещей. Им не хватает на грядке ширмы движения, событий. Это стало особенно очевидно – по контрасту – когда наступило явление кошки. Иначе как явлением это и не назовешь! Сначала огромные черные когти... потом тяжелые лапы... грозные пики усов... глаза, как желтая молния... вся свирепая жадная морда... хищное туловище... И все это рывками, частями, через три ширмы, неотвратимо – как стихия, как живой, во плоти, ужас... Поистине, страшнее кошки зверя нет! Что поднялось в зрительном зале!...»³¹⁷

Может быть, некоторым юным зрителям, воспитанным на спектаклях, где «много» действия, скучно было смотреть эту очень необычную лирическую драму, но безусловно, все-таки, другое – этот спектакль знаменовал собой, пусть непривычное на первый взгляд, но появление новых выразительных возможностей театра кукол на харьковской сцене.

Порядок, введенный в Харьковском театре кукол, был подчинен своеобразной иерархии:

«Я попал в третью группу – рассказывает Е. Ю. Гиммельфарб. – Тогда театр был трехгрупповой. Была группа «супер», номер один, где были все «звезды», была группа номер два, где были «среднего» профессионального уровня актеры, и была группа номер три, где была группа актеров – «отстой». Можно ли их обвинять в том, что они были «другого уровня», что они были обделены, их сразу «поставили на место»? Там играл Василий Минович Калмыков, «титка» Тамара (Т. Н. Николенко – прим. авт.), Кузьмина, Субач, Прохоровы, Лариса Иванова. В этой группе уже несколько лет никто вообще не ставил никаких спектаклей.

Тамара Николаевна Николенко – «классика», да и Наталия Александровна Субач была неплохая актриса. Володя Бардуков всегда был «школьным» актером – образованным, точным, выразительным. Калмыков в прошлом режиссер, импозантный мужчина, красавец, обаяния редкого. Кузьмина была очень интересная актриса. Она проходила школу то ли Таирова, то ли Мейерхольтда. Когда я «витийствовал» в молодые годы, она меня очень поддерживала, хотя я над нею так же «издевался», как над всеми. Она понимала, что я это делаю ради искусства.

³¹⁶ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

³¹⁷ За кулисами дворца сказок [Текст] // Красное знамя. – 1975. – 17 мая.

Очевидно, Мейерхольд тогда тоже не давал спуска, как я понимаю. Если Станиславский говорил, что его систему надо изучать по Мише Чехову, то в Мишу Чехова биомеханика уже входила. Они все вышли из Станиславского. И Мейерхольд тоже из него вышел. И Михаил Чехов со своей теорией, и Вахтангов...³¹⁸

Е. Ю. Гиммельфарб, будучи студентом, успешно совмещал учебу в институте с работой в театре:

«Пришло время первой сессии на втором курсе. Я предложил экспликацию по пьесе Е. П. Чеповецкого «Ай, да Мыцык!». Это была моя курсовая работа, где я сделал сам макет, кукол. Курсовая работа прошла на «ура», мне поставили пятерку, и я понял, что это мой шанс. Слышать судьбу я умел, в общем-то, всегда. Пришел в кабинет к Виктору Андреевичу, который меня ждал, и сказал ему:

– Если только это можно, я бы очень хотел поставить спектакль по этой моей экспликации.

Он, так это, небрежно сказал:

– Если ты так хочешь, я могу предоставить эту возможность.

Я правильно «прочитал». Если бы он не ждал меня с этой просьбой, он бы не снизошел до того, чтобы позвать меня и сказать: «Ты знаешь, мне понравился твой спектакль, поставь теперь его в театре». Он был другим человеком. Это его психология, оправданная его жизненным опытом. Ему психологически важно было, чтобы я пришел и попросил, а не он меня просил, чтобы не я диктовал свои условия, чтобы я принял те, которые он предложит.

Спектакль шел с огромным успехом. Тамара Николаевна Николенко играла тетюшку Марину, Лариса Иванова потрясающе играла мышонка Мыцыка, Владимир Бардуков играл Кота. Там были сцены уморительные, я столько трюков придумал! Пять минут шла сцена с пульверизатором, когда Мышонок прихорашивался к приходу тетюшки Марины, Володя Бардуков играл пульверизатор. Мышонок садился попой на грушу, накачивал ее – Володя потрясающе делал звуки – и из пульверизатора начинала бить «струя». Пока Мышонок добегал туда, струя прекращалась, а Мышонок закрывал глаза и подставлял мордочку под «струю», а «струя» не била. Так три, четыре раза, пока Мышонок не додумывался грушу перенести в сторону, откуда била «струя». Тогда он своей попой скакал и его «поливало».

Потом был прыжок в пудреницу, куда он нырял серым, а выныривал белым. Шляпа, которую он надевал, и его не было видно. Потом я ввел в этот спектакль персонажей, которых в драматургии не предусматривалось. Там были помощники тетюшки Марины – молодые Прохоровы, Бардуков, кто-то еще был четвертый. Они осуществляли перестановки, все это делалось под какие-то песни. Такой был феерический спектакль».³¹⁹

³¹⁸ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

³¹⁹ Там же.

Классикой стала своеобразная диалогия – «Веселые медвежата» и «Медвежата в городе» – весьма непритязательные по драматургии спектакли. Причем, они сохранились в репертуаре вплоть до 90-х годов. Впоследствии, вернувшийся в Харьков после «уральской зоны» Е. Ю. Гиммельфарб, сам же их и списал.

Рассказывает автор постановки:

«Спектакль «Медвежата в городе» был очень трогательный. Там была финальная мизансцена прощания, когда на скамеечке сидели по краям дедушка и бабушка, а между ними медвежата спиной к залу, прощались и вздыхали все. Был такой трюк, когда они катались: сами приносили бочку, на бочку клали доску, садились на доску с двух сторон, и зритель видел, как они отрываются от ширмы. Виктор Андреевич, придя на прогон, был удовлетворен, согласился поставить свою фамилию, поздравил меня с удачной работой. И сказал:

– Теперь надо сделать вторую серию «Медвежата в городе».

Алексей Михайлович Щеглов был художником и того, и этого спектакля. А он пьес не читал. Я даю ему пьесу, а он ее положил в свой желтый дипломат, в котором носил своей обезьяне бананы. Я ему говорю, что надо на завтра уже принести макет. На завтра он приносит какой-то макет, который я не знаю, к какому спектаклю делал. Раз десять он меня «дурил», я бесновался, потом я ему читал пьесу. Сердиться на него было невозможно, и, наконец, мы с ним придумали, как все это будет выглядеть.

В «Медвежатах в городе» мне пришлось разгуляться в воображении, потому что драматургия хуже не бывает. Дидактика, тупая назидательность, ну, просто ужас. Никакого зрительского интереса. Я из медвежат сделал этаких «розбишак». Прохоров и Бардуков играли этих двух медвежат. Они влетали в комфортабельную московскую центровую квартиру, приехав из деревни, обвешанные сушеными грибами, плетеными сумочками с яблоками, в капюшонах. Влетев, они начинали с визгом все это разбрасывать, загаживать всю квартиру. Входила Фимка, старшая сестра, видела весь этот ужас. Короче говоря, весь спектакль они издевались над этой Фимкой. Детям это ужасно нравилось. Я еще приплел сон этих медвежат.

Когда сдавали этот спектакль, выступила Кагановская и сказала, что Гиммельфарб – это находка для театра, может из «дерьма» делать «конфетки».

Виктор Андреевич все больше и больше начинал верить в меня, в мои творческие способности и дошло до того, что он мне доверил поставить его инсценировку по «Вини-Пуху» Милна, за что я ему опять должен быть благодарен.³²⁰

Поскольку для кадровой политики театра кафедра начала давать отдачу чуть позже, то для театра нужны были такие творческие личности, которые стимулировали бы творческие процессы внутри коллектива. Такие люди нашлись.

На протяжении 60-х – начале 70-х годов в труппу театра вошли актеры, которые по своей творческой природе органично влились в коллектив корифеев-единомышленников – Фаина Ефимовна Грошева, Борис Михайлович Иванов,

³²⁰ Там же.



Ф. Е. Прошева



В. М. Прохоров



Л. П. Иванова



В. М. Прохоров и
М. И. Прохорова



В. А. Бардуков

Лариса Ивановна Иванова, Людмила Ивановна Кулишова, Валерий Михайлович Прохоров, Мария Ивановна Прохорова, Владимир Алексеевич Бардуков.

В 1969 году В. А. Афанасьев провел на базе театра Республиканскую конференцию «Актер с куклой», на которой присутствовали делегаты из одиннадцати театров кукол Украины, гости из Литвы, Грузии, России.

С докладами выступили ведущие мастера театра кукол, а в конце свою работу с куклой продемонстрировали актеры из разных театров. Среди них были молодые актеры из Донецка – Элеонора Николаевна Смирнова и Шарль Исаакович Фоерберг. В. А. Афанасьев отметил их выступления и пригласил в театр. Рассказывает Э. Н. Смирнова:

«Мне позвонила Смелянская и предложила:

– Эля, шеф хотел бы знать, как ты смотришь на то, чтобы прийти к нам?

А я знала, что Света не только его пресс-секретарь, но и «ангел-хранитель». Я говорю:

– Не собиралась, но мы с Сережей³²¹ думали, куда дальше. А она говорит:

– Вот с тебя и начнем. Давай, двигай ты, а там его будем перетаскивать.

Я с тем и шла. Света посоветовала написать письмо – что мне интересно было бы с ним, Афанасьевым, поработать. Я протестовала, но она меня убедила. Я написала, что понимаю, что он собирает силы, чтобы сцементировать театр, сделать его опору, и если я вписываюсь, то могу приехать.

³²¹ Сергей Иванович Ефремов – муж Э. Н. Смирновой.

Получила телеграмму: все условия принимаются, ждем. Мне дали шикарную квартиру, подъемные. На самую высокую ставку. Я приехала и почувствовала атмосферу заведенного порядка, и что все имеет свое место, и на нем есть хозяин, и каждый отчитывается перед Афанасьевым. Это был театр, который играл для взрослых стабильно, и зритель шел, причем за месяц раскупались билеты. Это говорило о том, что город театралный и любит именно театр кукол.

В июле 1974 года я пришла в театр. Афанасьев предложил мне поехать в Венгрию. Я говорю:

– Это неудобно, кому-то перейду дорогу.

Он принял это с уважением.

Я пришла в группу, где мой друг был помрежем и актером, это кукольник с детства. В Харьковском театре кукол с 1972 года. И у нас с Шарлем (Ш. И. Фоерберг – прим. авт.) была общая школа. Я просила шефа, чтобы меня взяли в его группу. В этой группе был спектакль «Прелестная Галатеея». Сначала я играла Хлою, потом Геру в живом плане. В «Шерлоке Холмсе» я играла, но лишь до 1978 года, потому мало успела.



Э. Н. Смирнова
с куклой Хлоя



Ш. И. Фоерберг с куклой
Шерлок Холмс



РЕСПУБЛИКАНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
"АКТЕР С КУКЛОЙ"

г. Харьков 11 – 14 ноября 1968 г.



Мой любимый спектакль – «Солнечный луч». Это была моя любимая роль, мой качественный дебют в Харькове. Виктор Андреевич сказал, что будет работа с Гиммельфарбом. Женя был вездесущий, общительный, и его все знали. Он умел очень здорово говорить и завлекал в работу. И когда мы начали готовить спектакль, Афанасьев курировал, на репетиции заходил. Во время работы много было назначено дублеров, и все они со временем рассасывались. Спектакль был философский, с неким сюрмом, но у Женьки все время возникали новые идеи. Мы начинали одно, а потом переделывали... Я сказала:

– Женя, так нельзя, нужно отработать одну версию, все компоненты сопутствующие и все задачи, они должны быть в едином ключе и тональности. А ты хочешь тут сломать линию и тут, а тогда о чем же будет спектакль?

И мы немножко с ним поссорились, а Афанасьев у нас был арбитром. Он меня поддержал. Женя сдался. Я ему говорила:

– Женя, ну мне не хочется здесь вот так играть, мне кажется, тут нужно вот так, потому что пропадает цельность и суть в таком случае.

Сложно рождалась эта постановка, потому что и детали давались в последнюю очередь. Цеха затягивали. Допустим, я уже играю на публике, а мне во втором только акте приходит деталь, с которой я еще ни разу не играла. И я ее прямо на месте обыгрываю. И Женя прибежал перед началом:

– Эля, все выбрось из головы, сыграй, как ты хочешь.

Эдуард Гуревич смотрел спектакль и сказал:

– Я никогда не думал, что в театре кукол может быть такое чудо!

Убегая на московский поезд, оставил мне целое стихотворение. Я была поражена:

Отчего загрустила флейта,
Разве что-то не сбылось?
Но вдруг барабан ударил резко,
Запестрели ребячьи лица, заблестели глаза.
А у Эли глаза газели,
А у Эли глаза-гляделки,
Куклы брошенной плача очи,
Очи самой жесткой правды жесточе.
Что случилось? Разве время остановилось?
Отчего роса на траве заблестела?...».³²²

Э. Н. Смирнова, творчество которой приходится на период с 1974 по 1978 годы, имеет исключительное значение для Харьковского театра кукол. Ее искусство стало образцом для всей молодежи труппы, год от года увеличивающейся за счет прибывающих выпускников кафедры. Она беззаветно отдавалась актерской профессии, учила молодежь исполнительскому мастерству, работе в актерском ансамбле. Очень требовательная к себе и своим партнерам, актриса при необходимости умела навести должный порядок в группе, дисциплину, не допускала

³²² Беседа с заслуженной артисткой Украины Э. Н. Смирновой от 5 июня 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

разболтанности и непрофессионализма. При любых условиях труда³²³ актриса работала с такой самоотдачей, равной которой не было ни у кого из молодых актеров. Все ее сценические создания насыщены полнокровной жизненной силой, эффект оживления куклы был доведен до абсолютного совершенства.

В харьковский период творческой деятельности актриса создала два актерских шедевра – роли Муфа в спектакле «Солнечный луч» и Бегемотика Бори в спектакле «Таинственный гиппопотам».

Выдающийся детский писатель и драматург Е. П. Чеповецкий, рассуждая о творчестве Э. Н. Смирновой, совершенно справедливо говорит о природе образного начала, которым должны быть наполнены сценические создания актера школы переживания:

«Образ має набути повномірною людського життя, духовного й фізичного в думках і в русі, і при цьому обов'язково лишиться тільки образом. Проте образ цей своїми діями, правдою сценічного існування, типовістю має викликати у свідомості глядача аналогічний, знайомий з життя образ. Викликати і тримати цю ілюзію, такий стан до кінця дії, бо втрата хоча б однієї з типових ознак живого миттю робить його предметом, вбиває. От і все. От яка особливість цього мистецтва. Звідси очевидно й те, якими даними має володіти майстер, що створює в театрі образ...».³²⁴

Е. П. Чеповецкий анализирует работу Э. Н. Смирновой в спектакле «Таинственный гиппопотам» по пьесе В. Лифшица и И. Кичановой. Эта пьеса, как и многие другие, – одна из классических пьес советского репертуара. Интрига пьесы строится на оригинальном сочетании одного и того



Э. Н. Смирнова с куклой Муф из спектакля «Солнечный луч»



Э. Н. Смирнова с куклой Бегемотик Боря из спектакля «Таинственный Гиппопотам»

³²³ Выступления театра проходили порой в суровых условиях выездов, творческих командировок в областные центры Украины и России, где не было достаточного театрального оборудования, актеры проживали в холодных, зачастую неотапливаемых гостиницах, часто не имея элементарных бытовых условий.

³²⁴ Чеповецкий, Ю. Не просто талант [Текст] / Ю. Чеповецкий // Український театр. – 1976. – № 3. – С. 26.

же понятия в словах «гиппопотам» и «бегемот». Некто таинственный гиппопотам и станет другом для главного героя пьесы львенка Левы, если тот его найдет. А самоотверженно помогает ему в поисках этого гиппопотама... бегемотик по имени Боря.

«Але незабаром на ширмі з'явиться головний герой, і глядний зал зіллється зі сценою, події почнуть захльостувати все приміщення, наповнять його своєю атмосферою, і кожний з глядачів стане її активним співучасником – виникне так званий ефект присутності і співпереживання...

Щоб простежити за особливостями гри актриси – технікою водіння ляльки, усіма елементами майстерності – відкритими й потаємними, за допомогою яких був досягнутий цей, я б сказав, абсолютний ефект, – природно, слід заглянути за куліси, точніше за ширму, туди, де створюється самий образ, де майстра видно в контакті зі своїм героєм, де він вдихає в нього дію і життя. І я це бачив. Побачив і діючу ляльку, і актрису, яка «увійшла в образ» – Елеонору Смирнову. Явище це незвичайне! Здавалося, не лялька, а актриса повторює слідом за нею усі необхідні рухи; а оскільки людині робити це легше, ніж ляльці, то усі повторення, збіг абсолютні.

Ми, звичайно, розуміємо, що в даному випадку для нас важливі дії ляльки, а не актора. Але лялька, завдяки такому контакту, по-своєму, ляльково, але абсолютно повно й достовірно передає заданий характер і вирішує своє завдання. Більше того, вона настільки повно живе і своїм життям, і спілкуванням з іншими персонажами, що здається: коли вони зникнуть з поля зору, присутність їх буде відображена в діях героя Е. Смирнової.

Я багато бачив, багато зрозумів заново, але багато чого пояснити не берусь. Є в роботі – грі актора моменти, які близькі натхненню, їх пояснити не можна, вони часто незрозумілі самим акторам, подеколи вони й не повторюються, породжені моментом, станом, але гранично повно творять мистецтво. І якогось б смирновського героя ви не зустріли на ширмі – в дитячому чи дорослому спектаклі, – кожен з них обов'язково буде вас дивувати і хвилювати. Я спостерігав досконалі лялькові образи, які випромінювали теплоту, але тепер вже завжди, другим зором, бачу актрису, яка «увійшла» в ці образи, її чудову пластичність і технічність – фізичну, внутрішню, голосову, її невіддільність від сценічного життя героя, здатного повністю наситити усі емоції глядача».³²⁵

По особенностям природы дарования, творчество Элеоноры Николаевны стало прямым продолжением харьковской школы кукольников, исключительно точным «прямым попаданием» в театр корифеев. Элеонора Николаевна делилась своими воспоминаниями о харьковском периоде:

«Гнатченко, Стефанов, Янчуков, Грошева... Маша Прохорова была хорошая, только ее мало занимали. Она была светлая, теплая актриса. Клару Вольховскую я очень ценю. Одержимая театром кукол, богом кукольница. Корик был любопытный актер. Он страсть как переживал! Он мотал трости так, что ими всем по зубам доставалось...

³²⁵ Там же.

Шарль Фоерберг – актер яркий, Зевс – какая роль! Он прекрасно чувствовал публику, ее категорию. Шарль всегда находил точно в деталях пластику куклы и яркие приспособления. Он был первый, кого шеф пригласил в мужскую половину, видел, что актер сильный».³²⁶

В. А. Афанасьев нашел в этом поколении молодежи новые силы, внесшие в театр свежую струю. Рассказывает Э. Н. Смирнова:

«Я никогда не ходила к нему в кабинет. Только, если Афанасьев вызывал, или Света Смелянская передавала, чтобы я зашла. Один раз она прибежала:

– Зайди к шефу.

– А почему он не зовет сам?

– Пойми, народный артист, руководитель, ты сама должна.

– Чего я попрусь к нему в кабинет?

– Я тебя умоляю.

Я иду, открываю дверь:

– Здравствуйте, Виктор Андреевич.

– Здравствуйте. А что это вы носа не кажете?

– Виктор Андреевич, но ведь вы меня не вызывали.

– Не вызывали? А вот просто так – зайти и спросить: Виктор Андреевич, как вы себя чувствуете, какое у вас настроение?

Я обескуражена:

– Мы же не на одной ноге, это же неприлично навязываться.

А он:

– Ты не считай, что прилично, а что неприлично. Прилично будет, если ты будешь заходить иногда и хотя бы интересоваться.

Вот такая у него была «обида» на нас. Мы иногда со Светой шутили потом:

– Виктор Андреевич, как насчет здоровья?..

И он стал иногда мне излагать свои планы – что он хочет ставить и спрашивал, как я думаю. Я ему говорю:

– Виктор Андреевич, но вы же хозяин, а с моей точки зрения, если так вы поступите, то результат такой будет. Если эдак – то такой.

И он говорил:

– А это мысль, ты знаешь, это мысль. Пожалуй, пожалуй...

Потом уже часто заходила к нему, когда бывали сложные моменты, и говорила:

– Не делайте вот так. Сделайте так.

А он говорил:

– Ну, смотри, тогда тебе придется встать на кафедре и сказать всем.

– Хорошо, скажу...».³²⁷

³²⁶ Беседа с заслуженной артисткой Украины Э. Н. Смирновой от 5 июня 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

³²⁷ Там же.

Тем не менее, отсутствие альтернативы при обстоятельствах абсолютной власти подвело В. А. Афанасьева к изоляции от творческого процесса, который впоследствии был задавлен им же заведенным административно-хозяйственным механизмом.

Возникает вопрос: почему выдающийся организатор театрального дела, который на протяжении 50-х годов столько свершил для модернизации театра, с середины 60-х годов неожиданно начал тормозить художественный процесс, создал благоприятные условия для творческого застоя, оказавшись заложником собственного «величия»?

Ответы на все вопросы мы находим у классиков отечественного театра. Величайший модернист К. С. Станиславский был не только реформатором русского театра, но и выдающимся ученым. Его система – объективный закон природы, а одна из глав в его системе – дисциплина и этика – закон, по которому конструируется психология коллективного творчества.

Харьковский театр кукол с 1952 до начала 70-х годов прошел цикл развития. В. А. Афанасьев рос как административный и театральный деятель, но, достигнув кульминационной вершины, переоценил свой авторитет и не осознал, что механизм жизнедеятельности театра подчинен строго регламентированному, диалектическому закону «единства и борьбы противоположностей». Они, как сообщающиеся сосуды: когда убывает творчество, на смену приходит нечто другое. На смену дерзновенному творческому поиску, смелому эксперименту пришли амбиции, консерватизм, косность, омертвление школы, постмодернистская эклектика. К концу 70-х годов театр вступил в полосу серьезного кризиса, пошли неуправляемые внутренние процессы, чехарда в подборе кадров, появились случайные люди в труппе и других подразделениях театра. Все это будоражило, возмущало корифеев, но они уже потеряли былую силу, их увещевания порой не находили должного понимания. А тех определенных отметин, связанных с деятельностью приглашенной плеяды молодежи 70-х годов, для поддержки моральных и физических сил школы хватило только на одно десятилетие. Командно-административная система хозяйствования вытеснила программу модернизации театра. Выполнение производственного плана стало во главу угла творческой жизни театра, поэтому 70-е годы мы уже рассматриваем в контексте не развития, а *поддержки* школы, так как ее состояние в тот период уже было бессистемным. Театр поддался деградации и латал «дыры» своего творческого состояния «успешными» выполнениями и перевыполнениями производственных показателей, за которые администрация получала вымпелы и переходящие красные знамена.

В 70-е годы в Харьковском театре кукол выделенным из общей цепи, командным звеном стала бухгалтерия – надежный придаток административной системы управления. По этому поводу К. С. Станиславский предупреждал:

«Обычное явление в жизни театра – антагонизм между артистической и административной частями, между сценой и конторой. Ясно, что театральная контора должна быть поставлена на свое место в театре. Место это служебное, так как не контора, а сцена дает жизнь искусству и театру. Не контора, а сцена при-

влекает зрителей и дает популярность и славу. Не контору, а сцену любит общество, не контора, а сцена производит впечатление и оказывает воспитательное значение на общество. Не контора, а сцена делает сборы и т.д.

Но попробуйте сказать это любому антрепренеру, директору театра, инспектору, любому конторщику. Они придут в раж от такой ереси – так сильно укоренилось в них сознание, что успех театра в них, в их управлении. Они разрешают и не разрешают платить или не платить, ставить ту или другую постановку, они утверждают и разрешают сметы, они определяют жалованье... Они бывают довольны и недовольны успехом спектакля, актером. Они раздают контрамарки. Это их униженно просит актер пропустить в зрительный зал необходимое актеру лицо или ценителя. Это они отказывают в контрамарке актеру и передают ее своему знакомому. Это они важно расхаживают по театру и снисходительно принимают униженные поклоны артистов. Это они являются в театре страшным злом, угнетателями и разрушителями искусства. У меня нет достаточных слов, чтоб излить всю злобу и ненависть на очень распространенные в театре типы конторских деятелей, наглых эксплуататоров артистического труда». ³²⁸

Константин Сергеевич будто списал эту картину с Харьковского театра кукол 70-х годов – настолько точное попадание в ситуацию! Это уже впоследствии Б. П. Голдовский будет говорить о «конторе по прокату спектаклей», но, видимо, он не пожелал вникать в историю, задаваться вопросами о причинности явлений, – откуда эта «контора» брала свое начало, как эта «контора» культивировалась годами в стенах этого театра, и во что это вылилось спустя десятилетия, какими бедами обернулось для театра и для последующих поколений актеров и режиссеров.

Многие острые производственные и творческие вопросы некоторые корифеи пытались вынести на собрания труппы, но попытки постановки этих вопросов администрация нейтрализовывала, проблемы замалчивались. Сегодня об этом лучше напомнить словами самого К. С. Станиславского:

«Пусть же это послужит вам предостережением и назидательным примером». ³²⁹

В 70-е годы В. А. Афанасьев все больше отдалялся от производства и от творческого процесса. Совершенно абсурдная метаморфоза происходила с этим человеком. Весь негатив командно-административной системы 70-х годов он принял в свой театр без особого сопротивления, как в родной дом. А в этом доме уже появились люди, относящиеся к творчеству далеко не с должным пиететом и уважением. Под давлением «конторской» политики и жесткого бухгалтерского учета В. А. Афанасьев словно согласился с обстоятельствами, подчинившись «объективности» всеобщей государственной атмосферы, избрав для себя путь экономического благополучия и творческого покоя. Куда только делись его бы-

³²⁸ Станиславский К. С. Работа актера над собой [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – С. 296.

³²⁹ Там же, с. 282.

лой творческий азарт и риск! Поэтому легко понять настроения того поколения актеров, которые по сути были лишены настоящего творчества и вынуждены были выполнять пресловутый финансовый план для обеспечения теперь уже совершенно другого престижа театра, начавшего дряхлеть за пышным фасадом роскошного здания.

«За такой сумасшедший план «спасибо» Гончаровой³³⁰ и Афанасьеву – рассказывают В.М. и М.И. Прохоровы. – Финансовый план выполнялся, перевыполнялся, а потом на заседании райкома, горкома говорили:

– Вы перевыполнили? Какой хороший коллектив! А давайте теперь заработанные вами десять тысяч перекинем оперетте...

Для того чтобы ехать в Венгрию, Бельгию, репертуарный план нужно было выполнить и перевыполнить, чтобы потом сказали:

– Все у вас хорошо, Виктор Андреевич, езжайте!

А какими силами, на чьих «костях» – знаем только мы. Это больно отразилось на качестве спектаклей!»³³¹

«Потогонная» система производства нанесла театру ощутимый вред, подорвала основы театра, спровоцировала многочисленные административные нарушения законодательства о нормах труда актеров.

Типичная картина репертуарной афиши 70-х годов, когда вечерние спектакли зачастую игрались ежевечерне по одному названию на протяжении всей недели. Тогда спектаклей для взрослых было всего пять. Как в кинотеатре, где прокатываются фильмы, в театре «прокатывались» спектакли. Все они заряжались, как обойма, и в течение недели шла «Чертова мельница», которую сменяла «Божественная комедия», потом «Прелестная Галатя», «Куклы рассказывают и показывают», «Шерлок Холмс...» и т.д. А иногда, в основном, в праздничные дни, один и тот же спектакль игрался даже по две недели подряд. Нет ничего удивительного в том, что подобный регламент не сулил ничего хорошего для актерского исполнительского искусства, способствуя его выхолащиванию и превращению в автомат. Спустя неделю после тяжелого труда актеры падали от усталости. Аналогичная картина наблюдалась на гастролях по областным центрам с детским репертуаром.

Одним из функциональных нарушений, ставших нормой жизни в Харьковском театре кукол, стали превышения полномочий помощников режиссера, которые по должности не были предусмотрены трудовым законодательством. Помощнику режиссера, являвшемуся всего лишь администратором группы, вменялось в обязанности проводить вводы актеров в спектакли текущего репертуара, проводить репетиции, что является прерогативой только профессио-

³³⁰ Валентина Александровна Гончарова – главный бухгалтер Харьковского театра кукол с 1963 по 1994 гг.

³³¹ Беседа с актерами театра кукол В.М. и М.И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

нального режиссера. Независимо от принадлежности того или иного помрежа к режиссерской профессии, можно себе представить художественный уровень спектаклей тех лет, особенно на выездах! О таком положении, которое культивировалось и насаждалось в театре довольно жестко, рассказывает В.М. Прохоров:

«Это было ужасно! Помрежи просто повторяли сделанный рисунок. Другое дело, что все зависело от максимализма того, кто вводил. Меня вводил Стефанов, я занимался потом сам вводами, имея уже образование».³³²

В подобных условиях жизнедеятельности театра вопрос о школе просто отпадает. Творческая неудовлетворенность актеров оправдана: при такой системе работы их жизнь проходила в полусырых гостиницах с выездами на «гастроли» по три-четыре раза в год, которые длились в пределах одного месяца.

«Честно говоря, нам не везло на хороших режиссеров – продолжают В.М. и М.И. Прохоровы. – Хаит быстро ушел, как только приехал Афанасьев. Нам было не до вариаций, выдумок, экспериментов, нам просто не хватало физических сил».³³³

После поездки театра на международный фестиваль в Бельгию в 1979 году, Виктор Андреевич практически прекратил не только творческую, но и административную деятельность. Было очевидно, насколько подавлял его моральный фактор одиночества. Все, кто сыграл выдающуюся роль в становлении театра на протяжении двух десятилетий, по разным причинам покинули его: Е. С. Гуменюк, В. И. Кравец, Л. А. Хаит, Е. Ю. Гиммельфарб, И. П. Кагановская, С. А. Смелянская, Э. Н. Смирнова, К. И. Вольховская, М. И. Корик. Попытки найти преемника так и не увенчались успехом. Многие моменты были упущены. Рассказывает Э. Н. Смирнова:

«В конце своего пути Виктор Андреевич просил Сережу, чтобы он пришел в театр. Если бы раньше он предложил, когда я тут была. Он еще раздумывал тогда, а потом мы уже собрались в Киев. Единственное, что «предложил» Афанасьев:

- Давай я тебя разведу.
- Виктор Андреевич, а вы на мне женитесь?
- Ты что! Я в некотором роде женат.
- Видите, а я, кроме как за режиссера, ни за кого не согласна.
- Ты меня разыгрываешь, разыгрываешь...

Он сделал очень большую ошибку, что не пригласил Сережу. А потом уже приезжал в Киев – письмо осталось: «прости меня, Сережа, и вернись». Он подключил и начальницу управления культуры, но потом ее обработали в обкоме, и она сказала:

– Никто нам Ефремова не отдаст. В Киеве он открыл новый театр, а при таких условиях не уходят».³³⁴

³³² Там же.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

Ситуацию обострили и целый ряд внешних факторов: обвалился дом за стеной квартиры В. А. Афанасьева, после чего он с семьей вынужден был долгое время проживать в непривычных для него условиях, а новая квартира не удовлетворила его запросов; начались осложнения в личной жизни. Неприглядная картина сложилась во взаимоотношениях Виктора Андреевича с его же бывшими учениками, пришедшими в театр на должности очередных режиссеров, что привело к открытому конфликту с ними.

Вспоминает В. В. Решетняк:³³⁵

«В конце 1981-го, начале 1982 года я работал в управлении культуры. Из театра кукол к нам поступило письмо, написанное инспектором отдела кадров театра Марией Ивановной Смахтиной на имя министра культуры Безклубенко. На пяти листах этого письма она изложила все недостатки, факты больших издержек в руководстве и работе театра. В основном, оно было направлено против работы Афанасьева. Смахтина впервые дала характеристику Афанасьеву как «руководителю вчерашнего дня». Мы стали разбирать. Заместитель начальника управления культуры Владимир Андреевич Нагорный пригласил Афанасьева, дал ему почитать. Стали выяснять, насколько это соответствует действительности, и большая часть фактов подтвердилась. И когда картина открылась, стало понятно, что это был первый звонок, что дела в театре были явно неблагополучны. С этого момента мне приходилось принимать участие в комиссиях, разборах. Это письмо стало своеобразным сигналом, что последние несколько лет Афанасьев не контролировал ситуацию, что дало основание его молодым соратникам доказывать в вышестоящих инстанциях, что он не соответствует должности художественного руководителя».³³⁶

О В. А. Афанасьеве ходило немало легенд, является ли он автором собственных постановок? Часто по свидетельству тех, кто тесно с ним сотрудничал, он действительно поручал им постановки, подписываясь потом своим именем. Такова была система. Из воспоминаний современников мы видим два взгляда на этот вопрос. Рассказывает В. В. Решетняк:

«Мы с Вячеславом Николаевичем Панченко и с Леонидом Петровичем Поповым ездили к Любви Павловне Гнатченко – она лежала в постели, доживая так последние годы. У Попова был диктофон, он задавал ей вопросы. И Панченко задал вопрос:

– Любана, скажи, кто у вас в театре ставил спектакли? Все говорят, что Афанасьев вообще ничего не ставил.

³³⁵ Владимир Викторович Решетняк по образованию театровед, выпускник Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. В то время работал старшим инспектором Харьковского областного управления культуры.

³³⁶ Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

На что она ответила:

– Славуня, а кто же ставил-то? Он и ставил. А мы работали». ³³⁷

Поколение, расцвет которого пришелся на период 50-60-х годов, помнит еще другого В. А. Афанасьева, активно разворачивавшего программу модернизации театра. Очень долго актеры бывшего Показательного театра кукол, пройдя войну и послевоенные испытания, дожидались своего режиссера. С приходом В. А. Афанасьева линия режиссуры получила продолжение, и театр достиг творческого апогея в «четыре шедеврах», блистая актерским исполнением в модерне режиссерских находок. Получился высший пилотаж единения всех начал театра. Это был триумф харьковской школы европейского уровня, однако дальше этому триумфу не удалось развиваться, и театр на два десятилетия был отброшен вспять. А в 70-е годы произошли изменения, и портрет Виктора Андреевича уже приобрел другие очертания.

Рассказывает Е. Ю. Гиммельфарб о постановке спектакля «Веселые медвежата»:

«Должны были вот-вот начинаться репетиции и через какое-то время, как послушный студент, я пришел к Виктору Андреевичу. Никого в кабинете не было, мы были вдвоем, и я задал вопрос:

– Виктор Андреевич, поскольку мне же ставить, поделитесь своим замыслом, я должен знать, что вы хотите.

Когда я сказал «поделитесь замыслом», он на меня посмотрел поверх очков, поправил их, позвонил на вахту, вызвал заведующего постановочной частью Роберта Николаевича Вигонда. Мы сидели и молчали. Была мертвая тишина, пока не вошел Вигонд. Афанасьев сказал ему:

– Роберт, покажи ему, что у нас есть на складе.

Замысел! Я понял, что я полный идиот, не надо было задавать этого вопроса, зачем надо было его дискредитировать! Тебе дали ставить – ставь! Это наши отношения несколько напрягло». ³³⁸

Это – портрет В. А. Афанасьева, который уже свернул программу модернизации театра. Это уже был театр времен застоя 70-х годов...

В. А. Афанасьев – довольно противоречивая личность в истории харьковской школы, он оставил о себе неоднозначные воспоминания. Вся его деятельность раскладывается на два периода, которым можно дать условное определение – «красинский» – работа в театре, размещавшемся на улице Красина (1952–1968), ³³⁹ и «бекетовский» – работа в новом здании на площади

³³⁷ Беседа с директором Харьковскогно государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

³³⁸ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

³³⁹ Сейчас в этом помещении располагается Харьковский Дом актера им. Л. И. Сердюка и межобластное правление НСТД Украины.

Конституции (Тевелева) (1968–1983).³⁴⁰ Оба эти периода – полная противоположность друг другу.

В связи с В. А. Афанасьевым возникает немало этических вопросов, которые он задал, но его современники дают на них совершенно неоднозначные, порой полярные ответы. Интересны комментарии Е. Ю. Гиммельфарба, знавшего В. А. Афанасьева на протяжении многих лет:

«Ему тоже очень тяжело приходилось. Тихвинский сбежал. Поставил тут хорошие спектакли Хаит – непростой человек, – и тоже убежал в ТЮЗ. Виктор Шрайман поставил тут дипломный спектакль и уехал в Магнитогорск. Наверное, у Виктора Андреевича было право ставить себя выше прихотей этих талантливых «детей».³⁴¹

Подобный вывод кажется несколько неубедительным. Наверное, каждый художник – «непростой человек», и с каждой личностью следует считаться и, уж тем более, уметь находить общий язык. Моментально возникают образы великих личностей прошлого. Неужели К. С. Станиславский ставил себя выше «талантливых детей»? У Г. А. Товстоногова были непростые отношения со своими учениками. Но когда они как художники вырастали в его театре, он их выпускал из своего «гнезда» для свободного полета.

Но откуда, из каких соображений вдруг возникает такое «право ставить себя выше»? Можно ли жить по другим, неким «своим» законам? Этические вопросы, наверное, останутся вечными вопросами, ведь неслучайно К. С. Станиславский в основу театра положил дисциплину и этику, которые, как закон природы, – одни на всех!



В. А. Афанасьев, 70-е гг.

³⁴⁰ Театр разместился в здании бывшего Земельного банка, построенного в 1907 году академиком А. Н. Бекетовым.

³⁴¹ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

Театр, искусство – то поле человеческой деятельности, где этические критерии имеют особо важное значение. Не в осуждение, а в назидание грядущим поколениям, и не только для тех, кто будет трудиться на ниве Харьковского театра кукол, пример В. А. Афанасьева – убедительнейший факт. На протяжении всей его театральной карьеры от него «убегали» молодые профессионалы, в конце его карьеры против него взбунтовались его же собственные ученики. Вся жизнь и финал его жизненного пути служат не укором, а оценочным критерием – каков конец у амбиций, гордыни и властолюбия. События, происходившие в театре в 1983 году, вызвали большой резонанс в театральной общественности Украины, однако, проанализировав оценки современников, выводы напрашиваются сами собой, насколько объективен высший закон «бумеранга» – подобное притягивает подобное:

«В Харьковском театре кукол – рассказывает профессор М. Я. Розин – происходила естественная смена поколений, которая совершалась неестественными, некрасивыми средствами. Конечно, Афанасьев тогда уже был на том уровне, что не мог ставить сам, но административную, руководящую работу спокойно мог вести. А его заживо выбросили! Это чисто «харьковская» специфика – погрести человека, вынуть из него душу и выбросить вон. Это была большая трагедия театра. Я убежден, что 80-е годы были не крахом театра Афанасьева, а крахом духовности, человечности того поколения – вот что оказалось уязвимым местом в тот период...».³⁴²

В истории прочно остался вклад В. А. Афанасьева в развитие Харьковского театра кукол и кафедры, которую он основал как продолжение развития творческого наследия театра. К тому что уже было сказано, следующие характеристики крупных театральных деятелей дополняют творческий и человеческий портрет В. А. Афанасьева:

«Есть профессионалы, которые идут от школы, от того, чему их учили великие учителя, и это замечательная традиция. Есть люди, имеющие блистательное образование, как, к примеру, Евгений Симонов, который был прекрасным руководителем театра Вахтангова, но как режиссер ничего существенного не поставил. А есть люди, которые от природы интуитивно чувствуют, что надо. Школа нужна, но, бывает, актер с академическим образованием, а как актер – никакой. У Виктора Андреевича не было не то, что профессиональной выучки, школы, у него не было даже среднего образования. Но была немыслимая энергия, блестящие ум и талант, умение подойти к человеку и вытащить из него все, что он может сделать в искусстве. Интуитивное ощущение, что хорошо, а что плохо. Более того, фантазия. Я это ощутил, когда мы работали над «Божественной комедией». Да, он был консервативен, потому что был авторитет С. В. Образцова мировой вели-

³⁴² Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины, профессором М. Я. Розиним от 25 марта 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

чины. Королев вроде как был вторым после Образцова, но я считаю – Виктор Андреевич был вторым...».³⁴³

«Харьковский театр кукол был, есть и, очевидно, будет «харьковским феноменом». Прежде всего, Виктор Андреевич незабвенный создал такую феноменальную базу для этого театра, так поставил дело, благодаря тому, что он не ограничился только театром, он взял на себя кафедру, которая дает возможность этому театру питаться талантливейшими, лучшими выпускниками – это тоже феноменальная вещь. Ведь не создал С. В. Образцов никакой школы. Где еще есть в Украине такая школа?...».³⁴⁴

«Это был необычный театр даже для Украины. Только в режиссерском плане Ленинградский театр был, конечно, намного выше. И кафедра в Ленинграде существовала давно, и условия у того же Сергея Образцова были несравненно выше всегда. Но у нас появились люди, которые смогли бы поставить театр на более высокий уровень. Скажу сразу, по актерским данным труппа одно время была сильной, потом все ушло, но с кафедрой потихоньку стало возрождаться. Будучи в других театрах, я сравнивал – наш театр был выше по актерскому составу. Это отмечали все...».³⁴⁵

Тем не менее, реальная история начала 80-х годов была такой: театр продолжал делиться на раздираемые конфликтами «лагеря», между которыми – самоустранившийся от дел художественный руководитель. Вскоре В. А. Афанасьев



В. А. Афанасьев, 70-е гг.

³⁴³ Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

³⁴⁴ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

³⁴⁵ Беседа с актерами театра кукол В. М. и М. И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

был поставлен в унижительную ситуацию, когда областные партийные и управленческие организации «обязали» его поставить детский спектакль. Такого испытания Виктор Андреевич морально преодолеть не смог.

В ноябре 1982 года умер глава партии и государства Л. И. Брежнев. Это событие предопределило завершение «эпохи застоя»: менялись партийные кадры, началось обновление структуры власти. В. А. Афанасьев лишился поддержки старых партийных связей. В ноябре 1982 года состоялся пленум ЦК КПСС, выдвинувший новые требования к управленческим кадрам, поставив задачу перестройки и обновления руководящего состава, который уже не отвечал новым требованиям, предъявляемым для всех звеньев и структур. Партийный документ обозначал курс на переход к новому стилю руководства. Для Виктора Андреевича это был тревожный симптом: в новую эпоху он уже не вписывался. Никого из авторитетных личностей, кто мог бы поддержать Виктора Андреевича в самый трудный момент его жизни, рядом не оказалось.

Официальное «крушение» В. А. Афанасьева началось 17 февраля 1983 года. На закрытом партийном собрании в присутствии представителя районного комитета партии фактически разбиралось «персональное дело» В. А. Афанасьева. Из уст многих его оппонентов звучало следующее:

- ...коммунист Афанасьев не выполняет свои служебные обязанности...
- ...коммунист Афанасьев не делает...
- ...не проводит...
- ...устраняется от руководства...
- ...не ставит спектаклей...

В результате, в конце 1983 года руководство театром досталось далеко не тому, к кому у Виктора Андреевича были благоволения. Если таковые и были.



В. Афанасьев, 1971 г.



Глава 3

Харьковский театр кукол в 80-е годы

За период первой половины 80-х годов ушли из жизни все корифеи Харьковского театра кукол.³⁴⁶ С их уходом школа вступила в глубокий кризис, хотя еще теплилась в живых импульсах, исходящих от некоторых представителей среднего поколения актеров, приглашенных В. А. Афанасьевым в 60-е годы. Из молодежи это были те «счастливики», которые окончили кафедру в середине и второй половине 70-х годов и, таким образом, успели пройти выучку и наставничество у корифеев театра. С этого периода начался фактический процесс омоложения театра.

80-е годы – одни из самых критических в истории Харьковского театра кукол. Это десятилетие можно разделить на две половины: 1980-1985 гг. и 1985-1990 гг. Первая половина была позитивной. Именно в это время был создан репертуар, который можно считать классикой того периода, когда, еще частично при руководстве В. А. Афанасьева, были созданы этапные спектакли – «Сокровище Сильвестра» (1980), «Золушка» (1981), «Святой и грешный» (1983), «Жуткий господин Ау» (1985).

Вторая половина 80-х годов оказалась негативной. Театр буквально разваливался на всех уровнях своих подразделений: в актерской и режиссерской школе начались эстетическая эклектика, падение художественного уровня спектаклей. Начала деградировать литературно-педагогическая работа, не дававшая импульсов в репертуарной политике театра; разрушалась административная школа; в состоянии дисбаланса пришли производственные цеха. Резко упала общая производственная культура и дисциплина труда. Продолжали разрушаться традиции, нарабатанные десятилетиями показатели неуклонного творческого роста. Однако следует разобраться в противоречивой ситуации 80-х годов, уловив в ней закономерности, приведшие от позитивного начала к негативному финалу, что крайне важно для понимания механизмов движения истории театра.

³⁴⁶ В 1993 году, в свое 80-летие, когда Л. П. Гнатченко была уже несколько лет на пенсии, она, не очень крепкая по состоянию здоровья, все же рискнула сыграть свой коронный спектакль «Чертова мельница». Конечно, было заметно, насколько ей тяжело это давалось. Это был последний ее выход на сцену. 85-летие Л. П. Гнатченко отмечала уже дома. Прикованная к постели, она завершила свой жизненный путь в 2002 году. Последствия болезни ног, полученной в Великую отечественную войну, которую она провела в рядах советской армии, а также послевоенные тяготы жизни, дали о себе знать, спустя десятилетия. Она была последней из того поколения актеров, которая, покинув этот мир, закрыла страницу истории театра корифеев.

Деяльність А. Ф. Ридного, внаслідок ставшого директором театру, А. А. Інюточкина, замінивши В. А. Афанасьєва на посту головного режисера, і В. І. Маяцького, призначеного головним художником після смерті А. М. Щеглова, спочатку була багатообіцяючою. До цих посадових призначень вони успішно поставили в театрі декілька дитячих спектаклів і потім приступили до постановки спектакля для дорослих «Сокровище Сильвестра» за п'єсою болгарського драматурга Анжела Вагенштайна. П'єса в свій час була популярною на багатьох підмостках театрів кукол. Для всього молодіжного складу трупної ця робота мала велике значення.

Режисери А. А. Інюточкин, А. Ф. Ридний і художник В. І. Маяцький внесли в неї моменти сучасного звучання, як то фінальні кінокадри з зображенням жахливих наслідків війни, до чого призводить гонка за багатством і нарощуванням капіталу. Ідея спектакля, в якому зображались піратські війни і погоня за заритими скарбами, відносилася до сучасності, проєцируючись в умови міжнародних відносин, які породжували багаточисленні вогнищеві війни могутніх імперіалістических держав. Ідея спектакля мала бути свого роду політичне, соціальне попередження. Два роки після прем'єри вийшла розгорнута стаття А. Чуґуя, доцента кафедри історії української літератури Харківського державного університету. В ній він писав:

«Проекція в сучасність, в часовому аспекті – це те, що складає основу авторського задуму п'єси, визначає особливості її сюжетно-композиційних прийомів. У виставі вдало знайдено режисерське рішення (О. Інюточкин та О. Ридний). Перш ніж зустрітися з дійовими особами п'єси, глядач побачить чималеньку скриню, на стінах якої засобами барельєфу відтворені батальні епізоди. Барельєф виконує функцію не лише вдалого орнаменту, оригінальної деталі в художньому оформленні вистави, а й безпосередньо сприяє зміцненню єдності дії, максимальному розкриттю основної ідеї. Адже дія на сцені розпочинається тим, що зображені на барельєфі фігури раптом оживають, вступають в боротьбу, символізуючи кровопролитні війни, якими супроводжувалася історія класового суспільства, починаючи з найдавніших часів. Поєдинок фігур, зображених на барельєфі, стає своєрідною увертюрою, що наголошує на живучості традицій, які, здавалося б, повинні були давно відійти в минуле. Потім верхня частина скрині підніметься вгору, відкриваючи екзотичний пейзаж – місце, де буде розгортатися напружена дія: гарячкові пошуки і боротьба за скарб, награбований старим піратом Сильвестром.

Рух складових сценічного оформлення по вертикалі і горизонталі виразно символізує плин часу, підкреслює масштабність зображення у просторі. Тут відчутна заслуга не лише режисерів, а й художника (В. Маяцький), який у використанні екзотичного матеріалу обмежився необхідним, виявив максимальний лаконізм. Така ж особливість простежується й у вирішенні ляльок (художник О. Щеглов). Незважаючи на суворе підпорядкування законам дерев'яної скульптури, вони дають широкі можливості для виявлення найрізноманітніших

аспектів авторської майстерності. Крім того, усі ляльки відзначаються чіткою індивідуалізацією масок, вражаючою точністю деталей, виразною оригінальністю костюмів, що забезпечує їм надзвичайну пластичність».³⁴⁷

В статтю дається широкий аналіз акторських робіт, чому благоприємствували все складові частини постановки. Образи, створені акторами В. Прохоровим, А. Рубинським, А. Беляєвим, Б. Івановим, І. Цыглинським, Ф. Грошевой, М. Прохоровой, в рівній ступені були позначені схильністю до психологічного аналізу в з'єднанні з юмором, іронією, сатиричним заостренням.

Розглядаючи постановку «Сокровище Сильвестра» в срезі традиції театру в зверненні до сучасної теми, то в порівнянні з спектаклем «Четвертий по-звонок» 1964 року спектакль «Сокровище Сильвестра» 1980 року поступав в художественних достоїнствах, в основному, з-за слабкості драматургії. Але, тим не менше, це була спроба створення дійсно сучасного театру. І ця спроба в певній ступені удалась і продовжилась в наступній роботі.

Після «Сокровища Сильвестра» театр звертається до сучасної соціальної теми, втіленої в п'єсі М. Ворфоломеева «Святою і грішним». Постановниками було угадано час, передвосхищаюче перебудову. Остросоціально мотив був переданий постановочною групою на межі актуальності, сатиричної і публіцистичної остроти. Спектакль мав дійсно заслужений успіх. Приведемо висновки з однієї з перших розгорнутих статей, присвячених прем'єрі, які дають уявлення про спектакль «Святою і грішним»:

«П'єса в новій режисерській редакції стала не тільки сценічним, а й досить виразним у ідейному відношенні твором, що викриває жорстокість міщанської моралі. Заслуговує на увагу режисерське рішення – виконувати ролі за допомогою не традиційних, а «живих ляльок», тобто акторів у масках. Адже театр масок має чимало спільного з ляльковим, зокрема те, що маска, як і лялька, має застиглу міміку. Однак, «живі ляльки» більше сприяють пластичному відображенню характерів, поглибленню їх психологічного аналізу, реалістичній мотивації вчинків. Цей прийом не тільки посилив гротесковий характер спектаклю, а й сприяв максимальному виявленню творчих можливостей усієї трупи, відкривши нові перспективи в роботі театру.

Режисерський пошук простежується у правильно віднайденому загальному плані, вдалому поєднанні елементів лялькового театру і театру масок. Рух на сцені, жест, мова – все має узгоджуватися з законами лялькового театру. У харків'ян цьому максимально сприяє імітований під ляльку рух акторів, вдало застосований прийом уповільнення або стоп-кадрів.

Заслуговує особливої уваги робота художника. Вона виходить за межі звичайного оформлення. Маски і костюми, вдало індивідуалізовані і максимально

³⁴⁷ Чугуй, О. Викриття жорстокості і насильства [Текст]: п'єса А. Вагенштайна «Скарб Сильвестра» в Харківському театрі ляльок / О. Чугуй // Соціалістична Харківщина. – 1982. – 12 жовт.



«Сокровище Сильвестра». Сцены из спектакля



«Святой и грешный». Сцены из спектакля

узагальнені, якнайповніше відбивають внутрішню суть характеру того чи іншого персонажу...

Актор П. Гаврилюк відтворює бездуховність, крайній вияв брутальності й цинізму свого персонажу, вдаючись до памфлетних, викривальних інтонацій. Маска й інтонація, своєрідна емоційна забарвленість мови тут взаємодіють особливо чітко. Цей принцип сценічного синтезу помітний в кожному персонажі. Показово, що в кожній масці наявні деталі, які визначають не тільки внутрішню суть образу, а й ставлення його до інших персонажів.

У центрі сценічної дії – Кузьма Тудишкін (актор Б. Іванов). З реплік і монологів персонажу довідуємося, що він, Кузьма Тудишкін, – людина, яка починає усвідомлювати: живе надто безбарвно, інертно, не відчуваючи перспективи. Артист створює образ складний, ніби зітканий із протиріч. Спочатку здається, що Кузьма Тудишкін тяжіє до самовдосконалення, до праведного життя, але невдовзі небезпечні спокуси відкидають його на манівці, у світ розваг, сумнівного благополуччя. І лише коли він побачив навч, як у тенетах міщанства борсаються його дружина і дочка, до якого падіння дійшов його зять, тип цинічний і потворний, Тудишкін – Б. Іванов рішуче пориває свої взаємини з Мефістофелем, «дияволом аморальності».

В образній структурі вистави його вчинки пов'язані з двома персонажами-символами, носіями моральних сентенцій, які бере на своє озброєння міщанство. Це образи сатирико-комедійного, бурлескного характеру – бог (артист О. Беляєв) і диявол, Мефістофель, він же Федя – у заземлено-побутовій, викривальній інтерпретації артиста І. Циглинського.

У спектаклі оригінальні, гротескові мізансцени, в яких взаємодіють ці образи, носії різних і водночас двоєдиних моральних сентенцій.

Ритм вистави в заключних сценах набуває нової тональності. Кузьма Тудишкін знімає маску і постає в своїй оновленій суті. Ми відчуваємо, що він рішуче звільняється від уявлень і вчинків, які руйнували, духовно збіднювали його особистість. Перед ним відкривається перспектива морального одужання...

Традиційне уявлення про «вузькі» можливості лялькового мистецтва, нібито нездатного порушувати складні життєві проблеми, легко спростовується творчим досягненням Харківського театру ляльок у сценічному втіленні драматургічного твору М. Ворфоломєєва «Святий і грішний».

Після вистави «Скарб Сільвестра», здійсненої кілька років тому за п'єсою болгарського письменника А. Вагенштайна, – це новий крок колективу в художньому освоєнні актуальних проблем сьогодення.³⁴⁸

Одним из основных достоинств спектакля «Святой и грешный» является удачное соединение в единое целое двух способов актерского существования – органику живого исполнения главного персонажа Тудышкина и его окружения – острогротескных персонажей, исполняемых актерами в масках. В спектакле был

³⁴⁸ Чугуй, О., Боянович, В. Маски викривають [Текст] / О. Чугуй, В. Боянович // Соціалістична Харківщина. – 1983. – 6 груд.

сделан акцент на сочетании психологической и представленческой манеры актерского исполнения.

Б. М. Иванов – типичный актер школы переживания – сыграл роль Тудышкина с максимальной точностью и убедительностью. Разыгрываемая на его фоне вакханалия мещанского веселья и благополучия только подчеркивала психологическое состояние героя в резком контрасте с искусственностью мира, создаваемого окружением Тудышкина. Поэтому все персонажи соседей и друзей Тудышкина были решены масками, как бы подчеркивая представление, некий искусственный праздник жизни, основанный на приобретательстве и вещизме.

Поразительная точность исполнения Б. М. Ивановым своей роли подчеркивала характер героя, мучительные поиски своего места в жизни, метания из стороны в сторону из-за попыток найти смысл – в работе, в семье, в отношениях с людьми. Но люди заняты наживой, сколачиванием своих мещанских гнезд, и в атмосфере вездесущего скопидомства и духовной скудости Тудышкин остается в одиночестве. Актерская органика не покидала Б. М. Иванова даже тогда, когда он принимал на себя две личины – святого и грешного. Это были две маски, примеряемые им по ходу изменения сюжета как в сторону соглашательства с тем образом жизни, какой ему навязывало окружение, так и отказа от него. И роль грешного, и роль святого оказались в тягость Тудышкину. В результате напряженной внутренней борьбы закономерно зависал вопрос о жизненном выборе героя, который так и не привел к исходу.

Очень яркими были герои «представленческого» мира. Как отмечала пресса:

«По-настоящему эксцентрично ведет свою роль Эльвиры Туманчиковой Л. Прапро, прекрасно разработана партитура марионеточных жестов у актера П. Гаврилюка».³⁴⁹

В точной тональности сатирических персонажей работали актеры В. Горбунов, М. Горбунова, Л. Иванова, С. Фесенко, Л. Онищенко.

Следует добавить, что к удачному сценическому созданию принадлежит и роль Лизы Туманчиковой в исполнении Т. Кривогиной. Ее героиня, измученная необходимостью приспособления к обстоятельствам, срывала с себя маску искусственности и притворства, как бы обнажая свою подлинную человеческую сущность. Финальная сцена завораживала возникшей паузой: несколько секунд молча стояли на просцениуме Туманчиков и Лиза, в отчаянии уткнувшись лицом в отцовское плечо. Возникал контрастный переход от вакханалии представленчества к психологическому проживанию ситуации. Потом уже все актеры снимали с себя маски своих героев, представ перед зрителями со своими лицами. Опять же смена способов существования в переходе от представления к элементам проживания имела сильное воздействие на зрителей.

В предперестроечное время начала 80-х годов пьеса «Святой и грешный» носила острую социальную направленность. Спектакль Харьковского театра ку-

³⁴⁹ Васильев, С. Ностальгия за куклой [Текст] / С. Васильев // Культура и жизнь. – 1983. – 14 февр.

кол был злободневен, отвечал на социальные и политические вопросы времени и снискал большую популярность у публики.

Спектакль принимался дважды управлением культуры. Одной из причин было требование чиновников убрать реплику: «сам председатель горисполкома приходил к нам мебель смотреть»!

Спектакль был удачным, ярко публицистичным, хотя вызывал и неоднозначные, а в отдельных случаях предвзятые и тенденциозные оценки критиков.

Сегодня уже на вес золота становятся воспоминания современников об истинных классиках харьковской актерской школы. Многие из них в 70-е годы были еще молодыми людьми, но они старательно перенимали мастерство уже от продолжателей школы корифеев. О Борисе Михайловиче Иванове и Фаине Ефимовне Грошевой вспоминают нынешние ветераны театра:

«Боря Иванов был очень легкий, ироничный актер. Казалось, что ему все дается без всяких усилий. В нем присутствовала какая-то исконная мудрая простота. Он был, как большой озорной ребенок. Когда он играл, было такое впечатление, что он сам слегка радостно удивлен, что у него так все получается. Он был замечательным партнером. Когда он играл, то очень часто общался напрямую с актером, играющим куклой, как бы говорил:

– А, как я тебе сказал?! Ну-ка, сможешь мне ответить?

И очень радовался, если партнер велся на его подкол и отвечал на его интонацию.

А Грошева наоборот – очень серьезно относилась к работе. Заставляла помощников без конца повторять что-нибудь. И, если не получалось сделать так, как хотелось ей, просила заменить человека. И к себе она тоже очень придирчиво относилась, не успокаивалась, пока не добивалась нужного ей результата. Но куклы были абсолютно живые и у него, и у нее».³⁵⁰

Так сложилась судьба Б. М. Иванова в Харьковском театре кукол, что его талант был реализован далеко не полностью. Он играл во многих не всегда выразительных и вразумительных пьесах, но во всех ролях всегда оставался убедительным. Свойственная ему от природы органика успешно воплощалась в классическом репертуаре – Исидор в «Чертовой мельнице», Ангел Д в «Божественной комедии», Слуга в «Сокровище Сильвестра», Ослик Иа в спектакле «Винни Пух и все, все, все...» и т.д. Тудышкин – главный герой спектакля «Святой и грешный» – это вершина его творчества и последняя роль в Харьковском театре кукол...

Одна из лучших работ первой половины 80-х годов – спектакль «Золушка» (пьеса Т. Габбе по мотивам сказки Ш. Перро) в постановке А. А. Инюточкина. Художник – В. И. Маяцкий. По своим выразительным средствам он стал как бы

³⁵⁰ Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

предтечей последовавшей за ним монументальной постановки «Святого и грешного». В спектакле с большим успехом были использованы маски, а сложный пластический рисунок исполнителей ролей придумал режиссер по пластике, профессор М. Я. Розин. Его работа также в значительной степени определила успех всего спектакля.

Рецензия на спектакль «Золушка» дает пусть краткое, но определенное представление о постановке, в ней заметно, насколько театр был оптимистичен в плане поиска новых выразительных средств. И хотя рецензия содержит ряд замечаний, касающихся художественных достоинств постановки, все же надо признать, что спектакль «Золушка» стал этапным на пути освоения нового эстетического пространства:

«...Розсувається завіса, і перед глядачем – циферблат старовинного годинника, огорнутий таємничюю напівтемрявою. То – своєрідний символ – люстро, що відбиває мрії Попелюшки, бар'єр, що відокремлює мрію від дійсності. Це одна з перших дитячих вистав, в якій широко використовується живий план: протягом усього спектаклю поруч із ляльками на сцені з'являються актори. Подібна комбінація у виставах для дітей потребує особливо дбайливої обробки, пошуку мостів від сприйняття «лялькового» плану до «живого». Вдалим, на мій погляд, є використання масок. Цей штучний, «ляльковий» елемент не зрадив

сподіванням, не зруйнував готовності юного глядача побачити на сцені ляльок. Без маски залишилася лише Попелюшка (арт. С. Фесенко) – скромна, природна, майже непомітна серед трьох величезних монстрів – сестер і мачухи. Їх маски – це відбиток попелюшчиного сприйняття. Жавотта, наприклад, нагадує подушку – товста й лінива, Гортензія – стручок гороху – увігнута й зелена., Мачуха – гарбуз, що ось-ось лусне від злості. Маска ж феї Мелюзини наділена традиційними казковими рисами – сиві пасма, благородні зморшки, мудрі очі. Йі недаремно у мріях Попелюшки злі великанші стають маленькими, їм поруч із Попелюшкою навіть і з'являються страшно, а маленька, згорблена тітонька Мелюзина перетворюється на струнку високу красуню.

Дещо різко, без очікуваного переходу, здійснюється перетворення Попелюшки-замазури на Попелюшку-принцесу. Це один із найяскравіших



«Золушка». Сцени из спектакля

епізодів казки, і можна було б провести його виразніше, тим більш, що сцена перетворення гарбуза й мишенят на карету з шістьма білосніжними кіньми вийшла переконливою й динамічною.

Але ось бал, про який так багато говорили, до якого з таким хвилюванням готувались. Треба визнати, свята не вийшло. Скупі, лінійні мізансцени створюють одноманітне враження. А коли Принц із Попелюшкою залишаються самі в залі, лунає мрійлива мелодія, і вони злітають до неба від щастя, оголюючи дротяну основу, що підтримує ляльку, – відчуваєш, як виставі не вистачає поетичності. Гротеску багато, а краси мало... Цей настрій і промайнув, було, в перших акордах вистави, у вальсі, який Принц і Попелюшка танцюють при свічках, та виявляється, він скороминущим.

Ідею казки постановниками реалізовано раціонально, а не емоційно. Режисерська винахідливість тут спрямована на відтворення зовнішньої дії, а не на її образно-психологічний лад.

Утруднює сприйняття художнього образу й схематичність ляльок, які відрізняються одна від одної в основному знов-таки лише зовнішніми атрибутами – одягом, зачіскою. А обличчя в них немає. Кулька, насаджена на стрижень, – не краща знахідка для дитячої лялькової вистави. Така лялька не може викликати безпосередніх емоцій у дитини, глядач ставиться до неї байдуже. Якщо до живої Попелюшки дитина проймається симпатією, то навряд чи вона зможе любити Попелюшку-ляльку, яка відрізняється від того ж Принца лише одягом. Такий схематизм спрощує театр як засіб емоційного впливу на глядача.

Однією з найбільш «живих й теплих» сцен, при якій було досягнуто контакт між акторами і залом, стала сцена зустрічі Попелюшки з тітонькою Мелюзіною (арт. Л. Іванова) у першій дії. Вона прозвучала задушевно і, безперечно, примусила глядача не лише спостерігати, а й співчувати...».³⁵¹

В 80-х роках рух руху світового театру кукол в напрямку синтетичного, тотального театру охопило майже всі театри кукол країни. Театр, слідуючи сценічним новачкам в сценографії, режисерських прийомах, акторському виконанні, виконав принципові кроки в освоєнні нових територій естетики театру кукол. Проникнення в невідомі області було справою новим і цікавим для молодого режисури і всього колективу. І в пошуках новизни Харківський театр кукол не залишався в стороні від загального руху театру кукол.

Поездка на Другий Республіканський фестиваль театру кукол в 1985 році, який проходив в місті Луцьк, для Харківського театру кукол була стратегічно важливою. До цього, в 1983 році, на Першому фестивалі театр продемонстрував старий спектакль, відновлений спеціально для показу на фестивалі – «Воєнна таємниця», інсценіровку повісті А. Гайдара, виконану в 1980 році. Це був невдалий вибір. Сам постановщик спектакля В. С. Левченко в то

³⁵¹ Химерик, О. На побачення з казкою [Текст] // О. Химерик / Вечірній Харків. – 1981. – 16 дек.

время уже возглавлял Одесский театр кукол, а возобновленный А. А. Инюточкиным спектакль как таковой художественной силы не имел по причине вторичности отреставрированного материала, в чем не было особого смысла, поэтому на фестивале вызвал только недоумение и разочарование. Этого не ожидали гости Первого республиканского фестиваля от флагамена украинского театра кукол.

К 1985 году положение дел в Харьковском театре кукол относительно стабилизировалось, и новая постановка А. А. Инюточкина и В. И. Маяцкого «Жуткий господин Ау» укрепила позиции театра на республиканском уровне. Публикации Б. П. Голдовского того времени отражают итоги работы театра:

«До речі про творче зростання. На мою думку, кілька колективів значно виросли після Першого фестивалю 1983 року... Харківський театр ляльок показав «Жахливого пана Ау» Х. Мякеля. Лялька Ау була визнана кращою на фестивалі, а виконавці ролей Ау та Ворона (О. Рубинський, В. Бардуков) нагороджені преміями».³⁵²

Более детально о постановке Б. П. Голдовский писал в своей книге:

«Некоторое творческое движение, хотя слабое, начало ощущаться в Харьковском театре кукол лишь во второй половине 80-х годов. Так, спектакль «Жуткий господин Ау» Х. Мякеля не стал открытием Второго Республиканского фестиваля в Луцке, но доказал, что театр еще жив. История обаятельного привидения дядюшки Ау была изложена Э. Успенским, может быть, драматургически не очень складно, но зато с живым юмором, добрым отношением к человеку и окружающему миру. Фантасмагоричность, нелепость ситуаций, в которые попадает главный герой, – прямое отражение фантасмагоричности и нелепости реальной жизни, того социального и экологического тупика, в который загнал себя «венец творения» – человек.

Весь спектакль разыгрывался на кукольной грядке, где не было ничего лишнего: домик дядюшки Ау, гнездо Ворона, несколько деревьев. Все внимание



«Жуткий господин Ау». Сцены из спектакля

³⁵² Голдовський, Б. Лист лялькарям України [Текст] / Борис Голдовський // Український театр. – 1986. – №5.

концентрировалось на куклах, оживших в руках актеров А. Рубинского (Ау) и В. Бардукова (Ворон). Это была не просто эксцентричная комическая пара, а уникальный актерский дуэт, который в смешном увидел грустное, в легкомысленном – серьезное. Жаль, правда, что спектакль выглядел по сравнению с повестью-сказкой несколько оскопленным: из него были изъяты социально острые репризы. И все-таки он состоялся, потому что получился яркий сценический образ дядюшки Ау».³⁵³

На всех этапах истории театр пробовал различные стили работы, сочетание самых разных по характеру художественных сил. Так, в 60-х годах успешно осуществлялась деятельность в тандеме В. И. Кравца и Л. А. Хаита. Благодаря напряженному сочетанию с преимуществами художественно-режиссерского начала В. И. Кравца театр имел неоспоримые достоинства.

Существует проблема в оценке творчества В. И. Маяцкого. Талантливый, но импульсивный молодой художник, В. И. Маяцкий в сравнении с такими титанами недавних лет, как Е. С. Гуменюк, А. М. Щеглов, В. И. Кравец, А. Н. Родионова, выглядел недостаточно оформившимся мастером. Видимо, режиссерам на определенном этапе было сложно справляться с экспрессивной и взрывчатой натурой В. И. Маяцкого, а художнику явно недоставало режиссерской воли и напористости компаньонов. Исчезло взаимопонимание, стали наблюдаться процессы внутреннего брожения и взаимного недовольства. Но это далеко не основная причина многих конфликтов, которые вскоре стали наблюдаться на всех ступенях производственной иерархии.

Анализируя второй период с 1985 по 1990 годы, становится очевидной вялость руководящего звена. Со временем союз трех руководителей начал расшатываться, обнаружилось полное отсутствие творческого контакта, психологическая несовместимость в работе и неспособность организовать коллектив на достижение единой цели. А субъективизм в собственных оценках и неприятие критики только усугубляли проблемы.

Одна из причин девальвации школы – подбор чрезвычайно слабого драматургического материала. Состояние литературно-педагогической части театра, начиная со второй половины 80-х годов, становилось словно парализованным. Предлагаемый материал почти не содержал той первоосновы, на котором могла бы эволюционировать актерская школа. Режиссура также не имела импульсов для роста, в результате новый репертуар пополнялся «однодневками», а зрительский интерес к театру с каждой новой премьерой все больше и больше угасал.

Объективно возникшая к концу 70-х годов проблема руководящего звена театра была не только не решена в 80-е годы, но еще более усугубилась, упиравшись в те же амбиции и нарушение этических законов театра. Все творческие достижения после успешной первой половины 80-х начали пропадать.

³⁵³ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 228-229.

К концу 80-х годов союз трех руководителей распался, а В. И. Маяцкий ушел из театра. Свою позицию он объяснил в интервью, опубликованном в харьковской газете «Красное знамя»:

«Конфликт, кроме чисто творческих проблем, был замешан еще и на личностных отношениях. Поэтому решил уйти.

– Считаю верхом непорядочности, когда свои бытовые разногласия люди переносят на искусство, – говорит Владимир Иванович. – В таком случае почти невозможно бороться».³⁵⁴

В книге Б. П. Голдовского и С. А. Смелянской дается краткий анализ художественного уровня и репертуара Харьковского театра кукол второй половины 80-х годов:

«Со сменой художественного руководства Харьковский театр кукол потерял прежнее качество спектаклей, культуру постановок, уровень режиссуры и сценографии. Театр, имеющий самую благополучную на Украине материальную базу, лучших актеров, превратился в заурядный коллектив, создающий серые, безликие спектакли. Среди них «Иосиф Швейк против Франца Иосифа». Неудача была предreshена уже выбором пьесы. Это довольно примитивная инсценировка, иллюстрирующая роман. Единственное, на чем в спектакле можно было остановить внимание, так это на интересных образах героев, созданных В. Бардуковым (фелькурат Кац, доктор Грюнштейн), А. Рубинским (Агент Бертштейдер, капитан Остен), П. Гаврилюком (Швейк). Однако даже эти удавшиеся роли не могли идти в сравнение с теми, которые создавались здесь в 50-60-ых годах в таких спектаклях, как «Чертова мельница», «Божественная комедия», «Двенадцать стульев» и др.

Режиссерское решение «Иосифа Швейка» основано на иллюстрации событий и не всегда удачных попытках рассмешить зал. Так, образ императора Франца Иосифа (И. Чурсин) весь строился на имитации брежневских интонаций – ход уже давно затертый и поднадоевший публике.

Те же просчеты можно отнести и к спектаклю «Театрик “Зеленый Гусь”, или Не дразните публику». Судя по программе, спектакль представляет собой «абсурдно-абстрактно-иррациональную программу-нонсенс». Он осуществлен постановочной группой из Польши (режиссер М. Тондера, художник Я. Загаевски, композитор А. Млечко). Пьеса – пародийная программа для театра миниатюр, где высмеиваются известные в Польше театры, спектакли, бестселлеры, кинофильмы, литературные и театральные направления. Театры типа «Зеленый Гусь» существовали и у нас, назывались «Кривым Джимми», «Бродячей собакой» и т.п.



*«Иосиф Швейк против Франца Иосифа».
Сцена из спектакля:
В. Горбунов, С. Мельников*

³⁵⁴ Румянцева, И. Так рождается образ [Текст] / И. Румянцева // Красное знамя. – 1986. – 22 нояб. – № 224.

Беда харьковского спектакля заключалась в том, что режиссер буквально понял пьесу как абсурдную и поставил этот абсурд на сцене. Но так как пьеса далека от абсурдистской (она написана в сугубо реалистической манере), то в результате актеры перестали понимать, что же они, в конце концов, играют, а зрители – что перед ними разыгрывают.

Единственное, что продемонстрировал спектакль, это неординарный актерский потенциал труппы, который, к сожалению, остался невостребованным. В театре, действительно, был собран уникальный актерский ансамбль, обладавший огромными возможностями игры как в живом плане, так и с куклой. Это актеры А. Бойко, А. Азбукин, В. Гиндин, В. Горбунов, С. Мельников, И. Мирошниченко, В. Прохоров, И. Рабинович и многие другие».³⁵⁵

Такова была позиция извне, а теперь обратимся к внутреннему анализу ситуации:

«Прежде всего, нужно говорить о репертуаре и репертуарной политике... Из двадцати поставленных новых спектаклей – семь выбыли из репертуара, не имея зрительского успеха. Это тридцать пять процентов нашего труда, потраченного впустую. Во всех отношениях утерян авторитет, престиж нашего театра в республике».³⁵⁶



³⁵⁵ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 230-231.

³⁵⁶ Рубинский, А. Доклад на открытом партийном собрании 13 декабря 1988 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.

«Театрик “Зеленый Гусь”, или Не дразните публику». Сцены из спектакля: В. Горбунов, В. Гиндин, В. Прохоров, И. Мирошниченко, А. Бойко

Из документов видно, насколько была порочна художественная и административная система управления театром, насколько не стыковались задачи театра с методами их выполнения, насколько беспомощно было руководство в организации процесса производства, насколько обмельчала творческая жизнь коллектива и утеряна связь поколений. Узел противоречий еще туже затягивался, и отношения в коллективе продолжали накаляться:

«За последние шесть лет Харьковский театр кукол не только не продвинулся вперед в художественной деятельности, но и растерял то, что было накоплено предшественниками. У нас нет вообще никакого театра – а именно: нет своей эстетики, творческого роста труппы, творческой атмосферы, перспективы, спектаклей, соответствующих уровню нашего театра. Мы перестали участвовать не только во всесоюзных, но и в республиканских фестивалях. Негативные процессы в театре приобретают неуправляемый и необратимый характер. Перед нами встал вопрос: нужно ли нам возвращать престиж театра, соответствующий потенциалу труппы, или нас устраивает такое положение?»³⁵⁷

С 1988 по 1991 годы в театре прошло столько собраний коллектива, сколько, наверное, в его истории не будет больше никогда. Конфликтные волны, исходящие из театра, дошли до различного рода управленческих структур. Стали приезжать различные проверочные комиссии. Каждая из них составляла свое мнение и уезжала. Некоторое время практически ничего не менялось. Но одна из комиссий, назначенная Министерством культуры СССР, призванная изучить еще раз обстановку в театре, пришла к выводу, который не вяжется со здравым смыслом – расформировать Харьковский театр кукол и создать новый. Вместе с тем, выводы комиссии дают возможность еще раз взглянуть на проблемы харьковской школы кукольников, опутавшие талантливый коллектив в критический момент существования театра.

Представим мнения людей, сторонних наблюдателей, которые увидели уровень работы театра в 80-е годы. В составе комиссии – ведущие критики и театральные деятели России и Украины: Б. П. Голдовский – тогда завлит московского областного театра кукол, кандидат искусствоведения, доцент; А. П. Кулиш – декан факультета театра кукол ЛГИТМИКа; Д. А. Поштарук – директор Луцкого областного театра кукол, член худсовета Министерства культуры УССР; Т. В. Моцар – старший консультант правления Союза театральных деятелей УССР; Л. А. Распутина – инспектор театрального отдела Министерства культуры УССР.

Представьте себе общую картину, отраженную в докладе Б. П. Голдовского:

«...После тяжелой и продолжительной болезни скончался один из лучших театров Украины. Болезнь театра проходила в тяжелой форме и усугубилась ситу-

³⁵⁷ Рубинский, А. Доклад на собрании коллетива Харьковского театра кукол 6 февраля 1990 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.

ацией общего культурного кризиса во всем обществе... И начать строить новый, дееспособный театр. При этом, безусловно, необходимо распустить театр, потому что он давно распущен...

Искусство не прощает дилетантизма и суетности...

«Веселые медвежата» – спектакль интересен более мне, как историку, чем детям. Это экспонат для музея. Постановка, видимо, двадцатилетней давности... Спектакль ученический, Евгений Гиммельфарб был тогда дипломником. Если в семидесятых годах этот спектакль восполнялся актерской культурой исполнения, то сейчас головы актеров играют этот спектакль наряду с куклами. Это говорит о том, что им наплевать на спектакль. Мне трудно говорить: вы предъявили «искусство», которое театроведческому анализу не подлежит...

Вот, например, Прохоров. Год назад был актер, теперь – уровень не держит, и играет эту роль во всех спектаклях. И так каждый сидит на своем «голоске» из спектакля в спектакль. Это – не работа. У каждого из нас существует собственная профессиональная честь. Это все, что у вас осталось.

«Веселые медвежата» – это милое времяпрепровождение, во время которого можно рассказать анекдот, такая «тусовка», то есть, абсолютно мертвый спектакль, имитирующий жизнь. Он похож на курицу, которой отрубили голову, но она еще бегаёт. Спектакль типичен для всего вашего нынешнего репертуара. Такое впечатление, будто все девять спектаклей делал один и тот же режиссер: везде плоскостная ширма, фронтальные мизансцены, везде куклы бьют друг друга палками, под оглушительный треск...

«Кот в сапогах» – наверное, лет десять назад это был мюзикл для детей. Сейчас это – выхолощенная форма, спектакль идет на автопилоте. Это не спектакль, а механическое пианино. Опять тот же зеленовато-красный цвет, который вы любите безумно. Но главное – это отсутствие актера на сцене. Спектакль скользит по поверхности когда-то придуманной и работавшей схемы. Песни останавливают и без того замедленное действие. Пугает одна и та же интонация, с которой работают все актеры. Как один актер работает, а вас более тридцати человек. Ни одного события в спектакле нет, все в одном ритме, как будто бы все еще впереди, мы идем к нему, и когда-нибудь придем. Приходит Кот, съедает Ляодоеда, ничего не произошло, чешем дальше. Съел Кот Ляодоеда или не съел, в спектакле это совершенно неважно. Такое формальное зрелище, которое можно поставить в музей, спектакль конца 70-х – начала 80-х годов.

«Автосказка» – выездной спектакль, который всех нас повергнул в шоковое состояние. Я смотрю в год более ста спектаклей театров кукол, такого я не видел. Я не знал, что я такое увижу в Харьковском театре кукол. В любом профессиональном театре есть необходимость заработать, есть халтура, в конце концов, благородное и нужное дело сделать – преподнести детям урок правил дорожной безопасности, но в любом профессиональном театре есть предел халтуры, ниже которого театр опуститься не может. Вам всем дорога марка театра, у всех вас за театр душа болит, но не привезти на спектакль два прожектора и весь спектакль играть на люминесцентном освещении!..

«Автосказка» целиком оправдала свое название и целиком идет на «автопилоте». Можно не касаться художественных достоинств этого спектакля, но он не выполняет свое основное назначение, основную функцию, если мы пойдем по линии педагогического, учебного театра, он не способен научить малыша разбираться в каких-то элементарных вещах, в спектакле это совершенно неважно. Режиссер и художник решили спектакль электротехническим способом, получился не спектакль, не театр, а иллюминация. Лампочки зажигаются, включаются, выключаются, чтобы зритель как-то реагировал, куклы шеи втягивают. Для того, что «красный свет – прохода нет» – все, что дает спектакль, стоило ли ради этого такой огород городить?

Вот, что печально, спектакли, бывшие в репертуаре театра, о которых я говорил, а, помнится, даже писал, что-то умирают. «Жуткий господин Ау», при всех его недостатках, сценографических, режиссерских, это был блистательный дуэт двух тогда прекрасных актеров – Рубинского и Бардукова. Что же осталось от этой непредсказуемости, от этого фейерверка выдумки – ничего. Где это все? Какая-то пустыня, залитая традиционным для вас красно-зеленым светом. Все признаки убитого спектакля. Как может такой актер, как Рубинский, работать так, чтобы руки его господина Ау действовали совершенно отдельно от куклы, они могут на три метра от него возникнуть. Еще год назад была плеяда, актерское ядро, я видел, что с режиссурой здесь сложно, но вот это – серьезное ядро, которое называют харьковской актерской школой, еще просматривалось, а сейчас это все куда-то девалось.

Бардуков-Ворон превратил свою роль в набор штампов, раньше все воспринималось как свежесть подачи, как только что придуманное. И, конечно, выхолощенность всего спектакля. Римма-девочка, можно спорить о куклах, но эта девочка не может говорить голосом зрелой харьковской дамы.

«Русские сказки» – выездной спектакль. На каком основании этот спектакль принят художественным советом, и что это за художественный совет, который принимает такие спектакли? Спектакль – это вопли Дрозда и ужимки Кота. Спектакль никуда не направлен. Очень неприятно, когда выжимается смех. Вы же опытные артисты, давно все работаете в театре. Мне кажется, что артисты в вашем спектакле не понимают, зачем они выходят на сцену. Спектакль с такой драматургией, с такой режиссурой и с таким актерским исполнением существовать не может. Он и не существует.

Драматургию «Русских сказок» можно сравнить с драматургией «Самой вкусной горы». Одно другого стоит. Сладкая сказка ни о чем. С событийным рядом на пять минут. Пять минут растянуты на час сценического действия. В первом действии экспозиция будущего представления, во втором действии – финал. Впечатление, что где-то должно быть третье действие, самое главное. Апофеоз сценического действия – удары, и полное отсутствие актерских задач, все не для дела – дела нет, а для смеха. Почему едут на черепахе? Может быть, у них такой договор, такие условия, но об этом надо было рассказать.

Еще такая печальная вещь – идут каникулы, и зал такого большого города неполный. Идут каникулы, должен быть праздник театра, а вашим зрителям в театре очень неуютно, конфликты мам, детей, как-то с ними надо работать, надо их организовать.

Во втором действии спектакля ощущение полной катастрофы: щенок бегают, его бьют, это смешно, это можно играть час, но к спектаклю в театре это не имеет отношения. Это все напоминает Карабаса – тридцать три подзатыльника.

При ваших силах, при труппе в тридцать человек, ставить один спектакль в год, если бы я был одним из вас, извините за грубое слово, можно взбеситься. Совершенно очевидно, что от принципов театра, как творческого организма, вы сейчас отошли, вы не живете как творческий организм. Вы живете как театрально-зрелищное предприятие по изготовлению никому не нужной продукции. А зачем нам плохой театр кукол? Может быть, у вас есть хорошие спектакли, но мы их не увидели. Жаль, что не увидели и украинских спектаклей.

«Приключения Пифа» – спектакль, поставленный в 1969 году актрисой Г. Радайкиной, по-моему, лучшее из того, что у вас есть, хоть он и показывается в «обрезанном» виде, без второй части. Но и с ним вы не справляетесь. Опять головы актеров работают вместе с куклой, опять одни и те же голосовые краски. Спектакль составлен из личных штампов артистов. Вы даже не задумываетесь над элементарными вещами, например, почему Пиф – перчаточная кукла, а Кот – тростевая? Единственная роль в этом спектакле – это серая кошечка, крохотный эпизод, два слова, но я так истосковался по живой интонации, которых нет. И все кончается полным отсутствием финала.

Апофеозом «мертвого» театра явился для меня «Золотой ключик». Спектакль, созданный из режиссерских и актерских штампов, безумно холодный, равнодушный. Конечно, в красно-зеленых тонах, с плоской ширмой, обмороками, подзатыльниками, ударами. Он эклектичный, по-моему, уже по замыслу. Здесь никто ни при чем. Зачем нужен папа Карло? Чтобы в самом начале сделать Буратино, и все? На этом его функции заканчиваются. Буратино не слушает его – и прекрасно. А в конце папа Карло получает малюсенький театр, и появляется еще один Карабас. Более или менее понятен конфликт Буратино с Алисой и Базилио, и больше ничего. Это уже можно назвать харьковской режиссерской школой – фронтальные мизансцены, красно-зеленый колер и бестактность: реплика Карабаса в зрительный зал: «...я поступаю так же, как и вы с вашими детьми...» Что это? В зале сидят нормальные люди, которые привели в театр своих детей, а вы их по щекам! Спектакль сделан с чувством гордости человеком, изобретающим велосипед, правда, без колес. В спектакле отсутствует главное – художественный образ. Это мертвый спектакль!

Я обязательно напишу статью, которую озаглавлю «Записки из мертвого театра». Я очень люблю Харьковский театр кукол, и давайте договоримся так: все, что мы тут увидели, к Харьковскому театру кукол имени Крупской не имеет никакого отношения! И вторая столица Украины заслуживает другой театр.

В заключение хочу повторить, что мнение нашей комиссии будет однозначно: ходатайствовать о закрытии театра и создании нового государственного театра кукол».³⁵⁸

³⁵⁸ Из стенограммы выступления Б. П. Голдовского на собрании коллектива об итогах работы комиссии.

Из доклада Б. П. Голдовского видна зияющая бездна плачевного состояния репертуара того времени. Думается, нет смысла приводить выступления других членов комиссии, тем более что по духу они идентичны выступлению докладчика. Несмотря на несколько тенденциозное выступление, в целом оно отражает действительное состояние Харьковского театра кукол на тот момент рубежа 80-90-х годов. Оно однозначно отражает суть главной проблемы, заключающейся в омертвлении творческого организма.

Но разве смысл приглашения комиссии подразумевался в том, чтобы закрыть театр? Смысл в том и состоял, чтобы оказать коллективу помощь в решении внутреннего конфликта, тем более что выводы о состоянии театра, высказанные московским критиком, не были новостью для коллектива. Пусть не вся труппа, но определенное ее трезвомыслящее ядро давно было обеспокоено полной разрухой и состоянием руководства театром, поэтому в финале общего собрания прозвучали реплики двух членов труппы, в которых сквозит разочарование бессмысленностью ситуации, возникшей от проделанной комиссией работы. Приведем краткое выступление актрисы театра И. В. Рабинович:

«О таком положении вещей мы сигнализируем давно. О том, что вы сегодня сказали, мы знаем уже пять лет, и все эти годы мы пытаемся это положение исправить и никак не можем. «Спасибо» вам большое, что вы это сделали».³⁵⁹

Из выступления О. М. Русова:

«Здесь сидят сто человек, которых вы приехали учить. Вы нам рассказали, как нужно правильно планировать работу? Помогите решить вопрос с дотацией, и не будет полутора тысяч спектаклей в год. Но вы эти вопросы не решаете, уходите, а учить, как организовывать плановую работу театра не нужно, нам виднее, поверьте. И мне кажется, что свое собственное бессилие разобраться по существу, вы пытаетесь переложить на коллектив, который с трудом находит силы для того, чтобы двигаться вперед. «Трупом» творческим театр был очень давно. Все это мы понимали и пытались что-то сделать, и разбирать, кто прав, а кто не прав, – для этого нам комиссия не нужна...».³⁶⁰

Таков был взгляд на проблемы Харьковского театра кукол с обеих сторон – внутренней и внешней. Как результат, выразивший общее мнение высокой инстанции, появилась статья Б. П. Голдовского в приложении «Экран и сцена» к газете «Советская культура» за 21 июня 1990 года. Публикация имела впечатляющее название «Живой труп».³⁶¹ Ничего принципиально нового в ней не было

³⁵⁹ Выступление И. В. Рабинович на собрании коллектива об итогах работы комиссии.

³⁶⁰ Выступление О. М. Русова на собрании коллектива об итогах работы комиссии.

³⁶¹ Автор написал ответ Б. П. Голдовскому в газету «Советская культура» – статью, которая называлась «Ответ автору «Живого трупа», где с полемическим задором отстаивалась позиция театра. Ответная статья не была опубликована в столичной газете. Сегодня необходимо трезво взглянуть на проблемы, поднятые в статье Б. П. Голдовского, и при-

сказано, но как бы мы ни относились сегодня к данной публикации, надо признать, что в ней отражена серьезная ситуация Харьковского театра кукол, возникшая на рубеже двух десятилетий. Нависшая катастрофа стала явью и остро обнажила проблему сохранения наследия театра. Статья заставляет задуматься над уроками истории.

Поистине экзистенциальный период переживал Харьковский театр кукол. Однако объективность требует, спустя уже более, чем двадцать лет после тех известных событий, взглянуть на проблему под углом зрения, когда над двигавшимся в неведении театром нависла угроза, нависла над самой его сердцевиной, смыслом всего его существования, именно в тот исторический момент, когда фактически исчезала школа, уничтожалось наследие корифеев. К каким выводам мы можем прийти после всех тех событий?

Было бы наивно предполагать, что проблемы возникли на голом месте. Диалектика отражает реальность такой, какая она есть.

К. С. Станиславский, показавший пример принципиальной самокритики, беспощадно вскрывал собственные недостатки в режиссуре, актерском исполнительском искусстве ради постоянного и неуклонного движения вперед. С. В. Образцов одну из глав в книге «Моя профессия» назвал «Ошибки, ошибки и ошибки». Почему эти великие мастера, как, вероятно, и многие другие, не боялись анализа собственного творчества? Задаваясь подобным вопросом, становится ясен ответ, почему такой мощный коллектив Харьковского театра кукол постиг такой жестокий кризис, из которого затем выходили с огромными моральными потерями. Потому что никогда, не считая 30-х годов в силу их известной специфики, Харьковский театр кукол не обращался к собственной деятельности с критической, аналитической точки зрения. Анализ, можно сказать, – сердцевина прогресса. Анализ требует от художника беспристрастности и смелости по отношению к собственному творчеству, предупреждает последующие поколения творцов от повторения одних и тех же ошибок. Учиться следует у гениев их бесстрашному отношению к самим себе! Но воспитанный на патоке елейного благодушия, Харьковский театр кукол потерял ориентиры движения и стал заложником собственного благополучия.

Кризису удалось разрастись до непомерных размеров еще и потому, что отсутствовал интерес к истории. Невежественность прекрасно разрастается на почве амбициозности, актерско-режиссерском тщеславии: действительно, зачем нужно искусство прошлого, когда «я здесь»! К сожалению, этих качеств не были лишены и наши классики – тот же В. А. Афанасьев, «непогрешимость» которого была незыблема с середины 60-х годов. Все его привычки унаследовали и его последователи, которым казалось, что они «старый мир разрушат до основания, а затем»... построят новый театр! Но стремление молодых руководителей после ухода В. А. Афанасьева начать все с «начала» не привело к желаемому результату.

знать, что, несмотря на абсурдные выводы комиссии, в основном он правильно трактовал тему наследия Харьковского театра кукол.

Харьковский театр кукол лишний раз убедительно доказал на примере собственной практики, насколько опасно своей разрушительной силой невежественное пренебрежение традициями театральной культуры, которая затрагивает не только прошлое, но и настоящее и непременно касается будущего. Знание собственной истории и культурной традиции способно предотвратить негативные последствия кризиса, предусмотреть и смягчить его возможные рецидивы.

Невежество в руководстве – синоним дилетантизму и приводит к случайностям. К концу 70-х и во второй половине 80-х годов именно случайность в художественной политике театра привела к разброду и шатанию всего творческого коллектива: случайная драматургия, случайные люди в театре, случайный успех, но совершенно запрограммированный провал и общий сокрушительный кризис! Но в основе всех случайностей – тотальное нарушение театральной этики.

Собственно, на эти проблемы и делал упор Б. П. Голдовский, постоянно обращая внимание коллектива на элементарные основы профессионализма. Даже в своем негативном проявлении Харьковский театр кукол явился своего рода «показательным», но это – главные уроки истории, которые необходимо извлечь всем, ныне действующим и всем грядущим поколениям деятелей театра.

Как это отражалось в поступках и действиях людей в 70-е годы? Основная причина – несогласие с внутренней политикой и общей атмосферой внутри театра. Повторим высказывание Е. Ю. Гиммельфарба:

«В этом театре, к сожалению, всегда были амбиции, которые много чего испортили. Я из-за этого уехал отсюда. Виктор Андреевич был уверен, что я останусь работать в этом театре. Но я тогда знал, что должен буду доказывать все время, что я талантливый, не получу свободы – все это я отлично понимал...».³⁶²

Как отклонение курса на модернизацию театра спроецировалось на коллектив в конце 80-х? Ведущий актер Харьковского театра кукол, заслуженный артист Украины В. И. Гиндин с горечью вспоминает годы своих первых шагов на сцене Харьковского театра кукол. Он принадлежит к новому поколению актеров, появившихся на стыке времен: уже ушли из жизни корифеи, и кризис в театре достиг своей кульминации. Его рассказ дает представление о том, как формировался в сознании молодежи образ театра конца 80-х годов:

«Я пришел после вуза в «славный, оспиванный поэтами» театр, и, конечно, я все видел сквозь розовые очки. «До поры, до времени», которые настали очень скоро. Видел всю эту гигантоманию кукольных постановок, это безумие, полет в пропасть в смысле выбора драматургии, самого качества режиссуры и спектаклей, которые игрались. Этот период характеризую как агонию. Хоть я и был

³⁶² Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

молод, но это было и тяжело, и неприятно для меня. Не могу сказать, что легко вошел в профессию. Сейчас мое отношение покрылось «мхом» времени, но тогда было очень тяжело. Я помню первые свои гастроли: тогда же ездили на гастроли в область, показывали там всю эту «хурму» про ежат и цыплят, жили в колхозах недели по две. Это был мой первый вброс в экстремальные условия. То, что ставилось в театре, меня совершенно не удовлетворяло. Я не мог понять, что происходит. Душа требовала перемен, качественных сдвигов. Я чувствовал, что театр идет в пропасть.

До этого в капустниках мы пытались заниматься острой критикой. Один из них был сделан с особой болью: мы говорили о том, что зрители со спектаклей уходят. Была такая шутка:

– А вы к креслам привязывать не пробовали?

– Пробовали. Уходят вместе с креслами...³⁶³

Как бы подытоживая картину, В. В. Решетняк дает общую оценку того времени:

«Последние спектакли были работой в «корзину, не вызывали никакого интереса у критиков и публики».³⁶⁴

Третьей причиной общего кризиса является перевод театра на хозяйственно-административный путь развития, утвердившийся на рубеже 60-х-70-х годов и словно по наследству перешедший в 80-е годы. Производственный план оставался доминантой его движения. Последователи так и не смогли повернуть внутреннюю политику в русло модернизации, театр продолжал оставаться театрално-зрелищным предприятием – «конторой» по производству и прокату спектаклей. Шла дальнейшая нивелировка этического начала театра: начавшийся процесс от нарушения трудовой дисциплины постепенно довел коллектив до морального разложения труппы и всех остальных подразделений, предопределив развал театра как единого целого.

Из уроков истории также следует напомнить об интеллигентности. Какой высокой культурой обладал И. Н. Шаховец и воспитанная им труппа! Эта культура, как традиция, некоторое время сохранялась театром. Характерно, что впоследствии именно на отсутствие интеллигентности в коллективе часто стали обращать внимание многие из тех, кто долго прослужил в театре. Из воспоминаний И. П. Кагановской:

«Боляче стало бачити, як помирають створені за довгі роки традиції театру: інтелігентність у стосунках, бережливе ставлення до ветеранів, дух

³⁶³ Беседа с заслуженным артистом Украины, актером Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. И. Гиндиным от 16 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

³⁶⁴ Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

академізму. Натомість закутки сцени й лаштунків заповонила чужорідна для мене атмосфера «диску-балагану», з'явилася розмовна манера вулично-блатного братства». ³⁶⁵

Л. П. Гнатченко в інтерв'ю обласній газеті делилась своїми переживаннями по поводу состояния театра в то время:

«Дуже боляче, що не бачу міцного колективу, такого, як приміром, був років з двадцять тому. Розрізненість, непорозуміння у стосунках дуже шкодять справі. Все повинно бути підпорядковане єдиному механізмові гри і відкидатися геть особиста неприязнь, образа. Нічого не дає й насильство над собою, таке собі «відбувальщина», коли, дочекавшись фіналу, актор кидає (кидає!) де завгодно свою ляльку і швидше вибігає на вулицю... Митець, який приберігає свої сили, скупиться на віддачу – вже не митець». ³⁶⁶

Соратник В. А. Афанасьєва, заступитель начальника управления культуры В. А. Нагорный, побував на одном из бурных собраний коллектива, сказал в своем выступлении:

«Поверьте, товарищи, мне сегодня больше всех слышать и присутствовать на вашем собрании. Я к вам, наверное, больше ходить не буду. Этот театр мне дорог лет сорок и не потому, что мы были друзьями с Афанасьевым, который на своих плечах поднимал театр. Мы сами видим и знаем, что театр утратил свое лицо и не только в Харькове, но и в республике, потерял свой авторитет. Может, даже и дальше. Я слышу печальные отзывы о театре и на секретариатах, и на пленумах. Совсем недавно билеты продавались за три месяца вперед...

И старое забыли, и к новому не пришли... Слушая ваши перепалки, я понял: все-таки вам не хватает личной культуры и интеллигентности. Умным можно прикинуться один раз, а интеллигентным не прикинешься. Чего нет, того нет...». ³⁶⁷

Все эти факты довершают общую картину упадка театра в 70-80-х годах.

Конец 60-х – начало 70-х годов знаменует собой конец модернистской и начало постмодернистской тенденции развития, которая затем развилась и вошла в силу на целых два десятилетия.

Что происходило за то время, в конце 80-х годов, когда театр «буксовал» в непролазных дебрях кризиса, стоял на перепутье в ожидании, потрясут ли его новые «перемены», или он найдет силы для нового витка в своем развитии?

В 1989 году, в самый кульминационный момент внутреннего разброда и шатания, новым директором театра назначается Владимир Викторович Решетняк. Его приход связан с кардинальными изменениями в истории Харьковского театра кукол. Ему пришлось сыграть выдающуюся роль не только в плане восста-

³⁶⁵ Кагановська, І. Данина пам'яті [Текст] / Інна Кагановська // Попов Л. Віктор Андрійович Афанасьєв. – К.: ТОВ «УВПК «ЕксОб», 2009. – С. 196.

³⁶⁶ Матюх, Н. «Щоб діти співали мою пісню» [Текст] // Н. Матюх / Вечірній Харків. – 1987. – 24 серп.

³⁶⁷ Нагорный, В. Выступление на собрании коллектива 6 февраля 1990 года.

новления разрушенного хозяйства, но и активно способствовать восстановлению харьковской школы.

В. В. Решетняк принадлежит к одному из редких типов руководителей, который при высокой заинтересованности к делу не теряет контакта и внимания к людям. Не формализм, а прагматизм, конструктивное и живое отношение к судьбе театра, восстановление нормальных рабочих принципов позволило затем всему коллективу подняться на ноги и реабилитировать себя в качестве достойного продолжателя школы.

По характеру немногословный и сдержанный, В. В. Решетняк упорно, четко и последовательно, с глубоким анализом ситуации умеет выстраивать внутреннюю стратегию развития театра, поэтапно осваивая все важные рубежи в его поступательном движении. Поначалу ошибаясь, Владимир Викторович умел трезво, без амбиций оценивать свои просчеты и тут же их исправлять.

Еще при обсуждении кандидатуры В. В. Решетняка на должность директора театра начальник управления культуры А. А. Храбан с доброй иронией так характеризовала его:

– Решетняк пыхтит, пыхтит, а дело делает...

Важно пронаблюдать, как из полной «разрухи» постепенно поднимался театр, с большими трудами восстанавливая буквально по частям каждое свое подразделение. Вот где действительно пришлось «попыхтеть»:

«В театре был полный развал. Дичайший – рассказывает В. В. Решетняк. – Работать я не мог несколько недель. Не давали. Я выходил из театра весь разбитый по той простой причине, что все приходили и жаловались друг на друга. Тут так привыкли – цепная реакция. Вся работа сводилась к тому, что все подставляли друг друга. В цехах к этому времени набрали разных людей, которых надо было учить. Труппа раздиралась на части. Мне стало ясно, что в театре есть две группы – те, кого абсолютно не устраивает это положение, и те, кто ничего менять не хочет, их этот вариант устраивает.

Работа началась с разбора жалоб, потому что не проходило недели, чтоб мы не получали из какой-то организации письмо, отправленное в Москву или местные органы власти, с жалобами и претензиями, и каждый раз после этого приходили проверяющие. Война длилась восемь лет. Когда я увидел, что проработал год, а выхода из этой ситуации нет, все может кончиться полным развалом, тогда мы попытались говорить с главным режиссером, но все сводилось к формулировкам новых программ выхода театра из кризиса. Реальных дел не было, а было полное неприятие всего, что ему не нравится. Рано или поздно надо было решать проблему главного режиссера.

После приезда комиссии, признавшей театр «мертвым» и рекомендовавшей его распустить, весь город уже об этом знал. Нас спрашивали: вас уже закрыли или закрывают? После статьи Голдовского в «Советской культуре» тиражом на весь СССР нас опустили в такую «яму», из которой мы потом долго выбирались.

Патовая ситуация продолжалась полгода, пока в Харьков не приехала комиссия по проверке всех театров. У нас они заседали несколько часов, вызвали весь худсовет, обсудили ситуацию и решили: ситуация ясна, ее нужно решать. В министерстве культуры состоялась коллегия по вопросу положения дел в театрах города Харькова, на которой был решен вопрос о главном режиссере в нашем театре, и в управлении культуры дали добро на поиски кандидатур на эту должность.

Выбирая кандидатуры, особое внимание уделялось тем, кто прошел через Харьковский театр кукол, знает его изнутри, работал с труппой театра и имеет большой опыт работы с творческим коллективом. Провели ряд переговоров, но по ряду обстоятельств они не дали результатов, а с осени 1990 года мы начали переговоры с Евгением Гиммельфарбом, и он дал согласие.

На одной из первых встреч мы обсудили первоочередные задачи, которые предстояло нам решать. Первая и главная заключалась в необходимости вернуть зрителя в театр, а для этого надо было серьезно обновить действующий репертуар. Тогда мы договорились – все, что мы будем делать в этих условиях, должно быть подчинено повышению качества спектаклей.

Только в первый свой сезон работы в театре Гиммельфарб поставил шесть спектаклей. С каждой премьерой в лучшую сторону изменялся микроклимат, как в самой труппе, так и в театре в целом. Продолжал работать Олег Русов. Марина Кужелева была переведена с должности художника-оформителя на должность художника-постановщика. И уже пригласили художницу Ирину Борисову на постановку спектакля «Тень» и на должность главного художника. Потом она сделала «Декамерон», «Скотный двор» и «Мастер и Маргарита». Сложился нормальный кадровый состав, который мог решать сложные вопросы. Мы понемногу начали подниматься из лежачего положения, в котором находились в начале 90-х. Было сделано четыре вечерних спектакля. Они все живы и сегодня – многим по двадцать лет и пользуются успехом у зрителя. В 2004 году спектакль «Декамерон» «переделали» и ввели новый молодежный состав.



М. Н. Кужелева



А. Н. Родионова

С цехами была проблема тяжелейшая, зарплаты не было по полгода, люди там не задерживались. Я пытался вернуть Антонину Николаевну Родионову – единственного специалиста по куклам, декорациям, бутафории. Но театр был ее травмой, раной, поэтому мы нашли такую форму сотрудничества, что она брала заказ домой, делала, и мы, таким образом, получали кукол, реквизит. Она обучила новые кадры. С нею мы выпустили «Декамерон» (куклы – ее), «Черную курицу».

Благодаря ее участию мы полностью реставрировали «Чертову мельницу». Антонина Николаевна еще принимала участие в изготовлении второго комплекта «Чертовой мельницы» в середине 70-х. Первый комплект работал двадцать лет. Сейчас второй комплект работает после реставрации уже десять лет. После реставрации «Чертовой мельницы» Антонина Николаевна реставрировала все куклы для музея. За девять месяцев восстановили все. Папье-маше, лица, портретную часть, обновили костюмы. Это был огромный вклад в дело возрождения музея. Спасибо ей за это.

К 1996 году мы полностью обновились. Если в конце 80-х была тенденция ухода зрителей из театра, то уже через два-три года зритель вернулся в театр».³⁶⁸



И. А. Борисова

В этом рассказе очевидца и участника событий прослеживается многослойность вставших перед театром проблем – моральных, физических, творческих и административных. На первых порах, пока еще не было опыта работы в театральном коллективе, большую поддержку новому директору в преодолении организационных трудностей оказывал заместитель директора театра Вячеслав Николаевич Панченко. С ним у Владимира Викторовича сразу установился тес-



В. В. Решетняк и В. Н. Панченко

³⁶⁸ Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афагнасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афагнасьева, стр. 1-11.

ный, человеческий, дружеский и деловой контакты. Вдвоем им удалось успешно решить многочисленные хозяйственные вопросы по обеспечению, снабжению, реконструкции, ремонту театра и т.д. Все преодолевалось с огромным трудом. А сколько нужно было приложить усилий для восстановления каждого подразделения. Это было строительство театра чуть ли не заново. Удивляет конструктивность в решении проблем нового руководства, умевшего находить выходы из сложившейся ситуации, в противовес рутине, преследовавшей театр на протяжении двух десятилетий.

Как известно, и что неоднократно подтверждалось, в судьбе этого удивительного коллектива скрыто непостижимое свойство – способность к самовозрождению, подобно возрождающейся из пепла птице Феникс. На этот раз театру снова повезло, и ему снова пришлось пережить неожиданный и крутой вираж, вытаскивший его, из навалившегося было забвения, на гребень былой славы...

Часть 5

Эволюционные
процессы
харьковской школы
кукольников
на рубеже
XX–XXI веков





Глава 1

Актерская «самодеятельность» и первые прорывы с О. М. Русовым

От перестройки 80-х, так же, как от «оттепели» 50-60-х годов, ожидалось позитивные перемены в политическом и социальном устройстве. Перестройка подавала большие надежды на возрождение демократии и свободы. Однако перестройка не привела ни к экономической стабильности, ни к культурному росту, ни к расцвету демократии. Напротив, усугубились социальные противоречия общества, которые спровоцировали распад СССР. Обострились политические, национальные, экономические, культурные проблемы регионов бывшей советской «империи».

Так же, как и последовавшая после двадцатого съезда КПСС хрущевская оттепель, перестройка после двадцать восьмого съезда КПСС потеряла первоначальные цели и привела к неожиданному результату – расформированию КПСС как политического и руководящего ядра общества. К 1991 году перестройка потерпела полное фиаско. Это был кризис политический, идеологический и моральный.

Была изменена политическая карта Советского Союза, который превратился в Содружество Независимых Государств (СНГ) – еще одно нелепое образование, фактически ничего не значившее в той ситуации, возникшей после былой дружбы некогда великого советского народа. По размаху морального беспредела, выдаваемого новыми политидеологами за победу демократии, картина начала приобретать печальный вид и в плане начавшегося социального обвала уровня жизни населения, и беспрецедентного по размаху и грубости обогащения прослойки «новых русских». Начался первобытный разгул банального постсоветского капитализма на всем необъятном пространстве России и в отдельно взятых независимых государствах.

Аналогично «оттепели» перестройка открыла «шлюзы» в европейскую культуру и так же получила взамен «вирусы» неустойчивого самосознания. Только, в отличие от 50-х годов, 80-е годы внесли в массовое сознание инерцию, усталость, моральную опустошенность и цинизм. В искусстве и культуре это выразилось во всплеске постмодернистских изысканий, «самовыражений», небывалом взлете эпигонства в погоне за подражанием европейским «образцам», особенно в сфере шоу-бизнеса. Свобода в волеизъявлении привела не к демократизации процессов, а к беспредельному одичанию, обескультуриванию огромных масс населения, вознесла на гребень представителей новой кагорты деятелей от искусства, удовлетворявшей «духовные» потребности «восставших масс» и нарождающейся, следуя прежней терминологии, новой буржуазии.

Время характеризуется повсеместным равнодушием бюрократического государственного аппарата к состоянию искусства, его нуждам и полным невниманием к условиям его строительства на новом политическом этапе, теперь уже в новых социокультурных образованиях. Государство словно наотрез отказалось от каких-либо программ по защите и развитию культуры. Все наиболее уязвимые в этом отношении общественные институты, в том числе учреждения искусства, потрясли всевозможные «реформы», происходившие на фоне экономической инфляции.

Одним из самых показательных «процессов» в области культуры явился пятый съезд кинематографистов СССР (1988 г.), на котором без всякого анализа ситуации был учинен беспрецедентный разнос руководству старых лидеров советского кинематографа с последующей их полной отставкой. В разрушительном вихре «перемен» и «демократических свобод» ни государство, ни переживавшая свои последние годы КПСС не встали на защиту великих художников.

Снова, как и в годы «оттепели», открывшиеся «шлюзы» в европейскую культуру принесли массу эстетического «мусора». Началось глобальное эпигонство в подражании западным образцам эрзац-культуры. Постмодернизм властвовал, неся разрушения по всем «этажам» культурного состояния общества. Это создало множество проблем в плане сохранения культурного наследия, традиций и школы. Таков был общий социально-политический фон, на котором развивались частные судьбы всех без исключения общественных институтов страны. Словно срабатывала «адская машина», запущенная некогда одним из американских идеологов Аленом Даллесом в плане по уничтожению СССР (России) в его Инструкции № 2004 от 17 июля 1945 г.:

«Окончится война, все утрясется и успокоится. И мы бросим все, что имеем: все золото, всю материальную мощь на оболванивание и одурачивание людей! Человеческий мозг, сознание людей способны к изменению. Посеяв там хаос, мы незаметно подменим их ценности на фальшивые и заставим их в эти фальшивые ценности верить. Как? Мы найдем своих единомышленников, своих союзников в самой России. Эпизод за эпизодом будет разыгрываться грандиозная по своему масштабу трагедия гибели самого непокорного на земле народа, окончательного и необратимого его самосознания. Например, из искусства и литературы мы постепенно вытравим его социальную сущность; отучим художников и писателей – отобьем у них охоту заниматься изображением и исследованием тех процессов, которые происходят в глубинах народных масс. Литература, театры, кино – все будет изображать и прославлять самые низменные человеческие чувства. Мы будем всячески поддерживать и поднимать так называемых художников, которые станут насаждать и вдалбливать в человеческое сознание культ секса, насилия, садизма, предательства – словом, всякой **безнравственности**. В управлении государством мы создадим хаос и неразбериху. Мы будем незаметно, но активно и постоянно способствовать самодурству чиновников, процветанию взяточников и беспринципности. Бюрократизм и волокита будут возводиться в добродетель. Честность и порядочность будут осмеиваться и ни-

кому не станут нужны, превратятся в пережиток прошлого. Хамство и наглость, ложь и обман, пьянство и наркоманию, животный страх друг перед другом и беззастенчивость, предательство, национализм и вражду народов – прежде всего вражду и ненависть к русскому народу, – все это мы будем ловко и незаметно культивировать, все это расцветет махровым цветом. И лишь немногие, очень немногие будут догадываться или даже понимать, что происходит. Но таких людей мы поставим в беспомощное положение, превратим в посмешище, найдем способ их оболгать и объявить отбросами общества. Будем вырывать духовные корни, опошлять и уничтожать основы народной нравственности. Мы будем расшатывать таким образом поколение за поколением. Будем братья за людей с детских, юношеских лет, и главную ставку всегда будем делать *на молодежь* – станем разлагать, развращать и растлевать ее. Мы сделаем из нее циников, пошляков и космополитов. Вот так мы это сделаем!»³⁶⁹

Ужасающий по своему цинизму исторический документ! Это – одно из самых ярких проявлений постмодернизма эпохи в самом воинствующем, фашиствующем проявлении, в самом накале духовной экзистенции!

Советский «железный занавес», долгое время сдерживавший интеграцию культур, якобы охраняя государство от чуждых ему веяний, тем самым, бумерангом нанес этому же государству ощутимый ущерб. Обезумевшая от информационного и культурного голода молодежь, естественно, набросилась на ранее запретные плоды западной цивилизации, не задумываясь о пользе или вреде того или иного «продукта» эпохи.

А теперь сравним «программу» Даллеса с той, которая сейчас действительно осуществляется на нашей территории. Проводя исторические параллели, аналогичные процессы происходили в конце 50-х годов во времена «оттепели», когда в советском социуме новый стиль поведения молодежи, вступившей в конфликт с советским образом жизни и моралью, вылился в движение «стиляг». Пожалуй, это было первое проявление советских молодежных бунтов, родственных европейским, которые со временем превратились в многочисленные молодежные группы, отделившиеся от общепринятых социальных норм поведения (хиппи, панки, готы, эмо, пацки, маргиналы, тинейджеры и др.). В 50-е годы советской идеологии с этим явлением еще как-то удалось справиться методом испытанных угроз и запугивания, но в 90-е годы процесс «оболвания» масс был уже неостановим.

Шоу-бизнес мощно набирал обороты, постепенно вытесняя академическое, классическое искусство. С телевизионных каналов постепенно одна за другой исчезали те программы, которые пропагандировали литературу, поэзию, классическую музыку, театр. Вместо них появлялись многочисленные развлекательные шоу. Смысловое облегчение, примитивизация стали нормой в общем разрушительном потоке. Родился новый «жанр» – телевизионно-компьютерный

³⁶⁹ Даллес, А. Размышления о реализации американской послевоенной доктрины против СССР, 1945 год [Текст] / Ален Даллес // Курская правда. – 2010. – 5 мая.

клип – ярчайшее отражение психологических проблем постмодернистского сознания. Облегченность, подчас вычурная зрелищность становятся знаковыми определениями новой эстетики, когда зрелище подается в сжатом, чрезвычайно быстром ритме и смене «картинок». Не позволяя зрителю особо задумываться над происходящим, эстетика клипа отразила новый тип общественного сознания, получивший определение как «клиповое сознание».

Особого «расцвета» достигло телевизионное кино в виде бурного потока «мыльных опер» («Рабыня Изаура», «Просто Мария», «Богатые тоже плачут»...), многочисленных сериалов, выпускаемых во множестве на потребу обывателя. Становятся популярными ремейки по классическим фильмам советской эпохи – «Волга-Волга», «Ирония судьбы...», «Служебный роман»... Книжный рынок моментально заполнился новинками западной литературы, в пределах постсоветского пространства также началось безуспешное, но соревнование с западными бестселлерами. В сравнении с 60-ми годами значительно утончился слой интеллигенции, резко упала потребность в поэзии, театре, классической музыке. Размывание культурных традиций шло повсеместно и, естественно, достигло театра. «Попса» начала проникать в современные постановки. Некоторые театральные деятели не скрывали своей приверженности «попсе», считая ее нормой для современного театра.

Многие театры в условиях примитивного капитализма прибегали к таким формам выживания, как сдача в аренду помещений коммерческим структурам. Правда, особо неопытные руководители потом расплачивались за свое легкомыслие потерями этих же помещений, другим же приходилось впоследствии вести продолжительные судебные тяжбы по отстаиванию своих территорий.

«Оригинально» начала проявлять себя новая государственная политика в области культуры: из-за существенных сокращений дотаций, все театры вынуждены были срочно «учиться» зарабатывать деньги для обеспечения собственного существования, тем самым доказывая свою, так сказать, творческую состоятельность. Разрушались такие учреждения государственного типа, как филармонии – прекрасная форма пропаганды классического музыкального и поэтического наследия, – ветшали музеи, библиотеки, различные государственные культурные фонды, исторические усадьбы, памятники архитектуры.

Все попытки как-то «осовременить» систему государственных театров, как, впрочем, и других видов искусства, исходили из невежественной чиновничьей психологии. Все это – «гримасы» нового времени. С таким «культурным» багажом утверждал свою власть «отечественный» капитализм! Театры вступили в тяжелейшую фазу выживания, кто как мог выкарабкивался из лабиринтов новых предлагаемых обстоятельств. Не избежал этой участи и Харьковский театр кукол.

Из каких слагаемых складывались предпосылки сохранения традиций Харьковского театра кукол на протяжении всех 80-х годов? Поскольку перестройка ничего не сулила в плане развития культуры, многое приходилось решать именно на энтузиазме и личной инициативе. В такой атмосфере очень трудно было



Хиппи, стилиаги...



...и советская молодежь

сохранять творческий уровень. Актерская школа, не имевшая в те годы подпитки со стороны режиссуры и репертуара, не развивалась, а поддерживалась за счет энтузиазма самих актеров. В первую очередь, традиции сохранились благодаря поколению тех выпускников, кто успел перенять опыт корифеев. Вся повседневная творческая и рутинная работа, состоявшая из выполнения изнурительного производственного плана, гастролей по областным центрам, легла на плечи нового поколения. В этой ситуации, как «противоядие» от засилия театральной рутины, в труппе произошел бурный всплеск актерской «самодеятельности». Он выразился в двух направлениях – самостоятельных актерских спектаклях и театральных капустниках. Не было бы необходимости делать на них большой акцент, если бы по этим двум направлениям не определились интересные творческие находки, ставшие одними из слагаемых, поддерживавших в театре дух и атмосферу творчества, спасавших его от безысходности. Так театр дождался начала 90-х годов.

Среди тех активистов, кто вопреки обстоятельствам продолжали создавать самостоятельные работы, – А. Ю. Рубинский, В. А. Бардуков, И. В. Чурсин, В. И. Гиндин, И. А. Мирошниченко, Г. Ю. Гуриненко, И. В. Рабинович. Впоследствии к этому списку прибавятся еще и имена следующего поколения выпускников кафедры театра кукол. Стоит детальнее рассмотреть каждую из этих самостоятельных актерских инициатив.³⁷⁰

Идея принадлежности играющей куклы к мистическим первоисточкам вынашивалась автором этой книги давно, еще в первые годы работы в театре. Театральная практика обогатила опыт и подтолкнула к созданию своеобразных мини-спектаклей – миниатюр. Была разработана программа, содержащая основные идеи построения принципиально нового театра. Программа определяла эстетическое направление так называемого «философского театра кукол», который отражал авторскую позицию, определенный взгляд на природу театра кукол как вида искусства. Миниатюры определили основной жанр, в котором куклы максимально могут проявить свои особенности – притча и аллегория. Практически подтверждая концепцию «философского театра кукол», миниатюры должны были воплотить одну из главных особенностей куклы – способность к концентрированному отражению человеческих характеров, типического в природе человека, обобщению мысли, выводя ее на глобальный уровень.

А. Ю. Рубинский собрал группу единомышленников, в которую входили ведущие и молодые актеры Харьковского театра кукол В. А. Бардуков, И. В. Чурсин, Г. Ю. Гуриненко, В. И. Гиндин (тогда еще студент четвертого курса кафедры театра кукол), позже в спектакле стал принимать участие И. А. Мирошниченко. С ними он начал разрабатывать все концептуальные положения своей программы. Этюдным методом группа создала ряд миниатюр по специально написанным сценариям.

³⁷⁰ См. также учебное пособие автора «Мистическая сущность играющих кукол».

Со своими самостоятельными работами группа совершила успешные поездки на фестивали во Львов в 1986 году и Тернополь в 1988 году, где была отмечена призами, заслужила пристальный интерес профессионалов и публики. Вдохновляющей была оценка, данная работе критиками:

«В 1988 году на научно-практической конференции «Актер и кукла» в Тернополье группа актеров Харьковского театра показала мини-спектакли «Носороги» и «Достучался», которые фактически были программой нового театра кукольных миниатюр (режиссер А. Рубинский).

... Два лохматых существа, из тех, которые уже перестали быть обезьянами, но еще не стали людьми, в поисках пропитания увидели прекрасный цветок, который пробудил в них чувства добра, любви, дружбы. Они ухаживают за цветком, заботятся о нем. Но каждый хочет быть ближе к цветку, считает его своей собственностью и ревнует к сопернику. В финале «борцы за прекрасное» подрались, и от обоих осталось только два клочка рыжеватой шерсти. Потом пришел Носорог, понюхал цветок и с удовольствием съел его... Как часто и мы вот так же боремся за красоту, из «высоких побуждений» уничтожая друг друга.

Эта притча была рассказана харьковскими кукольниками без «открытого приема» и «живого плана», без ложной многозначительности, с минимумом избразительных средств: простая ширма и три «верховые» куклы. Нет, не в демонстрации режиссерских приемов, не в отказе от куклы будущее театра кукол. Это отчетливо видно, если сравнить, хотя бы простеньких «Носорогов» с полотном Харьковского театра кукол «Святой и грешный» М. Ворфоломеева³⁷¹,³⁷²

Как было заявлено в программе, первые опыты подтвердили успешность попыток оправдать «претензии» нашего вида искусства на «серьезность», готовность отказаться от заданных драматургических клише. Это был своего рода протест против засилия того рода драматургии, заполонившего советский театр кукол, который изобиловал, если можно так назвать, «облегченным» репертуаром, требующим поучений для маленького и развлечений для взрослого зрителя. Программа философского театра кукол, как эстетического направления выражалась в конкретных установках, по которым работала творческая группа: интеллектуальность через эмоциональное воздействие на аудиторию; широкие смысловые обобщения, яркая театральная форма; ощущение многомерности мира, общечеловеческая тема; раскрытие жанровых особенностей театра кукол как вида искусства, в частности, в форме миниатюры; притча, аллегория как основной жанровый язык; воспроизведение реальности во всех деталях и подробностях; концентрированно-обобщенные образы, как один из основополагающих принципов сценического мышления.

Впоследствии из отдельных миниатюр был составлен спектакль, имевший вначале название «Носороги» (по названию одной из миниатюр), а потом –

³⁷¹ Автор не согласен с такой постановкой вопроса.

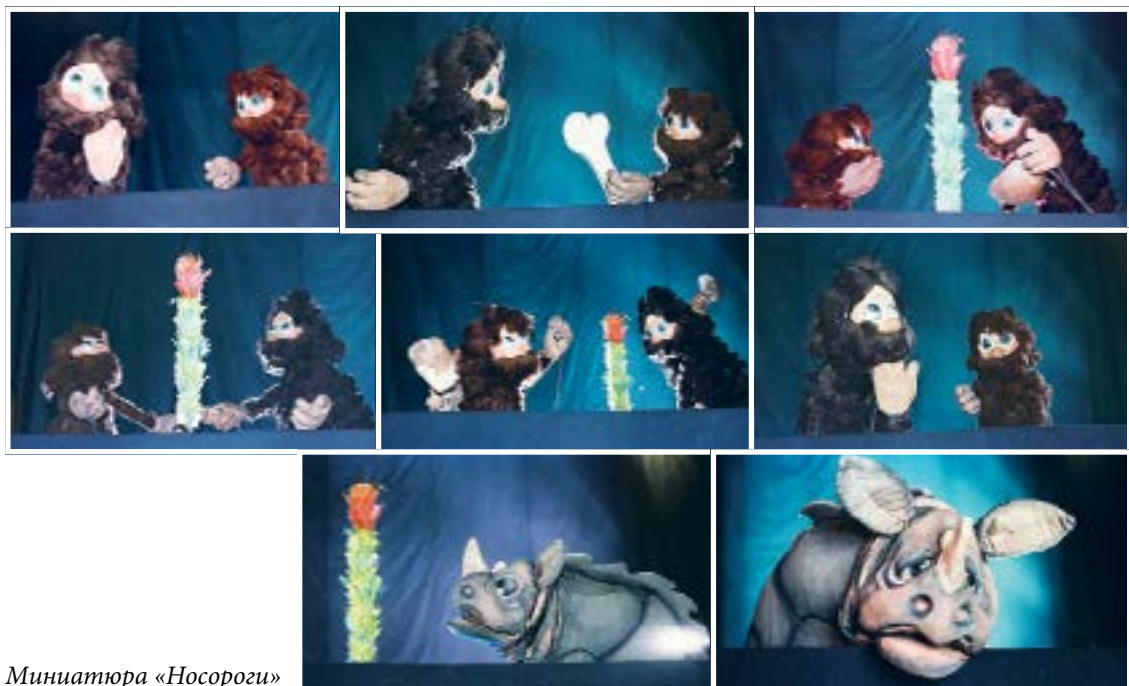
³⁷² Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 229.



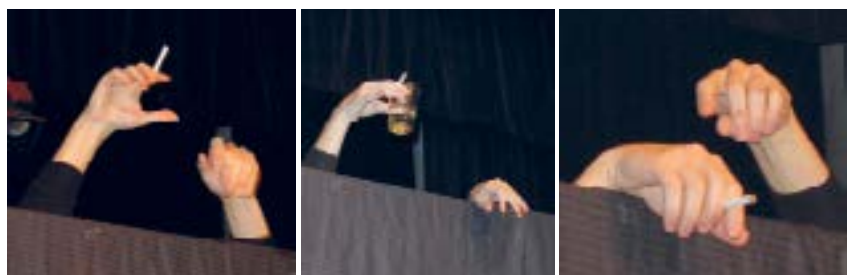
А. Рубинский, И. Чурсин, В. Бардуков, 1987 г.



Репетиция миниатюры «Достучался»



Миниатюра «Носороги»



Миниатюра «Диалог»



Миниатюра «Достучался»



Миниатюра «Странник»



Миниатюра
«Своя музыка»

А.Рубинский с куклами Интеллектуал и Странник

В. Бардуков
с куклой Носорог

«Миниатюры» (дабы не дублировать название известной пьесы Э. Ионеско). Спектакль «Миниатюры» в относительно окончательной редакции был оформлен к 2000 году. Он состоял из пяти мини-спектаклей. Разные по сюжету, они были объединены одной темой: о природе человека и человеческих отношений. Цель спектакля – через простоту формы театрального действия подвести зрителя к ощущению сложности жизненных явлений в проявлениях человеческих характеров. Каждая миниатюра имеет название: «Носороги»; «Достучался»; «Диалог»; «Странник» и «Своя музыка» – абстрактное мимическое действие, предваряющее и завершающее спектакль. Спектакль «Миниатюры» был построен на действии без текста и рассчитан на восприятие широкой, интернациональной аудитории, больше ориентирован на взрослых.

В 1993 году спектакль был показан в основной программе Всемирного театрального фестиваля «Березиль-93» и получил высокую оценку жюри фестиваля, критиков и зрителей. По свежим следам этого великолепного театрального форума пресса писала в те годы:

«В фестивальной феерии, когда в день показывалось по пять-шесть театров, спектаклю Рубинского легко можно было затеряться. Однако этого не произошло. По итогам «Березиля» Алексей получил Диплом «за филигранность актерского мастерства и оригинальность творческого поиска»... Спектакль прекрасно принимали и зрители, и критика. В театральной эстетике Рубинский исповедует сюрреализм, считая, что в кукольном театре это направление искусства получает одно из наиболее интересных воплощений».³⁷³

Миниатюры были понятны зрителю, доходили до его сознания и «стреляли» точно в цель: «И хотя придумана и поставлена была не целая пьеса, а отдельные миниатюры, тематическая и идейная связь между ними определялась достаточно четко и точно. Хамство, невежество, глупость, издевательство в различных и широких проявлениях – вот что заставляло зрителей грустить, смеяться и размышлять.

Двум первобытным ребятам судьба и природа сделали подарок – цветок изумительной красоты и аромата. Нелепая борьба за обладание красотой приводит к тому, что первобытная же животина, на морде которой лежит печать всемирного жлобства, сжирает цветочек, смачно при этом икая от удовольствия.

Худосочный интеллект стучит в дверь явно высокопоставленного лица. Бьется, что называется, головой. Причем до тех пор, пока не теряет последнюю вместе с руками и ногами в самом прямом смысле. Только тогда дверь соизволяет открыться, и сытый голос номенклатурного мурла издевательски предлагает войти.

Путешественник устраивает апофеоз человеческого эгоизма и свинства, уничтожая ради своего удовольствия и глупости плоды и растения в очаровательных джунглях, оставляя милым зверушкам только голую антенну своего орущего транзистора.

³⁷³ Румянцева, И. Помогла «ярмарка невест» [Текст] / Ирина Румянцева // Время. – 1993. – 1 июля.

Эти и другие миниатюры были поставлены с истинной достоверностью и психологической глубиной. Алексей Рубинский и его коллеги обладают такой высочайшей техникой владения куклой, что создается полная иллюзия ее одушевленности. Паузы, оценки, жесты – все приспособления из арсенала драматического актера демонстрируют куклы.

...Нет ничего удивительного в том, что в спектакле объединены и притчевость, и метафоричность, и юмор, короче все то, чем должен владеть в искусстве истинный мастер».³⁷⁴

Еще во время фестиваля группа получила приглашение для участия в Киевском Втором международном фестивале театров кукол, состоявшемся в мае 1993 года. Тогда киевские газеты писали:

«Березиль-93» открыл замечательного художника и кукольника Алексея Рубинского. Слово «открыл» можно «закавычить», потому что Рубинский – заслуженный артист Украины, а можно и нет, ибо такого Рубинского, каким он предстал в своей философской графике и кукольном спектакле, созданном им же по ее мотивам, – такого Рубинского не знал никто...

– Несколько скептическое отношение к театру кукол сформировалось в театральной среде не случайно, – говорит Алексей. – В этом виноваты и сами кукольники. Точность жеста, реакции, оценки, совершенство и убедительность жанра, увы, давно ушли из кукольного театра.

«Носороги», «Инженер» («Достучался» – *прим. авт.*), «Странник» – философско-поэтические кукольные новеллы, собранные в одном спектакле, понятны и ребенку, и взрослому, потому что точная мысль находит свое воплощение в художественно совершенных куклах и филигранной исполнительской технике. Кстати, в спектакле не произносится ни одного слова. Оказывается, достаточно возгласа, поворота головы, взмаха руки, вздоха – для того, чтобы кукла, оживленная Рубинским и его ближайшими помощниками, стала вам близка и понятна».³⁷⁵

В 1995 году по случаю 50-летнего юбилея Национального союза театральных деятелей Украины в театрах проходили бенефисы известных артистов. В Харьковском театре кукол был показан спектакль «Миниатюры»:

«Среди театральных миниатюр артиста-кукольника есть такая: его персонаж вначале робко, а затем все настойчивее пытается достучаться в некую руководящую дверь, но, увы... Отчаянно начинает колотить ногами и биться о нее головой, в результате чего его туловище распадается на части, и он прекращает свое существование. «Войдите!» – соизволяет, наконец, барский голос, и дверь открывается...

Речь идет об Алексее Рубинском, чей творческий вечер состоялся недавно на «кукольной» сцене. Он показал спектакль из нескольких миниатюр, где вы-

³⁷⁴ Волон, В. Одушевленные куклы о человеческой бездуховности [Текст] / Владислав Волон // Слобода. – 1993. – №28.

³⁷⁵ Коваленко, Ю. «Ежики в тумане» А. Рубинского [Текст] / Юрий Коваленко // Независимость. – 1993. – 22 мая.

ступал и как автор, и как постановщик, и как исполнитель. Миниатюры эти выражают взгляд на мир их создателя, имеют форму притчи, где за относительной простотой мысли лежит глубинное восприятие и выражение сущего. Не связанные между собой сюжетно, они объединены общей темой: варварство, душевная черствость, слепота – убийственны, губят природную гармонию и красоту, а потому и самого человека.

В сценке «Носороги» первобытные человечки вдруг к удивлению своему обнаруживают: кроме обглоданного мосла им необходимо еще нечто, а именно красота, воплощенная в цветке. Но стоит им передрасться по пустяку, как тот становится добычей тупого животного.

Близка по мысли миниатюра «Странник» – изнемогающий от жары и жажды человек в пустыне, наконец, приползает к оазису и, оклемавшись, срубает под корень все пальмы, дабы пожить их плодами.

В сценке «Диалог» действуют лишь «голые» кисти артиста. И вот мы видим двух персонажей: болтуна и его жертву. Не передать словами эту донельзя смешную сценку, когда первый приводит впавшего в обморок в чувство, дабы вновь обрушить на него свое словоизвержение.

Впечатляет нюансировка и, кажется, неограниченные возможности в передаче чувств и характеров «действующих лиц» – от основных (скажем, тупомедлительного норова носорога) до чутко реагирующего на происходящее всеми своими «детальями» хамелеона, либо мизерного насекомого, мельком семенящего по краю рампы. Это обеспечивается высоким художественным и механическим качеством кукол и, конечно, артистической техникой исполнителей». ³⁷⁶

Практически все рецензии передают одну и ту же мысль об идентичности восприятия сюжетов миниатюр, о неограниченных возможностях кукол в стремлении исполнителей к раскрытию нюансировок поведения персонажей – того, что составляет одну из главных особенностей эффекта оживления и одухотворения куклы, что, безусловно, является первым признаком харьковской актерской школы. Вся работа кукольников была построена именно на воссоздании психологии человека (даже когда на сцене появлялись куклы, изображавшие животных), на воссоздании «жизни человеческого духа» – самое большое завоевание творческой группы, двигавшейся в русле модернистских традиций Харьковского театра кукол.

Показательным признаком школы была постоянная работа над материалом, вносившая изменения и дополнения в формирующуюся структуру спектакля. Были даже попытки внести в него тексты монологов, предваряющих действие. Смысл монологов сводился к полемическому заострению темы, разговору о жизни и значимости в ней играющей куклы, которая на рубеже веков уже требовала совершенно нового осмысления. Взрывная волна творческого эксперимента преследовала актеров, заставляя их искать все новые и новые варианты решения спектакля, который подводил бы зрительское восприятие к неожиданным

³⁷⁶ Цыпин, С. Человек-театр [Текст] / Савелий Цыпин // Панорама. 1995. – №7 (214).

ассоциациям. Работа увлекала и приводила к новым открытиям, обнажая неожиданные горизонты для поисков. Отзывы в прессе свидетельствовали о точном достижении поставленной перед собой задачи:

«Из всего происходящего вокруг на подмостки театров кукол попадают хорошо профильтрованные, очищенные от жизненной «грязи» персонажи в образах белочек, собачек, кошечек. Перед нами раз и навсегда поставили задачу: не травмировать души зрителя нашей действительностью...

А теперь мы попытаемся сделать спектакль как бы с нуля, на ровном месте. Ровное место у нас есть – это сцена. Нужна ширма? Вот она. Теперь возьмем в руки куклу и попытаемся поразмыслить с нею о человеке, то есть – о нас с вами. Кто лучше куклы сможет показать человеку – человека?».

Этим монологом начинается авторский спектакль «Носороги». Слова эти автор, режиссер и актер Рубинский говорит перед ширмой, чтобы затем все действие на ширме (четыре миниатюры, почти час сценического времени) развивалось без единственного слова. Его спектакль – не абстракция. Все образы в нем имеют вполне конкретные оболочки: есть в нем куклы Носорог и кукла Растение, кукла Инженер пытается убедить и отворить куклу Дверь, Странник существует вопреки Варану, Черепахе, Страусу... Но все куклы живут так, как сказано у любителя парадоксов Честертона: «Из этой игрушки можно сделать все, что нужно понять современному человеку».

Забавно разглядывать кукольные оболочки – создания рук человеческих, интересно наблюдать за тем, как оживляют кукол тоже человеческие руки... Размышлять над всем видимым и невидимым в этом спектакле – уже никак не скажешь, чтобы «забавно». В конце концов, любое размышление нужно затем, чтобы «придать плоти чуть-чуть сути» – так считает другой любитель парадоксов, Станислав Ежи Лец. А это не каждому захочется. «Мысли, как блохи, перескакивают с человека на человека, но не всех кусают» (это тоже из Леца).³⁷⁷

В июне 1997 году была организована Харьковская городская общественная организация деятелей театра кукол. Под эгидой этой организации в 2000 году были осуществлены две гастрольные поездки группы: весной на региональный театральный фестиваль в Днепропетровске, и осенью во Францию на Всемирный фестиваль театров кукол, который регулярно проводится в городе Шарлевиль-Мезьере.

О гастролях группы во французской прессе в газете «Арденны» была дана краткая рецензия под названием «Притчи Рубинского»:

«Очень известная в Украине, где они открыли сезон в Харькове, труппа Алексея Рубинского никогда раньше не была во Франции. Несмотря на трудности с освещением и музыкальным сопровождением, сценография этого спектакля чрезвычайно впечатляюща. Миниатюры «Носороги», поэтическая история о доисторических людях, «Тот, кому удалось быть услышанным» (так было пере-

³⁷⁷ Гронская, А. Алексей Рубинский: «Все куклы немножко люди...» [Текст] / Анна Гронская // Премьер. 1994. – № 3-1183.

ведено на французский язык название миниатюры «Достучался» – прим. авт.), великолепно поставленная очаровательная сатира на бюрократизм и особенно «Диалог», где артист виртуозно превращает свои руки в марионетки: четыре маленькие истории в форме притчи, которые артист, используя разные техники кукол, преподносит с тончайшей игрой».³⁷⁸

Первые успехи вселяли уверенность и вдохновляли на новые поиски.

В. А. Бардуков – актер высокой культуры и удивительно тонкого художественного чутья – вносил ценные предложения в решение мизансцен, характеров персонажей, актерских приспособлений, развитие конфликта, действия и т.д. Он еще исполнял обязанности «главного инженера» по разработке технических систем кукол. Практически вся технология спектакля была создана его руками.

Образовалась группа единомышленников, где взаимоотношения членов маленького коллектива были построены на чувстве спаянности и коллективизма, осознания общих задач и целей. Каждый четко выполнял свою функцию, будучи при этом и актером, и режиссером, и художником одновременно, так как условия творчества требовали высокопрофессиональной универсальности. Приняв общую концепцию «театра», вклад каждого участника достигал цели – это была идеальная модель зарождавшегося экспериментального театра.

Над постановками собственных маленьких спектаклей, рассчитанных на двух-трех человек, работали и другие актеры.

В 1996 году на международный фестиваль театров кукол, состоявшийся в венгерском городе Бекешчаба, выехала небольшая группа актеров во главе с Е. Ю. Гиммельфарбом. В клубной программе фестиваля А. Ю. Рубинский показал концертную программу «Настольный театр». В основной программе фестиваля состоялась премьера спектакля «Капризная принцесса» – самостоятельного актерского труда И. В. Рабинович и И. А. Мирошниченко.

И. В. Рабинович в паре с И. А. Мирошниченко создавали свои спектакли с не-



Цветы от юной зрительницы



И. Рабинович и И. Мирошниченко в спектакле «Капризная принцесса». 1996 г., г. Бекешчаба, Венгрия

³⁷⁸ J.-Y. B. Les paraboles de Roubinskiy [Текст] / J.-Y. B. // L'Ardennais. – 2000.

большими планшетными куклами. Вот что она рассказывает о причинах своего самостоятельного актерского творчества:

«Самостоятельно я начала делать спектакль от безысходности... Два года я делала кукол к «Капризной принцессе», потом ко мне подключился Игорь Мирошниченко, и мы еще три года делали этот спектакль. Включая пьесу и музыку, которую нам за одну ночь написал донецкий композитор Анатолий Шух. После Венгрии мы играли спектакль, в основном, в школах, садах и на детских днях рождения...».³⁷⁹

Интерес к профессии и горячая жажда деятельности подтолкнули актрису к созданию собственных пьес и инсценировок. И. В. Рабинович начала заниматься драматургией, некоторые из ее пьес идут в театре:

«Как-то Игорь (Мирошниченко – *прим. авт.*) обмолвился, что ему очень нравится сказка «Гуси-лебеди». Мне вдруг захотелось написать пьесу. Села за компьютер, понаходила нужные буквы на клавиатуре и что-то написала. Мне понравился этот процесс и теперь вот, что из этого получилось. Я написала несколько пьес. Совершенно очаровательные эскизы сделала Ирина Борисова...

Цели нашего совместного творчества были просты: возможность помочь друг другу реализоваться, возможность работать вместе. Сделали, кроме «Сказки о капризной принцессе и королевиче-лягушонке», «Гуси-лебеди», «Три поросенка» и «Снегурочку».³⁸⁰ В нашем творческом портфеле лежат еще три проекта...».³⁸¹



О. М. Русов

Со второй половины 80-х годов в Харьковском театре кукол произошел настоящий бум в таком, казалось бы, традиционном зрелище, как театральная капустка.

В 1986-1987 годах в Харьковский театр кукол приходят с небольшим временным разрывом выпускники харьковской кафедры театра кукол: режиссер О. М. Русов, актеры В. И. Гиндин, Г. Ю. Гуриченко и И. А. Мирошниченко.

В. Гиндин и И. Мирошниченко – харьковчане и друзья с детства. В. Гиндин, О. Русов и Г. Гуриченко познакомились и подружились, участвуя в театральном институте, и теперь им всем вместе предстояло работать в одном театре. Это оказался

³⁷⁹ Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

³⁸⁰ Перечисленные спектакли в режиссуре И. А. Мирошниченко ныне идут на сцене Харьковского театра кукол.

³⁸¹ Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

один из счастливых творческих союзов, который, без преувеличения, определил творческую программу развития Харьковского театра кукол на рубеже 80–90-х годов.

Сразу же, с самого начала творческой деятельности, актеры В. Гиндин, И. Мирошниченко и Г. Гуриненко создали творческую инициативную группу, положившую начало созданию не просто замечательных театральных капустников, а больших программ, творческих вечеров, можно сказать, «капустного движения», которое охватило не только труппу театра, но и все театры города.

Капустники, которые стали появляться в Харьковском театре кукол, уже нельзя было назвать типичными, традиционными. Это были целые представления, можно сказать, что по форме это были спектакли-капустники. За довольно короткое время накопилось достаточное количество подобных программ-спектаклей, отдельный «капустный» театр. Представления создавались довольно часто, по разным поводам и привлекли к себе внимание широкой общественности. О харьковских кукольниках заговорил весь город.

«Мозговым центром» группы, генератором идей стал В. И. Гиндин, он создавал сценарии для каждого нового капустника, а режиссером-постановщиком в первые годы был О. М. Русов, а затем, после его отъезда, – И. А. Мирошниченко. Постепенно к разработке и постановке спектаклей «капустного» театра подключились все актеры труппы. Хотя подобные «театры» имеют свою традицию еще со времен «серебряного века» русской культуры, заслуга харьковских актеров состоит в том, что они подняли этот жанр на высокий профессиональный уровень, создав принципиально новую модель спектакля-капустника, развивавшуюся сначала в виде отдельных номеров, собранных в одну программу. Это были пародии, монологи, скетчи, затем за основу бралась отдельная тема, и вокруг этой темы создавались номера. По мере усложнения художественных задач стали проявляться другие жанры.

Кульминацией такого вида театрального капустника можно считать юбилейный вечер, посвященный 60-летию Харьковского театра кукол, отмечавшийся в 1999 году, где за драматургическую основу была взята комедия Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Фигаро, роль которого исполнял В. Гиндин, был связующим звеном между отдельными номерами, и все они работали на общую канву спектакля-капустника.

И абсолютным апофеозом высокого искусства театрального капустника, можно сказать, пиршеством актерской импровизации стал вечер, посвященный 40-летию актера В. М. Горбунова. Этот юбилейный вечер стал не просто спектаклем, а настоящим капустным шоу, с уморительным сюжетом, искрометными актерскими репризами, пародийными номерами, объединенными общим режиссерским решением.

Более того, был использован неожиданный зрелищный аттракцион. О. М. Русов договорился с ипподромом, чтобы специально для маленького трюка на спектакль привели настоящую лошадь. За весьма символическую плату работники ипподрома согласились, и к назначенному времени она уже стояла

у парадного входа в театр.³⁸² Чинно процокав копытами по парадной лестнице, лошадь, которую вел под уздцы работник ипподрома, покорно подошла к входу в зал, на нее посадили «беременную цыганку» – так нужно было по сценарию, – и под изумленные и восторженные аплодисменты публики лошадь с «цыганкой» по центральному проходу выходила на авансцену. Потом лошадь вручалась ничего не подозревавшему юбиляру, которому ничего не оставалось, как торжественно прокатиться на ней под всеобщее ликование зрительного зала. Это было неожиданно, изобретательно, зрелищно, смешно и произвело незабываемое впечатление на всех гостей, присутствующих на празднике любимого актера.

Как правило, подобные представления занимали регламент полнометражного спектакля – около двух часов, – и, несмотря на то, что, как и всякие капустники-спектакли, готовились очень быстро, этот жанр постепенно набирал обороты, принимая завершённые драматургические формы.

Разумеется, на первых порах было много затянутых номеров, еще не было общей концепции спектаклей, по жанру они напоминали больше капустные концерты, только начинали нарабатываться принципиально важные жанровые особенности капустника, репризность номеров. Но с накоплением опыта, композиции капустников усложнялись и совершенствовались.

Ко второй половине 80-х годов, когда в театре все более нарастала кризисная ситуация, капустники явились своего рода защитной реакцией на безысходность, которую ощущал каждый актер. Как рассказывал В. Гиндин, это была «нота протеста против того, что вызывает несогласие. Импульс – не хочу работать в таком театре, с таким материалом».³⁸³

С середины 90-х годов по инициативе О. Русова группу регулярно приглашали на Международный фестиваль театральных капустников под названием «Веселая коза», который начал проводиться в России в городе Нижний Новгород. Фестиваль стал настоящим испытанием, своеобразным экзаменом на творческую зрелость, профессионализм молодых мастеров этого театрального жанра, представлявших Харьковский театр кукол.

Несмотря на имевшийся тогда опыт создания капустников, первое выступление было «пробой пера», «разведкой боем», где нащупывались требования, предъявляемые к этому жанру. С первых же выступлений В. Гиндин завоевал всеобщее признание:

«Актерским открытием на фестивале стал Вячеслав Гиндин из Харьковской «капустной» команды. Как отметили члены жюри, Жванецкий, Миронов – об-

³⁸² Лошадь оказалась очень интеллигентной. Традиционный «трюк», который обычно ждут зрители от лошадей, выходящих на сцену, наша лошадь исполнила только после выхода из театра, на тротуаре, за парадной дверью.

³⁸³ Беседа с актером Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. И. Гиндиным от 16 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.



Капустники:

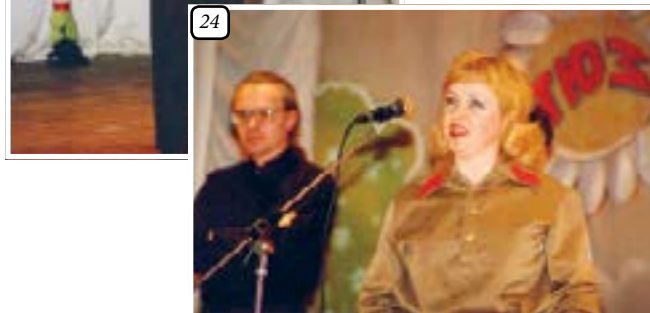
1 – Поздравление; 2 – Монолог Васи; 3 – «Мальш и Карлсон»; 4-5 – Свинько Ганьбович Рыло; 6 – «Убить Дракона»; 7 – И. Мирошниченко, В. Гиндин, Г. Гуриненко на сцене Харьковского Дома актера; 8 – Критики (Вульф – В. Гиндин, Скороходов – И. Мирошниченко, Радзинский – Г. Гуриненко)



Капустники:

9-10 – «С легким паром»; 11-13 – Поздравления театра Т. Г. Шевченко;

14 – Выступление тов. Сталина на юбилее Л. С. Тарабарина; 15-16 – «Красная шапочка»



Капустники:
17-18 – С. В. Образцов; 19 – Монолог корифея сцены; 20 – Критики в Нижнем Новгороде;
21 – На сцене Нижегородского Дома актёра; 22-23 Валентина Рычагова; 24 – «Комбат»;



Капустники:

25 – Вячеслав Гиндин; 26-29 – «Пижамы»; 30 – «Капустник на обочине»; 31 – «Театральное давно»; 32 – За кулисами. Беседа с В. С. Жуком; 33 – Встречи на фестивале «Веселая Коза» в Нижнем Новгороде; 34 – «Корабль плывет...»

разы, в которых работал Вячеслав – вовсе не пародии. Это самый настоящий капустник. Здесь не так важна схожесть в манерах, жестах, мимике (хотя и этим актер владеет), как прекрасные тексты, высокий профессионализм и смысл, идея, игра».³⁸⁴

В. И. Гиндин по характеру своего дарования принадлежит к синтетическому типу актера, мастерски владеющему искусством импровизации. Превосходно владея сценической формой, за счет своей необычайной внутренней пластичности, ему подвластны любые способы сценического существования. Его внутренняя мобильность результативна во всех сферах творчества – кино, озвучивании и дубляжах фильмов, работе в антрепризах; он известный в городе шоумен. Жанр театрального капустника – его природная стихия, где он в совершенстве владеет всеми элементами сценических средств.

Необычным драматическим даром обладает Г. Ю. Гуриненко. Он так же принадлежит к типу синтетического актера с широким диапазоном выразительных средств в создании актерских работ, которые в любых формах существования – с куклой или в живом плане – отличаются тончайшим психологизмом, чувством трагикомического содержания художественного образа. В театре он является еще и «внештатным» композитором, создает музыку и аранжировки к спектаклям и капустникам.

И. А. Мирошниченко по своей творческой природе и романтик, и «пересмешник». Собственно, стихия комического и драматического свойственна всем трем актерам. Имея разные творческие индивидуальности, их, тем не менее, объединяет некий общий стиль, мировоззрение, что позволяет им успешно создавать на протяжении многих лет общие капустные программы и спектакли. И. А. Мирошниченко – режиссер и лидер группы в постановке всех сценариев и программ.

Один из ярчайших капустников, привезенных харьковчанами в Нижний Новгород, был отражен в московской прессе: «Выступление харьковчан завершила пародия на песню «Комбат» группы «Любэ». На сцену выходила женщина (В. Н. Рычагова – *прим. авт.*) в военном френче и шароварах и пела:

Главреж, батяня, батяня, главреж,
Роляху ты мне поглавнее отрежь,
Закрой моей грудью сценарную брешь,
Главреж его, главреж его, главреж...

Далее шли подобные куплеты в честь главбуха, завлита, завпоста, кассира и т.д. Нелегкая актерская судьба, ненависть и усталость от театра, но и беспредельная любовь к общему делу, душевная зависимость от сцены – все это пробивалось сквозь незатейливые слова песни. «Батяня-главреж» стал гимном фестиваля.

³⁸⁴ Востокова, Е. По следам козых копыт [Текст] / Е. Востокова // Панорама. – 1998. – апрель.

Члены жюри отмечали, что конкурсанты представили на суд литературные капустнические тексты высочайшего уровня. Харьковчане привезли блестящую пародию на популярных телеведущих, где тонкость характерных наблюдений сочеталась с точностью текстовой иронической стилизации:

Вульф: Мы только что возвратились из малороссийского Харькова, где участвовали в фестивале под названием «Веселый козак»...

Радзинский: Царь... не любил казаков. Он любил царицу. Но царица любила Распутина. А ведь я был в Екатеринбурге, когда раскапывали царскую семью. Я видел череп царя – и я узнал его... Потому что на нем была корона. А вот Алексей Максимович Пешков частенько любил захаживать на свадьбы. Он любил первым кричать молодоженам: «Горько! Горько!» Кто знает, может быть, именно поэтому его окрестили в народе... Горьким. А город назвали Нижним Новгородом.

Вульф: Харьковская делегация привезла с собой дивных, очаровательных женщин. С одной из них я был лично знаком... одно время. Она родилась мальчиком и всю жизнь хотела стать актрисой. И стала ей. Она любила курить и жениться. Она была замужем двенадцать раз, в том числе смогла отбить у Тургенева Полину Виардо и охоту писать. Последний ее муж оказался жестоким проходимцем. Он проиграл ее в карты... Нельсону Манделе. Он по своим дипломатическим каналам отправил ее на родину, чем окончательно разбил ей сердце. Последний раз я видел ее в Америке, когда ездил туда, чтобы перевести пьесу Тенниси Уильямса... на другую сторону улицы.

Радзинский: Тогда Пуришкевич захрипел и закричал: «Я не хочу умирать! Я не хочу умирать!» Но-о... он все-таки умер. Впоследствии я написал пьесу для театра кукол «Новые приключения Ленина», где роль Каплан предназначалось сыграть Дорониной. Впоследствии она сыграла эту роль. Плохо сыграла...

На фестивале был представлен и такой редкий жанр, как капустники театра кукол. Харьковские мастера-кукловоды создали самопародию, настолько тонкую и лишённую злой иронии, что было видно, что актеры с превеликим удовольствием смеются над своим блестящим искусством. Кукольный театр «Микроскоп»³⁸⁵ представлял спектакль «Красная шапочка». Актеры долго разыскивают на игровом столе, задрапированном черным бархатом, подразумеваемые куколки, величина которых, если бы они и существовали, не составила бы и сантиметра. Кукловоды разыгрывают известную сказку, путаясь в собственных пальцах, выдумывая немыслимые позы, покрываясь испариной и высывая от натуги язык – как дети в игре, которая их непомерно увлекает. Огромные бородатые дяди тонюсеньким голоском с девчачьими подвизгиваниями озвучивают песенки коротышек: «ля-ля-ля, ля-ля-ля». Механика куколок так сложна и хрупка, что для дополнительных телодвижений (удар в бабушкину дверь и т.д.) изредка приходится звать еще и третьего огромного

³⁸⁵ Шуточное название театра, в котором актеры играют воображаемыми «микроскопическими» куколками.

мужика в пособия. В этой связи очень колоритно звучат фразы, типа «Бабушка, почему у тебя такие большие ушки?». В самый драматичный момент эмоции и переживания актеров так накалены, что они всем телом наваливаются на стол, поджимают коленки, словно маленькие дети, которых не оторвать от любимой игрушки. Смехотворная масштабная несоразмерность – снова повод улыбнуться странностям театрального дела, милым «чокнутым» людям, но и выражение безусловной любви к театру, который погружает преданных ему «слуг» в эфемерный и хрупкий художественный мир, дарующий радость творчества».³⁸⁶

Постепенно жанр развивался, и в группе остались только инициаторы – В. Гиндин, И. Мирошниченко, Г. Гуриненко и присоединившийся к ним известный харьковский актер и шоумен И. Арнаутов. Форма диктовала мобильность и слаженность маленького коллектива, который сформировал собственную творческую программу, стиль, эстетику:

«Я проследил свой путь в капустнике – рассказывает В. Гиндин – от зарисовок, шуток, пародий пустяковых к философской модели капустника. Вдруг я пришел к «Сталкеру», «Капустник на обочине»...».³⁸⁷

Выкристаллизовалась форма особого театра, которому потом актеры дали название «Абстрактно-квадратный театр имени Казимира Малевича». Театральный капустник в исполнении нового «квартета» начал приобретать черты жанра «философско-притчевого» спектакля, где сочетались ирония с драматизмом, смешное сочеталось с грустным, ностальгическим, философским.

«Мне интересно идти вглубь – говорит В. Гиндин, – так разрабатывать темы. Были вопросы в нашей команде: зачем мы опять будем делать то же самое? – Да потому что этого от нас теперь всегда ждут. Этим мы интересны. Да и мне философский, лирический, психологический капустник интереснее, чем просто каламбурить, бравировать».³⁸⁸

На протяжении более чем десятилетнего срока группа завоевывала призовые места на фестивале «Веселая коза». Накопился значительный репертуар. «В 2000 уже начался период спектаклей. «Пижамы», «Сталкер», «Поезд», «Беседы с Сократом», «Воспарение легких», «Трое».³⁸⁹

В состав жюри нижегородского фестиваля входили известные драматурги, сатирики, актеры и критики. Достаточно назвать некоторых из них: Григорий

³⁸⁶ Руднев, П. *Koza nostra – наша Коза!* [Текст] / П. Руднев // Дом актера. – 1997. – май-июнь.

³⁸⁷ Беседа с заслуженным артистом Украины, актером Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. И. Гиндиным от 16 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

³⁸⁸ Там же.

³⁸⁹ Это далеко не полный перечень мини-спектаклей, который имеется в репертуаре группы.

Горин, Виктор Шендерович, Александр Ширвиндт. Завязывались интересные контакты, но самым важным моментом для всей творческой группы стало знакомство с Григорием Гориним.

В. Гиндин рассказывает:

«То, на что обратил внимание Горин – для меня это высшая точка признания. Ведь Горин уловил общность группы крови. А кто такой Горин? Ленком. Мы шли в его фарватере образа мысли – его ирония, взгляд. Жук – патриарх интеллектуального капустника – сказал:

– «Сталкер» – лучший в моей жизни капустник.

Горин говорил:

– Ребята, я не знаю, какой ангел вас поцеловал, но мы с вами должны эту линию вместе продолжать. А что у вас еще есть? А можете ли вы еще что-то в репертуар собрать? Я вам сделаю площадку в Москве. Познакомлю с людьми, которые знают, как помочь. Я понимаю, что у вас семьи, но иногда в Москве так возникают театры.

Разговор с Гориним был в мае, а в июле он умер. Капустник нам открыл дорогу из Нижнего Новгорода в Москву. И теперь нас уже знают корифеи московских театров. Они ведь не видели ни одного нашего спектакля. Они ценят нас по капустникам».³⁹⁰

Г. И. Горин все же стал своего рода «крестным отцом» группы для продвижения харьковских актеров на московских сценических площадках. Его поддержка морально поощрила актеров, вселила уверенность и вдохновила на творчество.

Дальше последовали приглашения в Москву для съемок в юмористических программах и участия в представлениях столичного Дома актера. Творчеством Абстрактно-квадратного театра (АКТ) заинтересовалась директор Московского Дома актера Маргарита Эскина, и вскоре АКТ стал постоянным участником театральных вечеров в Москве. Гостями этих вечеров была столичная театральная элита, и на всех представлениях АКТа была живая реакция москвичей.

Харьковский театральный критик и журналист А. Е. Анничев писал:

«Такое уникальное явление, как «Абстрактно-квадратный театр имени Казимира Малевича» требует профессионального анализа... Наши харьковские капустниковцы вышли на достаточно высокий уровень в постижении популярного, но мало исследованного жанра... Все, над чем они работают после встречи с Г. Гориним, так или иначе связано с именем этого человека, а также с его новаторскими исследованиями по расширению жанровых возможностей современной драматургии, где комическое и трагическое, объединяясь, порождают абсурдное, то есть не всегда понятное в жизни, но логически оправданное на сцене. В импровизированных этюдах «Пижама», «Сталкер» и «Номер» наши актеры

³⁹⁰ Беседа с заслуженным артистом Украины, актером Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. И. Гиндиным от 16 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

следуют своеобразной горинской манере. Взяв за основу приема постоянную смену настроений, они достигают эффекта непредсказуемой новизны. Поражает сиюминутная философичность, с какой они оценивают обычные жизненные ситуации. То, к чему мы относимся, как к само собой разумеющемуся, актеры отыгрывают как что-то сверхъестественное. Будет неверно назвать существующий прием традиционной актерской игрой, так как нет заранее выученного текста или раз и навсегда установленных мизансцен. Не имеющий литературного аналога сюжет концептуален, а значит, пластичен, изменчив и зависит только от мгновенных оценок действий партнера».³⁹¹

Значение самостоятельных актерских работ, спектаклей-капустников в истории Харьковского театра кукол огромно. Они стали не только формой выживания театра в суровых условиях «разрухи» конца 80-х – начала 90-х годов. В период безвременья, отсутствия полноценной актерской работы в хорошей драматургии, эти виды творчества стали для труппы театра фактором поддержки актерской школы. Такая форма творчества не дала возможности остыть зрительскому интересу к Харьковскому театру кукол, сохранившему, таким образом, возможность для дальнейшего возрождения и развития харьковской школы.

О. М. Русов говорит:

«Капустники для нас были вместо недостающих спектаклей в репертуаре. Это было желание вырваться на свободу, не попасть под «бетонную плиту». Многие хотели работать в свободной форме театральной конструкции – капустнике. Быть творцами. Эта энергия в нас колобродила, она нас заряжала, и мы выжили в то сложное время. Именно капустники помогли состояться артистам Харьковского театра кукол в драматическом плане. Декораций нет, надо спасать положение, а тут нужно потянуть паузу, потому что никто не помнит, кто за кем выходит... Это школа. Я потом в Туле применял ту же методику, потому что капустник формирует актера. И даже ширму кукольную в капустнике Рубинский применил как специальный ход. На поздравлении театра Шевченко вынесли ширму на объявлении театра кукол, и все сразу захохотали, узнав эстрадный штамп советских времен. А Рубинский вышел со Свиньей.

Культура капустника отличает живой театр от мертвого. Капустники в трудные годы спасали душу театра. Они требуют свободы».³⁹²

Теплящиеся в недрах театра самостоятельные актерские начинания воспрепятствовали сбиванию театра с русла поступательного развития, удержали на определенное время уровень актерской исполнительской культуры и создали предпосылки для грядущих позитивных перемен. Спектакли-капустники, стали

³⁹¹ Анничев, А. Харьковские «козы» на нижегородском «огороде» [Текст] / Александр Анничев // Время. – 2004. – 16 марта.

³⁹² Беседа с режиссером театра кукол О. М. Русовым от 25 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

своего рода проявлением самосознания труппы, когда в кризисные для театра годы посещения различного рода проверочных комиссий, страхов, пресловутого «закрытия» театр спасался юмором. Это была самозащита, своего рода иммунитет, и театру это очень помогло впоследствии, и распространилось на всю профессиональную деятельность коллектива, когда та же инициативная группа во главе с молодым режиссером О. М. Русовым приняли к постановке спектакль по пьесе Е. Шварца «Тень».

Спектакль рассчитывался на актерские индивидуальности В. Гиндина и И. Мирошниченко как исполнителей главных ролей. Недавние выпускники кафедры театра кукол задумали спектакль в эстетике московского театра «Ленком». Режиссура М. Захарова в их творчестве была путеводной звездой. В те же годы большую популярность приобрели не только спектакли, но и телефильмы М. Захарова.

Рассказывает О. М. Русов:

«У нас четко сложился альянс с актерами в работе над «Тенью», как и во времена экспериментов 60-х. «Тень» стал формообразующим спектаклем. Маленьким поворотным ключом в жизни театра, который позволил совместить желание выйти в живой план – выразить процесс внутренней эволюции театра – уйти из-за ширмы. Уйти от «Чертовой мельницы» и «Божественной комедии», уйти из гробовой ширмы «Сокровища Сильвестра» – там артисты дерево ширмы еле «прокрикивали». Сама сказка позволила снять эти путы. Хотя «Чертова мельница» сегодня снова по-свежему звучит.

«Тень» в этом смысле сыграла положительную роль. Плюс художника нашли отличного – Ирину Борисову. Лидия Михайловна (Л. М. Танчарова, педагог театра – *прим. авт.*) меня с ней познакомила. Я ее пригласил и привел. Борисова работала в мультипликации, в студии в Политехническом институте. У нее классный стиль. И потом она у нас стала главным художником.

«Тень» – спектакль-росток, который пробился сквозь асфальт, раскрепощение энергии. Новое поколение вошло мощно – Славик и Мирон (В. И. Гиндин и И. А. Мирошниченко – *прим. авт.*). И это самое важное было для театра – что актеры себя заявили не на подхвате на ножках-ручках, а в ролях шварцевского материала. Хотя и Славик, и Мирон прошли и процесс мужания на вводах, и на помощях. Но стали видны они явно на этом спектакле».³⁹³

Рассказывает В. И. Гиндин:

«Работа с Русовым в ту пору была для меня колоссальным удовольствием. У нас была одна группа театральной крови – «ленкомовская», мы на театр смотрели под одним углом зрения. Выбор пьесы тоже был неслучаен. Мы опять же искали что-то сходное с репертуаром Марка Анатольевича. Но не буквально повторить, чтобы избежать кальки, и мы перебрали все, что он не делал, выбра-

³⁹³ Там же.

ли «Тень», тем более что там двойная мужская роль – для Мирона и меня. Мы решили поставить эту пьесу в эстетически новаторском ключе, с новаторскими идеями и мыслями. Вот почему возникло это название. Спектакль отразил время. Мы пережили всю историю конца 80-х, потом путч 1991 года. Мы были молоды, мы были наглые очень. Чего стоил один только наш пиар-ход, когда нарисовали афишу с фамилиями и выставили на улицу возле кассового зала: «Вячеслав Гиндин в роли Тени, Игорь Мирошниченко в роли Ученого». Кто мы были такие? Но зацепило зрителя и пришли к нам. Время было потрясающее в плане творчества, капуста – это сплошная радость».³⁹⁴

В это очень трудное переходное время, при удачном сочетании творческих кредо трех молодых актеров и режиссера, стали зарождаться зачатки нового направления в эстетике Харьковского театра кукол, продолженные и развитые потом в режиссуре Е. Ю. Гиммельфарба. Это направление можно охарактеризовать как дальнейшее развитие психологического театра, но уже на базе новых наработок. Широко использовались современные выразительные средства, получил дальнейшее развитие синтетический, тотальный театр кукол. Театру необходимо было пройти и через человеческий театр, возрождая профессиональные навыки. Внутри театра оно уже прошло разминку в «притчах Рубинского» и «Абстрактно-квадратном театре имени Казимира Малевича», поэтому театр в какой-то степени был готов к большим работам уже в самом репертуаре.³⁹⁵

Драматургия пьесы Е. Шварца «Тень» соответствовала социальной общественной напряженности, царившей на закате перестройки, и внутритеатральной ситуации.

«Наша «Тень» – говорит О. М. Русов – не такая политичная, как фильм Козакова. Ее никто и никогда в куклах не ставил. Вот только недавно в Нижегород-

³⁹⁴ Беседа с заслуженным артистом Украины, актером Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. И. Гиндиным от 16 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.

³⁹⁵ Развитие Харьковского театра кукол определяется, в основном, его вечерним репертуаром. В детском репертуаре было значительно меньше достижений. При анализе ситуации творческое состояние театра в плане детского репертуара мало чем отличалось от состояния других театров кукол Украины. Тем не менее, следует отметить некоторые вехи, которыми отмечены успехи на этом поприще. В 1990 году главным режиссером Днепропетровского театра кукол Валерием Флигонтовичем Бугаевым и главным художником того же театра Виктором Мироновичем Никитиным был поставлен спектакль «Белоснежка и семь гномов». В 80-е годы Днепропетровский театр кукол занял лидирующее положение среди театров кукол Украины. Приглашение двух мастеров на постановку в Харьков, безусловно, было продиктовано стратегическими соображениями, которые, судя по результатам их работы, были полностью оправданы. Основу театральной афиши рубежа 80-90-х годов составлял детский репертуар, он же – самый проблемный.

ском театре кукол повторили «Тень», но это копия фильма Кошеверовой. Это не интересно. Хотя куклы такие же большие, как у нас. А мы искали свой язык, свой почерк. Есть же вещи, которые нельзя после кого-то брать».³⁹⁶

Цельность сценографии и режиссуры спектакля подчеркивались черным решением пространства и кукол. Это был один из немногих спектаклей в Харьковском театре кукол с паркетными куклами и с живым исполнением актеров. Для театра это было новым качеством. Все персонажи спектакля подчинены некоему кукольному закону, застывшему догмату жизненных законов, правил и установок, на их фоне только две живые фигуры – Ученый и Аннунциата. Тяжелая «социальная» среда в спектакле изображалась подчеркнутой гротескностью кукольных персонажей со стоящими позади них и управляющих ими актерами, одетыми в черные балахоны, скрывающие их от глаз зрителей. Сами по себе актеры, управляющие куклами, уподоблены теням. Сквозной линией тема «тени» проходит через сценографию спектакля. Большие конструкции декораций изображают увеличенные уродливые человеческие очертания – тени, отбрасываемые на стены домов. Сатирическая интонация пьесы точно передана в конструкциях кукол художницей И. Борисовой. Весь спектакль несет философский подтекст, подводящий зрителя к размышлению о механизме, подчиняющему людей некой скрытой общественной игре, созданной по чьему-то хитросплетенному сценарию, порождающему торжество теней – проявлению тайных, подспудных человеческих желаний. Каждая кукла-персонаж несла свой подтекст той социальной роли, обусловленной общей системой общественной иерархии, которую данный персонаж был призван играть по содержанию пьесы.

Спектаклю «Тень» нет аналогов в истории Харьковского театра кукол, и он занимает свое отдельное место, пополняя собой традиции харьковской школы. Возникнув на гребне социальных завихрений, он не стал однодневкой, а, напротив, углубившись в драматургию, нашел импульсы в вечных, философских истинах.

Этот спектакль стал долгожителем, хотя главным исполнителям ролей уже намного перевалило за возраст своих героев. Сами актеры шутили по этому поводу, продолжая нести в спектакле шлейф молодости.³⁹⁷

«А следующий этапный спектакль – говорит О. М. Русов, – и я благодарен театру, что он до сих пор живет – это «Скотный двор». На мой взгляд, он тоже «пробивал». Ведь он задумывался как спектакль, который подхватит эстафету «Чертовой мельницы», чтобы сохранить качество, но и сделать современное зрелище. Я, как личность и режиссер, всегда исповедовал ту мысль, что театр всегда должен быть социален, то есть говорить с людьми о реальных про-

³⁹⁶ Беседа с режиссером театра кукол О. М. Русовым от 25 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

³⁹⁷ Спектакль «Тень» сошел со сцены, как говорится, «по возрасту», но продолжает жить в памяти благодарных зрителей.



«Тень». Сцены из спектакля: И. Мирошниченко (Ученый), И. Золотарева (Принцесса), В. Гиндин (Тень), В. Горбунов (Доктор)



«Тень». Сцены из спектакля: Л. Мельникова (Анунциата), А. Рубинский (Министр финансов), В. Рычагова (Юлия Джули), В. Бардуков (Первый министр), А. Бойко (Палач)



«Скотный двор». Сцены из спектакля.

Актеры в живых сценах: В. Гиндин, М. Озеров, М. Мельникова, В. Рычагова, И. Вербицкая, Т. Тумасяни, О. Коваль, А. Озерова.

Актеры с куклами: А. Рубинский, В. Горбунов, А. Бойко, Г. Гуриненко, В. Рычагова, Т. Тумасяни, О. Коваль, В. Шапошников, А. Шлыкова, Е. Павлова



«Скотный двор»: сцены из спектакля (окончание)

блемах. А просто авангардный театр мне не интересен. БДТ и Ленком – мой личный зрительский выбор в советские времена. Они больше всего говорили о проблемах, а во вторую уже очередь – эстетика. И то, что за восемнадцать лет «Скотный двор» не захирел, а расцвел, как кактус, это радует. Воды требует мало, а иногда, зараза, цветет. Я видел глаза зрителей – сидят и понимают, примеряют этот сюжет на себя.

На мой взгляд, роль Наполеона в биографии Рубинского как артиста в ширмовом спектакле – это достойное продолжение Отшельника. А уж образ, созданный Рубинским в качестве Свины, конечно, бессмертен. Создан бесконечный типаж, который живет уже двадцать лет среди наших политиков. Но самое главное – в «Скотном дворе» сохранился тот образ театра кукол, который мне дорог, где живые куклы.

Это эксцентрическая притча. Мы и не знали тогда, что такое избирательная урна. Но урну, как урну для мусора, – все выборы ведут к мусору – это мы уже обыграли».³⁹⁸

«Скотный двор» имеет традицию, идущую не только от «Чертовой мельницы», но и от «Четвертого позвонка». Этот спектакль сатирический, с легко узнаваемыми реалиями современной политической и социальной жизни. Только на этот раз сатира направлена не на «загнивающий» Запад, а на наше собственное «загнивание», моральное состояние уже внутри нашей страны.

Уникально то, что сюжетная конструкция самого спектакля подразумевает определенное импровизационное начало. Так же, кстати, это свойство было обнаружено и в «Чертовой мельнице», которая долгие десятилетия игралась как традиционное представление, а новое поколение исполнителей нашло новые краски и приспособления, адресуемые в день сегодняшний. Например, в «Чертовой мельнице» актеры, занятые в сцене ада, вносят реплики политического или социального содержания, касающиеся сиюминутных реалий, связанных с какими-либо событиями, происходящими в городе или в стране. Это значительно оживляет сцену, а зритель легко читает подтекстовые значения реприз. Такой принцип традиционен, скажем, в ваханговской «Принцессе Турандот». В свое время на эстраде подобный принцип назывался: «утром в газете, вечером – в куплете». Аналогично используется этот же прием в «Скотном дворе». В одной сцене свинья Наполеон обращается с речью к своим согражданам, косноязычно пытаясь объяснить смысл постройки новой мельницы, а в финальной сцене в речи Наполеона использовался текст из заключительного доклада Л. И. Брежнева на одном из партийных съездов. Зритель, однако, не прочитывал этой ассоциации, так как мало кто помнил эту речь и, тем более, того, кто ее произносил. Но когда на заре так называемой украинизации этот же текст стал озвучиваться на украинском языке, зал взрывался аплодисментами, прекрасно

³⁹⁸ Беседа с режиссером театра кукол О. М. Русовым от 25 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

понимая, в чей «огород» летел тот «камешек» и какой внутривполитической ситуацией он был обусловлен.

Этот период конца 80-х – начала 90-х годов по напряженности был чрезвычайно трудным, но творчески насыщенным. Театр не сдал своих позиций, и общая тенденция вела к возрождению творческого тонуса и готовности к выполнению сложных художественных задач. Театр удержался на высоте и доказал свою готовность к переменам. На горизонте Харьковского театра кукол снова забрезжили новые перспективы, хотя путь к ним прокладывался непросто. Но главное, появилась уверенность в собственных силах. Напряженный труд себя оправдал.



Глава 2

Е. Ю. Гиммельфарб: авангард и традиции

«На гастролях Ярославского театра кукол в Ростове-на-Дону меня зовут на проходную театра к телефону, я беру трубку, мне представляется человек:

– Я директор Харьковского театра кукол Решетняк Владимир Викторович. Вы не хотели бы возглавить наш театр в качестве главного режиссера?

Я из тех людей, которые знаки судьбы читают. Мне было плохо в Ярославле. Я сразу ему сказал, что это возможно при определенных обстоятельствах. Он не стал спрашивать – каких? – сразу спросил:

– Квартира?

Я говорю:

– Да.

– Мы будем решать этот вопрос.

Это был весь разговор. Я еще успел вставить, что обязательно через постановку спектакля. Таким образом, я приехал в Харьков, ни от кого не скрывая, что приехал как бы кандидатом в главные режиссеры, в 1991 году была поставлена «Черная курица».³⁹⁹

Так состоялось «второе пришествие» в Харьковский театр кукол, теперь уже в качестве главного режиссера, Евгения Юзефовича Гиммельфарба.

Если хозяйственная, административная работа театра на рубеже 80-90-х годов находились в полной разрухе, то по части репертуарной политики проблем было не меньше.

Поначалу пришлось столкнуться с психологическими проблемами в коллективе, и это естественно: после пережитого всеобщего стресса от разборок комиссий и внутренних противоречий, труппа долго находилась не в рабочем состоянии.

«У меня состоялась очень серьезная встреча с труппой еще до того, как я начал ставить спектакли, – рассказывает Евгений Юзефович. – Владимир Алексеевич Бардуков, человек, который меня знал прекрасно, с которым мы работали в одних спектаклях, предложил, чтобы я рассказал о концепции своего театра:

– Вы с чем сюда приехали, собственно говоря?

³⁹⁹ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

И я понимал, что нельзя приходить с конфликтами в театр, с концепциями, которые могут быть инородными этому театру, – я уже был достаточно опытен, чтобы обойтись без глупостей. Поэтому я сказал:

– Концепция у меня очень простая: спектаклей должно быть много, хороших и разных.

– Ну-ну, посмотрим, – сказал Бардуков.

Я увидел объективную ситуацию: тридцать пять актеров в труппе, из которых «балласта» – почти половина, репертуар такой «затрепанный», включая моих «Веселых медвежат». Я за один сезон один поставил шесть спектаклей, и после этого была аттестация. Некоторые порядочные люди ушли сами, кого-то приходилось сокращать. С ними нельзя было поднять театр на должный уровень.

Мы пережили болезненные два сезона. Ежегодно выпускал как минимум четыре спектакля. Мне Решетняк все время планку поднимал:

– А теперь надо еще лучше...».⁴⁰⁰

Е. Ю. Гиммельфарб, тонко чувствуя и понимая специфику харьковской школы, начал первые свои шаги с верных оценок ситуации:

«В Харьковский театр кукол я пришел уже состоявшимся режиссером, утвердившимся в новой эстетике, новом художественном языке, у меня был мощный репертуар, но я не мог не считаться с традициями этого театра».⁴⁰¹

«У меня в Барнауле был театр, в котором я витийствовал и дошел до авангарда, и я мог бы, не считаясь с традициями, ввалиться с той эстетикой, мол, догоняйте меня. Я просто сломал бы хребет театру. Я начал строительство на той базе, которая была. А здесь материальная база, во-первых, потрясающая, заложенная еще Афанасьевым, которая питается до сих пор. Во-вторых, актерский потенциал мощный, на который можно было опираться.

Я должен был дать драматургию, к которой актеры были предрасположены. Я понимал, когда увидел репертуар, на чем актеры были все воспитаны, и, естественно, я должен был со всем этим считаться, иначе я вообще ничего не сделал бы. Строительство театра иначе не бывает, не происходит. Иначе, было бы, как с Жолдаком – ввалился, перекромсал все и уехал».⁴⁰²

Первые действия Е. Ю. Гиммельфарба были взвешенные и точные. Репертуарная политика сразу дохнула новизной. Поставив несколько детских спектаклей, Е. Ю. Гиммельфарб приступил к созданию вечернего репертуара.

«Каждое драматургическое произведение требовало от меня оригинального нового подхода. Первым спектаклем для взрослых мы сделали

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ Коган, Н. Евгений Гиммельфарб: «Секрет молодости театра – в живости спектаклей» [Текст] // Новости Харькова. – 2009. – 19 окт.

⁴⁰² Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

«Декамерон».⁴⁰³ Почему мы начали с «Декамерона»? Детский репертуар был в одном ключе – забытовленный, реалистический театр. Я должен был «вздернуть» актеров, чтобы они поверили, что могут не только это. Я должен был дать им такую драматургию, которая могла бы взять за живое. Чтобы актеры не только раскрывались, а чтобы дышали, и зритель должен был прийти и проникнуться всем этим. Я должен был это учитывать. В каждом кукольнике сидит гротескное начало, и актеры пошли на это. Как они расковались! Как все уживались в одном пространстве – и «живой» актер и кукла, – и каждому типу кукол имелось свое пространство. Я должен был не потерять зрителя и поднимать художественную планку театра».⁴⁰⁴

Пресса писала о спектакле:

«Харьковский театр кукол в своем творчестве поднялся на еще одну ступеньку. Если так пойдет и дальше, то он сможет с известных высот искусства уверенно поглядывать на своих старших братьев – театры драматические. Хотя, кто это сказал, что кукла на сцене выглядит хуже или менее выразительно, чем «живой» актер! На протяжении всего спектакля приходилось решать: кто же ярче и правдивее – кукла как таковая или актер в стилизованной маске венецианского карнавала. Думаю, что это творческое состязание оканчивается вничью, но в пользу театра. И если кукла, даже не управляемая актером, волею художника и бутафора сразу же несет определенный образ, то сколько же нужно проявить мастерства, пластической выразительности актеру, чье лицо скрыто абстрактной маской? Повторю, что актерам блестяще удастся создать бурлящую, брызжущую юмором и неподдельным весельем стихию венецианского карнавала.

Лирико-драматические новеллы исполняют куклы, вызывая в зрительном зале чуткую тишину, а «соленые» сценки, сменяющие друг друга, как в калейдоскопе, по всем законам средневекового фарса разыгрывают актеры «живьем». Здоровой эротике Дж. Боккаччо режиссер Евгений Гиммельфарб находит очень точные сценические метафоры, рождающие массу смеха и веселых ассоциаций. Причем, вкус и чувство меры нигде не изменяют создателям спектакля.

Есть у этой премьеры и еще одно достоинство. Дело в том, что над всем как бы бесшабашным весельем постоянно витает образ Смерти. А потому вообще-то жизнеутверждающие новеллы Боккаччо воспринимаются нами как трагифарс. Всем бы нам задумываться почаще о спасении своей души. Спектакль, скорее, как и всякое произведение искусства, о загадке бытия и силе человеческого духа, как бы банально это ни звучало. Театр нуждается в сиюминутном зрительском сопереживании, а не в досужих, пусть и красивых словесах...».⁴⁰⁵

⁴⁰³ В первой редакции спектакль имел название «О, женщина!».

⁴⁰⁴ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

⁴⁰⁵ Волов, В. И карнавальные маски по кругу, по кругу... // Слобода. – 1992. – 31 октября.

Постановка спектакля «Декамерон» имеет ряд достоинств, на которых ныне воспитывается уже второе поколение молодых актеров. Метод Е. Ю. Гиммельфарба преследовал стратегические задачи. Актерская техника труппы в тот период находилась в бессистемном состоянии. От тяжкого наследия 70-х-80-х годов необходимо было освободиться. Принцип существования в спектакле «Декамерон» был непривычен для актеров. Казалось, что к школе переживания спектакль не имел отношения. Однако стратегически было выстроено очень точно. «Встряска», как назвал режиссер свой метод, заставила актеров окунуться в стихию, на первый взгляд инородную, но это была своего рода терапия, благодаря которой труппа познала игровой момент. Представленческая стихия спектакля оживила действие и выступила контрастом к сценам кукольным, которые и были решены в духе театра «переживания». Куклы выполняли функции людей, а люди – функции кукол. То есть, вся «порочная» часть новелл была отдана людям, поступки которых были на уровне мелких страстей, прелюбодеяния, стяжательства, обмана, а куклы показали возвышенное начало человека – любовь, преданность, благородство, самоотверженность. В этой стихии, заданной режиссером, нужно было сочетать разные психологические планы. В куклах была заложена программа четкого психологического рисунка – все в традиции харьковской школы.

Удачный по конструкции спектакль стал лакмусовой бумажкой для труппы на определение профессионализма и соответствия требованиям школы. Принцип срабатывал точно, хотя актеры по-разному справлялись с задачами. Работа была тяжелой. Сколько пришлось работать над тарантеллой – стилизованный под комедию дель арте танец! Сколько пришлось вникать в представленческую стихию «живого плана»!

Спектакль «Декамерон» до сих пор существует в репертуаре театра. В хорошем смысле слова, это действительно, «учебный» спектакль. К подобному методу творческой «терапии» Е. Ю. Гиммельфарб прибегал неоднократно. Слишком много накопилось проблем, решать которые приходилось не только «терапевтическим», но и «хирургическим» путем.

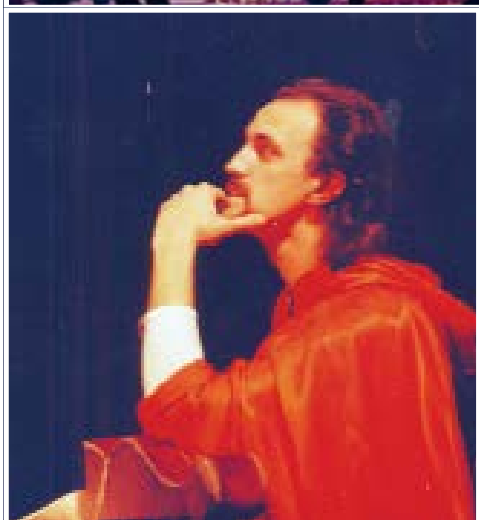
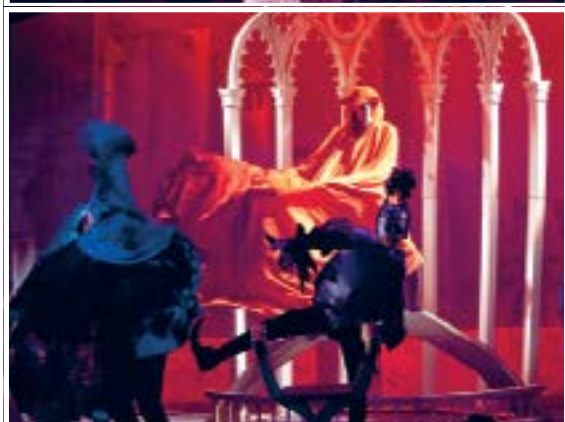
Не только из творческих, но и стратегических соображений, Е. Ю. Гиммельфарб приступил к постановке на сцене Харьковского театра кукол романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

«История с «Мастером» началась так – рассказывает Е. Гиммельфарб. – Я начал работу с художницей Ириной Борисовой, которая уехала в Америку, и я остался один на самом начальном этапе. Я перетащил из Донецка художника Теслю, который, как я понял, меня «не слышит». Но спасибо ему за то, что он сделал прекрасных кукол для «ершалаимских» сцен и зеркальное пространство, технологически вычислил и дал все параметры. Потом мы с ним расстались, и заканчивал я уже спектакль с Наташей Денисовой.

Для меня было принципиально важно, чтобы спектакль был в один вечер, а не в два, как это делали в драмтеатрах. Я должен был дать зрителю цельное представление. Значит, я должен был от многого отказаться. Как тяжело было от



«Декамерон» (первая редакция). Сцены из спектакля: А. Рубинский, В. Гиндин, С. Фесенко, В. Рычагова, П. Гаврилюк, И. Золотарева, И. Мирошниченко, Л. Борисенко, Л. Мельникова, Г. Гуриченко, В. Горбунов, А. Бойко



«Декамерон» (вторая редакция).

Сцены из спектакля:

И. Мирошниченко, Г. Гуриненко, В. Рычагова, А. Коваль, Т. Тумасяни, Н. Гранковская, О. Коваль, А. Маркин, М. Озеров, В. Шапошников, Н. Шапошникова, А. Шлыкова, А. Андющенко, П. Савельев

чего-то отказываться! Как нужно было отобрать и вычленить одну только линию, чтобы на ней построить весь спектакль».⁴⁰⁶

Историй с созданием спектаклей, кинофильмов по роману «Мастер и Маргарита» довольно много и, как правило, неудачных. Так или иначе, это был творческий риск, который мог бы закончиться неизвестно чем. Любители романа, как правило, отслеживают все постановки и версии этого произведения. Любопытно в данном случае привести выдержки из одной рецензии, чтобы сориентироваться в общей картине впечатлений от различных попыток экранизаций, инсценировок и найти там место, которое автор рецензии определил Харьковскому театру кукол:

«Театры сподобились на постановки раньше, мне лично довелось смотреть четыре. Первая – московского театра «На Таганке» в восьмидесятые, совершенно неизгладимые впечатления. Вторая – харьковского театра имени Пушкина – хохотал все первое отделение, второе хотелось рыдать, настолько все не соответствовало тексту, начиная от подбора актеров, кончая смелым отходом от сценария. Мастер там воевал в гражданскую войну, был контужен и т.д., а кота Бегемота играла загадочная фигура в седом парике с огромными белыми казацкими усами и в белом же исподнем! Третья – Харьковского театра кукол, отличная, кстати, постановка с интересным трехплановым решением – свиту Воланда играли живые актеры, прочих персонажей – мелкие куклы, а библейские сцены поставлены были на отдельной сцене, сделанной по типу экрана – за тонкой марлевой вуалью. Четвертая – Виктюка, но о ней просто нечего говорить, хотя мне и доводилось слышать хвалебные отзывы. Наверное, я бы тоже написал хвалебную рецензию, но за очень серьезный гонорар.

Потом одноименный фильм сняли то ли румыны, то ли югославы (не буду врать – не помню) – полный отстой с ужасающим непониманием материала. Еще есть польская многосерийная версия – очень близко к тексту, но с абсолютным несоответствием совковых реалий и типажей актеров».⁴⁰⁷

Следует добавить, что вся рецензия была посвящена сравнению двух фильмов «Мастер и Маргарита» – режиссеров В. В. Бортко и Ю. В. Кара.

Безусловно, версия Харьковского театра кукол, имея еще одну по соседству – спектакль русского театра имени А. С. Пушкина, – обладает своими индивидуальными особенностями.

Работа над спектаклем протекала очень тяжело. Материал долгое время не поддавался. Работа заняла три года. Каждый год уходил на отработку одного из вариантов постановки.

«Владимир Викторович – рассказывает Е. Ю. Гиммельфарб – повел меня в управление культуры, и Марченко⁴⁰⁸ мне сказал тогда:

⁴⁰⁶ Там же.

⁴⁰⁷ Кривуля, С. Мастера и Маргариты с разрывом в 10 лет [Текст] // Обозреватель. – 2011. – 16 апр.

⁴⁰⁸ Александр Андреевич Марченко – начальник управления культуры в 90-х годах.

– Ну, таке буває, ну, не вийшло, відмовтесь.

Как ему объяснить, что я уже на пути, я уже за середину, за перевал зашел. Я видел глаза актеров, которых выучил в этом спектакле, которые ходили на репетиции, понимая, что я издеваюсь над ними, что, кажется, что провал, что плевать будут им в лицо...

Когда играли первый спектакль, набился полный зал, и зрители устроили овацию после спектакля, а кто-то из актеров пошутил:

– Хороших вы зрителей пригласили, Евгений Юзефович.

Не верили успеху. И только на следующий день, когда пришел кассовый зритель и устроил овацию, актеры выходили принимать поздравления.

Спектакль «Мастер Маргарита» вывел театр на новый уровень». ⁴⁰⁹

Зрительских отзывов на спектакль было множество, все они разные; но подавляющее большинство сводилось, приблизительно, к таким, которые следует привести как типичные. В них не только восторг, но и углубленное постижение произведения, за которым стоит мысль и вдумчивое отношение к реалиям нашей жизни:

«Несколько лет назад во мне проснулось особое отношение к театру, я посмотрела на этот вид искусства уже более осознанно и заинтересованно. Можно сказать, что началось это со спектакля театра кукол им. В.Афанасьева «Мастер и Маргарита». Другие постановки этого знакового произведения Михаила Булгакова уже не могли меня впечатлить, я не видела в них тех героев, которые так явно представлялись при прочтении и столь четко были отображены в постановке театра кукол. К тому же, для меня Воланд в исполнении Алексея Юрьевича Рубинского стал эталоном, именно таким его нарисовало мое воображение». ⁴¹⁰

«Булгаков является одной из самых загадочных личностей в мире литературы. Его произведения отличаются своей особенной магией. В них есть некий скрытый смысл, который хочется разгадать. «Мастер и Маргарита» – произведение, которое невозможно прочесть один раз и открыть для себя все его стороны. Лично я читала не меньше трех раз, и каждый раз открывала что-то новое для себя. Мне кажется, что Булгаков – тот писатель, который ни одного слова не писал без смысла.

По школьной программе мне нужно было прочесть «Мастера и Маргариту», и тогда я не поняла почти ничего, – великое произведение было прочитано мной за ночь по-быстрому. Но я рада, что здесь вмешался случай. Когда я приехала в Харьков, поступила в университет, то кто-то из знакомых посоветовал сходить в кукольный театр на «Мастера и Маргариту». Честно скажу – я скептически к этому отнеслась. Я смутно помнила сюжет и не могла представить постановку в кукольном театре, потому что театр кукол я считала исключительно детским. Но я все-таки пошла. Могу сказать с уверенностью, и, думаю, меня многие под-

⁴⁰⁹ Волов, В. И карнавальные маски по кругу, по кругу... // Слобода. – 1992. – 31 октября.

⁴¹⁰ Воображариум Короля Лира [Текст] // Internet-ресурс ссылка. – 2013. – 19 окт.



*«Мастер и Маргарита». Сцены «На патриарших прудах» и «Массолит»:
А. Рубинский (Воланд), В. Горбунов (Берлиоз), А. Бойко (Бездомный), В. Рычагова (Непременова) и др.*



*«Мастер и Маргарита». Сцена «Мастер и Маргарита»:
И. Золотарева (Маргарита), В. Бардуков (Азazelло), И. Мирошниченко (Мастер)*



«Мастер и Маргарита». Сцена «Мастер и Маргарита»:
И. Золотарева (Маргарита), И. Мирошниченко (Мастер), И. Рабинович (Маргарита), Т. Тумасянци
(Маргарита), А. Маркин (Мастер), М. Озеров (Азazelло)



«Мастер и Маргарита». Сцена «Варьете»:
В. Гиндин (Коровьев), А. Рубинский (Воланд), П. Гаврилюк (Бегемот), А. Коваль (Бегемот),
массовка: С. Фесенко, Г. Гуруненко, В. Горбунов, И. Вербицкая, Е. Павлова, В. Мищенко и др.



*«Мастер и Маргарита». Сцена «Перед балом»:
И. Золотарева (Маргарита), И. Рабинович (Маргарита), А. Рубинский (Воланд), В. Гиндин
(Коровьев), В. Шапошников (Коровьев), В. Рычагова (Гелла)*



«Мастер и Маргарита». Сцена «Еришалаим»



«Мастер и Маргарита». Сцена «После бала»



«Мастер и Маргарита». Финал спектакля



Воланд – А. Рубинский



Воланд – И. Мирошниченко

держат, что постановка в кукольном театре заслуживает внимания, восхищения! Я была поражена! Меня полностью захватило все – игра актеров, игра света, размещение кукол и людей. Я не думаю, что человек, который любит театр, сможет остаться безразличным к фантазмагории «Мастер и Маргарита». После театра я сразу же разыскала книгу и перечитала ее – это многое значит. Постановка настолько меня затронула, что я захотела перечитать произведение, которое осталось для меня абсолютно непонятным в школе. Я поняла, что таких писателей, как Булгаков, нельзя читать наспех из-под палки. Я перечитывала не один раз произведение и еще несколько раз ходила в театр на постановку. Много информации идет между строк, много силы вложено в них. И актеры театра смогли воплотить все это на сцене. Очень много версий «Мастера и Маргариты» по всему миру, много различных мистических историй связано с этим произведением. Я не знаю, как это происходит, но каждое посещение мною театра кукол для просмотра «Мастера и Маргариты» становится неким таинством для меня.

Особое внимание, конечно же, привлекает Воланд. Наверное, многие, прочитавшие книгу, думают, что сыграть роль Воланда невозможно. Наверное, это так, но актер театра кукол Рубинский Алексей Юрьевич заставляет зрителя поверить ему, его игре. Есть моменты, когда он полностью овладевает залом. И ведь действительно уже непонятно, что зло, а что добро. Грань становится очень тонкой. Скорее зло – это, все-таки, наши человеческие слабости, которые превращаются в преступление.

Я не видела версии лучше – ни в театре, ни в кино. Это мое мнение. И я убедительно советую всем сходить на постановку «Мастер и Маргарита» в театре кукол им. В. А. Афанасьева. Не зря этот спектакль является самым востребованным. Безразличными вы точно не останетесь, зато, возможно, приобретете что-то важное». ⁴¹¹

Подобного рода отзывы – самая ценная награда театру, в них заключен смысл театрального искусства, пробуждающего мысль, чувство и подводящего зрителя к катарсису.

«Эту постановку Евгений Гиммельфарб очень любит и считает одной из лучших своих работ. «Мастер и Маргарита» – спектакль выстраданный и воистину впечатляющий в своем режиссерском решении и прочтении. Что интересно – в этом спектакле за многие годы внезапно изменилась основная тема режиссера. Евгений Гиммельфарб обратился к принципиально новому герою – творцу. Как талантливый человек относится к своему таланту, как реализует его, на что способен во имя него – эти вопросы составляют основную тему постановки, заставляя задуматься еще и над проблемой, а любому ли под силу отвечать за свой талант?» ⁴¹²

⁴¹¹ Булгаковская магия: Мастер и Маргарита, Театр кукол им. Афанасьева. Один комментарий [Текст] // Internet-ресурс ссылка. – 2010. – 20 окт.

⁴¹² Коган, Н. Евгений Гиммельфарб: «Секрет молодости театра – в живости спектаклей» [Текст] // Новости Харькова. – 2009. – 19 окт.

В 90-е годы спектакль «Мастер и Маргарита» стал знаковым. После «Декамерона» это была следующая постановка, которая открыла зрителям совершенно новый Харьковский театр кукол. Зритель развернулся в сторону театра, начался настоящий «зрительский бум». Не только интересное и удачное прочтение романа привлекало зрителей, но и постановочные находки в сочетании разных планов, заложенных в романе, и получивших воплощение в сценических метафорах. Это разные планы обыгрывания мест действия, переходы от кукольных к живым сценам, удачные находки в сценах варьете и Ершалаима. Кроме того, этот спектакль явился для актеров хорошей школой драматического искусства с глубоким психологическим проживанием сценической жизни своих героев. Режиссер на первых этапах сразу же выявил проблему:

«В драматических сценах спектакля «Мастер и Маргарита» актеры не играют так глубоко, так мощно, как требует того драматургия. Не вытягивают, а ведь у них «сумасшедшие» сцены. Когда, например, Мастер говорит, «меня сломали», если ты не мужик, кого ломать? Не будучи стервозной, Маргарита никогда не будет Маргаритой. При ее уме, при ее способности любить до самоотречения, – она безусловная стерва. Не будь Маргарита стервой, она не изменила бы мужу, не пошла бы за свою любовь к черту на кулички, и только из стервы можно сделать ведьму...».⁴¹³

С каждой премьерой театр осваивал новые пространства, доселе ему неизвестные. Следующей этапной постановкой стала классическая пьеса Б. Шоу «Моя прекрасная леди». Этой новой постановкой ставились задачи, направленные на дальнейшие поиски различных вариантов, сочетающих разноплановость в актерском искусстве, а также вскрывающих неизведанные пласты сосуществования куклы и живого актера. Вернемся к суждениям самого автора спектакля:

«Постановочная идея этого спектакля возникла у меня очень давно. Толчком к ней послужил мини-балет, который сделал Марис Лиэпа с Екатериной Максимовой. Это было очаровательно. Языком танца, пластики они передали процесс становления главной героини Элизы Дулиттл: как она из скрюченной со страшными ногами девушки становится грациозной и пластичной леди. Меня это задело как профессионала. А поскольку мой язык – театр кукол, то я моментально видел следующее: Элиза, которая стоит на площади и продает, как она говорит «фиалки», – петрушечно-площадная кукла. В таком виде она попадает в руки аристократа Хиггинса, и он начинает ее облагораживать. В итоге меняется техническая структура куклы. Постепенно она становится марионеткой, потом красивой, которая уже более пропорциональна, и, в конце концов, – человеком. Когда я увидел все это схематически, то начал искать материал. Сначала заказывал пьесу разным писателям, драматургам, но ничего не получалось. И тогда я понял, что лучше, чем написал Бернард Шоу, никто уже не сделает. Однако

⁴¹³ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

постановка реализовалась только спустя двадцать лет. Ведь для ее осуществления нужно было очень многое. Прежде всего – определенного рода коллектив актеров, которые могли бы играть в равной степени и как драматические актеры, и как кукольники-профессионалы высокого класса. А так как это мюзикл, то они еще должны уметь петь и танцевать. Я на протяжении одиннадцати лет, что работал главным режиссером Харьковского театра кукол, формировал здесь труппу, способную осуществить мой замысел».⁴¹⁴

«Для меня Дулиттл, безусловно, кукла от начала и до конца, это цельный персонаж. Жених превращается в человека, она его вытянула до своего уровня, а Хиггинс превращается в куклу. Потому что не состоялся тот уровень, на который он ее сам вытаскивал. «Я создавал человека» – у него там текст.

Я сознательно делал спектакль в легком жанре, потому что мне нужен был какой-то контрапункт к «Мастеру и Маргарите». Это была далеко не лишняя работа. В музыке много смелых решений. Чего только стоит приезд Дулиттла к профессору со своей компанией, когда он превращает все это в трибуну. Я сделал комедийным персонажем Пикиринга. Золотарева прекрасно справляется со своей ролью».⁴¹⁵

«Этот спектакль не о любви. В нем происходит столкновение классов аристократии и буржуазии нового сознания, как это ни по-советски звучит. Сегодня это очень актуально. Элиза, у которой, благодаря аристократу Хиггинсу, состоялось духовное рождение, несет новую психологию, идеологию. Она выбирает Фрэдди, который ее любит. Элиза выведет его в люди, будет работать, чтобы он стал полноценным человеком. Она вырвет его из аристократических подушек и перин, а Хиггинс останется за бортом».⁴¹⁶

Зритель очень живо откликнулся на оригинальную постановку в театре кукол. Рецензенты также с интересом отнеслись к эстетическим изысканиям харьковских кукольников: «Оригинальность его (Гиммельфарба – прим. авт.) интерпретации в том, что он, подобно Афродите, буквально на глазах у зрителей превратил уродливую куклу в прекрасную девушку Элизу Дулиттл, используя уникальную возможность кукольного театра к воплощению художественного образа и в кукольном, и в живом плане. Постановка, подобно полифонической пьесе, соединила в себе эстетики кукольного, драматического и музыкального театра, образовав целостный и органичный сплав. В пьесе нет ни одного затянутого места, ни одного неотшлифованного угла, все логично, понятно, одно вытекает из другого...

⁴¹⁴ Георгиева, Л. Из кукол в леди превращаясь... [Текст] / Лилия Георгиева // Событие. – 2003. – 5-11 июня.

⁴¹⁵ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

⁴¹⁶ Георгиева, Л. Из кукол в леди превращаясь... [Текст] / Лилия Георгиева // Событие. – 2003. – 5-11 июня.



«Моя прекрасная леди». Сцены из спектакля



«Моя прекрасная леди». Сцены из спектакля

восхваляются талант и способности Хиггинса-педагога. Элиза, счастливая и довольная своим успехом, сначала радуется вместе с ними, но потом понимает, что ее заслуги не оценены по достоинству, что ее успех приписывается только ее учителю. В этой сцене режиссер заставляет Хиггинса постоянно закрывать Элизу от зрителей спиной. Каждый раз, когда девушка отходит в сторону, чтобы тоже быть видной зрительному залу, лицо ее делается все мрачнее, улыбка постепенно сходит с ее лица. И вот злость уже кипит в ней, пришло осознание того, что ее использовали, как вещь. Туфли летят в Генри, и он сам снимает с девушки картонное платье, под которым оказывается платье из ткани. Несколько секунд Элиза балансирует на сцене, но потом твердо становится на ноги.

Сущность образа Генри Хиггинса раскрывается перед зрителем постепенно. Особую роль в этом играет уже упомянутый полковник Пикеринг, который создает контраст действительно культурного и доброго человека. Режиссер на протяжении всей пьесы как бы оставляет Генри Хиггинсу возможность измениться в лучшую сторону, не вводя в действие куклу. И только после финального монолога Генри, живой план переходит в кукольный...». ⁴¹⁷

В рецензии подробно расшифровывается замысел постановщика, который легко прочитывается зрителем, подводя его к главной идее спектакля. Легкость приема подсказывала массу импровизационных моментов, которые актеры воплощали также легко и остроумно.

Спектакль «Моя прекрасная леди» стал еще одной вехой в истории Харьковского театра кукол и как эстетическое явление и как школа воспитания актера синтетического театра, где использованы многие приемы в работе с куклами разных систем, которые так остроумно были воплощены в спектакле.

План проведения репертуарной политики Е. Ю. Гиммельфарба успешно осуществлялся в стратегически тонком расчете, когда решение эстетических задач проводилось путем применения контрастных подходов, разнообразных стилистик. Кульминационной в этом плане работой Е. Ю. Гиммельфарба стала постановка комедии Н.В. Гоголя «Ревизор».

Проделав определенный цикл подготовки актеров на серьезном драматургическом материале в разных жанрах и стилях, приведя труппу в рабочую форму, кажется не случайным обращение режиссера к классическому произведению, поставленному исключительно в традиционных тростевых куклах, в «ширменном» спектакле.

До сих пор слышатся мнения: зачем нужно было ставить традиционный спектакль с откатом в натуралистическое прошлое театра кукол? Каков смысл от подобного возвращения «на круги своя»? Действительно, весь сюжет комедии разыгрывается куклами, действующими на ширме, которые как бы «заменяют» собой драматических артистов. Проблема здесь в другом. Постановка Е. Ю. Гиммельфарба исключительна по своей важности и необходимости: здесь

⁴¹⁷ Зинченко, Ю. Чудесное превращение Элизы Дулиттл [Текст] / Юлия Зинченко // Седьмое чувство. – 2003. – 13 марта.

дело заключено в последовательности проведения стратегии развития театра по пути освоения наследия харьковской школы. Три ключевые постановки – «Декамерон», «Мастер и Маргарита», «Моя прекрасная леди» – образовали замечательный плацдарм для восхождения на еще одну ступеньку к освоению игровой куклы. Возникает вопрос: каким образом эти постановки можно отнести к традициям, если в их основе ключевое положение занимает человеческий театр? Вот именно потому, что в основе театра кукол лежит человеческий театр, этими спектаклями решалась одна из направляющих стратегических задач, заложенных в программу развития театра кукол. А в спектакле «Моя прекрасная леди» такая эстетическая платформа подтверждена еще и в художественном приеме. Три ярчайшие постановки дали хороший стимул для развития труппы. Все три постановки морально стабилизировали внутреннюю ситуацию, дали хороший творческий настрой и задел на будущее. Они несли в себе экспериментальное начало, так как в их основе было немало новаторских идей по режиссуре и сценографии, которые диктовали новые и непривычные условия для способов сценического существования. Не будет противоречия в том, что все три постановки можно рассматривать как своего рода подготовительный этап для встречи труппы с тростевой куклой, являющейся для Харьковского театра кукол, так сказать, программной, базовой.

Сбросив с себя тяжелое наследие 70-80-х годов, труппа подошла к осуществлению очередных творческих задач. И вот здесь как раз и произошел тот самый кульминационный момент, обнаживший главную проблему школы, ее состояния на современном этапе. Мало кто из критиков, указывавших на откат театра в натуралистическое прошлое, догадывается о том, что «натуралистичность» спектакля «Ревизор» – это одно из его достоинств, а не недостатков, а недостатки заключены в слабости школьной базы, на которой должна была возникнуть новая, основанная на реалистическом методе, уникальная эстетика «натуралистического» театра. В истории театра появлялись спектакли, наследовавшие школу, у основания которой с 50-х годов стоит «Чертова мельница». Только возникает вопрос: почему же, имея все необходимые ориентиры, целевые установки не сработали в данном случае или сработали частично?

Творчество Н.В. Гоголя ценно специфическими особенностями образной структуры его произведений. У Гоголя не просто характеры, а типы. Вспомним знаменитых персонажей «Мертвых душ» – каждый из них несет в себе концентрированное, типическое начало, поэтому художественные образы объемны, нарицательны. Собакевич, Ноздрев, Чичиков, Манилов, Плюшкин, Коробочка и прочие несут в себе крайнюю степень обобщения, и тем они интересны и сложны при перенесении этих образов в плоскость пластического искусства. Комедия «Ревизор» также находится в плоскости данного принципа. Все персонажи комедии нарицательны, обобщены до предела, их характерные сущности выпуклы. Вне всякого сомнения – это материал для театра кукол. От актера-кукольника требуется не просто знание натуры, здесь он подведен к той черте, за которой расположилось пространство запредельности. Опыт подобного рода подхода к


РЕВИЗОР

Главный художник	- Н.ДЕНИСОВА
Помощник режиссера	- Т.КРИВОСГИНА
Режиссер-репетитор	- С.ФЕСЕНКО
Зав.ласточковой частью	- В.ГРИВКОВ
Заведующий труппой	- А.БЕЛЯЕВ
Звук.-дизайнер	- А.СТОПНИЙ
Звукоинженер	- А.ЗОЛОТУХИН
Художник по свету	- Т.СКОРОПИСОВА
Главный связист сцены	- О.ИВАНЧЕНКО
Заведующий костюмной	- Л.ИВАНОВА

Перед спектаклем и во время антракта работает единственный в Украине Музей театральных кукол

Адрес театра: г. Харьков,
пл.Кавказская, 24
тел.731-12-24, 731-12-95, 731-30-58

КРАМЛЕЖ КУКОЛЬНИКОВ ПЕНОМ ХАРЬКОВСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АДМИНИСТРАЦИИ
ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР КУКОЛ
и. Б.А.АФАНАСЬЕВА




Н.В.Гоголь

РЕВИЗОР

КОМЕДИЯ

Премьера – 18 ноября 2005 года

РЕВИЗОР





Режиссер-постановщик
Засл. деятель искусств Украины
Е.Гимельфарб

Сценография
Н.Денисова



Куклы
В.Никитин

Музыка
Н.Бурая

РЕВИЗОР

**ДЕКЛАМАЦИОННОЕ
ИЛИ
ИСПОЛНЕНИЕ**

Гоголь А.Морозовичев	Бурмистр А.Павлов
Алекс. Андреевич (полковник (дворянский), генерал-майор)	Ваш. Николай Иванович, городничий А.Мирош
Мар.аргент. Украины А.Руденко	Ваш. Николай Иванович, генерал-майор А.Савин
Алекс. Андреевич, полк. пор. В.Рыжов	Маш. Александровича (полковник, полковник из Мариуполя) В.Григор
Мария Александровна, полк. пор. Т.Трусова	СОНЯ, полк. пор. А.Савин
Алекс. Давидович Хвостов, инженер-техник А.Морозовичев	Хвостов Николай Гаврилович, участок вагера А.Морозовичев
Маш. пор. А.Павлов	Фаршант Петрович (полковник, полковник) А.Руденко
Алекс. Александрович (полковник, полковник)	Маш. уездный офицер А.Руденко
В.Савин	Соня (генерал-майор) А.Морозовичев
Алекс. Александрович (полковник, полковник)	Тот же в ролих, армян, немцев, армянцев, чехов, чеховцев армянцы (полковник)
Маш. Елизавета Ивановна, инженер-техник А.Морозовичев	
Маш. пор. А.Павлов	



«Ревизор». Эскизы декораций



«Ревизор». Сцены из спектакля



«Ревизор». Сцены из спектакля (окончание)

новой эстетике уже был в истории отечественного театра – постановка того же «Ревизора» в театре Мейерхольда. Нужно было бы увидеть Э.П. Гарина в роли Хлестакова, манера поведения которого была уподоблена кукле. Не является открытием, что биомеханика Мейерхольда – это творческое развитие системы Станиславского, где его метод подводит актера к новой условности, не будем называть ее запредельностью – оставим для театра кукол.

Подобный метод концентрации образного начала, перевода его в новое качество, известен в других художественных формах. В том же направлении работал и великий эстрадный актер А.И. Райкин. Его создания – это не маски, а именно характеры, типы, причем укрупненные, синтезирующие в себе множественность человеческих проявлений, собранных в одном образе. Это по-настоящему гоголевские творения в современном превращении. А.И. Райкин создал множество типических характеров, причем каждый из них поражает реальностью бытия, можно сказать, «биологической» индивидуальностью образа, жизненностью, отсутствием какой бы то ни было искусственной «театральности».

Играть «Ревизора» в театре кукол означало пройти ту грань условности в создании типически-нарицательного. Это уже более высокая ступень мастерства, выводящая за натурализм. В персонажах Гоголя явно проглядывают шипящие змеи, прилипалы, вьюны, шакалы – сущности, типы, прилипшие к собственным личинам, приспособляющиеся к различным видам выживания в конкретных психологических обстоятельствах. Куклы, сделанные днепропетровским художником-мастером В.М. Никитиным, как нельзя лучше отвечают требованиям игры в новой эстетике театра кукол. Актерам нужно было увидеть в каждом характере типическое и выразить его через куклу. Произошло это не у всех. Не следует обвинять в том ни режиссера, ни актеров. Это следствие тех причин, о которых мы говорили – проблемы школы, а они тянутся с незапамятных времен. Вот поэтому критики, когда пишут рецензии о «Ревизоре» отмечают трех-четырёх актеров как представителей школы. Но ведь школа – это же ансамбль, коллектив, мыслящий одними и теми же категориями эстетики и действующий в одном направлении. Вспомним, как блестяще справились с подобной задачей корифеи в постановке «Четвертого позвонка», проведя куклу от натурализма к условности. В случае с «Ревизором» этого не произошло не потому, что это неудача театра, а потому что это проблема школы. К тому ансамблю, которым владели корифеи, еще надо идти. Для харьковской труппы – это перспектива развития. Вот почему критики, пишущие рецензии, удивляются «откату» в прошлое, который произошел по причине последствий девальвации школы, а не ущербности режиссуры. Сам режиссер так заявил о важности постановки спектакля «Ревизор»:

«Во время последнего моего участия в фестивале во Львове, куда я приехал на конференцию, выпускник нашей кафедры господин Грушевский выступил с докладом. Обращаясь к моему поколению, он заявил:

– Ваше время ушло, и кукла тростевая, гапитная, себя издержала как выразительное средство театра кукол. Сегодня вы должны смотреть на опыт Дмитриевой и понимать, в чем будущее театра кукол.

Это заявляет человек, который не прошел классическую школу и не может объективно оценить. Спектакль «Ревизор» в развитии театра кукол – это историческое событие. На смену всем «постмодернизмам» мы хотим вернуться к истокам, придет ретро в другом качестве, на новом витке. Я сам авангардист, мой спектакль «Любовь дона Перлиплина» – уж такой авангард! А мой опыт в Барнауле – вообще и говорить нечего. Я с восторгом делал «Ревизора», меня достали все эти дела с метафизикой:

– Вы тут, зрители, сидите. Вам не нравится, уходите, мы вас не спрашивали. Вы тут присутствуете – и присутствуйте...

Режиссер самореализуется, и тогда актер ему нужен постольку-поскольку. Сюжет идет в пересказе:

– Характеры не играйте, рассказывайте...

Основы театрального искусства – прежде всего, в творчестве актера, а не режиссера. Какой бы авангард ни ставил режиссер, реализуйся в актере. Театр – это два компонента: актер и зритель. Конечно, плюс драматургия». ⁴¹⁸

Какой вывод следует: нужен ли такой «натуралистический» спектакль на сцене Харьковского театра кукол? Нужен, и еще как нужен! В любом случае, это школа. В этой постановке явно прослеживается стержневая линия, идущая от «чайки» театра – «Чертовой мельницы». Работа с тростевой куклой – основополагающее условие для ее развития. К кукле восходит актер через практику человеческого театра и от куклы движется к любым другим формам пластического искусства, потому что тростевая кукла – модель человека и модель театра кукол, много дающая актеру для его самовоспитания и развития психофизических данных. Тростевая кукла всегда будет оставаться куклой учебной, воспитывающей, духовной. Это – классический инструмент для актера-кукольника. К ней надо стремиться, а не бежать от нее.

Труппа оказалась не готовой к работе не столько в традиционном театре, сколько к переходу к новому театру, за которым маячит новая эстетика. Для нынешнего поколения творцов Харьковского театра кукол это – проблема! В этом смысле обращение к Гоголю в форме традиционного театра кукол – прозорливость художественной стратегии развития театра, и значение Е. Ю. Гиммельфарба в осуществлении этой постановки, несмотря на разногласия оценок, несомненно.

Значение Е. Ю. Гиммельфарба в истории Харьковского театра кукол столь весомо еще и потому, что он всегда появлялся в самые критические моменты его истории, как это было в 70-е, так и в 90-е годы, которые были далеко не безоблачными. На его долю приходились не самые благоприятные периоды, когда можно было без оглядки на проблемы заниматься исключительно творческим

⁴¹⁸ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

процессом. Е. Ю. Гиммельфарб принял на себя первые удары в разгребании завалов в профессиональном состоянии труппы, освобождении от терзавших театр проблем, доставшихся по наследству от предшественников. Вот как оценивает свой второй харьковский период Е. Ю. Гиммельфарб:

«Это была огромная работа, я сделал шесть спектаклей, набрал новую труппу. Я принес серьезную драматургию. «Декамерон» – шестнадцать лет идет в театре, «Мастер и Маргарита» идет четырнадцатый сезон.⁴¹⁹ Еще «Моя прекрасная леди», «Ревизор», «Опера нищих». Театр ведь делают две вещи: хорошая драматургия и, как минимум, грамотный режиссер. У театра открылось второе дыхание после афанасьевского театра, который в Союзе считался на очень высоком уровне.

Прошло двенадцать лет. Я почувствовал, что уже пора отдавать театр кому-то другому, хотя не было у меня последователя. Меня позвали в Одесский кукольный театр. Это был знак судьбы, я всю жизнь тосковал по родному городу. Я рванул туда, как «режиссер-реаниматор» – это у меня кликуха такая».⁴²⁰

Вот так оценил период деятельности Е. Ю. Гиммельфарба его коллега В. В. Решетняк:

«Уже в начале работы была выполнена серьезная реорганизация труппы. Более трети работавших актеров оставили театр или перешли на другие должности. На их места пришли выпускники театрального отделения университета искусств. Впоследствии театр продолжал пополняться перспективными выпускниками университета.

Качественное обновление произошло с действующим репертуаром. Появились спектакли, которые на годы утвердили художественный уровень коллектива. Все это приводило к профессиональному росту труппы, стабилизации положения в творческом составе. Утвердились в новых должностях главный художник Наталья Денисова, художник-постановщик Марина Кужелева.

Нам удалось в целом поднять театр на ноги. Мы это почувствовали, когда отмечали шестидесятилетие театра. После 1989 года, когда нас просто «размазали», прошло десять лет. Мы отмечали юбилей вместе с кафедрой театра кукол. Это был тот золотой период, когда и кафедра, и мы работали в одной упряжке. Решались все проблемы –



Е. Ю. Гиммельфарб, 90-е гг.

⁴¹⁹ На сегодняшний день уже значительно дольше.

⁴²⁰ Коган, Н. Евгений Гиммельфарб: «Секрет молодости театра – в живости спектаклей» [Текст] // Новости Харькова. – 2009. – 19 окт.

организационные, творческие. Леонид Петрович Попов обладал большими организационными возможностями, у него был авторитет. Приехали гости из пятнадцати городов, главрежи, актеры, выпускники. Четыре дня шли спектакли «Мастер и Маргарита», «Тень», «Декамерон», два детских и в заключение капустник. Естественно, мы пригласили руководителей города, области, управление культуры. Все были рады, составив представление о том, какой наш театр на сегодняшний день – это было то, что не стыдно показать. И труппа прекрасная. Когда мы почувствовали, что театр вернулся на прежние позиции лидера, мы с этого момента поняли, что, решив вопросы эстетические, должны теперь приводить в порядок сам театр.

Деятельность Евгения Юзефовича Гиммельфарба была полезной для театра, хотя и в некоторых случаях противоречивой. Напряженная работа привела к тому, что театр стал на ноги. Евгений Юзефович вернул престиж театру».⁴²¹

Характеризуя творчество Е. Ю. Гиммельфарба, нельзя не сказать о его профессиональных качествах – внутренней психологической гибкости, способности чувствовать время и быть всегда актуальным как художник. Активно занимаясь авангардом, успешно потрудившись в «уральской зоне», он вернулся в Харьков с осознанием собственной причастности к истории Харьковского театра кукол, корректным отношением к творчеству корифеев и традициям театра. Свою причастность к наследию харьковской школы кукольников он пронес через всю свою театральную практику. За это ему огромная благодарность. И все его сегодняшнее мировоззрение зиждится на глубокой приверженности классическому движению искусства. Об этом интересно послушать его самого в интервью, которое он дал незадолго до отъезда на родину, в город Одессу:

«Мы сейчас увязли в постмодернизме и в поисках новых идей, которые не всегда удачны. Режиссеры сейчас бросились к мистике и метафизике, увлекаясь воздействием на подкорку: зрителю не надо думать, не надо ничего понимать, надо просто сидеть и смотреть. За этим часто исчезает актер, его опредмечивают: только не играй, не надо характер создавать, создай атмосферу. Да, без атмосферы не может быть хорошего искусства, но она не должна быть доминантой.

К сожалению, сегодня мало театров, работающих по Аристотелю – актер и зритель. Зритель приходит в театр сопереживать. Не надо «компостировать мозги», надо к душе обращаться. Театр все равно начинается не с вешалки, а с актера. Актер должен создавать на сцене художественный образ. Секрет молодости театра – в жизненности спектаклей».⁴²²

⁴²¹ Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

⁴²² Коган, Н. Евгений Гиммельфарб: «Секрет молодости театра – в жизненности спектаклей» [Текст] // Новости Харькова. – 2009. – 19 окт.



Глава 3

Модернизм О. Ф. Дмитриевой и Н. Н. Денисовой

Эпоха Модернизма перешагнула порог XX века и вступила в третье тысячелетие. Наступило время беспокойного «витийствования» всех видов творчества. Чему только ни подвластна свобода вымысла! Какие только формы не исповедуются в искусстве! Все перемешалось в беспредельном художественном самовыражении! Кажется, осуществилась вековая мечта страждущего художника с его безумной жаждой свободы, желанием вырваться за пределы мещанского пошлого удушливого социального мира, чтобы явить ему свое выношенное, выстраданное, сокровенное. Казалось бы, можно творить все, что душе угодно, свободно предлагая себя и все собою сотворенное. Уже нет обжигающей травли со стороны прессы, уничтожающих критиков, удушливой идеологии, нет страданий за инакомыслие в тюрьмах и ссылках.

Только привела ли свобода к прорыву, о котором так долго мечталось? Почему тогда вокруг свободного художника царит равнодушное, безразличное спокойствие, в лучшем случае, сиюминутный интерес! Что же это за время такое на рубеже веков в постмодернистский период эпохи Модернизма?..

Современная ситуация дает много поводов для размышлений, когда видишь разрастающуюся и заполняющую все культурное пространство продукцию искусства, от которого становится как-то чересчур пресыщенно, будто испытываешь икоту после сытного ужина. Искусства много всего и всякого, оно приходит к тебе в дом без приглашения, и через телевизор, на десятках его каналов, настоятельно себя пропагандирует, рекламирует; втискивается в сознание так въедливо, что начинаешь отмахиваться от него, как от назойливой мухи. Но возникает вопрос: искусство ли это или подделка под него, где настоящее, а где фальшивое?

Итак, постмодернистский период эпохи Модернизма мы застаем в самом разгаре. Две тенденции – модернистская и постмодернистская – в яростном поединке, причем с явными преимуществами постмодернизма, который, кажется, торжествует победу. Он быстро схватывает модернистские признаки и умело ими манипулирует, копирует, подражает им. Он живуч и хорошо адаптирован. Подделки порой настолько тонко изображают форму «оригинала», что бывает трудно найти различия. Нелегко это сделать и на ниве театра, где синтезированы сразу несколько видов искусства – литература, живопись (фотография и даже кино), музыка и пластика тела. Здесь могут с безопасностью друг для друга ужиться самые разные эстетические формообразования. Зритель же реагиру-

ет по-разному. Ему, видимо, уже достаточно простого удивления, восхищения, любования. Постмодернизм может восхитить зрителя сиюминутностью, модой, стилем, сногшибательным авангардом. Может заставить смеяться, правда, смотря чему, вызывать слезы, правда, по поводу чего? Зритель только забыл (или не знает) другое: отличие искусства от подделки заключается в одной «маленькой» детали, когда единственным критерием оценки произведения, оно же и есть классическое определение, данное Аристотелем, является способность произведения вызывать у зрителя катарсис – духовное очищение, потрясение. Других критериев в практике искусства не существует. Но какой может быть катарсис, когда плотность жизни настолько насыщена, ритм сжат до такой краткости бестселлера, что для духовного раскрепощения и готовности к сопереживанию, духовного волнения не хватает ни времени, ни сил. А соблюдение традиций дамских вечерних туалетов и мужских смокингов при посещении вечерних театральных зрелищ – уж совсем атавизм!

Казалось бы, при глобальном отсутствии критериев эстетики, при преобладании попсовой антикультуры как удастся удержаться классической культуре? Разгадка в том, что модернизм, пробивающий свои импульсы через толщу времени – своего рода «генетика». В современной ситуации никакой вселенский страх не может преследовать творца-модерниста, если он генетически предрасположен к наследованию традиции. В этом – залог стоицизма. Модернизм – это энергия, живущая в «генах» стойков. Находясь в постоянном, едином энергетическом поле, «частицы» энергетической информации находят родственные «частицы». Так, поэзия, классическая музыка волнуют тех, кто к ним предрасположен. Тот, кто ищет ответы на волнующие его духовные вопросы, находит для себя ответы в произведениях классиков...

Вот на этом стоило бы завершить рассуждения по поводу модернизма и постмодернизма на современном этапе и вернуться теперь к Харьковскому театру кукол, к периоду начала третьего тысячелетия, и на пороге нового века, на общем фоне состояния культуры, рассмотреть перемены, которые произошли в стенах этого театра.

В 2007 году в Харьковский театр кукол приходит молодая выпускница Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. Карпенко-Карого Оксана Федоровна Дмитриева. Незадолго до Киевского университета, она закончила кафедру театроведения в Харьковском государственном университете искусств имени И. П. Котляревского. Вот как представил ситуацию с приглашением О. Ф. Дмитриевой директор театра В. В. Решетняк:

«В 2002 году ушел из театра Гиммельфарб. Мы продолжали с ним сотрудничество: он ставил вечерние спектакли, мы с ним консультировались по телефону о текущих проблемах в труппе и о контроле над спектаклями. Но постепенно телефонный вариант



О. Ф. Дмитриева

общения себя исчерпал, а регулярные приезды достаточно накладны. В театре нужен постоянный режиссер. Вместе с главным художником Натальей Денисовой мы не один раз рассматривали варианты сотрудничества с кем-то из молодых начинающих режиссеров, который мог бы через постановки приобретать необходимый опыт, перенимать эстетику нашего театра.

Однажды мы заговорили с ней об институте и тех студентах режиссерского факультета, которые сейчас учатся. Денисова сказала, что сейчас там есть перспективные ребята из Симферопольского театра кукол. Я спросил у Русаброва,⁴²³ что представляют собой эти ребята. Он сказал, ребята хорошие, но наиболее перспективная из них девушка, зовут ее Оксана Дмитриева, и учится она на четвертом режиссерском и театроведческом курсе. Мы созвонились с Оксаной и договорились о встрече.

Был сентябрь 2006 года. Оксана приехала. Поговорили, она показала нам кассету. Работа была еще ученического свойства, но имеющиеся данные обещали дальнейшее развитие. Мы договорились, что она предложит нам несколько пьес на выбор. Оксана предложила три варианта – «Волшебное кольцо», «Подвиги Геркулеса» и «Бурю» Шекспира. Мы выбрали «Волшебное кольцо». Денисова пару раз съездила на встречу в Симферополь. Поработали. Привезли сюда решение замысла спектакля для дальнейшей разработки. Вызвали Оксану, художественный совет, обсудили и отправили в цеха. Когда мы сдали спектакль, было первый раз на моей памяти, когда труппа сразу приняла. Я знал нашу труппу, всю с претензиями. По-разному сдавались спектакли. И тогда стало понятно, что человека надо брать и пробовать. После сдачи предложили Оксане перейти к нам работать режиссером-постановщиком.

У нас уже почти на год был сверстан репертуар. Мы отдали Оксане «Дюймовочку», которую должны были ставить Бугаев и Никитин, тем более что в Полтаве перед этим она ставила ту же сказку, и возила ее на фестиваль. Полгода шла первая работа. В итоге потом пришло желание сделать большую работу – Чехов. Он получился. Для меня это тоже было неожиданно, потому что для нас каждый раз сдача взрослого спектакля – это была эпопея в два года. А тут сделали в объеме три часа такой спектакль. И проговаривали вариант выхода на Шекспира. После поездки Дмитриевой и Денисовой на постановку в Хмельницкий, они попросили приобрести «скульптурную» работу – коня, потому что есть решение спектакля.

Я спросил:

– Под что?

Оксана сказала:

– «Буря» Шекспира.

Не кассовое название. Стал я читать эту пьесу и понял – «Буря» не звучит. И предложил «Короля Лира», поскольку там оптимален Рубинский. Проговорили

⁴²³ Евгений Теодорович Русабров (1957-2012) – с 2004 по 2011 годы заведующий кафедрой мастерства актера и режиссуры театра анимации Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.

с Оксаной, она взяла читать, через неделю пришла и сказала – там есть такая фраза: «седлай коней». Есть зацепка, так можно играть спектакль...

И с Чеховым был риск, и с Лиром тоже. На риск надо идти, тем более, когда результат от риска превышает ожидания. Кому сказать – Оксана поставила «Лира» в тридцать три года! Такая объемная работа! Это был ее пятый спектакль. На таком материале растет артист. Такой спектакль представляет театр, его труппу, возможности, потенциал, перспективу. Планы есть, будет обновляться репертуар».⁴²⁴

А вот как писала пресса после первых сезонов работы О.Ф. Дмитриевой в Харьковском театре кукол:

«Без сомнения, театральная жизнь Харькова очень выиграла с появлением молодого режиссера театра кукол заслуженной артистки АР Крым Оксаны Дмитриевой. Ее голос в театральном многоголосье города не похож ни на чей другой – тонкая, изысканная режиссура полутонов О. Дмитриевой полна настроений и умной недосказанности. Очень приятно, как мне кажется, когда режиссер и после десятка спектаклей, среди которых полюбившиеся харьковчанам «Простые истории Антона Чехова», «Дюймовочка», «Антигона»,⁴²⁵ продолжает интриговать зрителя и коллег: «Чем-то удивит завтра?» Оксане Дмитриевой удивляются и радуются многие. Вот почему она является обладателем «Гран-при» и лауреатом первых премий многих фестивалей – и украинских, и международных, в том числе таких престижных, как «Кукарт» и «Анима». А в первый же год работы в Харькове Оксана была отмечена муниципальной премией в номинации «Лучшая режиссура» за спектакль «Волшебное кольцо»...

И все же режиссуру О. Дмитриевой, наверное, не отличала бы та европейская культура, которая присуща ей сегодня, если бы не встреча с Ириной Павловной Уваровой – авторитетнейшим специалистом, теоретиком театра кукол из Москвы. И снова Оксане повезло – она словно примагничивает к себе учителей в профессии. И. Уварова оценила ее неординарный талант, угадала их внутреннюю созвучность – и они подружились.

О том, что художник, архитектор сцены не дремлет в Оксане, свидетельствуют в спектаклях ее фирменные ажурные лесенки и с легкостью возводимые в воздухе радуги-мосты. Наверное, тяга обживать сцену не только привычно – по горизонтали, но и дерзко, по вертикали, перешла к Оксане от героя ее театроведческого диплома В. Мейерхольтда с его увлеченностью конструктивизмом. Ее режиссура прихотливо соединяет театральные Небо и Землю ничем не хуже лестницы из фильма М. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен». Если это требуется,

⁴²⁴ Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

⁴²⁵ Спектакль «Антигона» был поставлен на учебной сцене кафедры театра кукол ХГУИ им. И. П. Котляревского.



«Волшебное кольцо».

П. Савельев, А. Маркин, А. Коваль, Н. Гранковская, Т. Тумасяни



«Дюймовочка».

В. Мищенко, Ю. Галдун (Дюймовочка, Эльф-знайка); Т. Тумасяни, М. Озеров, А. Маркин, М. Мищенко, Ю. Галдун, А. Шлыкова, А. Андриющенко, П. Савельев (трубочисты); А. Маркин, А. Андриющенко (Принц Эльф, Кузнечик, Мотылек, Жук-папа); Т. Тумасяни, А. Шлыкова (Жабаммама, Жучиха, Мышь, Ласточка, Женищина); М. Озеров, П. Савельев (Эльф-шут, Жаба-сын, Крот, Жук-сын)



«Майская ночь».

В. Мищенко (Панночка), Н. Гранковская (Гая), В. Шапошников (Левко), П. Савельев (Голова, Каленик), Ю. Галдун, Н. Гранковская, В. Мищенко, П. Савельев, В. Шапошников (юноши и девушки)

Оксана может заполнить всю сцену мыльными пузырями («Дюймовочка»), при помощи воды устроить языческую вакханалию («Лунное волшебство» по «Майской ночи» Н. Гоголя), а то и распуścić граммофоны зонтов, разбросать то там, то здесь светящиеся в ночи окошки или ее излюбленные фонари.

Не сказала бы, что спектакли Дмитриевой очень похожи. Например, «Антигоне» или «Любви доня Перлимплина» присущ графический аскетизм, а «Волшебному кольцу» – живописный размах и стилизация Дягилевских сезонов в Париже. И это пиршество цвета и вкуса не случайно. «Волшебное кольцо» – сказка-игра, потеха, в зачине которой Оксана, чаще всего выступающая в своих постановках и как автор сценической редакции, воскресила «чудного Алконоса» и «Птицу Сирина», известных нам, конечно, не по языческому фольклору, а по песне Владимира Высоцкого. А уже постоянная соавтор замыслов Дмитриевой, Наталья Денисова, одела их в фольклорно-сказочное оперение, великолепные головные уборы. Просто костюмы-трансформеры, феллиниевский карнавал, да и только! Кстати, как и Феллини, Дмитриева в своем театре не скрывает праздничной театральности.

Исповедуя так называемый тотальный театр анимации, в котором объединены все средства выразительности – от куклы, хореографии и сценографии до файер-шоу и теневых проекций, Оксана все же никогда не позволяет своим режиссерским решениям «оттереть» актеров с передовой зрительского внимания. Дмитриева любит актеров. Потому в ее спектаклях они всегда так раскрепощены, гармоничны, прекрасны...

Д. Ярошенко в Симферополе; целый курс студентов в Киеве, где Оксана заканчивала ассистентуру и ставила спектакль; харьковские актеры театра кукол Т. Тумасянц, В. Мищенко, Г. Гуриненко, В. Гиндин, А. Маркин – все в спектаклях Дмитриевой одухотворены и универсальны. Как-то она призналась, что ее излюбленный прием – сочетание в одной картинке спектакля живого, с пульсирующей жилкой лица актера и неживой застывшей маски. Оксана умеет влюбить зрителя в своих прекрасных актеров. В той же «Антигоне» наступал безоговорочный момент истины – на авансцене одетую в черное покрывало-саван главную героиню причесывали плакальщицы, а ее роскошные вьющиеся волосы в этой сцене уподоблялись волнам моря, по которым бежали гребни-ладьи. А в другой момент обрамленное кудрями лицо Антигоны – А. Шевченко, обращенное к залу, было буквально озарено детской наивностью, верой в победу духа.

Режиссура Дмитриевой – магия атмосферы. Она мыслит современно, чем и импонирует не только зрителю взрослых и детских спектаклей, но и именитым членам жюри фестивалей. Одним из таких критериев современности я бы назвала высокую иронию, чувство юмора, которые присущи режиссерскому почерку Дмитриевой. И все-таки это романтическая ирония, поскольку и сама Оксана – неисправимый романтик». ⁴²⁶

⁴²⁶ Коваленко, Ю. Оксана Дмитриева: Театр – это мы [Текст] / Юлия Коваленко // Харьковские известия. – 2009. – 3 сент.

Одно из главных достоинств режиссуры О. Ф. Дмитриевой заключено в умении так выстраивать сценическое действие, чтобы всем строем своих спектаклей вызывать у зрителя сопереживание и подводить к катарсису – преемственность, роднящая ее с традицией школы. Думается, что ключевым стержнем понимания творческого направления О. Ф. Дмитриевой может послужить цитата из рецензии Юлии Коваленко:

«Говорячи про свідомі і надсвідомі «відсилки» у харківському «Королі Лірі» до театру ритуалу Є. Гротовського, холодного метафоризму Е. Некрошуса, театру соціальної пам'яті Ю. Шайни, хочеться зауважити, що Шекспір на українській сцені, як і годиться за традицією, виграє в плані безпосередньої емоційності».⁴²⁷

О. Ф. Дмитриева продемонстрировала пристрастие к театру эмоциональному, по природе близкому ей по гамме ощущений, и талант в создании целого мира образов, наполняющих литературно-драматургическое произведение, в которых проявляется и ее мировосприятие как автора спектакля. Она умеет духовно слиться с произведением так, что автор-драматург образует с автором спектакля единое целое. Выйдя из общего потока авангарда, О. Ф. Дмитриева сформировалась как самостоятельный художник с четкой модернистской позицией. Дмитриева относится к рязряду тех творцов, в которых очевидна «генетическая» предрасположенность к культуре в целом, и она нашла себя в культуре «серебряного века» эпохи Модернизма:

«Оксана Дмитриева сама вся из Серебряного века, хотя чувствует себя современницей не только Блока или Цветаевой, но и Пушкина и Хармса».⁴²⁸

Счастливым «случайностью» для Харьковского театра кукол явилось и то обстоятельство, что под его «крышей» нашли родство душ, единство творческих устремлений и эстетических пристрастий два художника – Наталия Николаевна Денисова и Оксана Федоровна Дмитриева. Этот счастливый творческий симбиоз образовал новую ситуацию в театре, характеризующуюся очевидными признаками, по которым мы определяем «генетическую» предрасположенность к наследию прошлого.

Первый признак, по которому различается принадлежность Дмитриевой и Денисовой к харьковской школе – причастность к школе переживания. Как мы говорили, в структуру их спектаклей заложено глубокое эмоциональное начало, подчиненное аристотелевской формуле театра – достижению катарсиса. Уже в своей дипломной работе по режиссуре О. Ф. Дмитриева обнаружила глубинное проникновение в миры высокого искусства классиков-модернистов. Детально прослеженное ею творчество



Н. Н. Денисова

⁴²⁷ Коваленко, Ю. «Король Лір». Нова доба театру [Текст] // Український театр. – 2011. – № 6.

⁴²⁸ Коваленко, Ю. Оксана Дмитриева: Театр – это мы [Текст] / Юлия Коваленко // Харьковские известия. – 2009. – 3 сент.

А. Блока, В. Мейерхольда, Г. Лорки дало хорошую закваску для практических опытов, которые она продолжила уже в стенах Харьковского театра кукол.

Театральная критика подчеркивает мысль об универсальности ее творчества. Удивительно, насколько оно уживается в разных средах обитания, независимо от того, студенческий ли это курс или профессиональный театр, тем более что за ее плечами уже была практика и в театре кукол, и в драматическом театре. Казалось бы, не все ли равно, где работать О. Ф. Дмитриевой с ее универсализмом? Однако мы подчеркиваем не только универсальность таланта О. Ф. Дмитриевой, а в первую очередь приверженность ее таланта, его органическую связь именно с традициями харьковской школы кукольников. Поэтому нет ничего удивительного в том, что сама природа таланта Дмитриевой роднит ее с Шаховцом, Афанасьевым, Кравцом, Хаитом, Гиммельфарбом – это, как магистраль, линия следования. И каждый, кто сопричастен с той линией, подчинен единому закону. Каждый из них выходил на ступень выше предшественника, так же и творчество Дмитриевой выходит по спирали вверх на совершенно новое качество – так и должна осуществляться диалектика преемственности поколений в наследовании традиций, модернизации в искусстве.

В этом театре, как концентрация художественных усилий многих поколений творцов, уже накоплен значительный опыт культуры модернизма. Всякому вновь приходящему, с одной стороны, легче опираться на богатый опыт предшественников, но, с другой, приходится брать на себя груз ответственности, чтобы не прозвучать в унижительном диссонансе с предшественниками. О. Ф. Дмитриева вошла в ансамбль Харьковского театра кукол, причем не только в ансамбль ныне действующий, но и ансамбль исторический, в связке с традициями корифеев. Она вошла в него органично, и, главное, легко и до гениальности просто. Ее творчество сразу стало понятно и близко практически каждому члену коллектива театра. Оно прозрачно и ясно, притом что спектакли О. Ф. Дмитриевой сложны и многослойны, ее искусство не искусственно, а жизненно, натурально.

Уникальна смысловая и эмоциональная многомерность спектаклей О. Ф. Дмитриевой. Невозможно определить возрастные градации постановок, предназначенных для детей. Удивляет то, что они также предназначены и для взрослых. О том же говорят и критики:

«Спектакли для детей, которые сочиняет О. Дмитриева, немножко и для взрослых. Наша «Дюймовочка» прозрачна и ясна детям, но берет за душу проникновенностью и взрослых, которые видят в ней темы трудного поиска себя, счастья обретения своего Дома, своего предназначения – философский спектакль, в котором сменяют друг друга времена года, словно фазы жизни, под аккомпанемент вечной, влекущей музыки. Думаю, именно за это, после двадцатилетнего перерыва в отношениях харьковского театра и московского театра кукол им. С. В. Образцова, «Дюймовочка» была награждена на Московском фестивале театров кукол в Москве лауреатством за лучшую режиссуру (2008)».⁴²⁹

⁴²⁹ Коваленко, Ю. Волшебница из страны играющих кукол [Текст] / Юлия Коваленко // Губерния. – 2009. – декабрь. – С. 44-45.

Второй признак, который отличает режиссуру Оксаны Дмитриевой как неотъемлемую часть харьковской школы – способность «растворяться» в актерах, через актеров проникать и раскрывать психологию героев и содержания пьесы.

Стихия сказки властвует и в «Волшебном кольце», и в «Дюймовочке», в ее премьерных спектаклях, но при всей условности сценического действия разработана тончайшая партитура человеческих отношений. Ни условность, ни знаковость образных обозначений при этом не заменяют и не препятствуют проявлению живых человеческих характеров. В лирике, романтизме, драматизме, трагизме, комизме проглядывают судьбы людей, мотивация их поведения, в чем заложена основа сценического действия, выстроенного режиссером. Дальше – расцвеченные полутонами режиссерские приспособления, жанровое разнообразие. Все разное, нет ничего повторяющегося, – как у хорошего писателя, который одним почерком пишет разные, не похожие друг на друга произведения. В рецензиях, посвященных работам О. Ф. Дмитриевой, прослеживается разбор именно психологических деталей, которыми так богаты ее постановки.

Дальнейшее сложное и мощное развитие психологизм получает в спектаклях, ставших уже классическими образцами харьковской школы, – «Простые истории Антона Чехова» и «Король Лир», в чем проявляется *третий признак* – обращение к классической литературе и драматургии, приверженность традициям репертуарного театра. В этом отношении безукоризненны все постановки О. Ф. Дмитриевой, но достаточно сделать акцент на двух спектаклях – «Простые истории Антона Чехова» и «Король Лир», которые на сегодняшний день можно считать вершинами культуры Харьковского театра кукол.

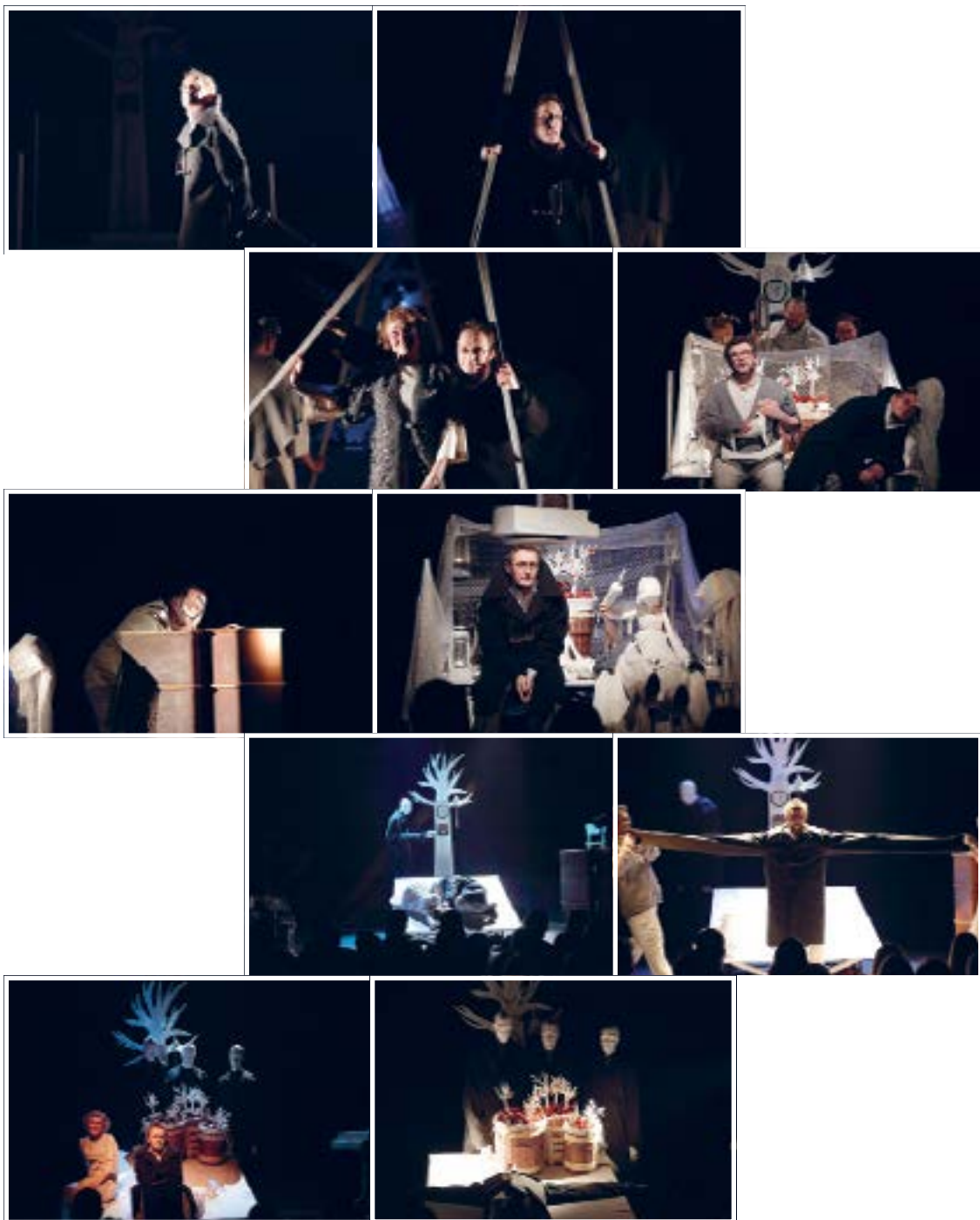
В «Чехове» скомпонованы три рассказа, через них сквозной линией проходит тема любви. Психологическая разработка образов в разыгрываемом действии на первый взгляд ничем не отличается от человеческого театра:

«Вячеслав Гиндин строит образ по контрасту: от праздного прожигателя жизни до верного, любящего героя. От этой перемены он даже стал каким-то трогательным, ранимым, глубоким. Татьяна Тумасянц удивительно органична, умеет отличить искренние слезы от сентиментальности. Поразительно, как, не меняясь внешне, актриса проживает со своей героиней долгие годы встреч и расставаний, открывает в ней способность быть мудрой и счастливой. А осознав это вдвоем с любимым человеком, так прекрасно просто зайти раскрепощающим, очищающим смехом...

На мой взгляд, наряду с Т. Тумасянц, глубже других (и на зависть актерам «драмы»!) прозвучал в «Простых историях» актер А. Коваль. На его плечи припала философская кода спектакля. Вдоволь насладившись комедийной ипостасью Александра Ковалю – манерой шутить с фатально-мрачным видом, его характерной органикой и смачными приколами, в «Скрипке Ротшильда» зал вдруг открыл для себя иного А. Ковалю. Роль местечкового скрипача Якова в кукольном и особенно в живом плане он играет предельно эмоционально наполнено, и вместе с тем как будто и не играет вовсе, а свою историю рассказывает, не принося в нее никакой «театральщины»...



«Простые истории Антона Чехова»: Новелла «Дама с собачкой».
В. Гиндин (Гуров), Т. Тумасянц (Анна Сергеевна), Г. Гуриченко, А. Коваль, В. Мищенко,
Н. Шапошникова (отдыхающие)



«Простые истории Антона Чехова». Новелла «Черный монах».
Г. Гуриченко (Коврин), В. Гиндин (Песоцкий), В. Мищенко (Таня), А. Коваль, Т. Тумасяни,
Н. Шапошникова (работники сада)



«Простые истории Антона Чехова». Новелла «Скрипка Ротшильда». А. Коваль (Яков), Г. Гуриченко (Ротшильд), Н. Шапошникова (Марфа), В. Гиндин, В. Мищенко, Т. Тумасяни (жители городка)



«Король Лир». Сцены из спектакля.

А. Рубинский (Лир), А. Бойко (Король французский), В. Шапошников (Герцог Корнуэльский), А. Андриющенко (Герцог Альбанский), А. Коваль (Граф Кент), В. Бардуков (Граф Глостер), А. Маркин (Эдгар, сын Гростера), М. Озеров (побочный сын Гростера), В. Бурлеев (Шут), Т. Тумасянец (Гонерилья), Н. Гранковская (Регана), А. Грунская (Корделия)



«Король Лир». Сцены из спектакля (продолжение)



«Король Лир». Сцены из спектакля (продолжение)



«Король Лир». Сцены из спектакля (продолжение)



«Король Лир». Сцены из спектакля (продолжение)



«Король Лир». Сцены из спектакля (продолжение)



«Король Лир». Сцены из спектакля (окончание)

Какую-то новую, отчаянную грань Чехова открыла сцена потусторонней пляски Марфы, как будто жизнью смерть поправшей. В исполнении Натальи Шапошниковой забитая, покорная старуха враз превратилась в рыжеволосую мавку, а сам чеховский сюжет подмигнул какой-то гоголевской усмешкой». ⁴³⁰

Любопытно также проследить, как психологически тонко раскрываются характеры и судьбы героев в «Короле Лире»:

«Две старшие сестры вовсе не чертовы отродья, а понятные в своем стремлении к реваншу над полоумным родителем-деспотом молодые, да еще и влюбленные женщины. Гонерилья (Татьяна Тумасянц) – «золотая змея», трагическая антигероиня. Регана (Наталья Гранковская) – простоволосая, без изысканности старшей сестры, зато не чуждая сомнений о грядущей расплате на страшном суде. Не даром так затравленно мечется она, став свидетельницей смерти мужа, Корнуэла (Владимир Шапошников). «Кукушка воробью пробила темя за то, что он кормил ее все время» – пророчествует шут Лиру, и смертоносные игрушки «сестры-кукушки», на манер старинных деревянных мишек, поочередно долбят голову Лира...

Сцена узнавания Корделии обезумевшим от пережитого страдания отцом по тончайшей нюансировке психологической, жестовой и интонационной партитуры А. Рубинского и А. Грунковой вызывает ощущение постепенного просветления. А как потрясает до слез последний монолог-воплъ Лира над убитой Корделией! Склонившись над ней, неестественно свесившейся с качели-дыбы, с болтающимися косами, в чулочках – в смертный миг Корделия снова стала его маленькой дочкой, – он молится о возможности жизни для единственного существа на свете. Засвеченная белоснежным заревом, Корделия постепенно выпрямляется на своей качели-виселице, но в это же время голоса придворных Лира, находящихся рядом, становятся слышны все отдаленней. Так отлетает вслед за душой младшей дочери душа отца. Посеребренные лучом вечности, Корделия и Лир, трогательно прислонившись друг к другу, качаются на inferнальной качеле». ⁴³¹

Условность театральной игры в спектаклях Дмитриевой-Денисовой подчеркивают куклы, подыгрывая и дополняя собой исполняемый актером тонкий психологический рисунок роли:

«Актеры, играющие в «живом плане», преобладают над кукольным планом; в какие-то моменты «Король Лир» может показаться отличным спектаклем в драме. И все-таки это спектакль именно театра кукол, или, говоря современным языком, театра анимации. Дело в специфике выразительных средств, присущих именно «кукольникам», а не драме. Кукол в классическом понимании в спектакле нет. Есть движущиеся скульптуры, бюсты, маски, применяется теневой театр. Харьковскому театру есть, чем гордиться – блестящая труппа выдер-

⁴³⁰ Коваленко, Ю. Простые истории о вечной любви [Текст] / Юлия Коваленко // Харьковские известия. – 2009. – 17 марта.

⁴³¹ Коваленко, Ю. «Король Лир»: молодеющая классика [Текст] / Юлия Коваленко // Харьковские известия. – 2010. – 27 мая.

живает нагрузку драматического ансамбля: репертуар, жанр, психологическую и энергетическую отдачу. Можно даже сказать, что направление синтетического, тотального театра – самого модного сегодня направления, например, в московских театральных кругах (вспомним хотя бы Дмитрия Крымова, лауреата престижных российских фестивалей последних лет) – во всем Харькове сегодня в состоянии держать только в театре кукол, с присущей этому коллективу природой мышления предметными образами».⁴³²

«Покидку Освальду режисер відмовила у людському обличчі – актор Олексій Бойко грає його спиною до глядача. На потилицю «почеплено» обличчя ляльки, з риб'ячими очима. Лише по кулаках, що чимдужче люто стискаються – єдина жива «промовиста» деталь! – пізнаємо душу героя.

За кількістю високо естетичних, але жахаючих метафор-ляльок вистава може претендувати на зарахування до типу театру художника: проклинаючи Гонерілю, Лір раптом згинається під силою власного прокляття, а на його похиленому корпусі, мов хрест на могильному пагорбі, усього якусь мить видно ляльку-скульптуру: потворне породілля з хрестом на череві. Театр шоку. Наталля Денисова вигадала багато реінкарнацій Ліра в його мандрах пекельними дантовими колами: ось хитається на гойдалці, мов на вітрах історії, сліпооке погруддя Ліра, з розкритим черепом («Я ранен в мозг» – страшно кричить Лір); а ось, в момент прийняття Ліром рішення стати жорстоким батьком, здіймаються з чорних жалобних колясок білотілі мертвонароджені діти, що кричать порожнею застиглих ротів. Немов озвучуючи їх, стиха однотонно квилить Блазень. Після такого інфернального карнавалу персонажів чи-то гойєвської, чи-то босхівської дияволяди, око радо відпочиває, зупиняючись на теплом людському обличчі».⁴³³

И снова вернемся к «Простым историям...»:

«Актеры в спектакле удивительно точно ведут сложную многоуровневую игру, в которой куклы и предметы становятся их равноправными партнерами по сцене и — шире — образуют особый мир емких метафор и знаков (художник Наталля Денисова). Скажем, Гуров (Вячеслав Гиндин) отчаянно влюбился в «даму с собачкой» Анну Сергеевну (Татьяна Тумасянц): на спешно сооруженном подвесном мосту над импровизированной пропастью, как на качелях, застыли две белоснежные хрупкие фигуры. Деревья же яблочного сада, среди которых бродит мрачный долговязый черный монах, непропорционально малы и умещаются в наплечных корзинах рабочих, и впрямь требуя всечасной опеки Песоцкого (Вячеслав Гиндин). А меркантильный гробовщик Яков (Александр Коваль), впервые возникающий из срипки-футляра, и subtilный еврей Ротшильд (Геннадий Гуриненко), летающий над сценой на велосипеде, будто сошли с картин Марка Шагала...».⁴³⁴

⁴³² Там же.

⁴³³ Коваленко, Ю. «Король Лір». Нова доба театру [Текст] // Український театр. – 2011. – № 6.

⁴³⁴ Чужинова, И. Неизбежность счастья [Текст] / И. Чужинова // Столичные новости. – 2009. – № 25 (558).

Режиссер ведет последовательную линию к условности, и, не останавливаясь на достигнутом, пробивает сценическое пространство дальше, к новому театру. И вдруг заложенная в основу действия метафора как будто изнутри начинает оживать психологией. «Оживают» предметы. Атрибуты, несущие свой условный, символический знак, приобретают вторую жизнь в психологической достоверности. Символы становятся конкретностью, они становятся узнаваемыми принадлежностями жизненных реалий, а не ребусами, за которыми может угнаться только «изошренная» мысль. Если можно так сказать, *психологическая метафора – это та модель театра, за которой уже проглядывает некая запредельность, признак театра будущего*. Это спираль, по которой поднимается театр на ступень выше. В этих чертах нового театра режиссер находит путь к эмоциям зрителей через проживание драматургии автора.

А. Е. Анничев отмечает:

«Спектакль может быть жестким по внешней форме, а по внутренней линии реалистически правдоподобным. В таком случае актеры станут увлекать нас детальными проработками полутонов, то есть теми качествами, к которым сегодня уже тяготеет современный театр, уставший от нетрадиционных, авангардных пристрастий в режиссуре. В этом варианте важно сосредоточить внимание зрителей на хорошо считываемом театральном символе. К сценическому символу отношусь как к телеграммам мозга. Символ невозможно придумать, он рождается ассоциативным путем, когда актерами уже разгадана суть твоего замысла и «вытоптанно» пространство места действия. Мизансцена, как часть фиксированного кадра спектакля, должна нести в себе символику жанровой структуры...».⁴³⁵

Как иллюстрация к теме – выдержка из рецензии на спектакль «Простые истории...»:

«Безумие Коврина передано как особая область свободы, абсолютная пустота, словно он идет по воздуху, как и его мнимый собеседник, его двойник. Безумие не нуждается ни в оправдании, ни в объяснении. В этом особенная трудность его изображения на сцене.

Пронзительно и точно переданы и деталями реквизита, и актерской игрой болезнь и смерть Марфы. Яков не заметил ее болезни, не узнал ее лица, ясного, радостного, словно она увидела свою избавительницу-смерть и теперь, наконец, уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова. Опущен ряд повествовательных эпизодов, кроме мерки для гроба с живой жены, и введена неожиданная картина прощального, посмертного танца Марфы. Фигуру скрывает белое полотно, видны лишь легкие, молодые ноги в красных туфельках. И это совсем не страшно и даже естественно: не нарадовалась, недотанцевала...».⁴³⁶

⁴³⁵ Анничев, А. Удивлять, окрылять, заставляя думать... [Текст] / Александр Анничев // Время. – 2010. – 27 марта.

⁴³⁶ Никипелова, Н. Игра без игры [Текст] / Н. Никипелова // Время. – 2011. – 18 янв.

Много гармоничного сочетания режиссуры со сценографией, детализировками в костюмах, бутафории:

«Відчуття реалістичності у спектаклі («Король Лир» – прим. авт.) досягається завдяки творчому підходу художника-постановника Наталії Денисової, яка не лише добре попрацювала над середньовічними костюмами-балахонами акторів і спецефектами, а й задіяла в постановку величезного дерев'яного коня (авторська робота М. Ніколаєва), який яскраво відтворює епоху, виступаючи то сильним і величним скакуном, то високим і міцним середньовічним муром».⁴³⁷

«В «Короле Лире» Денисовой и Дмитриевой придумано столько, что на несколько просмотров хватит все воплощенное рассматривать и расшифровывать. Например, сцена суда разгневанным и умалишенным родителем над Гонерильей и Реганой решена посредством шокирующих целлюлоидных коконов, в которых бьются жестокосердные дочери Лира; в сцене бури черная пена задника-целлофана, клубящаяся и наползающая на всю сцену, порождает чудищ – позверинуму разевают пасти, выглядывая на свет, дочки-волчицы; фраза Лира: «я ранен в мозг» воплощается в муляже трепанированной головы короля; а бесплодность проклятых отцом дочерей – в решенных в эстетике театра жестокости куклах, с крестами на головах, будто людях-могилах. Колоссальное впечатление оставляет по себе эпизод смерти шута. Зажатый между двумя рядами ошетилившихся частоколом копий противоборствующих армий, подпрыгивая и мечась, бьется, как бабочка в западне, лунный шар – будто, тонущий поплавок на воде, символ жизни шута Лира. И вот он смят и отброшен страшной машиной войны – облепив мяч, шут корчится в смертельных муках».⁴³⁸

Иногда раздаются «упреки» о преобладании в их спектаклях живого плана. Думается, в контексте тотального и синтетического театра, властвующего сегодня на подмостках мирового театра кукол, применимо к Дмитриевой-Денисовой так может сложиться только внешнее впечатление, поскольку куклы используются не как игровые, а как знаковые системы. Если бы установка на психологический театр не срабатывала, не усиливала психологический эффект, только тогда можно было бы согласиться с подобными претензиями. В том-то и дело, что куклы выполняют возложенную на них функцию, работают как символы и выступают в едином содружестве с актерами. Каждый спектакль Дмитриевой-Денисовой – это отдельный мир, где и актеры, и куклы уживаются вместе как единый взаимообусловленный образ всего спектакля. Все элементы в спектаклях организованы в единое, гармонично взвешенное сценографическое игровое пространство. Как справедливо замечено в рецензиях:

«Оксана Дмитриева бескомпромиссно выстроила масштаб спектакля («Король Лир» – прим. авт.), отталкиваясь от данного жанра. И это в эпоху распро-

⁴³⁷ Галаур, С. Емоції від Короля Ліра [Текст] / С. Галаур // Урядовий кур'єр. – 2010. – 10 черв.

⁴³⁸ Коваленко, Ю. «Король Лир»: молодіюча класика [Текст] / Юлія Коваленко // Харьковские известия. – 2010. – 27 мая.

странения «сценических комиксов», комедийных антрепризных спектаклей и постановок, определяемых через жанровую формулировку «по мотивам»!⁴³⁹

Можно добавить: в спектаклях О. Дмитриевой принципиально отсутствует конъюнктура, рассчитанная на внешний успех, в них ничего нет от «современных веяний». Символизм присутствует даже в «драматических» сценах. Например, с Конем – огромной «куклой» в половину зеркала сцены – символом королевства, – которая вращается всей своей громадой. В начале спектакля это королевство отдано на раздел, а в финале, после опустошительной войны, две половины Коня соединяются вместе, и «герцог Альбани верхом на коне с воодушевлением правит вожжами. Сын-скиталец Глостера Эдгар по-рабочему штукатурит, подковыывает, подновляет Коня. Монархия поставлена на капитальный ремонт».⁴⁴⁰

Известный театральный критик А. И. Чепалов отметил важную особенность, присущую направлению режиссуры О. Ф. Дмитриевой, – способность к раскрытию актерских сущностей. Это стоит того, чтобы лишний раз подчеркнуть, так как здесь прослеживается тенденция к воссоединению двух направлений харьковской школы – актерской и режиссерской:

«В этом спектакле сами кукольные фигуры используются меньше всего. Но образная игра с предметами, заменяющими обычных кукол, виртуозна. В «Короле Лире» практически все исполнители готовы к тому, чтобы выйти из-за ширмы и показать настоящее актерское мастерство, а не только искусство анимации. Более того, рискну утверждать, что в любом драматическом театре Харькова сегодня нет такого количества способных молодых актеров, не испорченных театральными штампами. О чудо! Они разговаривают естественными голосами, будто окончили другой театральный вуз. Они отлично выглядят и не только афористично доносят шекспировский текст, но и готовы выполнить любой элемент «языка тела», который задала режиссер по пластике Инна Фалькова.

По всему видно, что этот «Король Лир» – следствие инноваций, которые все же заметны в нашем обнищавшем, но еще потенциально богатом театральном царстве-государстве. Строго говоря, «кукольники» и должны были оказаться здесь первыми. Их древнее искусство больше других основано на театральной условности, которая, на мой взгляд, позволяет заинтересовать зрителя больше, чем «сфотографированная», но, по сути, неживая реальность.

Режиссер, художник и актеры вполне резонно акцентируют примитивные инстинкты людей в окружении Лира и атмосферу барака с подвижными деревянными перегородками, которые усиливают динамику спектакля. Вонзаются отточенные ножи в дерево, вытаптывают сцену высокие зашнурованные ботинки. И в ритм зрелища вплетается простодушная музыкальная тема из репертуара Мередит Монк, которая признавалась, что ее композиции выражают чувство безвременья.

⁴³⁹ Там же.

⁴⁴⁰ Там же.

Оформленный Натальей Денисовой спектакль иногда оскаливается масками, истоки которых ведут к пугающим прихожан барельефам средневековых храмов».⁴⁴¹

Как добрая традиция, на сайтах интернета иногда появляются зрительские отзывы на спектакли Харьковского театра кукол. На некоторых из них авторы, к сожалению, не оставляют своих имен. Глубокое прочувствование смысла произведения совмещается на редкость с квалифицированным рецензированием. Стоит привести одно из таких зрительских впечатлений:

«Трагедию «Король Лир» читала давно, еще в школьные годы и, скажу честно, она не оставила во мне никакого отпечатка, при всей любви к У. Шекспиру. Если бы я тогда увидела спектакль Харьковского театра кукол, то несомненно отнеслась бы к произведению с большим вниманием и интересом.

Нельзя не признать, что Шекспир и театр уже давно стали синонимами. Театры, которые делают постановки его пьес, рискуют остаться либо непонятыми, либо невыразительными. Театр кукол не отошел от текста Шекспира в переводе Б.Пастернака, но отошел от классического понимания пьесы. Тандем режиссера Оксаны Дмитриевой и художника Натальи Денисовой сработал как слаженный механизм, они смастерили свой мир, в котором каждая деталь проживала жизнь и была частью организма постановки. В этом мире слова вонзаются в души, как ножи в деревянные перегородки. В этом мире Король может превратиться в беспомощную куклу-инвалида. В этом мире слабоумие смоделировано.

В этом мире безликих слуг отображают кукольные маски, и они как боги Янусы двулики: в одном лице одинаковы и серы, другие же закрыты от глаз. В этом мире подчеркнуто и открыто показаны потребности не только человеческой души, но и тела. В этом мире все трагичнее, чем у самого Шекспира. Для меня многое наполнилось смыслом в пьесе. Старшие дочери обрели характер. Гонерилья, преобразившаяся из покорной дочери в безжалостную, жаждущую власти, настоящую анти-героиню. Регана была скорее безвольной и простоватой, где-то показательно глупой. Прямолинейная же Корделия, поплатившаяся за свою откровенность, очень похожа на отца. Она забавлялась и порой была как сорванец. Даже серьезные фразы слетают с ее губ шутя. Актеры доносили текст к зрителю с определенными показными интонациями. Например, признания старших дочерей в лжелюбви к отцу зачитывались как заученные и ничего не значащие для них фразы, как вызубренный на перемене стих и скомкано рассказанный на уроке.

Естественные и простые декорации лишь подчеркивали красоту слов и обрисовывали смысл. Наверное, самой яркой из них стал деревянный конь, на котором в начале спектакля восседал Король Лир, затем он разделился на две части. Передняя часть досталась Регане, а задняя – Гонерилье. Не трудно было понять,

⁴⁴¹ Чепалов, А. «Троянский конь» во владениях Лиры [Текст] / Александр Чепалов // Время. – 2010. – 20 окт.

что эта декорация, похожая на Троянского коня, отождествляла королевство. Но помимо этого он выполнял и другие, менее явные функции. Например, два фланга войск, заключающие королевских заступников в смертельное кольцо, или же механизм, натягивающий прочный канат связи между Гонерильей и ее супругом герцогом Албанио.

И, на мой взгляд, это интересная находка для пьесы – ассоциация с Троянским конем, отображающая доверчивость, безрассудство и самоуверенность короля. Конечно же не обошлось в такой трагедии и без любовных интриг. Старшие дочери Лира выстроили каждая свой замок любви, в котором и восседала, как принцесса из сказки, заточенная в высокой башне. Вот только здесь «принц» не спешил на помощь, он метался по деревянному мосту, проложенному между этих башен, и не мог сделать выбор.

Глубину образа Короля Лира, наверное, мог отобразить именно Алексей Рубинский. Он взвешенно и филигранно выводил фразы, наполняя их необходимым содержанием. Ничего лишнего и в то же время – на изломе. Король Лир предстал своим равным мальчишкой в преклонных годах, который был, прежде всего, королем, правителем, играющим в жизнь. Он слепо верил двуличию и лести. Пройдя через страдания и боль, Лир стал различать коварство и любовь. Испытав муки предательства родной крови, он повзрослел, обретя неподдельное чувство отцовства и встретив смерть. Час безумия короля, его душевные муки при помощи декораций превратились в настоящий Воображариум. Психологическая нагрузка на зрителя в этот момент потрясающая. Столько деталей в спектакле, их все хочется ухватить и прочувствовать, от чего находишься в постоянном напряжении. Мне кажется, что спектакль можно смотреть не единожды, и каждый раз раскрывать и замечать нечто новое. Спектакль в целом я бы назвала математически точно выведенной формулой. Она представляет собой комбинацию элементов и выражает логическое суждение. Так через множество приемов, форм зрителю показали решение такой вечной, вневременной истории, написанной в семнадцатом веке». ⁴⁴²

На период, когда пишутся эти строки, О. Ф. Дмитриева работает в Харьковском театре кукол уже шесть лет. По насыщенности и воплощению того, что ею создано, время настолько расширилось, что, кажется, шесть лет растянулось в десятилетия. Поставлено около десяти спектаклей, абсолютно разных и чрезвычайно ярких. Созданные постановки количественно и качественно обнаруживают генетическую тенденцию в следовании традициям харьковской школы кукольников, в чем нет ничего натужного и подневольного, толкающего на вынужденное подчинение неким канонам.

В 2012 году, пережив сложную реконструкцию зрительного зала, театр открылся двумя премьерными, о которых нельзя не сказать, так как в них эксперимент проявлен как традиционное свойство харьковской школы кукольников.

⁴⁴² Воображариум Короля Лира [Текст] // Internet-ресурс ссылка. – 2013. – 19 окт.

В главе, посвященной Показательному театру кукол, приводилась рецензия на спектакль «Конек-Горбунок». Автор статьи М. Чеховой, перечисляя достоинства постановки, отмечал мастерство, художественность, фееричность произведения. Многие рецензенты, освещавшие путь театра, отмечали практически одни и те же признаки, отличающие органику творческого процесса режиссуры И. Н. Шаховца, то есть, признаки, присущие искусству как таковому. Искусство обладает силой, которая притягивает зрителя и не отпускает его, вовлекая в мир своих художественных образов. А теперь вернемся к рецензиям на премьеры 2012 года и сравним их с рецензиями 30-х годов. И снова их авторы говорят практически о том же:

«Не видел я за свое полувековое увлечение театром ничего подобного, с такой силой никогда не волновали впечатления от искусства воспроизведения на сцене духовной жизни людей».⁴⁴³

Освещая достоинства спектакля «Ежик из тумана» по пьесе С. Козлова, о котором идет речь, театральный критик А. Е. Анничев высоко оценивает тонкую актерскую игру, передающую психологические нюансы персонажей, через которые режиссер доносит смысл произведения:

«Теряется фактура кукольного изделия, а вырисовывается нечто большее – живая, но нематериальная субстанция эфемерного существа, к которому тянешься, как к кому-то дорогому и близкому. Так одушевлять неодушевленный предмет могут только чародеи... Эмоциональное воздействие спектакля срывается на уровне подсознания»!⁴⁴⁴

Рецензентом объективно отражены все принципиальные установки школы. Они настолько разноплановы, что действительно не помещаются в скупые и рациональные оценки.

О следующей премьере, последовавшей после «Ежика из тумана», говорить не просто в том плане, что это произведение диаметрально противоположно по направленности многому из того, что до этого было поставлено О. Ф. Дмитриевой и Н. Н. Денисовой. Театр обратился к истории, взяв за основу роман А. Платонова «Чевенгур». В романе-антиутопии А. Платонов психологически досконально исследует весьма труднодоступный для изучения объект – ментальность русского человека.

Что справедливо, состояние современного театра желает лучшего:

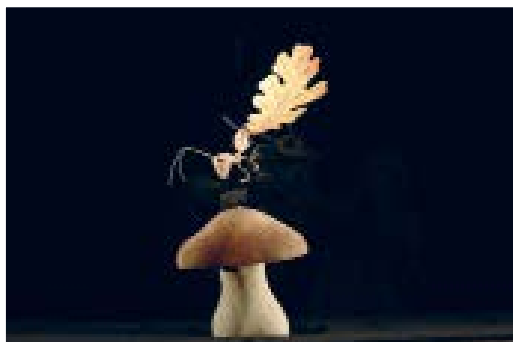
«В последнее время театры больше развлекают, удивляют или, в лучшем случае, заставляют думать. Но не стоит забывать, что театр – это еще и кафедра страдания».⁴⁴⁵

Вот это – ценнейшее замечание! Театр издавна считается кафедрой, о чем еще говорили старики Малого театра, и служение его мессианское. И то, что об

⁴⁴³ Анничев, А. Самая добрая сказка / А. Анничев // Время. – 2012. – 1 нояб.

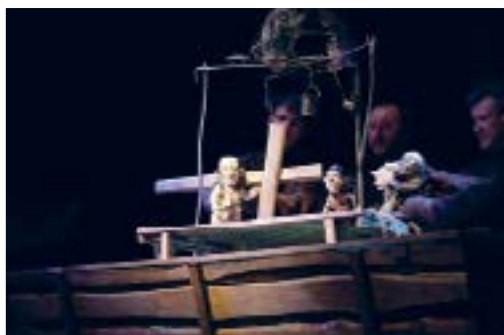
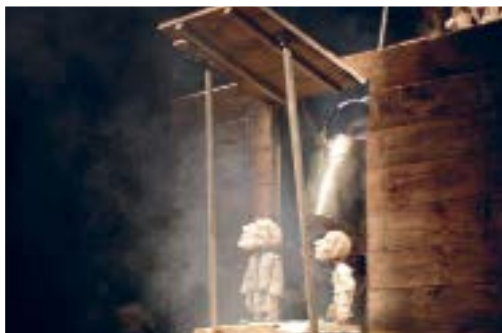
⁴⁴⁴ Там же.

⁴⁴⁵ Чистилин, В. Мобилизация солнца / Владимир Чистилин // Время. – 2012. – 24 нояб.



«Ежик из тумана»

Т. Тумасяни, В. Мищенко (Ежик); В. Гиндин, В. Шапошников (Медвежонок); А. Маркин, П. Савельев (Заяц); Г. Гуриненко, В. Бурлеев (Ослик, Муравей); А. Шлыкова, Е. Павлова (Лягушонок)



«Чевенгур»

А. Вусик (Сашка Дванов), В. Гиндин (Копенкин), Г. Гуриненко (Чепурный, Машинист, Отец-рыбак), А. Коваль (Пиюся, Титыч-бог, Пашинцев), А. Маркин (Прошка Дванов, Симон Сербинов), О. Коваль (Соня Мандрова, Женищина в храме), О. Мохленко (Груня, Клавдюша, Роза Люксембург)

этом, пусть малочисленно, но не забывают современные театры, также свидетельствует о мировой традиции культуры, к которой причащен и Харьковский театр кукол:

«История, которую сценически отважились воплотить в кукольном театре, – это своего рода коллективная исповедь, с выдавливанием из себя всей той нечисти, что в генетическом коде сидит в нас со времен Голодомора, ГУЛАГа и нынешних социальных фобий».⁴⁴⁶

Аналогичную мысль высказывает и Ю. П. Коваленко:

«Вистава не політична, а філософська, вона намагається зазирнути у природу людини, пояснити, чому фатальні нещастя переслідують людство при одвічному прагненні свободи та любові. Тоді як драматичні театри міста вже давно ігнорують глобальну людську проблематику, уникають філософських тем та великих соціальних узагальнень, театр ляльок прем'єрою «Чевенгур» ще раз підтверджує свій статус академічного колективу – не тільки міцними традиціями і творчими новаціями, а й гуманістичним пафосом».⁴⁴⁷

Работа рассчитана на то, чтобы зритель узнавал и проецировал на себя исторические параллели: «Каждая замысловатая картинка выявляет абсурдность или нелепость активной деятельности людей, плохо понимающих свое движение к искусственно, но искусно поставленной цели. Аллегорию абсурда социальной антиутопии можно сравнить с тем, когда слепые кроты фанатично роют путь к светлому будущему. В их воображении где-то там существует земной социалистический рай».⁴⁴⁸

Зрители любят выражать свои симпатии по поводу той или иной понравившейся им постановки. Специально для этого даже заведена книга отзывов, приготовленная на журнальном столике в фойе перед входом в зрительный зал. Иногда актеры замечают в зале сидящих в первых рядах уже примелькавшихся «фанов», не пропускающих ни одного любимого спектакля. Часто зрители выражают свои впечатления на театральном сайте в интернете. Но однажды на проходной театра один благодарный зритель оставил небольшое стихотворение, посвященное спектаклю «Чевенгур». Его автором оказался некто Ярослав Корнев. Стихотворение так и называется «Чевенгур». Вот оно:

Сын рыбака спит на дне,
рыбы ложатся к нему в гортань,
трутся о ребра, выпрашивают еды,
запирают дверь, оставляя свои следы,
что-то вроде почерка,

⁴⁴⁶ Там же.

⁴⁴⁷ Коваленко, Ю. Паровоз до Чевенгура / Юлія Коваленко // Голос України. – 2012. – 1 груд.

⁴⁴⁸ Аничев, А. В Харькове «Чевенгур» стал «Губернией на берегу неба» / Александр Аничев // Время. – 2012. – 22 нояб.

только вместо чернил – вода.
А он им спросонья:
«Что вы опять ко мне приросли?
Я вам не ясли!»
Лупит рукой по скользким,
чешуйчатым ртам.
«Нет ведь покоя ни здесь, ни там.
Странная, братцы, у вас игра,
время снаружи, внутри – икра.
Мне ж подрываться завтра
в ...надцать часов утра.
Сплавляться по небу
на лодке Ра».

Мир сценических образов – это особый мир, где духовные движения органично стыкуются с материей воплощения. Материя есть форма. Мир драматургии – это мир идеальных образов, которые живут в воображении, но при воплощении образы обретают материю, и через материю, воздействуя на зрителя, приводят его сознание в духовное движение. Сложный путь художника – угадать, точно выверить духовное и материальное, чтобы между ними не случилось конфликта. Спектакли Дмитриевой-Денисовой – это разные миры проживания материи жизни в сложной образной системе, когда идет процесс самоосознания художественных миров. Дмитриева и Денисова проживают драматургию в себе от рождения замысла до воплощенного действия.

Человеческий театр в контексте их постановок – это своего рода форма пути к кукле. Кукла, как самостоятельный компонент в спектакле, требует постепенного осмысления и подступа к ней. Здесь хотелось бы обратить внимание на одно важное обстоятельство, имеющее, если можно так сказать, символический смысл, применимо к театру играющих кукол.

Куклы разных систем сами по себе что-то символизируют, несут смысловую, образную, метафорическую, символическую и прочую нагрузку. Как мы говорили, куклы Дмитриевой-Денисовой – в этом отношении выполняют свою роль в их спектаклях. И мастерство актеров полностью соответствует стилистике и образной системе постановок. Но среди всех систем кукол, существующих в природе и практике мирового театра кукол, есть две, которые по своему устройству можно считать как бы основополагающими техническими системами (то есть, в технике и выражена их философская суть), в которых наиболее воплощается сакральный смысл играющих кукол – та самая мистическая сущность, являющаяся вечной загадкой театра кукол. Это – марионетка и тростевая (верховая) кукла. С этим можно спорить, но не в дискуссии смысл, а в сути предположения. А суть заключена в *модели управления* – управление сверху и управление снизу. В целом они образуют общую *модель мира*, модель управления всем сущим. Две оптимальные технические системы кукол символизируют принцип управ-

ления: марионетка проводит мысль об управляемости человека Свыше, а верховая кукла символизирует управление человека снизу, то есть, человек управляет его же страстями, внутренними движениями его души – «возвышенный» и «низменный» вид управления. Здесь прослеживается множество философских подтекстов и вопросов, на которые способна ответить только играющая кукла. С существующими двумя моделями, неувыдаемыми классическими образцами, воплощенными в технических системах кукол – марионетке и верховой, – мировой театр кукол кровно связан не только традицией, но и своей природной сущностью. Вполне возможно, что все наработки в смежных областях – любых формах синтетического театра – только подступы к марионетке и верховой кукле.

В варианте Харьковского театра кукол тростевая кукла, и мы неоднократно это подчеркивали, – благодатная перспектива для движения вперед в эстетике играющих кукол. Тростевая кукла требует модернизации с точки зрения школы. Тростевая кукла ждет своего нового раскрытия, как это случилось в 60-е годы, и театр дает повод к размышлениям о закономерностях развития искусства играющих кукол.

Однако, и новации Дмитриевой-Денисовой в исследовании других образных систем практически необходимы так же, как, скажем, периодические обращения театра кукол к человеческому театру, так как синтетические формы театра необходимы для осмысления природы сосуществования двух видов тел – живого и предметного.

Еще с конца 50-х годов играющая кукла пошла по пути синтетического, тотального театра. Как будет осмыслена марионетка и тростевая кукла в их самостоятельном значении, трудно предугадать. Такой период настанет, возможно, это произойдет не скоро, но к играющей кукле, как к самостоятельному объекту, мировой театр кукол должен вернуться.

Судя по современной практике Харьковского театра кукол, можно сказать, что театр находится на подступах к новому звучанию традиции играющих кукол, в котором вскрывается весь ее энергетический потенциал, ее философский, сакральный смысл. Как видим, к кукле надо уметь подойти, и процесс этот непростой. К такому театру, предлагаемому Дмитриевой и Денисовой, необходимо профессионально готовиться. Следовательно, развитие школы неизбежно.

В чем видится проблема движения эстетики нового театра в русле харьковской школы? Если можно так сформулировать подступы к новому театру играющей куклы, – в соединении метафоры и психологии, и эти задачи решаются уже сегодня. Психология – это ступень, а «*метафорическая*» психология – это уже признаки иного качества. Режиссер и сценограф нашли путь к эмоции, проживанию драматургии в идентификации ее в сценических образах. Высший пилотаж режиссуры и сценографии должен сочетаться с высшим пилотажем актерского мастерства.

«О методе и близком мне режиссерском направлении говорить трудно, – рассказывает О. Дмитриева. – С одной стороны, кажется очень просто, но когда пытаешься заключить свое творчество в некое краткое определение, получается

плохо. Есть целая армия театроведов, которые могут и имеют право «привязывать» творчество к различным понятиям, но все равно это субъективные суждения. От спектакля к спектаклю происходит накопление новых профессиональных качеств, возможно, со временем они определятся в какой-то конкретный, присущий только мне метод. Сейчас обрела лишь определенный способ ведения непривычного для многих диалога, возникающего между актером и куклой». ⁴⁴⁹

Думается, Оксана Дмитриева и Наталия Денисова успешно продолжают свой поиск. Все спектакли, какими бы ни были они разными, едины в способе проживания действия. «Волшебное кольцо», «Дюймовочка», «Майская ночь», «Простые истории...», «Король Лир», «О принцах и принцессах», «Ежик из тумана», «Чевенгур» – это неповторимые ощущения жанра, осмысления разных сред обитания.

Судя по дипломной работе О. Дмитриевой «Театр ляльок у творчості Олександра Блока», можно было бы рискнуть высказать предположение, что для нее модернистская культура – это некое внутреннее пространство, вселенский Космос, где могут уживаться множество галактик самого различного устройства – гиганты поэзии, литературы, драматургии, театральной режиссуры. О. Ф. Дмитриева уловила в творчестве великих модернистов стремление вырваться за пределы конкретного «изма» в область нового бытия. Словно все предчувствия века в их творчестве передались ее сознанию – и вселенские катастрофы, и светлые исходы. Эти ощущения закладываются в основание спектаклей как лейтмотив творчества двух замечательных художников, и они не остаются незамеченными зрителями, соприкоснувшимися с искусством Харьковского театра кукол первого десятилетия XXI века.

Подобной многоплановости Харьковский театр кукол еще не знал, этот этап можно сравнить с 60-ми кульминационными годами расцвета театра. Тогда это было время огромного общественного подъема, поэтому спектакли Хаита-Кравца несли огромный сатирический заряд и светлый юмор. Многоплановость Дмитриевой-Денисовой несет отпечаток другого времени – глобального общественного упадка, поэтому в их спектаклях так остро выражено философское отношение к бытию, но прослеживается надежда, ирония и юмор.

Всем своим творческим существом О. Ф. Дмитриева, воплощая в себе глубоко природное этому театру начало, как бы продолжает ритм движения, заданного модернизмом 10-20-х годов XX века. О. Ф. Дмитриева глубоко осознает себя в пространстве времени. При всей объемности ее творческой индивидуальности, она видит себя не отдельно, а в связи с поколениями предшественников:

«Те творческие личности, которых уже нет с нами, но каждый из которых в свое время становился частью души театра, незримо присутствуют рядом, воспитывая новое поколение творцов памятью о себе. И чем выше мы думаем

⁴⁴⁹ Анничев, А. Удивлять, окрылять, заставляя думать... [Текст] / Александр Анничев // Время. – 2010. – 27 марта.

о них, тем принципиальнее наше творческое кредо и тем добрее к нам становится сцена».⁴⁵⁰

Пока эта книга готовилась к изданию, репертуар театра пополнился новыми произведениями. Некоторые из них были показаны на театральных фестивалях в Петербурге, Москве, Рязани, Воронеже, Полтаве... Характерны оценки этих спектаклей в прессе и зрительских откликах, их можно было бы процитировать, но они практически идентичны, их смысл, по сути, сводится к одному знаменателю – школа живет и развивается. Каждое выступление на фестивале, или выход на родной сцене – экзамен и пропаганда преимуществ харьковской школы – творческого наследия Показательного театра кукол. Театр гармонично существует во всех составляющих его звеньях.

Харьковский театр кукол проходит этап освоения нового, только в его стенах это новое получает свое, присущее ему звучание, которое называется «психологический театр кукол». Театр идет по пути открытий во всех формах и проявлениях – в драматургии, режиссуре, сценографии, актерской технике. На путях утверждения этого неувядаемого искусства еще будет много загадочного и непредсказуемого, ожидания чуда...

⁴⁵⁰ Там же.



Глава 4

Литературно-педагогическая и административная школы харьковских кукольников

Неоднократно подчеркивалась мысль о том, что жизнедеятельность театра, как творческого коллектива, складывается из единства очень разных служб, обеспечивающих условия для творчества и деятельности, стимулирующих внутренние процессы творческой реализации. И в этом отношении огромную роль играют люди, выполняющие административные обязанности, и штат людей, обеспечивающих пропаганду театра кукол.

Как уже говорилось, у истоков начала деятельности и формирования школы литературно-педагогической части театра находился энтузиаст И. Н. Шаховец. В этом важнейшем подразделении идет работа по многим направлениям: подбор пьес для будущего репертуара, работа с драматургами, со зрителями, контакты с прессой и т.д.

«Интересно, с фантазией работала педагогическая часть. В фойе театра стояла шарманка, рядом с ней – ширма с Петрушкой. Перед началом спектаклей педагоги рассказывали о прошлом украинского театра кукол, о бродячих актерах с вертепами и петрушками, об устройстве этих театров. Художники, режиссеры, конструкторы, скульпторы театра готовили комплекты кукол, декораций, пьес, которые легко можно было использовать в самодеятельности. Педагоги театра А. Новикова и М. Лекарева создали из постоянных харьковских зрителей «детский актив».

И. Н. Шаховец вспоминал:

«Благодаря успеху кукольного театра в городе широко распространилось движение по созданию самодеятельных театров кукол. Заметную роль в этом движении сыграл наш «Театр в чемодане». Он представляет собой портативный чемодан, который могут нести два школьника-пионера. В чемодане помещается все, что необходимо для спектакля: куклы, реквизит, бутафория, музыкальные инструменты и т.д. Сам чемодан легко превращается в ширму. По заданию ЦК комсомола 12 таких «театров-чемоданов» изготовлено для пограничной полосы. Значительное количество их закуплено и распространено органами Наркомпроса по Украине».⁴⁵¹

Практически все, кто приходил в разные периоды на должность заведующего литературно-педагогической частью театра, понимали степень ответственно-

⁴⁵¹ Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Страницы истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – С. 128.

сти, с которой связана эта деятельность, где многое зависит от умения преподавателя несведущим зрителям информацию об искусстве театра кукол, подвести к восприятию спектаклей, заинтересовать и обеспечить их последующие посещения театра. В общем, – деятельность пропагандиста, дающего своего рода рекламу театру.

Навсегда останется в памяти и в истории театра выдающийся представитель литературно-педагогической части Белла Марковна Глозман. П. Л. Слоним вспоминал о ней:

«Первое знакомство Б. М. Глозман с первым театром кукол Харькова под руководством И. Н. Шаховца состоялось в 1930 году, в период ее работы в педчасти театра для детей. Когда в первом штатном расписании была утверждена должность завпедчастью, он тут же предложил занять ее Б. М. Глозман. У нее был восьмилетний стаж работы в театре для детей, который после войны был переведен во Львов, а она работала в эстрадном оркестре детского кинотеатра имени Дзержинского. Она тут же согласилась. И прошла творческий путь этого театра до ухода на пенсию.

Так началось второе возрождение Показательного театра кукол. Все начиналось с самого начала, с проведения ремонта здания театра на улице Красина. Возвратились патриоты театра: художник Гуменюк, актриса Трофимюк, режиссер Цымлова, актеры Петр Янчуков, Тамара Бублий, мастера кукол. Театр ликвидировал, получив свое помещение. Набирались актеры, возрождался репертуар прошлых лет для выездных спектаклей и готовился репертуар для стационара. Сколько сил было затрачено на создание нового театра! Креп союз директора и главного режиссера, завпедчастью, художника, которые отдавали себя целиком, хорошо дополняя друг друга, воссоздавая опыт и славу довоенного театра кукол Шаховца.

Настоящим творческим соратником В. А. Афанасьеву оказалась Б. М. Глозман, которая уже имела восьмилетний стаж педа-



Б. М. Глозман



В Музее театральных кукол на Красина



Творческие встречи со зрителями, 60-е гг.

гогической работы в ТЮЗе, прошла курс переподготовки педагогов при театре Натальи Сац в Москве, в 1933 году. Она, кроме педчасти, выполняла и обязанности заведующей литчасти и отдела кадров, журналиста, педагога по художественному слову и технике речи, музейного работника, лектора, архивариуса.

Особую роль в ее деятельности занимала пропаганда возрождающегося театра кукол. По заданию директора театра она осуществляла связь с администрацией города, партийными организациями и педагогической общественностью.

В период затянувшегося ремонта осуществляли возобновление старого репертуара для выездных спектаклей для обслуживания отдаленных школ города и близлежащих сельских районов. Все эти выезды были на уровне жалких выездных спектаклей 30-х годов. На первом этапе своей работы Б.М.Глозман старалась улучшать качество выездных спектаклей: представляла зрителям актеров театра, знакомила с историей театра и спецификой работы. Знакомила зрителей с создателями кукол, отвечала на бесконечные вопросы. На больших сценических площадках по просьбе зрителей в конце спектакля поворачивали ширму и знакомили их с мастерством актеров, что вызывало сверхогромный интерес зрителей. Такие выезды вызывали уважение зрителей к театру и желание очередного приезда.

Директор театра старался всячески тормозить ее выезды с театром, что вызывало протесты актеров. Достойное обслуживание зрителей на стационаре и на выезде стало традицией нового театра.

Б. М. Глозман активно занималась подбором будущего репертуара, устанавливала связи с драматургами разных театров кукол. В ее обязанности входило участие в первых читках пьес за столом, где она помогала актерам в правильности произношения и ударения отдельных слов и звуков, добиваясь тем самым чистоты сценической речи.

Имея большой опыт работы в создании детского актива ТЮЗа, она создает детский актив театра кукол, который впоследствии был ее активным помощником.

На заведующую педагогической частью была много лет возложена обязанность заведомо кадров. В то время была принята большая группа талантливой молодежи из самодеятельности, для которой по опыту прошлых лет были привлечены педагоги театрального института для прочтения курса лекций по мастерству актера и художественному слову. Вся принятая на работу молодежь делилась с ней всеми проблемами их новой жизни в театре. Педагог театра возрождала связь театра с педагогической общественностью города. Стали традицией приглашения педагогов школ на прием спектаклей. При участии детского актива во многих школах создавались уголки театра кукол. Проводились творческие встречи с режиссерами, художниками, ведущими актерами театра кукол в помещении Дворца и в театре. Театр кукол после своего возрождения был постоянным шефом самодеятельного театра кукол Дворца пионеров. Лучшие актеры театра создавали и руководили самодеятельными театрами кукол в школах и Дворцах культуры города.

Режиссеры и ведущие актеры театра кукол принимали участие в проведении городских и областных смотров школьных театров кукол, возглавляя жюри смотров. Одним из поощрений победителей явилось выступление лучших на



П. Янчуков, В. Денисенко, Т. Николенко с юными зрителями, 60-е гг.



Е. Гуменюк, В. Денисенко, П. Янчуков и др., 60-е гг.



Е. Гуменюк и Б. Глозман, 60-е гг.

сцене театра кукол. Режиссеры, актеры, художники мастера кукол привлекались к проведению городского ежемесячного семинара руководителей школьных театров кукол на базе мастерских театров кукол. Совместными усилиями был создан чемодан с полным набором кукол и декораций спектакля-игры «Гусенок», который ставился во время семинаров руководителей школьных кружков театра кукол.

По инициативе педагога после освоения своих стационарных помещений стало традицией перед началом детских спектаклей, а позже для взрослого зрителя, выступление педагога театра с кратким вступительным словом о новостях жизни театра, его репертуаре, или знакомство с успешным выступлением на различных фестивалях, о присвоении званий актерам. После перехода театра в просторное последнее помещение открылись широкие возможности для новых форм обслуживания зрителей. Проводились экскурсии по знакомству с живым уголком. По мере накопления репертуара проводились экскурсии в созданный музей кукол из старых спектаклей, который с годами расширялся и со временем превратился



Б. М. Глозман и С. А. Смелянская, 70-е гг.

в лучший музей страны. Хранителем музея и экскурсоводом была та же Б. М. Глозман. По ее же инициативе и при поддержке режиссера Л. А. Хаита вступили в контакт с библиотекой им. Короленко, и к отдельным премьерам спектаклей для взрослых, таких как «12 стульев», «Четвертый позвонок», «Чертова мельница», готовили специальные выставки с использованием разнообразных иконографических материалов, помогающих зрителям в раскрытии авторской и режиссерской задумки каждого нового спектакля.

Запомнились творческие встречи ведущих режиссеров, актеров, художников, мастеров кукол с юными зрителями театра. Первыми помощниками педагога по приему и обслуживанию зрителей служил детский актив театра, который «множил его славу».⁴⁵²

Опять-таки, следуя традиции Показательного театра кукол, Харьковский театр кукол имел большой авторитет

⁴⁵² Слоним, П. Деятельность педагогической части театра [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.

среди театров кукол в Украине, куда приезжали специалисты из других театров кукол перенимать опыт ведущего театра страны:

«Многие театры кукол страны присылали своих педагогов знакомиться с опытом Харьковского театра кукол. Среди них была и Смелянская, работавшая в театре кукол Луганска. Она была дружна с Глозман, всегда называла ее «моя театральная мама». Она часто навещала Харьков.

Давно минул пенсионный возраст, и когда Белла Марковна решила уйти на пенсию, стали подбирать смену, и она предложила кандидатуру Смелянской, которая с радостью согласилась. Афанасьев долго не отпускал Беллу Марковну, переведя ее в отдел кадров, в котором она проработала еще несколько лет вместе со Смелянской.

Так появилась в театре кукол Светлана Смелянская. Она параллельно училась, защитила диссертацию по теме «Театры кукол Украины». После переезда в Америку установила связь с нами. Создала свой театр кукол. Объединила в Сан-Франциско земляков-харьковчан.

Шли годы, десятилетия, росли, менялись поколения зрителей, актеров, режиссеров, но в памяти многих поколений харьковчан, вспоминающих театр кукол на протяжении почти четверти века, сохранились воспоминания о многоликой заведующей педагогической частью театра Глозман. Она была бессменным помощником Афанасьева в многогранной деятельности театра кукол, верным соратником всего коллектива театра. Многократно награждалась почетными грамотами



Работа педагогической части, 70-е гг.

Министерства культуры СССР и Украины, почетными грамотами и подарками ЦК ВЛКСМ и ЦК ЛКСМУ, ВТО бывшего СССР и Харькова, занесена в Книгу Почета Харьковского государственного театра кукол.

До самого отъезда в Америку не прерывалась связь с театром. Участие в приеме всех премьер, юбилейные даты актеров, проведение экскурсий по музею в юбилейные дни театра. А телефонные звонки и встречи с актерами театра, пенсионерами в нашей квартире продолжались традиционно. Слишком крепки были корни театральной дружбы».⁴⁵³

Яркой личностью была С. А. Смелянская, о которой уже рассказал П. Л. Слоним. Проработав в Харьковском театре кукол до начала 80-х годов, она уехала в Москву, несколько лет прослужила в театре С. В. Образцова, но Харьковский театр кукол навсегда остался в ее памяти как кукольная академия.

Время шло, на смену старым кадрам приходили новые, но далеко не все оставили в истории театра яркий след. Спустя некоторое время в начале 90-х годов в театре появилась новая заведующая литературно-педагогической частью – Александра Андреевна Малкова. Буквально с первых шагов в новом качестве она развернула такую бурную деятельность, что стало ясно, – традиции харьковской школы живы. Сама Александра Андреевна признавалась, что об истории театра, его литературно-педагогической части и традициях школы она ничего не знала. Но, как мы говорили, можно и не знать, к какой школе принадлежишь, за все скажет творческая природа человека. А. А. Малковой – человек деятельный, инициативный. На вопрос «что для вас означала литпедчасть в историческом аспекте?», она отвечала, конкретно осознавая ясность цели и перспектив движения театра:



А. А. Малкова

«Обеспечение связи театра со зрителями, пропаганда истории театра, его традиций для каждого нового поколения харьковчан, пробуждение интереса к театру кукол, как уникальному виду искусства, гордости, что в Харькове есть театр с историей и традициями, с единственным в Украине музеем театральной куклы. Наведение порядка в архивах театра, пополнение материалов, чтобы «не прерывалась связь времен». Так как полем моей деятельности мы с Гиммельфарбом определили широкое, без реальной помощи и полном отсутствии профессионала, не успела сделать больше».⁴⁵⁴

Только такие сотрудники и нужны были театру в те переломные 80-90-е годы. К тому же А. А. Малкову отличает своего рода административный «авантюризм» в самом лучшем и выгодном для театра свойстве. Административной школе Харь-

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Там же.



Музей театральных кукол, 70–80-е гг.



Музей театральных кукол, 70–80-е гг. (окончание)



Музей театральных кукол, 90-е гг.



Современный вид музея театральных кукол

ковского театра кукол в принципе свойствен определенный «авантюризм», проявляемый в самых экстремальных ситуациях, причем всегда с большой долей артистизма. Как «авантюризм» П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховца, решившихся показать спектакль прямо в кабинете у наркома Просвещения, так и первые дерзкие шаги Афанасьева, в том числе при продаже рыночного балагана. Говоря об авантюризме, убедимся в том, прибегнув к воспоминаниям А. А. Малковой. История ее попадания в театр как бы случайна:

«Однажды на радио мне предложили сделать интервью с новым главным режиссером театра кукол. Евгений Юзефович Гиммельфарб оказался интереснейшим человеком. 17 октября 1992 года результат нашей встречи отразился в материале «Стандартное интервью с нестандартным режиссером». Евгений Юзефович и пригласил меня на должность завлита, заразив идеей возрождения былой славы уникального театра... В октябре 1993 и началась последняя, но яркая страница моего романа с театром вообще.⁴⁵⁵

Переход с должности замдиректора академического, ставшего в новых политических реалиях Национальным драматическим театром, на должность завлита в театр кукол нельзя было назвать карьерным ростом (ни по престижу, ни по оплате труда). Это был мой осознанный выбор в пользу творчества. Административная работа у меня получалась, но не нравилась. Пришла в театр кукол из-за симпатии к энергичному, умному, с творческой программой режиссеру спасти уникальное искусство, сам театр, как живой организм в тяжелое время перехода от социализма к капитализму, на этапе потери славы и значимости театра кукол для культуры города. Евгений Юзефович хотел и получил в моем лице пиар-менеджера для театра. После долгого молчания информация о театре кукол вновь зазвучала в городе. В откровенной беседе Гиммельфарб обрисовал мне программу наших совместных действий, которой я следовала, инициативно и без страха, авантюрно и с любовью к театру. Надо было наладить связи со СМИ, городской, областной, президентской властью. Добиться: переименования театра с имени Крупской на Афанасьева, звания академического театра, присвоения почетных званий работникам театра. «Прорваться» к представителям власти и помочь дирекции театра в нахождении средств на реконструкцию помещений театра, музея, поездок на фестивали, сделать театр кукол центром духовной жизни интелли-



Е. Ю. Гиммельфарб и А. А. Малкова, 90-е гг.

⁴⁵⁵ До театра кукол А. А. Малкова работала администратором в Харьковском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко.

генции Харькова (чтобы привести в театр взрослого зрителя, а не только детского)... Считаю, что намеченная программа была выполнена. Даже, когда я уехала из Украины, посеянное нами, проросло...

Программа при полном развале общества в 90-е, казалась фантастической. Но вера в правоту дела, в собственные силы, надежда, что все будет хорошо и любовь к театру кукол привели к победе.

В моей политике завлита практиковалось и привлечение ведущих журналистов Харькова к написанию материалов о театре кукол. Все материалы я оставляла в папках педагогической части театра. К моему приходу в театр архивы в педчасти находились в плачевном состоянии. Давно непополнявшиеся новыми материалами, в разоренном состоянии пыльные папки, осыпающийся, мокрый потолок, старая мебель. Давно устарело оборудование уникального музея театральных кукол. Опять же, у театра не было денег на ремонт, реконструкцию...

Вспоминаются несколько особенно ярких эпизодов. Заканчивался второй театральный сезон с моим соучастием. Губернатор области Александр Степанович Масельский, по совету политтехнологов, проводил ряд встреч с разными социальными группами населения. Выпала такая честь и работникам культуры. Было назначено не просто рядовое совещание, а образцово-показательное, с теле-съемкой. Приглашены представители театров, творческих, общественных союзов. И всех обещали выслушать. Совещание уже подходило к концу. Оно было долгим, нудным, утомительным, формальным, похожим на одно из недавнего советского прошлого. Это было лето 1995 года. Слово предоставляли строго по составленному чиновниками из администрации губернатора списку. Отношение к театру кукол и понимание его роли в культурной жизни выразилось в предоставлении слова в конце списка выступающих (планируя раньше подвести черту). Перед нами был еще ТЮЗ. Назвали наш театр. Я встала, по-моему, как-то убедительно объяснила, почему отсутствуют первые лица из руководства. А далее экспромтом начала говорить об уникальности театра, гордости не только Харькова, но Украины, какие у него проблемы выживания в такое непростое время. Говорила я на украинском языке, так как знала, насколько уважает губернатор, когда люди говорят на родном языке. Он сам родом из украинского села. Масельский сидел в президиуме, или задумавшийся, или сонный (уже, наверное, пару часов прошло), а тут от моего выступления поднял глаза, стал меня рассматривать и слушать. Чем он мог помочь шевченковцам или пушкинцам? Представители этих коллективов говорили об отсутствии интересных пьес на современную тему, интересных режиссеров. А тут конкретно – нужны деньги на ремонт и реконструкцию здания, зарплата работникам, звания десять лет, как не получали и вообще, что-то есть в Харькове уникальное. В «имперские» театры его водили, а, оказывается, есть еще нечто. А тут я возьми и предложи ему прийти в театр. Даже вышла из зала и дала ему лично в президиум пригласительный билет.

Приход Масельского в театр был показан по харьковскому телевидению 26 июня 1995 года в передаче под рубрикой «Культура и политика». Вскоре позвонили из приемной губернатора и сказали, что Масельский с семьей придет на спек-

такль. И пришел. С женой и внуком и, конечно, с сопровождающими лицами. Был в музее. Показали ему премьеру спектакля «Байка про дурня». После спектакля губернатор беседовал с коллективом театра. Мне очень импонировало его чисто-сердечное признание, что недополучил он в свое время культурного образования и был искренним от увиденного на сцене:

– Якщо це сподобалось мені і моєму онукові, значить у цьому щось є...

А потом были просто конкретные шаги власти – выделение средств, материалов на реконструкцию сцены, обновление зрительного зала. В театре появлялся и мэр города Е. П. Кушнарев, который позже, уйдя на повышение в администрацию Президента Украины, помогал нашему театру...».⁴⁵⁶

Первое десятилетие XXI века выдвигало новые задачи перед театром. Позади оставались кризисные, изматывающие годы, а затем не менее трудные годы возрождения театра. Руководить работой литературно-педагогической части стал молодой выпускник кафедры театроведения университета искусств Александр Азатович Стогний. На первый взгляд, казалось бы, все трудности для театра были позади, но благоприятное время только кажется спокойным.

А. А. Стогний пришел уже на подготовленную предшественниками базу, но и он внес достойный вклад в пропаганду театра кукол. А в театре большие перемены коснулись всевозможных реконструкций. При участии А. А. Стогния была инициирована принципиальная реконструкция выставочных залов музея театральных кукол. Он предпринял совершенно иной подход к презентации темы истории театра кукол как вида искусства.

Как известно, история музея театральных кукол в театре началась с 1952 года с момента прихода в театр В. А. Афанасьева. Коллекции накапливались постепенно. Виктор Андреевич, часто выезжая в командировки за рубеж по делам УНИМА, привозил оттуда кукол – подарки кукольников из разных стран. Постепенно сложилась, теперь это уже относительно большая, коллекция ценных экспонатов. А. А. Стогний осмыслил экспозицию на современном уровне и предложил свою версию музея, которая рассказывала бы зрителям об истории зарождения этого вида искусства от древнейших форм до наших дней. Были закуплены новые витрины, отвечающие современному стилю дизайна, сделаны специальные слайды, фотографии персоналий выдающихся деятелей



А. А. Стогний

⁴⁵⁶ Малкова, А. Письмо А. Ю. Рубинскому от 25 января 2011 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.

Харьковского театра кукол, и спустя определенное время музей приобрел совершенно иной, более презентабельный вид, чем тот, который он имел до этого времени. Экспозиция преобразилась, стала более выразительной, приобрела действительно стильное содержание, из выставки кукол превратилась в музей театральных кукол и стала пользоваться еще большей популярностью у зрителей.

В трех небольших выставочных залах А. А. Стогний сумел разместить объемную информацию, повествующую об этапах развития мирового и отечественного театра кукол. И, конечно, зал, посвященный истории Харьковского театра кукол. К юбилею театра в 2009 году был издан путеводитель под названием «Музей театральных кукол», автором которого является А. А. Стогний. Это первое научно-популярное издание, посвященное музею Харьковского театра кукол. Прекрасно изданный, рассчитанный на широкий круг читателей, путеводитель служит для него замечательным подспорьем в познании многих тонкостей профессии кукольника, интересной информации о театре кукол. Музей и издание «Путеводителя» получили широкий общественный резонанс. Безусловно, они значительно обогатили общую культуру театра. Стоит привести фрагменты из очерка Ю. П. Коваленко, в котором подробно рассказывается о всех деталях музея, освещаемых в путеводителе:

«Праця О. Стогнія стала завершальним етапом концептуальної побудови сучасної експозиції музею, процесу, що тривав півдесятиріччя. Музей тепер не тільки цінний як унікальний візуалізований підручник з історії розвитку театру ляльок у світі та, зокрема, на харківській сцені, але й за інтер'єром постає як взірець справжньої європейської виставкової культури (в чому величезна заслуга головного художника театру Н. Денисової).

Нині музей театральных ляльок при харківському театрі – гордість міста, тут щоденно проводять екскурсії як для дітей, так і для дорослих – студентів спеціалізованих вузів, представників організацій.

Разом із запасниками музей нараховує 11000 експонатів, більшість з яких – предмет гордощів харківських лялькарів, адже деякі з них безцінні навіть у порівнянні з експонатами найбільшого музею московського Центрального театру ляльок ім. С. Образцова.

Харківський музей театральных ляльок має три експозиційні зали (згідно з цим, цілковито авторським рішенням О. Стогнія, укладнено і розділи путівника). Автор путівника у захоплюючій публіцистичній формі розповідає про зміну естетики та пошуки героя свого часу у театрі різних десятиріч, розглядаючи роботи провідних художників: О. Щеглова, Є. Гуменюк, Л. Братченка і незабутніх «зірок», акторів П. Янчукова, Л. Гнатченко, Г. Стефанова, Л. Хаїта, Ш. Фюерберга.

Перший зал музею оздоблений афішами і репродукціями ескізів вистав 1950-1999-х років ХХ ст. Особливо заслуговує на увагу той факт, що деякі з цих безцінних ескізів уцілили і нині доступні для огляду завдяки професійній пильності того ж таки Олександра Стогнія, який буквально врятував цілі розсипи старих, припалених пилом картонів та ватманів, байдуже винесених на смітник...

Оскільки путівник О. Стогнія розрахований на найширшу аудиторію – від школярів старших класів до професіоналів, зокрема, студентів та викладачів профільних вузів, то його структура також містить типологію театральних ляльок за устроєм і типом ляльководіння. Остання частина книги подає інформаційно-аналітичний матеріал, в якому йдеться про мистецькі пріоритети Харківського академічного театру ляльок на нинішньому етапі. Від історичної частини дослідження до останнього його розділу автор переконливо визначає і окреслює типові риси розвитку театру, з яких і склався так званий «феномен харківської школи ляльководів».⁴⁵⁷

Немало времени было потрачено на создание первого в городе официального сайта среди театров. Сегодня на сайте легко можно найти только актуальную информацию, как об истории, так и о современности театра. К работе была активно привлечена лауреат муниципальной премии, педагог Харьковского национального университета искусств, экскурсовод Юлия Петровна Коваленко, которой было предложено создать портретную галерею актеров, режиссеров, художников нынешнего дня. За несколько лет под контролем А. А. Стогния был создан цикл эссеистических зарисовок почти всех современных работников театра, который в полном объеме представлен на официальном сайте театра.

Прошло уже более двадцати лет, как в театре осуществляется планомерная работа по возрождению ценных традиций, и в том несомненная заслуга коллектива театра, всех его служб, администрации. На современном этапе возникли новые задачи: для достижения уровня, заданного в 60-е годы, актерскую школу необходимо привести в соответствие уровню, заданному режиссурой на рубеже ХХ – ХХІ столетий.

Уже говорилось, какие, казалось бы, неподъемные задачи в возрождении художественного уровня театра приходилось решать В. В. Решетняку со своей командой в начале своей деятельности на посту директора театра, на его долю лег целый пласт хозяйственных и экономических проблем. Рассказывает В. В. Решетняк:

«В течение 80-х и почти всех 90-х годов, когда было тяжелейшее положение с материалами, благодаря таланту Вячеслава Николаевича, театр обеспечивался и



В. В. Решетняк

⁴⁵⁷ Коваленко, Ю. Ювілейні подарунки до бібліотеки поцінувачів мистецтва граючих ляльок [Текст] / Юлія Коваленко // Просценіум. – 2009. – №3 (25). – С. 122-124; 2010. – №1 (26). – С. 122-124.

бензином, и транспортом, а цеха – материалами. По тем временам это было нереально. У него талант театрального администратора, умение из ничего создать что-то. Мы выезжали на гастроли, хотя не было нигде бензина, однако Харьковский театр кукол заправляли. Нигде не было материалов, но что-то нам перепадало, и спектакли выходили. Сейчас ситуация изменилась, можно все купить за деньги. И конечно, в начале 90-х было много административных вопросов, когда театр еще ездил на гастроли. Билеты, проезд, аэропорт, все решалось с первого раза и без всяких проблем. Таких театральных администраторов, как Вячеслав Николаевич, в нашем городе больше нет, и, я думаю, в театрах кукол Украины.

С этого момента мы стали пытаться обновить внутреннюю часть театра, все, что было связано со зрителями, потому что общее впечатление было убогое: стены были покрыты грибком, мебель обветшала. Часть доходов мы постепенно научились направлять на восстановление нашего жилья. Начинали с мастерских. Мы ездили по магазинам, покупали плитку, линолеум, обои, краски. Денег у театра не было, но было желание жить в нормальных условиях.

Сделали первый и второй этажи, и когда мы подошли к музею, то вначале попытались приспособить все, что было – старые ящики – к новой экспозиции. И как мы ни крутили, приходили к выводу, что надо все менять. Искали разные варианты, искали фирмы по изготовлению витрин. Сюда приезжали с десятков разных харьковских фирм, но все нам было не по карману. Цены на билеты у нас были очень низки и набрать необходимую сумму было очень трудно. И мы не нашли выход. Когда мы пришли в фирму и посмотрели их образцы, они нам показались подходящими. Фирма эта представляла Симферополь, потому связались с центральным офисом, к нам прислали дизайнеров, мы показали им помещение театра, высказали пожелания. Ознакомившись с эскизами, подписали договор и начали постепенно все выполнять.

Музейные витрины мы делали года три. Денег нигде не могли добыть. Управление культуры ничего не давало, мы нашли спонсора, который дал две тысячи, а нужно было по тем временам двадцать пять. На изготовление витринной части уходили деньги за выезда, за каникулы, за предвыборные компании, в которых театр участвовал. Потом мы выставили первый зал, открыли, а затем второй и третий. Это был уже другой музей. На все ушло три года.

Зрителей пускали в первый зал. А пока шла реставрация, нам привезли даже подставки под кукол. Полы, все прочее – это уже было потом. Когда мы увидели, что у нас получается с музеем, мы стали работать по сцене. Заработали денег. Стали менять одежду сцены, кресла, которые достались нам еще от старого оперного театра.

Шло качественное наращивание репертуара, появился постоянный зритель. До 2005 года мы работали без замдиректора по зрителю, и вот оказались в ситуации, когда нам не выгодно стало так работать. Я ходил по разным театрам, выяснял, где и как организована работа. Мне понравился вариант театра Пушкина, там работа шла через кассу и уполномоченных. Я выяснил их схему работы, и мы решили сделать свой вариант для нашего театра. Организовали кассу, рабо-

тающую без выходов с утра до вечера, чтобы любой зритель мог взять билет. И в первый год, когда мы все это уже выстроили, у нас было три уполномоченных – мы дали им только те ряды (билеты), которые были оговорены в договоре. Больше ничего. После первого года мы увидели, что все продано, и тогда мы на следующий год пошли на другой риск – вообще сняли билеты с уполномоченных. За год через кассу ушло девяносто пять процентов билетов. Стало ясно, что мы движемся дальше. Во-первых, улучшился качественный состав зрителя, потому что стали приходиться не те, кого приводят, а те, кто хочет прийти. Изменилась реакция в зале, атмосфера. По этой схеме мы и работаем остальные пять лет.

Здание старое, ровесник прошлого века. Решали вопросы по мере поступления. Когда мы пришли, серьезно протекала крыша, был момент, когда в переходе в зимнем саду у нас шел дождь. Выставлялись ведра, корыта, тазы. Мы нашли следы зимних уборок, когда, скалывая лед, повредили крышу. Мы закупили необходимые материалы, нашли людей, кровельщиков, отправили их на крышу, они внимательно ее обследовали, починили. С тех времен мы про крышу забыли.

За это время мы много помещений приспособили под хранилища декораций. Оборудовали репетиционную комнату, сделали заново мастерские, обновили оборудование. Все, что сейчас связано с системой теплоснабжения, все было сделано за счет театра. Сегодня уже снова все нужно приводить в порядок, но только будем «плясать» от зала. Мы сейчас заканчиваем его реконструкцию. Он диктует и фойе, и все остальное. Это наш следующий этап. Тогда театр окажется в новом качественном состоянии. Мы получим площадку, которая будет отвечать всем новым требованиям в искусстве на второе десятилетие XXI века.

После ухода Гиммельфарба нам пришлось держать репертуар, ставить новые спектакли. Были ситуации дичайшие, у нас не было зарплаты по несколько месяцев. Первыми не выдерживали монтировщики – уходили. Такие большие работы как «Мастер и Маргарита», «Моя прекрасная леди» некому было вести – там же во время спектакля нужно работать. Мы брали людей с улицы, с двух-трех репетиций готовили и «бросали» их в эти спектакли. Надо отдать должное Светлане Яковлевне Фесенко, которая в этой ситуации заменила Евгения Юзевича, руководила вводами. Мы не отменили спектаклей. Она проводила всю необходимую работу. Сейчас после его ухода меняются исполнители в тех спектаклях, которые он ставил.

Я был на совещании директоров и видел, что другие театры кукол еще сидят в 80-х годах – советский тип театра, когда ездят по школам и садикам. Мы от этого вовремя отказались, уйдя по другому пути, создавая стационарный большой театр, а не просто передвижное «шапито»...

Феномен харьковской школы, по моему мнению, в том, что здесь произошла мощная кульминация вследствие прихода очень талантливых, самых различных кадров. Они за корот-



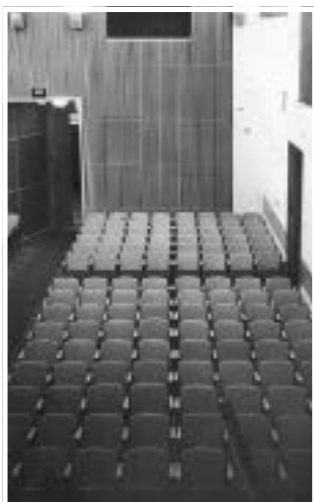
С. Я. Фесенко

кое время прошли через наш театр и много сделали для его приумножения. Что касается школы кукольников, имея в виду то, что происходит на харьковской сцене, то особенность игры актеров в «Чертовой мельнице», в «Ревизоре» – это психологически выстроенная игра. Все точно, сценически и логически. Я могу сказать, что это состояние пребывания, близкое к психологизму. Поэтому многие драматические сцены в «Ревизоре» или «Скотном дворе» пробирают душу человека, поскольку логика поведения этих кукол очень близка человеку, очень правдоподобна. Вызывать сопереживание у зрителя – это и есть наше желаемое. У нас есть исполнители, которые делают это на очень высоком уровне. Я знаю, в таком масштабе, как у нас, нигде традиция не была так развита. Здесь всегда уделялось внимание качественному репертуару. Истоки большого постановочного спектакля это еще «Запорожец за Дунаем» в 30-е годы – и либретто, и музыка, и драматические роли. Эта точка отсчета дала импульс театру к развитию. В 50-60-е годы в театре делали «Сорочинскую ярмарку», потом был Гоцци и другие спектакли – это качественная литература. В 80-е годы я принял Ворфоломеева у Инюточкина.

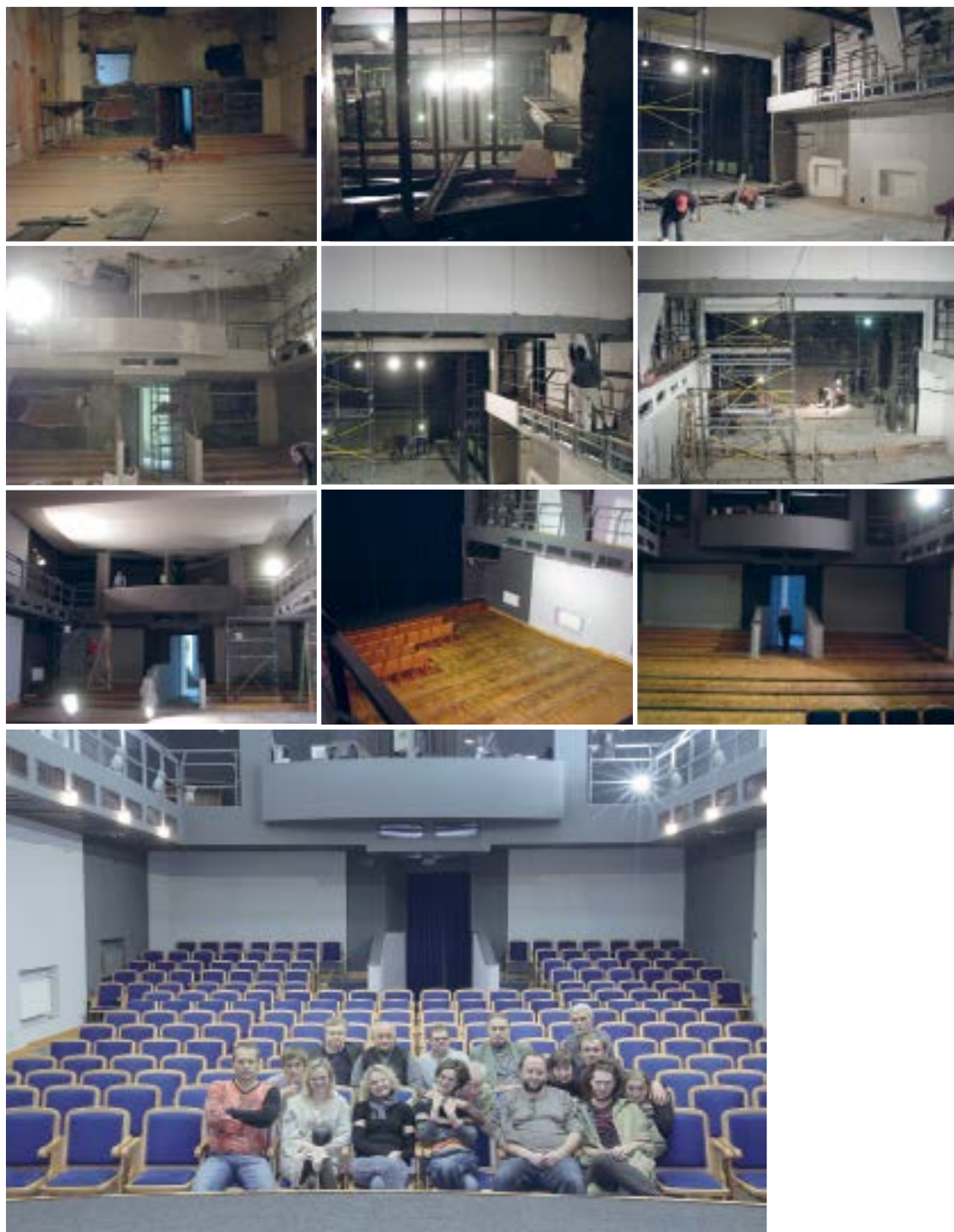
Сейчас нет пьес уровня даже 80-90-х. Ушло поколение Айтматова, Абрамова, Трифонова, Можаева, которыми мы зачитывались в мягких журналах. Поколение сменилось, и мы пока ждем современной качественной литературы. А сейчас берем Чехова, Шекспира, Гоголя, Булгакова». ⁴⁵⁸

Впечатляет размах деятельности администрации театра. Удивляет способность В. В. Решетняка выдерживать плотность проблем, универсальность его служебных обязанностей. На своем посту руководителя театра он охватывает все подразделения театрального механизма, зная досконально каждую деталь его сложного устройства. Он не только хозяйственник, администратор, но и аналитик, политик, профессионально исполнявший функции художественного руководителя, которые со знанием и пониманием дела он осуществлял в отсутствие главного режиссера. Долгое время он решал сложные репертуарные проблемы, стратегически рассчитывая каждый шаг в необходимости брать в постановку ту или иную пьесу. Здесь ему, безусловно, помогало его театроведческое образование, чутье на качественную драматургию и литературу. Он сам был автором идей некоторых постановок. Все, взятое в совокупности, подводит к выводу, что административно-управленческая школа на современном этапе истории Харьковского театра кукол прошла значительно дальше в своем развитии. На сегодняшний день два руководителя – В. В. Решетняк и В. Н. Панченко – в русле лучших традиций административной школы, заданной П. Л. Слонимом, вывели Харьковский театр кукол на новый уровень решения административных и художественных задач.

⁴⁵⁸ Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.



Вид зрительного зала после реконструкции 1968 г.



Реконструкция зрительного зала 2011–2012 гг.

Сегодняшнее время имеет свою специфику: в стране, перевалившей двадцатилетний рубеж независимости, отсутствуют государственные программы по развитию культуры и искусства, поэтому театрам приходится с помощью собственной инициативы, профессионализма и высокого чувства гражданской ответственности за судьбу театра самим решать все творческие и производственные задачи. При хроническом отсутствии средств в государственном бюджете, администрация Харьковского театра кукол добилась беспрецедентного результата – выделения средств из областного бюджета на реконструкцию зрительного зала:

«По словам начальника управления культуры Харьковской облгосадминистрации Дмитрия Кузнецова, руководство театра планирует провести реконструкцию в несколько этапов. После первого этапа стоимостью один миллион гривен театр «полностью сменит имидж и перейдет в новое качество». Средства на реконструкцию театралы надеются получить из облбюджета – государство пока не может выделить деньги для таких проектов.

– Руководство театра предлагает провести реконструкцию в форме инвестиционного проекта и доказывает, что благодаря инвестициям доходы учреждения возрастут – через три-четыре года расходы окупятся, и будет получена первая прибыль, – говорит Дмитрий Кузнецов.

– Что могли, мы уже сделали собственными силами – рассказывает Владимир Решетняк. – За счет своих денег и средств облбюджета оборудовали новую проводку сценического освещения, поменяли пульты управления сценическим светом, провели целый ряд подготовительных мероприятий в соответствии с проектом реконструкции. Планируется провести целый ряд комплексных мероприятий – поменять механизмы сцены, значительно улучшить возможности по сценическому освещению, обновить стены и потолок зрительного зала, улучшить акустику, сделать современную вентиляцию и кондиционирование воздуха, чтобы можно было комфортно работать и в летнее время».⁴⁵⁹

В более благополучные времена подобные преобразования проводились уже неоднократно – в 1968 году при переселении с улицы Красина на площадь Конституции (тогда площадь Тевелева). Реконструкция зрительного зала проводилась также в 1995 году (подъем сцены и задней части партера). Но в 2011 году предпринята принципиальная реконструкция зала, полная его модернизация, касающаяся дизайна интерьера и обновления оборудования. Из газетной информации видно, что руководством была выстроена целая стратегия, учитывающая все сложности современной ситуации, главные из которых – дефицит средств госбюджета. Тем не менее, была проведена серьезная работа с инженерами, архитекторами, конструкторами и строителями. Новый зал отныне соответствует современным требованиям европейского театрального помещения, где комплексно решены вопросы качественного проведения спек-

⁴⁵⁹ Стрельник И. Харьковский театр кукол меняет имидж [Текст] / Ирина Стрельник // Вечерний Харьков. 2011. – 26 янв.

таклей, условий труда актеров, всех производственных служб, а также комфортных условий для зрительского восприятия театрального зрелища.

Осуществление целенаправленных действий – показатель высокой административной культуры. В противовес методам руководства в 40-е и 70-80-е годы, нынешние методы показательны урегулированностью и взвешенностью производственных планов, четким и последовательным их выполнением.

За более чем двадцатилетнюю практику руководящая деятельность В. В. Решетняка и всего административного аппарата приобрела два очень важных для судьбы театра направления:

1) *Полностью исключен принцип случайности как метод руководства театральным процессом, чем отличалась внутренняя политика театра в 70-е и 80-е годы. Театр подчинен четко разработанной программе развития, движение его целенаправленно, поставлено на строго рациональную основу в руководстве театральным организмом;*

2) *В. В. Решетняк утвердил новый стиль руководства – рациональный, прагматический подход в решении производственных задач, основанный на возрожденной внутритеатральной этике.*

Именно эти обстоятельства обусловили поступательный рост театра, благополучный выход из кризиса и дальнейший творческий подъем.

В. В. Решетняк пошел значительно дальше своих предшественников, восстановив и обеспечив неуклонную и стабильную политику модернизации театра. В. В. Решетняк и В. Н. Панченко в сотрудничестве с главным бухгалтером А. Н. Вечер, заместителем директора по организации зрителей И. Н. Букреевой, заведующим постановочной частью В. М. Грибковым, заведующим труппой А. Н. Беляевым вот уже более двадцати лет наращивают потенциал театра, открывая новые перспективы, используя производственные резервы для реализации всех его возможностей.

Обновилась вся технологическая часть театра, закуплена современная техника, обновлена радио и световая аппаратура. Освещение спектаклей теперь при-

обрело другие, более сложные функции в практическом воплощении художественных замыслов постановщиков. Радиоаппаратурой распоряжаются квалифицированные сотрудники под руководством опытного мастера, звукорежиссера А. В. Золотухина.



В. В. Решетняк



А. В. Золотухин



В. Н. Панченко

Видную роль в развитии административно-управленческой школы Харьковского театра кукол сыграл заслуженный работник культуры Украины, заместитель директора В. Н. Панченко. По степени профессионализма Вячеслав Николаевич – классический образец современного администратора. Театр, проходя, как взлеты, так и падения в развитии административно-управленческой школы, оставил в его памяти немало ярких страниц воспоминаний о стиле руководства лучших представителей административного звена Харьковского театра кукол. В. Н. Панченко выделяет самые лучшие стороны административного подразделения, в чем видна школа воспитания кадров, являющаяся неотъемлемой частью общего лица театра:

«Здесь были актеры, которые, уходя на пенсию, становились администраторами. Это и Фениас Ильич Сушон, и Ян Михайлович Бреставицкий – он окончил режиссуру драмы. Они оба были моими учителями.

Наш театр, в смысле административного стиля работы, не имеет аналогов. Скажем, в других театрах администрация существует, чтобы заниматься снабжением, программами выпуска спектакля, ремонтом, то есть, определенным направлением работы. У нас совершенно другая специфика.

Когда я пришел, мне было двадцать четыре года. Мне сразу объяснили, что здесь нужно не только работать, а любить специфику театра кукол, любить актера. Не говоря уже о здании, спектаклях и т.д. Помогать актеру в любой момент. Я удивился сначала – я же не нянька, что значит «помогать»? Да, помогать с роддомом, квартирой, отдыхом. Потом я понял, что от этого много зависит. Когда забираешь у актеров быт, тогда актер имеет больше времени для театра. Их жены, дети, мамы, папы, все обращались к нам, и мы помогали, потому что мы, как одна семья. И до сих пор это есть, и ни в одном другом театре этого нет в такой мере, как у нас. Встречаясь на различных слетах с другими администраторами, я не видел ни у кого такой любви к своему театру, как у нас. Я приезжал в другие театры и, будучи рядом с администраторами, сидя у них в кабинете, видел, как заходили актеры, просили пропуск, им не давали. Видел, как актера



А. Н. Вечер



И. Н. Букреева



В. М. Грибков



А. Н. Беляев

скорая забирала, а администратор сидит у себя в кабинете: «это не мое дело». У нас директор всегда знал проблемы артистов. Попадает артист в больницу, с ним едут, берут на себя дела, спасают, если актер запивал, мы везли его лечить, контролировали, ставили на ноги. Кто был совсем плохой, того уже Афанасьев увольнял, и у него было такое правило – второй раз после этого не брать. Единственный был у нас, кому он все прощал, – это художник Щеглов. Администрация за всем этим следила. У нас нет, как в других театрах – «это не мое дело»! Это одно общее дело.

Везде нам шли навстречу, потому что мы были визитной карточкой города. Все – приезжие, проверяющие, ЦК КПСС, члены Политбюро, интуристы – бывали у нас. После того, как у нас в театре побывала Фурцева, она, приехав в Москву, рассказывала, какой театр в Харькове. С тех пор мы каждый вечер принимали гостей.

Афанасьев, как администратор, был волевой. Когда я учился в Москве, у меня

был лектор по технологии сцены – Тихомиров, – на его книгах все учились. Тихомиров был на реконструкции этого театра, помогал Афанасьеву и увидел его в работе. И он мне говорит:

– Харьков, встаньте. Огромнейший поклон Виктору Афанасьеву, лучшему администратору СССР!

Афанасьев – художественный руководитель, народный артист, а он его лучшим администратором называет. Я приехал и говорю:

– Виктор Андреевич, прошу прощения, может быть, вас оскорбили, но вот тут такое сказали...

А он смеется и говорит:

– Нет, Слава, все нормально, на самом деле меня таким считают...

Сегодня очень большой груз ответственности за театр лежит на нас с Решетняком. У нас нет, как в других театрах, отдельного специалиста по ремонту, по механике, по охране труда, технике безопасности, по электрике и по пожарной безопасности. У себя в театре все эти вопросы решаем мы вдвоем». ⁴⁶⁰



Главный администратор Я. М. Брестовицкий и завлит С. А. Смелянская со зрителями



Сотрудники администрации и литературно-педагогической части

⁴⁶⁰ Беседа с заслуженным работником культуры Украины, заместителем директора Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. Н. Панченко от 11 марта 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-7.

В познании законов нашего вида искусства театр прошел поистине огромный путь. Театр значительно укрепил свою материально-техническую базу, обновил репертуар, восстановил внутритеатральную этику. Соотношение всех звеньев и подразделений театра сегодня уже представляет собой единый, слаженно работающий театральный организм, с целенаправленными творческими ориентирами. На них равняется вся внутренняя жизнь театра. Это единый рабочий организм, в котором все звенья подчинены достижению единой цели – созданию высокохудожественного репертуара. Так восстанавливалась харьковская школа кукольников.

*Харьковский театр кукол – это рабочая модель репертуарного театра. Театр вновь обрел свой исконный, исторически оправданный статус **показательного** для всей Украины театра кукол. По всем признакам школы он ведет свою линию на возрождение славных исторических традиций.*

Работа эта была очень нелегкой, на протяжении более двадцати лет испытывались невероятные трудности. Но показательно еще и то, что когда у руля стоят люди, которые не терзаются внутренними неудовлетворенными амбициями, переходящими во внешние распри, интриги, расколы, а подчиняются единой воле, вовлекая в орбиту созидательного труда всех сотрудников, то, как бы ни были тяжелы внешние социальные условия, результат всегда будет не случайным, а запрограммированным.



Глава 5

Классификация периодов истории Харьковского театра кукол

Все театры кукол, зарождавшиеся в Харькове, имели определенное отношение к единому понятию «Харьковский театр кукол» – явлению, как мы убедились, далеко не однозначному. И Всеукраинский Показательный театр кукол, и Областной государственный театр кукол им. Н. К. Крупской под руководством А. Н. Струменко, и Областной государственный театр кукол под руководством В. П. Белоруссовой – все они рассматриваются как цельная история Харьковского театра кукол со всеми позитивными и негативными явлениями.

Совершив анализ исторической ситуации, следуя принципу преемственности традиций эстетики, мы логически подошли к выводу, что официальная дата рождения – 1 июля 1939 года – рождение не Харьковского театра кукол, а *одного из театров кукол в Харькове*. Рассматривая в целом развитие Харьковского театра кукол во времени, то он всецело принадлежит генеральному направлению Всеукраинского Показательного театра кукол, основанному П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховцом, так как доминирующую платформу театра с начала 50-х годов определяла эстетика Показательного театра кукол. Такого масштаба работы, которая в пропаганде искусства театра кукол оказала бы повсеместное влияние на создание и организацию театров кукол, как самодеятельных, так и профессиональных, в Украине и за ее пределами, не знал, пожалуй, ни один театр в стране.

Согласно официальной версии, содержащейся в «Исторической справке о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н. К. Крупской» А. Н. Струменко, мы замечаем ряд факторов:

1) Организация театра кукол имени Н. К. Крупской была осуществлена сугубо из утилитарных соображений, сводящихся к *обслуживанию* младшей и школьной аудитории. В отличие от Всеукраинского Показательного театра кукол, никакие творческие, программные установки изначально не были заложены в основание театра. В военное время театр играл драматические спектакли, это не способствовало закладке и развитию традиций. В театре кукол им. Н. К. Крупской не было создано каких-либо заметных в историческом плане постановок с точки зрения образцов школы. Вследствие перечисленных обстоятельств, нет оснований говорить о формировании в театре каких-либо художественных традиций.

2) Русский областной театр кукол им. Н. К. Крупской под руководством А. Н. Струменко фактически являлся параллельной структурой областного украинского театра кукол, которым руководила В. П. Белоруссова. Слияние обоих театров в 1949 году стало не творческим осознанным альянсом, а следствием

организационных, административных причин и носило директивный характер: они нашли единую юридическую «крышу», но не нашли единой творческой платформы.

3) В театре кукол им. Н. К. Крупской практически отсутствовало сильное административно-руководящее начало, что не позволило театру в довоенный, военный и послевоенный периоды развернуть деятельность таким образом, чтобы вывести театр из полунищего существования. Струменко, Мазуренко, Яковлев и другие директора не смогли обеспечить своих сотрудников ни нормальными условиями труда, ни оптимальными материальным снабжением, в результате чего театр оказался на рынке в деревянном павильоне. Судя по документам, даже инициатива о предоставлении театру нового помещения на улице Красина исходила от актеров, а не от руководства театра. Вялость руководящего начала театра кукол им. Н. К. Крупской привела к текучке кадров, частой смене директоров, а впоследствии и к уходу из театра его основателя А. Н. Струменко.

4) В. А. Афанасьев, Е. С. Гуменюк и Г. Е. Стефанов продолжили традиции Всеукраинского Показательного театра кукол, основанного П. Д. Горбенко и И. Н. Шаховцом. Корифеи Показательного театра составляли в тот момент основной костяк труппы театра кукол им. Н. К. Крупской, выведший театр на качественно новый уровень.

5) В. А. Афанасьев вывел театр из творческого и финансового тупика, развернул новую деятельность в театре, продолжил традиции административной школы управления, заложенные первым директором Всеукраинского Показательного театра кукол П. Л. Слонимом.

6) Заслугой В. А. Афанасьева является продолжение традиций в пропаганде театра кукол, в частности, выразившееся в образовании им музея театральных кукол, начало которому было положено в 1952 году.

Специфической особенностью истории Харьковского театра кукол после репрессирования его основателя И. Н. Шаховца, является фрагментарный, скачкообразный и непоследовательный характер развития харьковской школы кукольников. Начало, формирование и развитие театра с 1929 до 1936 годы носит прогрессивный, конструктивный, созидательный характер. В это время он шел в русле модернизации. С 1936 года – момента увольнения, затем ареста и расстрела И. Н. Шаховца – театр, следуя традициям, продолжает относительно успешную деятельность. В 1941 году, в начале войны, Показательный театр кукол не был расформирован, весь состав театра был эвакуирован, а оставленное имущество разграблено.

Возвращение В. А. Афанасьева в Харьковский театр кукол им. Н. К. Крупской в 1952 году вернуло его в русле модернизации на основе традиций харьковской актерской школы. В 60-е годы творчество корифеев, режиссера Л. А. Хаита, художника-сценографа В. И. Кравца вывело Харьковский театр кукол на качественно иной уровень. Вполне вероятно, что в 70-е годы театр мог бы не поддаться постмодернистским тенденциям, но истории суждено было распорядиться иначе.

Историю Харьковского театра кукол создавали разные по эстетическим платформам и художественным кредо творческие личности, но харьковская школа кукольников сохранила общую тенденцию развития, ярко проявлявшуюся в периоды ее неоспоримых успехов и едва теплившуюся во времена обидных поражений. Последователи, уже имея сформированную базу, внесли достойный вклад в развитие и совершенствование школы, что является огромным достижением харьковских кукольников.

Харьковский театр кукол, как носитель харьковской школы кукольников, на пути своего развития пережил несколько этапов. Зафиксируем общую картину этих важных формирующих моментов:

1) Истоки и становление Харьковского театра кукол берут начало во Всеукраинском Показательном театре кукол в 1929 году, его основателями являются художник-бойчукист и государственный деятель П. Д. Горбенко и художественный руководитель – И. Н. Шаховец. Первым директором Всеукраинского Показательного театра кукол был П. Л. Слоним. Этот этап делится на два периода: работу под руководством И. Н. Шаховца с 1929 по 1936 годы, и с 1936 по 1941 годы, когда последователи трудились без своего главного вдохновителя.

Выдающийся режиссер И. Н. Шаховец заложил программу модернизации Харьковского театра кукол, «генетический код» будущего творения, определивший понятие «харьковская школа кукольников». Помимо несомненных художественных заслуг в формировании эстетики театра кукол, И. Н. Шаховец заложил фундамент всех основных звеньев харьковской школы – актерской, режиссерской, административной, сценографической и литературно-педагогической.

2) Параллельно действовал и организованный в 1935 году областной государственный театр кукол под руководством В. П. Белоруссовой.

3) В 1939 году состоялось открытие другого театра, которому было присвоено имя Н. К. Крупской, его руководителем был назначен А. Н. Струменко.

4) После войны актеры труппы И. Н. Шаховца, рассеянные по разным театрам, а также актеры театров, руководимых В. П. Белоруссовой и А. Н. Струменко, в 1949 году объединились в одну труппу под «крышей» театра им. Н. К. Крупской. До 1952 года актеры владели жалкое существование, выступая в мороз и жару в деревянном балагане на Благовещенском рынке.

5) В «красинский» период В. А. Афанасьева (1952 – 1968), деятельности актера и режиссера Л. А. Хаита, художников Е. С. Гуменюк, А. М. Щеглова, В. И. Кравца и А. Н. Родионовой произошел небывалый взлет театра, характеризовавшийся целым рядом широко известных, событийных в истории мирового театра кукол постановок.

В «бекетовский» период В. А. Афанасьева (1968 – 1983) театр постепенно приобретал почетный имидж, используя для этого шлейф былых заслуг, успешно эксплуатируемых в застойные 70-е годы.⁴⁶¹

⁴⁶¹ Характерно, что сам Виктор Андреевич вспоминал преимущественно первый период своей деятельности, когда он совершал свои азартные действия по продаже рыночного

6) В период (1983 – 1990) деятельности директора А. Ф. Ридного, главного режиссера А. А. Инюточкина и главного художника В. И. Маяцкого, театр утратил стабильность и определенность развития. Первая половина этого периода (1983 – 1985) отмечена оптимизацией общей деятельности театра, были намечены определенные художественные ориентиры по выводу театра из кризиса. Некоторые заметные работы заняли достойное место в летописи 80-х годов, определили направление поисков новых форм в области тотального театра кукол. Однако в дальнейшем не удалось довести до конца реформы, и вторая половина этого периода (1985 – 1990) характеризуется резкой деградацией программы модернизации театра, повлекшей за собой глобальное разрушение всех структур театрального механизма. В результате творческий кризис, утвердившийся с середины 70-х годов, усугубился к концу 80-х годов.

7) В период деятельности директора театра В. В. Решетняка, главного режиссера Е. Ю. Гиммельфарба (1990 – 2002), а также очередного режиссера О. М. Русова (1987 – 1994) и главных художников И. Н. Борисовой (1990 – 1993) и Н. Н. Денисовой, художника-постановщика М. Н. Кужелевой театр полностью восстановил свой былой статус, авторитет и популярность.

8) В первое десятилетие XXI века под руководством директора театра В. В. Решетняка, главного режиссера О. Ф. Дмитриевой и главного художника Н. Н. Денисовой в театре продолжается процесс обновления репертуара, обращения к классике, к новым формам современной эстетики театра кукол, идет постоянный приток молодых кадров.

Исходя из исторического анализа, составим цепочку представителей всех поколений сотрудников театра. Указанные в хронологическом порядке театральные деятели олицетворяли и олицетворяют своим творчеством Харьковский театр кукол и традиции харьковской школы кукольников. На примере всех представителей разных поколений видна объективная взаимосвязь времен, в которых прослеживается единая линия, направленная на развитие модернистских тенденций театра. Это – представители школы актерской, режиссерской, сценографической, литературно-педагогической и административной. Пять слагаемых одного большого творческого организма с момента его образования и до настоящего времени:

Актерская школа: И. Н. Шаховец с плеядой актеров Показательного театра – Л. Н. Костенко, Л. С. Цимлова, Б. М. Трофимюк, М. М. Вербицкая, А. В. Копырина, Ж. Н. Каменецкая, А. И. Миненко, В. В. Брадул, В. А. Афанасьев и др. (30-е гг.); корифеи – Г. Е. Стефанов, П. Т. Янчуков, Л. П. Гнатченко, Т. Н. Николенко, В. М. Калмыков, В. В. Денисенко, Ф. И. Сушон и др. (30-е-80-е гг.);⁴⁶² Э. Н. Смир-

балагана, авантюрную поездку в Москву на Всесоюзный фестиваль детских театров. Из своих постановочных работ очень гордился «Чертовой мельницей» и «Божественной комедией». Все они относятся к «красинскому» периоду.

⁴⁶² Указываются только фамилии корифеев, воспитанные И. Н. Шаховцом и прослужившие в Харьковском театре кукол до начала 80-х годов XX века.

нова, Ф.Е. Грошева, Ш.И. Фоерберг, Б.М. Иванов, Л.П. Иванова, В.М. Прохоров, М.И. Прохорова, Л.И. Кулишова и др. (60-е – начало 80-х гг.); В.А. Бардуков, И.В. Рабинович, С.Я. Фесенко, А.Ю. Рубинский, В.Н. Рычагова, В.М. Горбунов, И.А. Золотарева, А.В. Бойко, Л.Г. Мельникова, О.Ф. Мохленко, Т.И. Кривоги́на, А.Н. Беляев (с 70-х гг.); В.И. Гиндин, Г.Ю. Гури́ненко, И.А. Мирошниченко (с 80-х гг.); Н.Н. Гранковская, А.Н. Коваль, О.С. Коваль, М.Ю. Озеров, А.В. Озерова, Е.А. Павлова, В.В. Шапошников, Н.Л. Шапошникова, А.С. Шлыкова (с 90-х гг.); Т.А. Тумасянц, А.В. Андри́щенко, Ю.Н. Галдун, А.В. Маркин, В.А. Мищенко, В.Л. Бурлеев, П.П. Савельев, А.А. Вусик (после 2000 г.).

Режиссерская школа: И.Н. Шаховец, В.А. Афанасьев, Л.А. Хаит, А.А. Инюточкин, Е.Ю. Гиммельфарб, О.М. Русов, О.Ф. Дмитриева.

Сценографическая школа: О.К. Фомишкина, Е.С. Гуменюк, А.М. Щеглов, В.И. Кравец, А.Н. Родионова, В.И. Маяцкий, М.Н. Кужелева, И.Н. Борисова, Н.Н. Денисова.

Литературно-педагогическая школа: И.Н. Шаховец, Б.М. Глозман, С.А. Смелянская, А.А. Малкова, А.А. Стогний.

Административно-руководящая школа: П.Д. Горбенко, П.Л. Слоним, В.А. Афанасьев, В.Н. Панченко, В.В. Решетняк.

На сегодняшний день коллектив Харьковского театра кукол представляет собой сплоченный коллектив единомышленников. Безусловно, такой театр – живой, а, значит, эпоха Модернизма в стенах бекетовского «Дворца сказок» по-прежнему живет и побеждает. И как бы ни бушевали постмодернистские шквалы в сознании поклонников эрзац-культуры, устремления современных модернистов обязательно найдут отклик у немалой части тех зрителей, чьи эстетические пристрастия родственны их современным поискам и находкам. На том стояли и будут стоять преимущество поколений, следование традициям, сохранение школы и бережное отношение к наследию.

Часть 6:

Философия театра
кукол и основы теории
харьковской актерской
школы кукольников





Глава 1

Натурализм и реалистический метод в сущности и природе играющих кукол

Натурализм в театре кукол породил вопросы, бывшие одно время предметом жарких творческих дискуссий, споров о специфических возможностях играющей куклы, ее независимости от человеческого театра. Со времен «серебряного века» русской культуры театр кукол успешно развивал принципы условности, и, казалось бы, неожиданно к 40–50-м годам XX века утвердилась тенденция театра кукол в имитации театра человеческого: в кукле натурально воспроизводилась анатомия человека, в сценографии – пропорции уменьшенных до соответствующего масштаба декораций, интерьеров. Что это, нонсенс? Чем объяснить такой резкий крен в сторону подражательства человеческому театру и «бытовой» правде?

Продолжая разговор о натурализме, начатый в третьей главе третьей части нашего исследования, необходимо отметить, что эта тема крайне важна с позиции понимания основ харьковской школы кукольников. Но для начала выясним, как понимать натурализм в связи с условностью природы театра? Хотя в теории искусства терминам «натурализм» и «реализм» уже даны свои определения, стоит их пересмотреть еще раз.

Если исследовать корневые значения слов «натурализм» и «реализм»,⁴⁶³ мы убедимся в некоторой их идентичности. Натура и реальность – и то, и другое покажутся обозначением одного и того же понятия – природные объекты, воплощенные в людях, животных, растениях, природных ландшафтах и прочих явлениях действительности.

Человек, как природное явление, включает в себя широкий спектр проявлений – это его физические и психологические действия (психофизика), другими словами, его пластика души и тела.

В искусстве, наверное, можно фотографически точно отразить все явления природы, если того требует, условно говоря, бытовая правда, которая, подобно фотографическому снимку, станет слепком с действительности. Так театр кукол «фотографировал» человеческий театр, воспроизводя «реальное» поведение

⁴⁶³ Натура – от лат. *natura* – природа. Натурализм – от лат. *naturalis* – природный, естественный.

Реальность – от позднелат. *realis* – вещественный, действительный, существующий в действительности.

Реализм – правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества.

людей, что, скорее, напоминает первые азы в освоении техники живописи: художник копирует обычные предметы – кубы, пирамиды, вазы, посуду и т. д., – тренируясь в достижении достоверной, буквальной, фотографической точности реальных объектов действительности. Но в пластическом искусстве натура преобразуется в разных формах, дающих импульс к эмоциональному восприятию, и, скажем, на полотне художника мы уже видим не просто натурально воспроизведенную вазу, а вазу под углом зрения, художественного восприятия живописца. Убедимся в том, сравнивая различные жанры живописи, предположим, художников эпохи Возрождения с аналогичными жанрами у художников-модернистов. В обоих случаях это правдивое отражение реальной жизни в пластических формах искусства, потому что в интерпретации природы проявляются мироощущение художника, его творческая задача. Стало быть, понятие «натура» – категория стабильная. От нее художник отталкивается, чтобы создать свою реальность, но тогда, согласно логике, реальность, отраженная художественным видением художника, предстает перед зрителем в преобразованном виде:

«В основе способа мышления художника лежит ощущение реальности, трансформирующееся в конструкциях и формах искусства. Поскольку без ощущения реальности не обходится всяческое формотворчество, то объективно в основе любой эстетики лежит реализм».⁴⁶⁴

В таком случае, реализм включает в себя множество последовательно развивающихся художественных систем, и каждая из них – правдивое отражение реальной жизни:

«Реалистическое искусство располагает необычайным многообразием способов подхода к действительности, способов обобщения, стилистических форм и приемов. Реализм Дж. Боккаччо и реализм Г. Мопассана, А. Дюрера и О. Домье, А. С. Пушкина и В. В. Маяковского, К. С. Станиславского и Б. Брехта существенно отличаются друг от друга, свидетельствуя о широчайших возможностях объективного освоения исторически изменяющегося мира художественными средствами».⁴⁶⁵

Значит, реализм как художественный метод становится преобразующим фактором искусства. Само понятие «искусство» можно трактовать как искусно созданную модель жизни, «искусственную» жизнь.

Поскольку искусство – это изображение жизни, тогда натурализм есть жизнеподобная форма искусства, фотографическое отражение природных явлений, и категория *отражения* является функцией натурализма. Так, кукла, натуралистически воспроизводящая живого человека, становится манекеном или восковой фигурой. Реализм является *преобразованием* реальности, превращающим

⁴⁶⁴ Рубинский, А. Реалистический метод в театре кукол [Текст] / Алексей Рубинский // Post office. Образы часу – образы світу: [зб. наук. пр.] Харк. націон. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – № 813. – С. 67-88.

⁴⁶⁵ Большая Советская Энциклопедия. Т. 21 [Текст]. М.: Сов. энциклопедия. – 1975. – С. 526.

отражение в форму искусства. Это – преображенная природа-натура. Таким образом, отражение и преображение – основные категории формотворчества в искусстве. Категория «преображение» – не стабильное, а постоянно движущееся состояние искусства, приобретающее язык *условности*, то есть художник говорит со зрителем языком форм, вызывающих у него соответствующие ассоциации.

В театре кукол имеют значение два аспекта воплощения формы посредством воспроизведения природы в реальном ее восприятии через предметное тело. При этом подразумевается тело живое, человеческое (первый аспект), потому что предметное тело (второй аспект) изображает живое человеческое тело. Следовательно, знание пластических законов предметного тела не обходится без знания пластических законов живого тела – природы. Натурализм становится категорией познания, изучения природы, как основы формотворчества, которая является необходимым условием акта *оживления* – первого этапа работы актера с куклой. Придание натуре факта реальности становится условием акта *одухотворения* – второго этапа работы актера с куклой. Все вместе, оба этапа, образуют реалистический метод работы с куклой. Таким образом, перед кукольником стоит задача оживления предметного тела с целью создания цепи ассоциаций, связующих восприятие зрителя с натурой, реальностью. Следовательно, *кукольник проходит два этапа работы с куклой:*

- 1) *изучение природы;*
- 2) *превращение, преображение изображения природы в различных формах.*

Когда театр кукол фотографически имитировал человеческий театр, в художественном отношении подобная позиция была ущербна для искусства. Натурализм как имитация жизни не представляет художественного интереса, но мы никак не обойдемся без его основополагающего значения. Преображение – это всеобщее начало движения в пространстве условности языка искусства, так как театр интересен укрупнением, превращением. Собирательное начало художественного образа – это концентрация многих свойств в одном. Художник собирает информацию, рассеянную во многих частностях, как *натуру, призванную для опознавания*, синтезирует и представляет в художественно завершенном виде. В искусстве реальность преобразуется в символах, утверждаясь в различных стилях, художественных методах:

«Эмпирическая достоверность художественного образа обретает смысл лишь в единстве с правдивым отражением существенных сторон действительности, которая порой требует для выявления тех или иных граней ее глубинного содержания резкой гиперболизации, заострения, гротескной утрировки „форм самой жизни“. Самые различные условные приемы и образы неоднократно являлись средством точного и выразительного раскрытия жизненной правды, например, в творчестве Ф. Рабле, Ф. Гойи, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Довженко, Б. Брехта, особенно тогда, когда сущность того или иного социального явления или идеи не имеет адекватного выражения в каком-либо одном единичном факте или предмете. Нередко наблюдаются художественные образования,

в которых одновременно существуют и реалистические, и не связанные с реализмом черты, например, символические тенденции в творчестве М. А. Врубеля или А. А. Блока, находящиеся в творчестве самого художника в нерасторжимом единстве».⁴⁶⁶

Когда в драматургии ситуация, даже предмет вырастают в своем значении, становясь значительнее, чем обычный жизненный факт, они превращаются в символ. Как писал Д. Стайн:

«Буря завжди символізує незадоволення небес та богів... Корона – цей могутній символістичний атрибут у Шекспіра, коли її тримають між королем та Болінброкком у *Річарді II*, – безперечно, символізує королівську владу, за яку йде боротьба. Такі символи мають властивість залишатися непорушно традиційними і майже універсальними у своєму значенні, як, наприклад, червоне завжди вказує на небезпеку, а подорож символізує саме людське життя».⁴⁶⁷

Одними из первых в Европе, кто совершил революционный поворот в осмыслении играющей куклы, были Г. Клейст и Г. Крэг. Словно из недр эпохи пришел импульс, который уловили затем модернисты, почував новые возможности художественной выразительности, исходящие от играющей куклы. Почему именно она – кукла – обратила на себя столь пристальное внимание?

Человеческий театр во второй половине XIX века вступил в критическую фазу развития. Идея К. С. Станиславского о сверхсознательном в творчестве актера во многом созвучна идее сверхмарионетки Г. Крэга.

В символическом начале искусства видится одна из труднейших эстетических задач – укрупнение смысла. В «идее куклы» Г. Крэг видел переход к большей условности и, следовательно, художественности, доходящей до символа. Актера, который своей индивидуальностью, конкретностью, «убивал» замысел драматурга, должна заменить марионетка, находящаяся вне конкретности. Она – овеЩественная метафора.

К. С. Станиславский, развивая идею сверхсознательного в способе существования актера на сцене, как бы ни была совершенна его техника, также упирался в конкретику актера. Известны мучительные поиски К. С. Станиславским новых способов актерского существования, попытки оторваться от рутины человеческого тела, будничных жестов, привычных состояний:

«Стоишь, бывало, перед произведением Врубеля или других новаторов того времени и по актерской и режиссерской привычке мысленно втискиваешь себя в раму картины, точно влезает в нее, чтобы не со стороны, а оттуда, как бы от самого Врубеля или от написанных им образов, проникнуться его настроением и физически примениться к нему. Но внутреннее содержание, выраженное в картине, неопределимо, неуловимо для сознания, его чувствуешь лишь в отдельные минуты просветления, а почувствовав, снова забываешь. Во время этих

⁴⁶⁶ Там же, с. 526, 527.

⁴⁶⁷ Стайн, Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: Символізм, сюрреалізм і абсурд [Текст] / Дж. Л. Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – С. 15.

сверхсознательных проблисков вдохновения кажется, что пропускаешь Врубеля через себя, через свое тело, мышцы, жесты, позы, и они начинают выражать то, что есть существенного в картине. Запоминаешь физически найденное, пробуешь донести его до зеркала и с его помощью проверить собственным глазом воплощаемые телом линии, но, к удивлению, в отражении стекла встречаешься лишь с карикатурой на Врубеля, с актерским ломаньем, а чаще всего со старым, знакомым, заношенным оперным штампом. И снова ищешь в картине, и снова стоишь перед ней и чувствуешь, что по-своему передаешь ее внутреннее содержание, на этот раз проверяешь себя общим самочувствием, приглядываешься внутренним взором к себе и – о ужас! – снова тот же результат. В лучшем случае ловишь себя на том, что «дразнишь» внешнюю форму врубелевских линий, забывая о внутренней сути картины.

В такие минуты чувствуешь себя музыкантом, принужденным играть на испорченном, фальшивом инструменте, уродующем артистические порывы, или паралитиком, который пытается выразить красивую мысль, а голос и язык против желания производят неприятные, отталкивающие звуки».⁴⁶⁸

Ф. М. Достоевский, будучи большим любителем представлений уличных кукольников, определил сущность игры актера с куклой термином «фантастический реализм», что означает «феномен «оживления куклы»».⁴⁶⁹ Для театра кукол



Картины М. Врубеля

⁴⁶⁸ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1988. – С. 354-355.

⁴⁶⁹ Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Дизайн Хаус, 2007. – С. 108.

эта проблема является своего рода «основным вопросом философии». Применимо к кукле – это законы психофизики жизни человека, перенесенные в психофизику «жизни куклы». Но на этом процесс движения куклы не останавливается. Реалистический метод свойствен всем видам искусства, его динамика объективна и прослеживается в движении в разных стилевых направлениях. Чтобы лучше понять природу реалистического метода, можно привести следующую аналогию



И. Репин. «Иван Грозный убивает своего сына»



Э. Мунк. «Крик»

в сопоставлении художественных методов художников-передвижников и художников-модернистов.

Сегодня столь тонко выписанной психологии на полотнах передвижников мы не найдем ни у одного современного художника. Но если сравним психологические портреты или жанровые картины передвижников с полотнами, скажем, С. Дали, то у последнего заметно движение художественного образа в сторону гиперболизации, заострения мысли и эмоции. При этом художник не теряет в психологической достоверности и нюансировке, но, вместе с тем, движется в сторону определенной пограничной черты положения своих героев в ситуациях, граничащих с запредельным состоянием человека. Это состояние можно определить как безумие или такие критические проявления состояний сознания, когда, кажется, человеческие возможности на пределе, еще одно усилие и произойдет психологический «взрыв»: психика и физические силы человека не выдержат накала страстей и психических напряжений.

Возьмем, для примера, картину И. Е. Репина «Иван Грозный убивает своего сына» и картину Э. Мунка «Крик» и сравним, как изображается крайняя степень психологического состояния человека на полотнах передвижника и модерниста. На обеих картинах изображены экстаические моменты сильнейших эмоциональных потрясений. Как психологически достоверно и тонко

выписана мизансцена, все детали быта, подчеркивающие степень горя и утраты, изображенные на картине И. Репина, и как аналогичное психологическое состояние изображается у Э. Мунка совершенно другими средствами – за счет повышенной динамики композиции, диссонирующего цветового строя. С одной стороны – реализм, с другой – экспрессионизм. Как еще можно было бы изобразить крайнюю степень экзистенции, как не средствами, избранными для этой цели Э. Мунком? И как еще можно изобразить состояние человека в различных обстоятельствах исторических сдвигов XX века – войны, бурного технического прогресса, экологических катастроф?

Присущими модернизму средствами гиперболизации образной системы решает свои темы С. Дали, доводящий ситуации до абсурда методом гиперболизации, показывая человека в ситуациях *наджизненных*, ирреальных, гиперболизированных, укрупняющих смысл, концентрируя, при этом эмоциональную и интеллектуальную энергию. Вместе с тем, в основе творчества С. Дали лежит глубокое реалистическое знание жизни. Не зря он утверждал, что для того, чтобы стать настоящим сюрреалистом, необходимо владеть основами академического искусства (реализма). Можно сказать, что от реализма предлагаемых обстоятельств к реализму *наджизненных* обстоятельств прослеживается определенная логика.

Стоит привести еще один пример, доказывающий объективность творческого процесса, который объединяет художников всех видов искусства. Рассказывает Е. Ю. Гиммельфарб:

«Я видел когда-то пятнадцатиминутный фильм о Пикассо. «Юридическая» съемка, камера не движется. Натурщица, мольберт и Пикассо. В кадре – его рука, которой он сначала с бешеной скоростью делает набросок. Когда он убрал руку, более реалистического портрета трудно себе представить. Репин! И после этого он начинает искать характерные черты в натуре, что-то убирать, переводить в другое качество. А сначала рука машинально создает фотопортрет. У Дали первые натюрморты тоже – «Репин», и только потом он пришел к сюрреализму».⁴⁷⁰

Повторим: из реалистического метода, положенного в основу школы МХАТ, родились самые разнообразные направления, выраженные в эстетике М. Чехова, Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, А. Таирова и т.д. Объективно основу культуры составляет ее внутреннее движение, приводящее к новому качеству, и накопление традиций в любых направлениях приводит к качественному скачку. Накопление традиций к началу двадцатого века привело к такому явлению русской культуры, как МХАТ. Система К.С.Станиславского, аккумулирующая мировой опыт технологии актерской игры, является в то же время продолжением реалистической школы Малого театра, а школа МХАТа, как эволюция школы Малого театра на новом витке развития, уже была запрограммирована к переходу в символизм

⁴⁷⁰ Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.

и т.д. При этом основой школы К.С.Станиславского остается реалистический метод.

Укрупнение жизненных коллизий происходит в заложенной в драматургии ситуации, предполагающей фантастику, парадокс, абсурд. При этом процесс оживления куклы не теряет своего значения, а продолжается в фантастических, парадоксальных, абсурдных, гиперболизированных ситуациях. «Реальность», жизненность персонажа-куклы переселяется в наджизненную ситуацию, но при этом должна оставаться живой, узнаваемой. В искусстве играющих кукол этот процесс уже начался в период «серебряного века» русской культуры, в творчестве Ефимовых, Деммени.

Вот один из примеров оживления куклы в ирреальных, «фантастических» обстоятельствах пьесы, который был представлен в постановке Петроградского «Детского театра» «Принцесса и Трубочист» в 1918 году:

«Главные действующие лица в сказке «Пастушка и Трубочист» – фарфоровые фигурки. Они философствуют, страдают – живут. Они – «совсем как люди» и наделены всеми качествами, которые дети тщетно пытаются вдохнуть в куклу... Переживания не тождественны переживаниям людей – фигурки из фарфора должны жить и чувствовать как «фарфоровые», только тогда они реальны. В задачу режиссера входило сделать форму переживаний как бы ирреальной, условной, «кукольной». Интонации артистов, по замыслу режиссера, должны быть музыкальны, движения – определены, все позы должны подчеркивать «милый излом», присущий фарфору, но и не должны впадать в манерность. Очевидно, что режиссер ищет здесь особый подход к постановке пьесы, написанной не для драматических актеров, а для кукол».⁴⁷¹

В творчестве актера-кукольника высоко развитая психотехника, позволяющая заглядывать в тайники «сверхсознания», – мечта К.С.Станиславского – «высший пилотаж» актерского исполнения. Это такой уровень мастерства, когда актер умеет почувствовать «наджизненную» ситуацию, не теряя при этом жизненной правды. Это уже не те чисто внешние приемы «кукольности», формалистической «фантастики», когда, скажем, у куклы могут удлиниться конечности, от избытка чувств отваливаться голова; это состояние, когда процесс условности движется дальше, и сознание актера, вся его психофизика распространяется дальше в область сверхчувственного, выходя за пределы предлагаемых обстоятельств, подвигается к той черте, когда границы реальности переходят в ирреальность, и начинается совершенно другая реальность, где мы начинаем ощущать иную область бытия, назовем ее условно *предполагаемые обстоятельства*.

В человеческом театре достичь подобного эффекта практически невозможно. Тело актера, как бы ни было оно тренировано и совершенно в психофизическом плане, материально и несет в себе свойства материального мира, оно – из «предполагаемых обстоятельств». Однако в истории человеческого театра все же

⁴⁷¹ Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Ди-зайн Хаус, 2007. – С. 163, 164.

существуют образцы более-менее удачного приближения актерской игры к отображению состояний человека в ирреальных, «предполагаемых» обстоятельствах. И как один из таких приемов – человеческий театр прибегал к уподоблению актера кукле:

«Тема кукол в театре проходит через все творчество Евгения Вахтангова. Не только в режиссуре, но и в своих актерских работах он часто обращался к «опыту куклы». Например, в одной из лучших своих ролей в Московском Художественном театре в спектакле «Сверчок на печи» Ч. Диккенса (1914) в роли игрушечного фабриканта Тэкльтона он создал образ механической куклы: «... Отрывистые интонации. Скрипучий голос. Каркающий смех. Щелк каблука. Один глаз полузакрыт. На губах гримаса брезгливости. Полосатый жилет. Куцый фрак с бархатными отворотами. Панталоны со штрипками. Резким и крепким контуром очерчена фигура фабриканта игрушек. Почти нет движений. Жестикуляция доведена до минимума. Вы смотрите на Тэкльтона и не знаете: живой ли человек перед вами или всего лишь заводная кукла, сделанная искусной рукой Калеба Племмера. Вот-вот окончится завод, и на полуслове, на полудвижении замрет этот смешной и неприятный джентльмен. Бесильно поникнут руки. Остановится шаг... Он похож на заводную игрушку, подобную тем, которые вырабатываются у него на фабрике. В его груди отстывает секунды мертвый механизм вместо живого и теплого человеческого сердца. Отсюда – трактовка образа как бездушной, механической куклы, лишенной живого многообразия человеческих чувств. Финал роли – превращение куклы в живого человека. С этим подходом к изображению всего отрицательного в человеческой жизни как механического, марионеточного, живого только внешне, а внутренне мертвого и пустого, мы столкнемся в творчестве Вахтангова еще не раз. Тема двух миров – мертвого и живого – станет основной темой вахтанговского творчества».⁴⁷²

Аналогичные примеры описывает Б.Е.Захава о работе Е.Б.Вахтангова над постановкой драматической сказки «Кукла инфанты» П. Антокольского (1917):

«Вахтангов предложил поставить эту пьесу как кукольное представление. Каждый актер должен был сыграть актера-куклу... «Нужно представить себе куклу-режиссера и почувствовать, как она стала бы режиссировать: тогда вы пойдете верно... Если пойдете от куклы, – говорил Вахтангов, – вы найдете и форму, и чувство... В другой своей постановке – «Свадьба» А. Чехова – Вахтангов добился при помощи этого же приема противоположного эффекта. Если в «Кукле инфанты» Вахтангов хотел показать ожившую игрушку, то здесь он поставил



Е. Б. Вахтангов в роли Тэкльтона. «Сверчок на печи» Ч. Диккенса

⁴⁷² Захава, Б. Творческий путь Евг. Вахтангова [Текст] / Борис Захава // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. – М.-Л.: 1939. – С. 339-341.

перед собой обратную задачу – в живом человеке раскрыть мертвую сущность, бездушность характера персонажа». ⁴⁷³

Подобных обращений к теме куклы у Вахтангова было немало – «Чудо святого Антония» (1920), «Вечер Сервантеса» (1920), «Эрик XIV» (1921). «Тема вахтанговского творчества – тема двух миров: «мира мертвого и мира живого», мира куклы и мира человека». ⁴⁷⁴

Модернизм вплотную подводил художников к укрупненному взгляду на мир. В маленьких куклах они находили решение глобальных философских проблем. В том же русле вели свои поиски Н. Евреинов, В. Мейерхольд, Л. Курбас.

Н. Евреинов писал:

«...в результате моего знакомства с марионетками – это знакомство принесло мне много радости... И недаром величайший из фантастов-драматургов Морис Метерлинк написал свои первые пьесы для театра марионеток, как недаром и то, что величайший из фантастов-режиссеров нашего времени Гордон Крэг милостиво обратился с высоты своего театрально-апостольского величия к бессмертной марионетке, признав в ней «нечто большее, чем проблеск гения» и даже «что-то большее, чем блестящее проявление личности. Все в театре искусственно: место, обстановка, места действия, освещение и текст пьесы. Не странно ли, в самом деле, не несообразность ли, что человек здесь настоящий, а не искусственный!» Великие законодатели прекрасного – я говорю о древних греках – отлично понимали подобное несоответствие, наделяя актеров масками, толщинками, котурнами, рупорами, обращающими живых лицедеев в некое подобие кукол...». ⁴⁷⁵

Во всех перечисленных опытах прослеживается попытка выйти за пределы «земного измерения» и окунуться в мир неведомый, надреальный – именно там обнаруживались совершенно неожиданные свойства человека, он выходил в некую «запредельность» человеческого, и начиналась та «реальность», где могла существовать только кукла. А кукла, в свою очередь, помогала человеку понять себя с другой стороны, изведать некую изнанку собственного бытия. Как мы убедились, опыт Е. Вахтангова явился тому ярким подтверждением. Как еще можно было бы постигнуть тайны «мира мертвого и мира живого», если не с помощью марионетки! Запредельность являет собой сущность марионетки, это ее поле деятельности, ее вотчина.

Рассматривая реалистический метод в театре кукол в такой связи, легче ориентироваться в процессах постижения этого искусства. Нам станут более понятны переходы от одного состояния эстетики ожившей куклы к другому состоянию, которое можно назвать запредельным, при этом кукла не теряет своей жизненной силы и узнаваемости. В запредельности земного существования мы

⁴⁷³ Там же, с. 159.

⁴⁷⁴ Там же.

⁴⁷⁵ Евреинов, Н. Дань марионеткам [Текст] / Н. Евреинов // Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922. – С. 101-102.

находим много «привлекаемого всем, что загадочно или сверхъестественно».⁴⁷⁶ А главное, переход от одного качества к другому будет плавным и закономерным. В нем не будет резких отказов от натурализма и революционных «перерезаний пуповины». В самом высшем своем проявлении – символе – кукла способна показать самые сокровенные состояния души человека:

«М. Метерлинк считал, что кукла как нельзя лучше сможет исполнить роль посредника между автором и зрителем и послужит самой удачной моделью для воплощения идеи символизма. В самый ранний период своего творчества М. Метерлинк, стремясь показать на сцене состояние души человека, отверг идею драматического актера, способного, как тогда казалось драматургу, лишь иллюстрировать, имитировать внешние события. Он предложил заменить его скульптурой, театром теней – куклами. Он писал для такого кукольного театра, где кукла существовала метафорически, а человек являлся марионеткой в руках Рока».⁴⁷⁷

До образования государственного театра кукол в Москве существовало немало театров марионеток в дореволюционном Петрограде. Их задача была «чисто эстетская, даже не стилизаторская, а имитационно-реставраторская».⁴⁷⁸ Одним из первых организаторов советского театра кукол были И. С. Ефимов и Н. Я. Симонович-Ефимова (1918 г.). Они-то и определили основные пути развития советского театра кукол. По свидетельству С. В. Образцова, «Ефимовы могли попасть в плен традиции «человеческого» театра. Они избежали этого плена. Может быть, как раз потому, что были художниками. Они не насиловали своих кукол – не нагружали их натурализмом, «психологией», бездейственными монологами и диалогами. Их куклы проявили себя в характеристике физического поведения и через него в сочетании с лаконичным текстом решали сюжет и тему спектакля».⁴⁷⁹

Но во всех предостережениях «впасть» в натурализм существует и другая сторона проблемы. Заметим, что в творчестве Ефимовых заложен реалистический метод – тот принцип работы с играющей куклой, когда кукла, как изображение человека, требует от кукольника такого же знания законов движения духа и тела, как и у актера человеческого театра. На этом пути Ефимовы накопили ценный опыт. Например, их заслуга заключается в достижении скульптурной выразительности кукол, разработке анатомии театральной куклы. С одной стороны, куклы были как бы анатомически натуральны, а с другой, – в них прослеживается движение к условности, исходившее от знания природы:

⁴⁷⁶ Йорик. История марионетки [Текст] / Йорик. – М.: Междунар. центр М. Чехова, 1990. – С. 99.

⁴⁷⁷ Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Дизайн Хаус, 2007. – С. 151 – 152.

⁴⁷⁸ Образцов, С. Моя профессия [Текст] / Сергей Образцов. – М.: Искусство, 1980. – С. 203.

⁴⁷⁹ Там же, с. 207.

«Не для трюков и фокусов стали менять Ефимовы эту анатомию в каждой рождаемой ими кукле. Они создавали новые конструкции и новые анатомии кукол в зависимости от тематической характеристики образа и тех физических задач, которые данному персонажу предстояло выполнить в спектакле».⁴⁸⁰

Они первые в советской стране применили тростевое управление кукол, благодаря чему «тело куклы сразу приобрело стройность. Движения рук – широту. Движения всего тела куклы – новую выразительность и в динамике, и в статике».⁴⁸¹

«Модернизм породил исключительное поле деятельности для кукольников, дающее им простор для осмысления реальности через формы символизма, сюрреализма, экспрессионизма и других «измов». Здесь начинается тот этап работы, когда от кукольника требуется исключительная фантазия, способность заглянуть в запредельные формы Бытия, когда вступает в силу парадокс и способность уверить зрителя в реальности запредельного: *такое не существует, но могло бы существовать*».⁴⁸²

При таком освещении проблемы натурализма и реалистического метода в искусстве играющих кукол мы можем уверенно ответить на вопросы: зачем нужен театр кукол, какое место занимает театральная кукла в общем ряду с другими искусствами?

В «вековых» спорах о том, что такое играющая кукла, чего только ей не приписывали. Один из изысков, что кукла – это ожившая скульптура. Ну, это равносильно взгляду на кинематограф как на ожившую фотографию. И то, и другое, собственно, и есть правда, ведь, марионетка – прямое продолжение изобразительного искусства, как кинематограф – фотографии. Наша задача –

найти общее определение понятия, смысл которого заложен в определении *необходимости* оживления изображения человека. И здесь ударение нужно сделать на слове «необходимость», потому что другие необходимости выполняют другие искусства. Если говорить об акте оживления изображения человека в театре кукол, то мы подразумеваем содержание изначального – сакрального смысла. Однако начнем с «азов» искусства



И. С. Ефимов



Н. Я. Симонович-Ефимова
с куклой Пушкин

⁴⁸⁰ Там же, с. 208.

⁴⁸¹ Там же, с. 210.

⁴⁸² Рубинский, А. Реалистический метод в театре кукол [Текст] / Алексей Рубинский // Post office. Образы часу – образы світу: [зб. наук. пр.] Харк. націон. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – № 813. – С. 67 – 88.

играющих кукол и постараемся постепенно прийти до сердцевины проблемы.

Очевидно, существует определенное свойство восприятия информации, отражающее ее в такой системе художественных образов, которая требует от творца специфических качеств. Эта сфера настолько тонкая, что для материалистического подхода к проблеме лучше предпочесть область человеческого театра, ибо в области театра кукол тонкость вопроса связана со *способом мышления*. Известно, что художественное мышление пользуется такими средствами и приемами, которые позволяют создать тип, обобщенный образ. Представим себе, что актеру человеческого театра поручили сыграть роль персонажа, которого, допустим, зовут Иван Иванович. Причем, ему нужно сыграть не просто Ивана Ивановича, а такого Ивана Ивановича, в котором концентрируются черты многих иванов ивановичей. Представить себе, будто изначально была поставлена задача создать образ, скажем, какого-нибудь конкретного, выхваченного из толпы, случайно прохожего, вряд ли было бы целесообразно. По крайней мере, решать такую «художественную» задачу не возьмется ни один театр (если, конечно, Иван Иванович не является конкретным историческим лицом). Театр берет в систему своих образов явления *типические*. Имя Иван Иванович, данное сценическому герою, становится «собирательным образом», как собирательным образом в литературе стали Обломов, Беликов, Чичиков, Мадам Бовари, Отелло, Ромео и Джульетта, Анна Каренина, Наташа Ростова... Стало быть, мы уже можем обозначить одно из важных свойств в системе художественных образов, которому дадим наименование – *концентрация*.



Куклы Пушкин и негр



Куклы-петрушки старого народного кукольника И. А. Зайцева



Леди Макбет — «Макбет», Театр Н. Я. и И. С. Ефимовых



Макбет и Леди Макбет Спектакль «Макбет» театра Ефимовых. Музей ГАЦТК

В театре художественный образ тоже явление типическое, где сконцентрированы черты многих человеческих характеристик. Значит, это свойство для человеческого и марионеточного театров – общее. Зачем же тогда нужно прибегать к кукле? С этого же вопроса начинал свой путь Центральный театр кукол С. В. Образцова, и вопрос этот логичен. Обратимся теперь к теоретическим изысканиям самого Сергея Владимировича. Обратим внимание на теоретический вывод, крайне важный, но проследим, как он аргументируется:

«Игра куклы – это чудо оживления неживого. Если оживление куклы призвано служить задаче иносказания, предельного обобщения, то задача выполнена. Кукла, оставшись куклой, ожила и с достоинством выполнила свои обязанности».⁴⁸³

Постараемся выяснить, что такое «предельное обобщение»?..

Развивая свою теорию в книге «Моя профессия», С. В. Образцов вспоминал и про средневековые мистерии, и «страсти господни», и индийский эпос «Рамаяна», и Дон Жуана, и догетевского Фауста, и культовые представления Древнего Египта».⁴⁸⁴ Как близок был Сергей Владимирович к открытию самого важного свойства куклы! Все верно, но от его теории веет недосказанностью. Прежде всего, почему театр кукол *самый* иносказательный? Иносказание – это показатель *всякого* искусства! Это и тот же Гомер, Свифт и Гоголь, это и романы, и песни, которые так любил Образцов, это басни, сказки, поговорки, пословицы народные легенды, былины. Иносказанием пропитано все, включая и театр кукол. Выходит, кукла не самая иносказательная, а иносказательна *наравне* с другими искусствами. Пока не будем спешить с выводами, невзирая на то, что если пристально присмотреться, то элементы «кукольности» или свойственный кукольникам специфический способ мышления мы замечаем и во многих смежных пластических искусствах – эстраде, кино, цирке. Если спо-



С. Образцов

⁴⁸³ Образцов С. Моя профессия [Текст] / Сергей Образцов. – М.: Искусство, 1980. – С. 236.

⁴⁸⁴ Там же.

способность актера человеческого театра к концентрации образного начала, так скажем, «недостаточна», то, вероятно, в русле данной проблемы появление в человеческом театре таких видов и жанров, как цирковая клоунада, эстрадная реприза, пантомима, обусловлено стремлением через гипертрофированные, гиперусловные формы актерской игры создавать более концентрированный образ? И практика человеческого театра это подтверждает. Искусство Аркадия Исааковича Райкина дает много информации о возможностях актерской психотехники. Его способность создавать типическое в характерах людей кажется беспредельной. До каких только гипербол и метафор ни поднимались бы его сценические создания, они всегда оставались конкретными, узнаваемыми и живыми, как слепок с действительности. Это – феномен актерского мастерства, разгадать который безрезультатно пытались многие театроведы. Мастерство А. Райкина навсегда осталось за пределами вероятного.

История циркового искусства содержит огромные залежи возможностей в создании таких форм концентрации человеческих типов, характеров и ситуаций, в таких, казалось бы, запредельностях, которые кажутся немислимыми. Гениальные воплощения Л. Енгибарова, М. Румянцева (Карандаша), М. Марсо, О. Попова, Ю. Никулина, В. Полунина, многих европейских клоунов как раз говорят о необъятности возможностей актерской «предельности».

Феноменальная фигура в мировом кинематографе – Чарльз Спенсер Чаплин, создатель великой «чаплинады». Казалось бы, кинематограф – искусство «документальное», однако его



А. Райкин



О. Попов



Л. Енгибаров



М. Румянцев (Карандаш)



Ю. Никулин

В. Полунин

герой – бродяжка Чарли – максимальное воплощение типовой концентрации – образ не только «маленького» человека со всеми его радостями и печалью, а человечества в целом в отражении и философском осмыслении модели мира. Образ, дающий объемный материал для осмысления профессионалами возможностей психофизики актерской природы. Если детально анализировать фильмы «чаплинады», открываются поистине необозримые горизонты в постижении законов типизации, укрупненного смысла, выраженные в доведении до совершенства каждой мизансцены, законченности и лаконичности эпизодов, вызывающих у зрителя, помимо смеха, глубокие эмоции сопереживания. Казалось бы, приведенные примеры, а их можно было бы продолжать – приметы театра кукол, его «парафии» запредельности? Безусловно, это тот случай, когда творчество «живого» актера вплотную соприкасается с общим для всех искусств законом концентрации в создании художественного образа. Но, так или иначе, в соотношении видов пластических искусств – живого и предметного – вопрос только заостряется: насколько «живой» актер способен приближаться к запредельности в отражении объективной реальности?

В определенном смысле, живой актер – это тоже «кукла», так как, в какой-то степени, берет на себя условия игры марионетки, только воплощая их непосредственно своей живой плотью, а не опосредованно через предметное тело куклы, но при этом пропуская себя-марионетку через призму собственной психофизики, собственной личности, выраженной через индивидуальные психологические реакции, пластику, инто-

нации. В любом случае понятие «сценический образ», в каких бы жанрах, видах и формах искусства он ни воплощался, – это *обобщение*.

«Поверяя алгеброй гармонию», можно вывести «математическую формулу» искусства играющей куклы, начальная фаза которой может быть обозначена таким соотношением: *обобщение–иносказание*. Но как мы убедились, и живые актеры в состоянии воплощать степень иносказания, обобщения, метафоры и символа, так как через себя воплощают художественный образ. Можно еще раз попытаться проверить путь, начертанный С. В. Образцовым.

В искусстве известны разные методы отображения действительности, которую можно изобразить методом ее *правдоподобного* воспроизведения, отражая ее реальные коллизии, а «бывает у художника необходимость, говоря о человеке, отказаться от человека. Применить дальнюю ассоциацию. Прибегнуть к иносказанию».⁴⁸⁵ Иными словами, говорить о правде Бытия методом его *неправдоподобного* преобразования. Иначе говоря, все виды, формы, жанры понятия «кукольность» являются воплощением *иного* способа выражения, мышления. Тогда «математическая формула» понятия «кукольность» в такой фазе выглядит таким образом: *обобщение – иносказание – неправдоподобие*. Но если театральная кукла не претендует на максимальное приближение к иносказательности, в ней не содержится прерогатива, монополия и на неправдоподобие в контексте соотношения с образами, созданными вышеупомянутыми актерами, работающими в других формах театра – эстрады, цирка, пантомимы. Как видим, трудно определить, является ли играющая кукла *самым* иносказательным видом зрелищного искусства, но определенно то, что кукла *продолжает собой разновидность традиции иносказания* наряду со сказками, былинами, пословицами; видами и жанрами человеческого театра, кино, пантомимы, эстрады, цирка, изобразительного искусства.

Не будем мудрствовать лукаво: кукла стоит в ряду (иногда достойно, иногда



Ч. Чаплин

⁴⁸⁵ Там же, с. 233.

нет) всех существующих пластических искусств. «Чудо оживления неживого»⁴⁸⁶ – это метод, по которому осуществляется превращение куклы в «живой» образ. К тому же, оживление как метод – прерогатива всякого искусства. В каждом его виде мастер применяет метод оживления присущим его искусству инструментарием: у художника – краски, у композитора – звуки, у писателя, поэта – слово, у актера человеческого театра – психофизика его собственного тела. У кукольника, действующего через куклу, – предметное тело. Но какая в кукле заложена «изюминка», делающая ее *выдающимся* явлением, выводящим из общего ряда?

Мы выяснили, что психофизике человеческого тела присущи свои «чудеса» в освоении жанровых пространств эксцентрического, трагикомического, драматического. Тем, кому посчастливилось видеть спектакли А. Райкина, М. Марсо, Л. Енгибарова, В. Полунина, кто видел европейские цирковые спектакли, бродвейские театры, легко с этим согласятся. Но в определенных обстоятельствах психофизика конкретного актера наталкивается на некое «препятствие», которое можно преодолеть совершенно другими средствами. Вспомним, что причинность появления различных направлений в искусстве на рубеже XIX–XX веков возникла в новой психологической ситуации, поставившей человечество на грань, которую мы определили понятием «запредельность». В драматургии ситуация отразилась в попытках человеческого театра отразить это новое психологическое состояние человека в экзистенциальной драме С. Беккета, театре абсурда Э. Ионеско и т.д. Мы выходим в пространство иррационального и тут же «спотыкаемся» о те самые «препятствия», касающиеся инструментария, с помощью которого можно было бы войти в область запредельности. Во-первых, природа психофизики живого тела не приспособлена для больших степеней экзистенции в силу органики биологического организма. Во-вторых, С. Беккет, Э. Ионеско писали свои драмы, возможно, не задумываясь о том, что еще Крэг заметил некоторую «ущербность» природы актерской игры, начав свое знаменитое эссе с полемического вопроса:

«Является ли искусством актерская игра, можно ли считать художником актера?..».⁴⁸⁷

Затем сам же и отвечает на этот вопрос: «Актерская игра – не искусство».⁴⁸⁸

Возможно, впервые тогда заговорили о *материале* искусства: «Всякое искусство предполагает предварительный замысел. Из этого явствует, что при создании какого бы то ни было произведения искусства допустимо использовать лишь те материалы, с которыми можно заранее планировать. Человек не принадлежит к числу таких материалов».⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Там же, с. 236.

⁴⁸⁷ Крэг Г. Актер и сверхмарионетка [Текст] / Г. Крэг // Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – С. 212.

⁴⁸⁸ Там же.

⁴⁸⁹ Там же, с. 213.

Можно было бы так прокомментировать эту мысль: органика живого тела со всем комплексом его психофизических данных становится тем «заземлением», которое тормозит продвижение идеи к запредельности. Зритель отвлекается от идеи и увлекается обаянием актера, его личностью, сексуальностью и прочими «ненужными» для постижения смысла произведения искусства атрибутами. Крэг объясняет причины подобного положения актера:

«Сегодня актер воплощает на сцене *определенного* (здесь и далее выделено мной – А.Р.) человека». Но самое интересное заключается в том, что он подсказывает для актеров пути выхода из этого положения: «Они должны будут выработать для себя новую форму исполнения, альфой и омегой которой станет *символический жест*».⁴⁹⁰

«Актер глядит на жизнь в точности так, как глядит на жизнь объектив фотоаппарата; он пытается создать картину, способную соперничать с фотографией. Он старается воспроизводить природу; он редко помышляет о том, чтобы с помощью природы изобретать, и даже не мечтает о *творчестве*. Каким убогим и неизобретательным должно быть искусство, которое неспособно передать публике дух и сущность идеи и может показать только грубую копию, факсимиле самого предмета?»⁴⁹¹

Удивительно, но даже в контексте только что проиллюстрированных блестящих образцов представителей таких пластических искусств, как эстрадный театр, пантомима, цирковая клоунада (сюда же можно добавить балет, где актер также прибегает к символическому жесту), нет решения проблемы, так как все равно живой актер в различных жанрах может только приближаться или удаляться от сути вопроса искусства. В формах экзистенции человеческий театр доходил до определенных пределов, которые актер переступить был уже не в состоянии:

«Природа не позволяет вашему телу дать законченное завершение замыслу, выношенному вами в сознании. Хотя мы аплодируем актеру, раскрывающему перед нами свою яркую индивидуальность, мы все-таки не должны забывать о том, что аплодируем-то мы его пылкой натуре, ему самому, а не тому, что и как он делает на сцене. Ведь его исполнение не имеет никакого отношения к искусству, к вынашиванию и воплощению замысла».⁴⁹²

Способно ли биологически живое тело актера выработать «символический жест», концентрирующий движение мысли? По крайней мере, Гордон Крэг поставил проблему, поиски решения которой сегодня нам нужно продолжить. Он, как никто другой, угадал суть проблемы «эзотерического» искусства и поиска путей его достижения:

⁴⁹⁰ Там же, с. 216.

⁴⁹¹ Там же, с. 217.

⁴⁹² Там же, с. 220, 221.

«Эта земная полнокровная жизнь, столь милая нам всем, по-моему, не создана для того, чтобы ее изучали и потом снова предъявляли миру, пусть даже в условном изображении. По-моему, моя цель должна, скорее, состоять в том, чтобы уловить далекий отблеск той духовной сущности, которую мы называем смертью; чтобы воссоздать прекрасные черты воображаемого мира. Говорят, они мертвы и холодны. Не знаю; часто они кажутся более горячими и живыми, чем то, что кичливо именуется жизнью. Тени, призраки представляются мне более прекрасными и более жизненными существами, чем реальные мужчины и женщины, все эти города, сплошь населенные пошлыми, мелочными мужчинами и женщинами – людьми бесчеловечными, скрытными, холодными и черствыми! Право же, когда слишком долго наблюдаешь жизнь, все эти ее проявления не кажутся тебе прекрасными, таинственными и трагичными, а только скучными, мелодраматичными и глупыми; это какой-то заговор против красного и белого накала жизни».⁴⁹³

В этих мыслях слишком много материала для переосмысления искусства. Надеемся, что слово «смерть» воспринимается не как декадентский пессимизм, а как метафора, обозначающая запредельность искусства, его выход на другой уровень ощущений. Состояние, которое *выше* жизни – именно то ощущение жизни, которое и сегодня так необходимо художнику. Если художник ощущает не просто сиюминутность, а пространство Бытия, то он не ограничивается пределами. Если сознание ощущает пограничность, оно стремится к границе, чтобы затем попытаться ее преодолеть. Таков закон познания. У Крэга именно такое восприятие запредельности:

«...таинственная, радостная и в высшей степени совершенная жизнь, называемая смертью, жизнь теней и неведомых форм, в которой, вопреки общему мнению, не могут царить мрак и туман; она наверняка полна сочных красок, залита ярким светом, наполнена четкими формами и населена странными, неистовыми и серьезными фигурами, красивыми и спокойными, послушными некоей чудесной гармонии движения. Это вам не унылая проза жизни! Вот эта мысль о смерти как о весеннем цветении, эта страна смерти, идея смерти порождают во мне такое мощное вдохновение...»⁴⁹⁴

Какой же тогда необходим новый материал, чтобы приблизиться к жизни? Разумеется, Крэг видит тот материал, который был бы применим для сцены:

«Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, – живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти. Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная – назовем ее сверхмарионеткой».⁴⁹⁵

⁴⁹³ Там же, с. 223.

⁴⁹⁴ Там же, с. 223, 224.

⁴⁹⁵ Там же, с. 227.

Театр кукол – это еще и особый вид драмы, в которой экзистенция может быть доведена до такой степени запредельности, что драматургия приобретает совершенно иное звучание, недоступное театру человеческому. Опыт подводит нас к одному и тому же выводу: движение к запредельным формам вынуждает к применению неодушевленных средств. Равно как художник прибегает к краскам, композитор к звукам, кукольник к предметному телу.

В визуальном пластическом искусстве эзотерическое начало максимально работает в тех формах, которые человеческая природа воспроизвести не может.

Эзотерика и марионетка взаимообусловлены – здесь следует искать разгадку проблемы.

Нет сомнения, что кукла неоспоримо являет собой особый способ отношения к действительности, и, возвращаясь к истокам зарождения куклы, надо отметить ее исключительное положение, по сравнению с другими искусствами. Мы уже в состоянии сделать вывод, что *экзистенция в максимальной форме может передаваться через неодушевленный предмет – марионетку, которую мы вправе рассматривать как своего рода «лабораторию» для проведения сложных экспериментов над исследованием психологии человека.*

В третьей части во второй главе книги, раскрывая проблему «запредельности» применимо к драматургическому материалу произведений Ф. М. Достоевского и В. Шекспира, говорилось о психофизических возможностях актера. Продолжив тему, основываясь на аналогичных аргументах, зададимся вопросом: может ли живой актер сыграть, предположим, Бога? Сатану? Из истории нам известно, что с древнейших времен только марионетка могла быть удостоенной чести изображать Божество. Предположим, современные деятели искусства об этом забыли и предложили кому-либо из талантливых актеров исполнить роль Иисуса Христа. Неоднократные попытки уже были в мировом кинематографе. Но одно дело актеру взяться играть Иисуса Христа, а другое – сможет ли он сыграть inferнальное явление, эзотерическую личность или нечто подобное! Вопрос в том, возможно ли с позиции Божественного обычному человеку, с суммой заложенных в него качеств, сыграть совершенно иное качество? При этом, постигнуть сложнейший духовный мир Божьего Посланника, всю гамму его мироощущения, всеобъемлющую его палитру? Для актера, как «простого смертного» в сравнении с Богочеловеком, это окажется запредельным, то есть выше его возможностей. Человек при всех его актерских талантах на это не способен, потому что он человек, обусловленный «предельностью» конкретики своих возможностей, то есть он слишком конкретен для таких «ролей». У Христа своя конкретность – неземного происхождения. Для выражения всего космизма мыслей и чувств понадобился бы именно такой герой, которого не сыщешь в человеческой природе. Это понимают и те актеры, кто прикасался к исполнению роли Христа. Вот что говорит в одном из интервью Сергей Безруков – исполнитель роли Иисуса Христа в фильме В. Бортко «Мастер и Маргарита»:

«Христа сыграть нельзя! Это кощунственно. Даже самому супергениальному актеру это неподвластно. Но можно в силу таланта сыграть представление о Христе писателя Михаила Булгакова и режиссера Владимира Бортко...». ⁴⁹⁶



Воланд – В. Гафт, О. Басилашвили
Азazelло – А. Филиппенко
Коровьев – А. Абдулов
Иешуа – С. Безруков

Проблема сводится не к тому, что актер-кукольник через куклу исполнит роль, предположим, Гамлета лучше, чем актер человеческого театра. Проблема заключена в возможностях театра кукол по качеству своей природы глубже проникать в энергетическое поле экзистенции. Видимо, в этом заключена существенная необходимость театра кукол. Просто на этом поле его возможности неизмеримо большие, чем у человеческого театра. Эти возможности уже начали осуществляться через формы тотального, синтетического театра, используемые уже сегодня, и, не исключено, через кукол традиционных технических систем. Еще неизвестно, к каким способам выразительности может прийти та же тростевая кукла (вспомним «Макбета» Ефимовых на заре XX века). Вне всякого сомнения – это вопросы философии играющей куклы, и они дают нам повод для размышлений на перспективу.

Психофизика человека, ограниченная его биологической сущностью, тормозит его дух, держа его в рамках, так сказать, «объективной реальности». Значит, все недостижимые в земной оболочке «космические» формы искусства должны быть достижимы и наиболее доносимы в другой, «нечеловеческой» форме. Следовательно, единственной такой «нечеловеческой» формой является форма **предметная**. Других форм просто не существует. Логически мы подходим к идее максимального выражения концентрации образного начала в пластическом искусстве через предметную форму, так как

⁴⁹⁶ Источник взят из Интернета.

в силу «конкретики» всех материальных форм, из всех визуальных пластических искусств, предметная форма является самой максимальной по своим выразительным возможностям. Таким образом, теоретически мы определяем, что в тех случаях, когда актер (человеческое тело) своей конкретностью «мешает» воплощению идеи, укрупненного смысла, тогда вероятен вариант предметного тела – к чему уже приходили великие модернисты мирового театра. Следовательно:

В кукле концентрируется главный эксперимент в исследовании природных свойств человека в его максимальной эзотерической транскрипции. Таким образом, вершиной феномена театра как такового, как явления мировой культуры, является его предметная форма – играющая кукла (марионетка).

Удивительно, до чего живучи традиции восприятия играющей куклы! Разве не абсурд видеть в высочайшем эзотерическом явлении – модель детского театра?! Впрочем, в материалистическом видении мира – его перевернутой модели – именно марионетка и могла занять такое положение. Великие модернисты мыслили иначе:

«Как и всякое искусство, попавшее в сальные или грубые руки, марионетка выставлена на позорище. Ныне все марионетки – лишь комики низкого пошиба. Они подражают комикам обычного театра с актерами из плоти и крови. На сцену они выходят лишь для того, чтобы шлепнуться на спину, пьют – чтобы шататься, а любят – чтобы посмешить публику. Они предали забвению родительский совет сфинкса».⁴⁹⁷

Так было более ста лет назад,⁴⁹⁸ но и до сих пор марионетка используется да-



Исполнители роли Иисуса Христа в кино:
Сергей Безруков («Мастер и Маргарита»)
Уиллем Дефо («Последнее искушение Христа»)
Джеймс Кэвизел («Страсти Христовы»)

⁴⁹⁷ Крэг Г. Актер и сверхмарионетка [Текст] / Г. Крэг // Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – С. 227.

⁴⁹⁸ Работа Г. Крэга «Актер и сверхмарионетка» была написана в 1907 году.

леко не по назначению, не в тех масштабах, которые она собой представляет. Именно марионетка смогла стать объектом развлечения для детей и взрослых, тогда как более весомого и серьезного орудия отражения и преобразования человеческой природы трудно отыскать в области пластического искусства. Нам еще слишком мало что-либо известно о марионетке, нам, видимо, еще придется погружаться в тайники Мироздания и пройти по нехоженным тропам, чтобы дополнять свои познания о причинах подобного явления. И хотя остается фактом нераскрытость и труднодоступность такого природного явления, как театральная кукла, тем не менее, напрашивается один вывод о принципиальной модели театра кукол: он становится *копией модели марионеточного устройства мира*. Почему и зачем это стало нужно, известно Всевышнему, и может стать известно нам, если мы отправимся в дальнейшие поиски ответа на этот вопрос. Помимо творческих задач этого вида театрального искусства, нам предоставляется возможность задуматься о задачах общечеловеческих, если через марионетку мы различаем момент восхождения и воссоединения с мистическим и, стало быть, Божественным началом Бытия. А пока ясно одно:

Играющая кукла становится мистическим объектом исследования природных явлений человеческой природы.

И, стало быть, задача искусства состоит в переориентации человечества в путях его развития. Многое придется пересмотреть, и работы здесь много для всех, кто озадачен проблемой восхождения (если, конечно, не пустить все на самотек, а там «хоть трава не расти»).

Можно предположить, что *идея марионетки становится символом устройства мира*. Через идею марионетки проходят испытания и проверки действия Высших систем, на ней проверяется отбор самых верных средств, найденных за время эволюции (движения). Все самое верное откладывается, как в запасник, в сокровищницу редких открытий. Нет сомнений в вероятности того, что идея Христа и явилась своего рода воплощением выработанных в течение миллионов лет «сокровищ» эволюционного поступательного движения. Вся мировая культура, как отражение идеи Христа, – свидетельство либо приближения, либо удаления от мессианского служения:

«Настолько очевидный факт: само понятие «марионетка» приводит к идее управляемости человека свыше Богом, то есть, прямой зависимости одного существа с управляющим им Высшим существом».⁴⁹⁹

Нам остается только повторить, что уже один только беглый, поверхностный взгляд, приведенный выше и продемонстрировавший принцип «марионеточности», приведет нас к умозаключению, что *устройство всего мира весьма наглядно иллюстрирует театр марионеток, где главный «Кукловод» – Господь Бог (законы Природы, Вселенной) – управляет всем сущим на земле*. Это далеко не научное открытие, тем более что подобная метафора довольно часто встречается

⁴⁹⁹ Рубинский, А. Мистическая сущность играющих кукол [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2004. – С. 101.

ся в мировой литературе, поэзии, философии, не говоря уже о многочисленных пословицах, поговорках, изречениях, афоризмах, выдающих образ марионеточного устройства модели мира, из чего можно сделать вывод: в соотношении «Управляющий-управляемый» следует искать философское объяснение природы марионетки.

Для нас здесь представляется огромное поле для исследований очень многих насущных проблем не только узкопрофессиональной направленности, но, прежде всего, философии Бытия. В «марионеточности» природы художественного творчества уже подспудно просматривается общая для всех искусств основа – принадлежность к тайному началу мироздания. И таким образом тайна творческого вдохновения ставит перед нами множество интереснейших загадок. Мы должны рассмотреть, каким образом Божественная идея трансформируется через различные формы человеческой культуры.

*Материализация «идеи марионетки» непосредственно через марионетку делает возможным создание некой **искусственной** модели: если Создатель, управляющий людьми, является выражением Вселенской модели мира, то театр кукол – **отражение** этой модели на Земле.*

Подобную модель можно распространить на все сущее, существующее на Земле в плоскости понятий и умозаключений. Вспомним драму Метерлинка «Синяя птица» – там дух Воды, Хлеба, Огня и так далее. Можно «материализовать» растение, идею, эмоцию, видимое и невидимое, существующее реально и воображаемо. Наконец, можно «материализовать» идею Бога и человека. Самое время увидеть реализацию этой идеи



в основных видах театрального искусства, так как их природа имеет общие корни, но формы они приобретают разные. Не будем спорить о том, какой театр появился раньше – марионеточный или человеческий – занятие бесполезное. Суть заключается в ином – приоритете одного по отношению к другому. Поэтому подводя итог нашему исследованию можно сделать следующие выводы:

Вершиной в иерархической пирамиде искусства является материализованная идея марионетки как модели Божественного устройства мира.

Искусство марионетки, превращая человека в его модель, тем самым выносит его за скобки человеческого земного существования, позволяя рассматривать его как бы вне пределов «нормального», привычного в его видимом восприятии человеческого бытия. Марионетка изображает человека «вне нормы».

Человеческий театр – это театр, рассматривающий человека в состоянии «нормы».

Зачем понадобилось решать такую задачу – рассматривать человека в столь неожиданном ракурсе? Размышления над этой проблемой неминуемо возвращают нас к идее Вселенской лаборатории. Идея лаборатории – в познании неизвестного. Скажем, как можно провести испытания какого бы то ни было препарата на живом организме, не зная последствий? Только путем эксперимента, когда в качестве, так сказать, «пробного камня» выбирается какой-нибудь объект. В естественнонаучной лаборатории для целей эксперимента служат белые мыши, крысы, свинки, хомячки и прочие представители фауны. Прежде чем запустить в космос человека, в технических лабораториях пришлось умертвить не одно животное. Это негуманно, но зато навсегда в историю космонавтики вошли Белка и Стрелка – симпатичные собачки, заплатившие ценой собственных жизней за дальнейший научно-технический прогресс человечества. Лабораторные представители фауны находятся в руках тех, кто ими «управляет», то есть «вершит их судьбы» – ученых, инженеров, врачей, исследователей. А кто же управляет человеком? Если для какого-либо заядлого атеиста неприемлемо, что им управляет Бог, пусть им, в таком случае, управляют законы Природы, которым он не может не подчиниться, даже если до сих пор живет по материалистическим постулатам Мичурина – «не ждать милостей от Природы!» Даже если кому-то, повинувшись собственному «творческому вдохновению», придет мысль изменить закон Ньютона о Всемирном тяготении, то яблоко от этого не станет лететь вверх, оно упрямо будет падать вниз, не исключено, что на голову, но управляемое все теми же законами Природы. В любом случае действует модель «Управляющий-управляемый».

Итак, в областях небезопасных для исхода эксперимента служат модели, дублирующие оригинал, который не пострадает в случае «неудачного» эксперимента, либо эти модели помогут исследователям увидеть негативные последствия эксперимента. А если дублирующим оригиналом модели служит играющая кукла, изображающая человека? Какая беспредельная перспектива для вечного развития реалистического метода в предметном театре! Кукла бездыханна, но теперь в нее нужно снова вдохнуть жизнь, что и является теперь за-

дачей для актера-кукольника, используя для этой цели известную нам формулу обобщения-иносказания-неправдоподобия. У человека изъяли биологическую, физиологическую жизнь, оставив его изображение, превратив в модель с тем, чтобы потом снова вдохнуть новую жизнь уже в его изображение. И человек становится уже не конкретным человеком, каким-нибудь Иваном Ивановичем, и даже не обобщенным образом Ивана Ивановича, а обобщенным образом человека вообще:

Театр кукол превращается теперь в лабораторию для исследования идеи человека, самого понятия «человек», его природных свойств, которые можно было бы проверить «безопасно» в запредельных экзистенциальных условиях. Поэтому в искусстве столько ответвлений «измов», производных от единого направления – модернизма. Многие образцы культуры эпохи Модернизма показывают существование человека в таких экзистенциях, когда он поставлен на грань возможного и невозможного в условиях современной цивилизации.

Театр кукол становится плацдармом для создания таких запредельных, фантастических ситуаций, где создаются мифические модели проявлений человеческих свойств, строятся прогнозы относительно перспектив психологического существования человека. Театр кукол превращается в общественный институт философии человека.

Итак, в театре играющих кукол человеку дана возможность самому производить над собой психологические эксперименты, исследуя себя во всех ипостасях и в самых немислимых условиях. Эпоха Модернизма дает в этом отношении ключ к решению задачи человека, в плане его выхода из, казалось бы, безвыходного положения. Это означает решение множества психологических задач: как выйти из состояния дробности, фрагментарности, обмельчания и вновь обрести цельность, личностный масштаб, о котором мечтали титаны эпохи Возрождения. Человеку надо додуматься, догадаться о лазейке, позволяющей найти выход из безысходности. Если человек воспринимает себя в системе Вселенской модели управления, он ищет диалог с Всевышним. В этом видится основная задача не только всех религий, но и всей культуры в целом, а задача театра кукол, как вида пластического искусства, если рассматривать ее в срезе нынешнего времени, великой эпохи Модернизма, является, можно сказать, первостепенной. Независимо от успешности ее разрешения человеку дана возможность экспериментировать, наглядно анализируя собственную природу, в надежде найти выход из самых затруднительных положений, в которые способна поставить его же собственная психология». ⁵⁰⁰

Эпоха Модернизма, как «ренессанс» XX века, в данном смысле – уникальное и обнадеживающее явление в судьбе человечества. Возрождение мистицизма, единственного средства, подводящего к ответу на извечные вопросы Бытия,

⁵⁰⁰ Рубинский, А. Теория деформации и природа искусства [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2009. – (главы «Загадка «странного жанра», «Иерархия ценностей», «Сквозь «игольное ушко»).

дает много дополняющей духовной информации об окружающем мире и месте человека в этом мире. В гносеологическом плане, эволюция человеческого сознания не достигла еще того уровня отражения объективной реальности, когда сознание способно было бы полностью идентифицировать свое представление о мире как отражаемом объекте. Здесь еще много «ломки», искажений. Искусство же своими формами дает представление об объекте, ориентируя тем самым человека, приводя его к сущности. Здесь играющая кукла незаменима в ряду всех пластических искусств, она становится философией жизни – вершиной пластических искусств, как вершиной всех наук всегда считалась философия, от нее происходили все прочие науки. В философии человечество находит корень всех ответов на все вопросы Бытия, подобно тому, как марионетке была уготована участь пронести себя через века, чтобы заявить о себе как об искусстве всех пластических искусств, потому что в ней само искусство черпает запас своих жизненных сил на всех мыслимых виражах истории. В этом видится разгадка предназначения марионетки и залог ее бесконечной тайны.



Глава 2

Методические принципы работы с куклой актера харьковской школы

Подведем некоторые итоги и попробуем обобщить опыт Харьковского театра кукол на протяжении всей его истории, как главного носителя эстетики харьковской школы кукольников. Выделим только основополагающие компоненты – актерскую школу и основные параметры, в пределах которых развивается Харьковский театр кукол, следуя традициям и общим принципам, определяющим классический ход развития театра. Общие законы объективны, поэтому характеризуют и общие определения.

Первое определение: Все виды театра развиваются по двум направлениям – театр репертуарный и нерепертуарный. Безусловно, оба понятия условны, так как ни один театр не работает вне драматургии, разве что кроме «крутого» авангарда. Термин «репертуарный театр» означает, что в его основе заложена драматургия, составляющая мировой репертуар классических и современных пьес для исполнения неограниченным числом театров. Список пьес, играемых конкретным театром, может в среднем достигать до количества двадцати-тридцати, которые идут на сцене данного театра на протяжении многих лет, иногда десятилетий. К нерепертуарному театру можно отнести такие его направления, как авангардные формы театров, театр-студия, перфоманс, хэппенинг, а также эстрадный театр, театр-варьете, некоторые виды театров-студий, другие формы, когда писатели, драматурги создают своеобразный сценарий-пьесу для конкретного театра или исполнителя. Такая драматургия не составляет мировой репертуар, нигде больше не используется, то есть является оригинальной и зачастую создается для конкретного театра или исполнителя, иногда при участии самих актеров, режиссеров и не всегда исполняется продолжительное время.⁵⁰¹

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

Харьковский театр кукол также прибегал к подобной практике – «Куклы рассказывают и показывают», «Шерлок Холмс против агента 007, Или, где собака зарыта?».

⁵⁰¹ Например, в СССР наиболее известным был эстрадный театр А. И. Райкина и др.

Второе определение, имеющее отношение к репертуарному театру, касается традиции режиссуры, определившейся в качестве театральной профессии в XIX веке. К. С. Станиславский положил начало традиции, в которую заложил сущность режиссерской профессии, сводящуюся к раскрытию идеи пьесы через актерское исполнительское искусство. Выдающийся режиссер Г. А. Товстоногов внес весомый вклад в развитие традиций К. С. Станиславского, его мысли по поводу искусства режиссера имеют продолжение и сегодня:

«Мы забываем, что в нашем деле главным является автор. У него и меткий глаз, и чуткое ухо, он определяет содержание и форму пьесы. Нашей же задачей является отыскать, услышать, увидеть, ощутить индивидуальный строй автора, особый неповторимый строй данной пьесы и переложить все это на язык сцены. Благородное величие нашей профессии, ее сила и мудрость – в добровольном и сознательном ограничении себя. Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться, как измена и вероломство по отношению к автору. Найти единственно верный, самый точный, на одну, только на одну эту пьесу прием, меру и природу условности данной пьесы, умение играть музыку, а не просто ноты автора, умение играть чужое произведение, как собственное, – высокая и самая трудная обязанность режиссера».⁵⁰²

Сегодня в практике мирового театра имеет место определенная тенденция, когда доминирует стремление к самовыражению, пренебрегающее сущностными понятиями о режиссерской профессии. Самообуздать себя – значит, проявить художественную и человеческую культуру. Об этом говорил Г. А. Товстоногов:

«Когда-то в молодости я ставил спектакли с единственной целью – обратить на себя внимание. Пьесы, актеры были для меня лишь материалом, с помощью которого я пытался сообщить миру, что я о нем думаю. Постепенно, когда стал приходить опыт и известное умение, передо мной стал вопрос: а вправе ли я угощать зрителей своими мнениями, настроениями и переживаниями, предварительно не осведомившись, интересуют ли они человечество... Значение прекрасной и сложной профессии режиссера – в максимальном приближении к авторскому замыслу, к смыслу первоисточника, а не в эксплуатации своего дарования... Мы часто вместо того, чтобы бороться за внедрение новых форм, наиболее адекватных новому содержанию, ищем формальные сценические при-



Формы нерепертуарного театра

⁵⁰² Товстоногов, Г. Зеркало сцены, Т. 1. Л.: Искусство. – 1980. – С. 63, 72.

емы вне этого содержания, и элементы моды, внешние признаки преобладают в нашем представлении о современности над глубоким проникновением в природу явлений». ⁵⁰³

Основной вектор развития Харьковского театра кукол проходит в русле репертуарного театра. Лучшие его постановки отличаются глубоким раскрытием содержания литературного, драматургического произведения – «Запорожец за Дунаем», «Конек-Горбунок», «Три толстяка», «Король-олень», «Чертова мельница», «12 стульев», «Четвертый позвонок», «Божественная комедия», «Святой и грешный», «Тень», «Скотный двор», «Декамерон», «Мастер и Маргарита», «Моя прекрасная леди», «Ревизор», «Простые истории Антона Чехова», «Король Лир», «Чевенгур» и др.

Третье определение относится к структурным особенностям репертуарного театра, в основу которого положено содержание и воспитание единой труппы согласно программных эстетических целей. Художественные задачи, положенные в основание эстетики театра, решает профессиональная режиссура, стоящая во главе труппы. Такая традиция развита во всем мире. В Восточной и Западной Европе имеются блестящие образцы театральных школ с глубокими историческими корнями: Малый театр, МХАТ, Большой театр, Комеди Франсез, Ла Скала, Метрополитен-Опера, Веймарский театр, Эпический театр Брехта, Театр Питера Брука и многие другие. Репертуарные театры, как правило, находятся на содержании государства, получая соответствующую государственную дотацию. ⁵⁰⁴

Четвертое определение относится к древнейшей традиции мирового театра – мессианскому служению, смысл которого исходит от аристотелевского определения катарсиса. Проходя все фазы развития, театр определялся значением – соответствует ли он этому принципу, или нет. На том же принципе создавались все новые формы театра эпохи Модернизма – театры Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Курбаса, Товстоногова и пр. В эпоху Модернизма, выведшей культуру на новый виток развития, мессианское значение театра не могло исчезнуть в новых формообразованиях искусства. Там, где сохраняются все классические постулаты, получает дальнейшее развитие диалектика мирового культурного наследия. Те формы искусства, которые замкнулись на «голом» авангарде, образовали иной тип – постмодернистский. Общая ситуация значительно затруднила процесс преемственности традиций в искусстве.

Сегодня, анализируя ситуацию с харьковской школой кукольников начала 70-х годов – периода смены поколений, становится ясно, что образованные в Харькове и в Киеве кафедры театра кукол преемственности не имели. Это обу-

⁵⁰³ Там же, с. 72, 80.

⁵⁰⁴ Наряду с такими формами репертуарного театра, развита и другая форма – антреприза. Она также имеет глубокие исторические корни, однако принцип подбора состава труппы совершается на временных, договорных условиях. Репертуар антреприз невелик, в отличие от театров с постоянными труппами. Задачи антрепризных театров часто преследуют чисто коммерческие цели.

словлено разными причинами. Аналогично харьковской кафедре, протекали процессы и в Киевском театральном институте, где в 1966 году был набран экспериментальный курс актеров театра кукол, после которого этот эксперимент больше не проводился. О том, что представлял собой этот курс, рассказывает заслуженный артист Украины, заслуженный деятель искусств России, главный режиссер Курского театра кукол В. Ф. Бугаев, выпускник Киевского театрального института 1970 года:

«Мы пришли на кукольное отделение, которое только создавалось, пришли туда совершенно случайно, потому что все поступали на факультет драмы и кино. Интерес к театру кукол возникал (или не возникал) уже в процессе учебы под влиянием наших замечательных педагогов – народного артиста Украины Александра Ивановича Соломарского (он был художественным руководителем курса и преподавал основы драматического искусства) и Михаила Михайловича Рудина, преподававшего мастерство театра кукол и руководившего тогда Киевским театром кукол. Совершенно очевидно, что такие понятия, как «эстетика театра кукол», «киевская или харьковская школа», нас, во-первых, совершенно не волновали в силу нашей полной безграмотности в данном вопросе, а во-вторых, если говорить серьезно, то школы-то ведь на самом деле никакой не было. Школа только начинала формироваться в Ленинграде на кафедре у М. М. Королева, и наши педагоги, как могли и как понимали, частично использовали питерские наработки, а большей частью руководствовались собственным театральным опытом».⁵⁰⁵

Возможно, у кафедры театра кукол в Киевском театральном институте были свои варианты развития, традиции же харьковской школы были очевидны, но на харьковской кафедре ситуация была аналогичной киевской. В документах архива театра 70-х годов все эти проблемы проступают с очевидной четкостью, о чем говорил, в частности, режиссер и педагог А. Д. Юдович на одной из лабораторий режиссеров и художников:

«Условия воспитания режиссеров-кукольников на данном этапе являются очень и очень сложными, потому что традиций и опыта очень мало. Ленинградский институт был первым, кто начал воспитывать режиссеров-кукольников. На Украине впервые в Харькове мы встретились с этой проблемой, и мы все, педагоги, не имея опыта педагогической работы, пришли из театра, имея за плечами режиссерский опыт, но не имея программы воспитания режиссеров-кукольников».⁵⁰⁶

Подобной программы воспитания не было также и для актеров-кукольников. Выпускники кафедры, входя в труппу Харьковского театра кукол, усваивали

⁵⁰⁵ Бугаев, В. Письмо А. Ю. Рубинскому от 26 января 2011 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

⁵⁰⁶ Материалы работы Республиканской лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством нар. арт. УССР В. А. Афанасьева и художника А. М. Щеглова 22 июня 1973 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-71.

школу только на практике. Должен был пройти определенный подготовительный, «инкубационный» период, прежде чем их работа могла пойти в какое-либо сравнение с работой прославленных предшественников. На это уходили годы. Под руководством Г.Е. Стефанова работу по подготовке молодежи к вводам в классический репертуар осуществляли П.Т. Янчуков, Л.П. Гнатченко, Э.Н. Смирнова, Ф.Е. Грошева. Абсурдная ситуация: после окончания кафедры нужно было проходить отдельные «курсы», чтобы соответствовать харьковской школе кукольников! Подчеркнем: не вообще владеть ремеслом, а именно соответствовать школе.

К сожалению, не сохранилась статья Г.Е. Стефанова «33 упражнения для начинающих кукольников», она была опубликована в официальном сборнике для руководителей самодеятельных коллективов в 1963 году. Но известны его принципы, которым он обучал молодых актеров в стенах театра, их можно обобщить, составив впечатление и восполнив многие убытки в информации, не дошедшей до наших дней. После Георгия Евгеньевича остались кипы неразобранных тетрадей с замечаниями по каждому сыгранному спектаклю, но и они не сохранились, канув в вечность. Однако автор успел прочесть некоторые из его записей, которые также помогли составить представление о школе прославленных корифеев.

Петербургская школа накопила богатый теоретический и методический опыт. В издаваемых специализированных сборниках научных трудов «В профессиональной школе кукольника» ведущие мастера В.Н. Михайлова, С.К. Жуков, Т.П. Андрианова, Л.А. Головки и многие другие, говоря о специфике «королевской школы», вместе с тем, подразумевают объединяющие все театральные школы принципы. В частности, руководитель отделения театра кукол Саратовского театрального училища им. Слонова, заслуженный артист России А.С. Чертов говорил о том, что актер должен выражать себя через куклу. Если только не усматриваются большие смысловые расхождения, в харьковской школе принцип «выражение себя через куклу»,⁵⁰⁷ скорее, трансформируется в принцип «проживание через куклу».

Петербургская школа исповедует отношение к классическому наследию как основы, на которой базируется любое новаторство. Нет необходимости убеждать, что подобная установка является общей для всех школ. Харьковская школа кукольников также обусловлена за-



Кадр из фильма «Эти загадочные куклы» (Киевская студия док. фильмов, 1977 г.). А. Рубинский и Г. Стефанов с куклами Отшельник

⁵⁰⁷ Чертов, А. Из опыта преподавания в театральном училище [Текст] / А. Чертов // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., 1979. – С. 26.

конами, общими для всех отечественных театральных школ, что не только не умаляет ее индивидуальных особенностей, а, напротив, еще теснее приобщает харьковскую школу к общему процессу театральной культуры. Практика Харьковского театра кукол указывает на эти общие законы: *владение методом проживания через куклу, обусловленного спецификой харьковской школы, способами сценического существования, перевоплощения с куклой в формах синтетического, тотального или человеческого театра – в системе репертуарного театра.*

Если говорить об академической школе, возникает вопрос о *системе*, соответствующей специфике исполнительского искусства харьковских корифеев. Для определения главных направлений метода работы актера, характеризующих специфику харьковской школы кукольников, рассмотрим ее основные принципы, сформировавшиеся в практике Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева (ХГАТК).

Фундаментальная особенность традиции заключена в том, что в ее основе лежит *школа переживания*. При всех допустимых разночтениях, она является доминирующей в актерском искусстве харьковских кукольников. Школа трансформировалась на протяжении десятилетий в ряде исключаяющих и подтверждающих ее принципов в творчестве мастеров-корифеев Харьковского театра кукол. Нам известно, как с самых первых шагов существования Показательного театра кукол И. Н. Шаховец определил программу его модернизации, тактику развития, поиски новых форм и методов существования актера с куклой, воспитав будущих корифеев славного Харьковского театра кукол. Вспомним, как воплощалась программа развития театра:

1) В 30-е годы в Показательном театре кукол осуществлялось обучение актеров мастерству драматического искусства – такова была учебная тактика, первый этап подготовки актеров к работе с куклой.

2) В работе актера с куклой был заложен принцип движения от знания натуры, или натурализма, как принципа оживления, через реалистический метод как принципа одухотворения – к условности существования куклы.

3) В условиях развития эстетики театра кукол 30-х годов осуществлялось развитие формы репертуарного театра, основанного на качественно высокой драматургии.

После войны процесс формирования актерской, режиссерской и сценографической школ проходил по следующим этапам:

1) В театре кукол им. Н. К. Крупской в конце 50-х – начале 60-х годов под руководством В. А. Афанасьева возродилась программа модернизации – развития традиций харьковской школы кукольников в актерском искусстве, в режиссуре и в сценографии. Возродилась традиция спектаклей для взрослых.

2) Творчество Г. Е. Стефанова и Е. С. Гуменюк обогатило и развило школу И. Н. Шаховца.

3) Обогадив опыт корифеев, Г. Е. Стефанов проводил большую педагогическую работу с молодыми актерами, посвящая их в тайны работы с театральной куклой.

Все эти перечисленные факторы благоприятно повлияли на развитие послевоенного Харьковского театра кукол, обогащенного опытом новых поколений режиссеров, актеров и художников.

Специфика формирования школы имела следующее направление:

1) На протяжении 30-х годов и в последующие 50-е годы Харьковский театр кукол, накопив достаточный опыт, начал углублять движение натуралистического направления в область **психологического театра**.

Постановка «Чертовой мельницы» показала элементы совершенно другого направления в рамках одной и той же эстетики. С «Чертовой мельницы» начался новый отсчет времени для Харьковского театра кукол. На примере ХГАТК становится очевидным, что система, разработанная великим реформатором русского театра К. С. Станиславским, основанная на школе переживания, была творчески воплощена в одном из сложнейших видов театрального искусства – театре кукол.

2) Создание репертуара того времени ввело новый эстетический пласт в систему сосуществования актера с куклой, подняло значение харьковской актерской школы и укрепило позиции режиссерской и сценографической школ.

1. Специфика харьковской школы

История харьковской школы кукольников позволяет нам выделить особенности актерского искусства, теоретически обосновав их на базе богатейшей творческой практики. Характеризующее школу положение, основанное на методе проживания через куклу, означает, в первую очередь, пристальное изучение природы – реальных проявлений человеческого поведения и характера, что является не подражанием человеческому театру, а изучением живой природы и ее воплощением в психологии человека. После этого школа продолжает развитие в новых формах эстетики.

Репертуарный театр – театр психологический, и театр кукол в данном случае, не являясь исключением, предполагает психологизм, влекущий за собой особый стиль работы актера с куклой, имеющей общее для всех театров кукол направление – *одушевление «неживой материи»*, то есть играющей куклы. Это как нельзя лучше соответствует принципам школы К.С.Станиславского – «жизни человеческого духа», которые Харьковский театр кукол воплотил в актерском искусстве через эстетику натурализма и условного театра. Школа переживания – одна из трудоемких театральных школ, а для кукольника она сложна вдвойне. Метод, избранный харьковчанами и основанный на принципе «приближения куклы к человеку», дал наиболее выразительный эффект оживления неживой материи через психологические разработки характеров действующих лиц пьесы.

2. Основные характеристики реалистического метода

Согласно системе работы в способе существования актера с куклой посредством метода проживания через куклу, выработанной корифеями, можно сфор-

мулировать общий принцип, которому следует актер в работе с куклой, условно назовем его – **разложение на элементы**.

Собственно, вся система К. С. Станиславского представляет собой разложение на элементы всех слагаемых компонентов актерского творчества. Система состоит из разделов: «Работа актера над собой в творческом процессе переживания», «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения» и «Работа актера над ролью». В свою очередь, каждый из разделов состоит из «элементов»: 1) Действие; «Если бы», Предлагаемые обстоятельства; Воображение; Сценическое внимание; Куски и задачи; Чувство правды и вера; Эмоциональная память; Общение и т.д. 2) Переход к воплощению; Физкультура; Речь и ее законы; Перспектива артиста в роли; Темпо-ритм; Логика и последовательность и т.д. 3) Сквозное действие; Период познания; Период переживания; Период воплощения и т.д. Перечисленные элементы и являются слагаемыми единой, цельной системы, называемой «мастерством актера школы МХАТ».

Всеми элементами системы должен владеть актер-кукольник харьковской школы, который проходит аналогичный путь работы с куклой, передавая ей все свойства живого тела.

Школа начинается с изучения пластических элементов, основополагающих средств сценического языка. В работе с куклой прослеживаются все этапы разложения на элементы, выработанные в харьковской актерской школе кукольника:

1) Методика работы с куклой любой системы на начальном этапе состоит в **анализе и синтезе элементов движения**: а) психофизики актерского тела; б) психофизики «тела» куклы. Постигание психофизических законов существования на сцене – залог развития пластического мышления актера-кукольника. От качественного знания психофизики собственного тела зависит постижение законов психофизики «тела» куклы. В данном пункте имеется определенная нюансировка в подходе к работе с куклой харьковской школы, в сравнении с другими школами. В акцентируемом моменте нет характерного для других систем *отстранения актера от куклы*. В харьковской школе главным целевым принципом является *продолжение актера в кукле*, своего рода слияние, на основе своеобразного с ней «диалога». Несмотря на то, что кукла сама по себе является как бы бессловесным предметом, в то же время, она выступает «живым» партнером актера, поскольку имеет собственное тело (конструкцию, заданную художником), которое объективно снабжено «замершими» в ее анатомии пластическими «импульсами». Задача актера – уловить их и сделать органически целостными в сочетании с собственными действиями. Из данного пункта следует:

2) Первоосновой в освоении профессии актера-кукольника является система обучения драматическому искусству. Не всякий актер человеческого театра способен стать кукольником, но каждый кукольник обязан в совершенстве владеть мастерством актера человеческого театра. В этом условии заключено основное свойство универсальной природы актера-кукольника. Кроме того, харьковская школа в качестве основного требования к актеру обязательно предполагает



Разработка методики харьковской школы кукольников на базе кафедры театра кукол Национального университета искусств им. И. П. Котляревского. На фотографиях запечатлена поэтапная работа студентов с первого по пятый курсы (2008 – 2013): Репетиция этюдов «рука-шарик»: Дария Гомес Чако и Вильгельмина Меттель



Дипломный спектакль 4-го курса «Людвиг и Тута» по Я. Экхольму в постановке А. Ю. Рубинского: Александра Одокиенко, Дария Гомес Чако, Глеб Савинов, Вильгельмина Меттель, Ирина Ивченко



Репетиция дипломного спектакля 5-го курса «Слоненок» по Р. Киплингу в постановке А. Ю. Рубинского



Дипломный спектакль 5-го курса «Мушкетеры Трель...» в постановке А. Н. Ковалёва: Карина Котова, Алена Зубарева, Глеб Савинов, Снежана Гукасян-Коробейникова, Николай Латун, Лилия Лебедева

способность к перевоплощению, поэтому основной метод обучения актерскому мастерству, заложенный в системе К. С. Станиславского, остается неизменным.

3. Этапы работы с куклой

Как показывает практика актеров-корифеев Харьковского театра кукол, работа с играющей куклой складывается из нескольких этапов подготовки.

Актер мыслит пластическими категориями. Поскольку выразителем пластики – душевных и физических движений человека – является тело, то и видовые различия театра определяются двумя видами тел – живым и предметным (человеческий и предметный театр, где главным носителем предметного тела является кукла). Поэтапное развитие внутренней и внешней актерской техники складывается из познания законов психофизики собственного тела – природы, которое последовательно подводит актера к знанию психофизики «тела» куклы. Изучая природу, актер учится переносить любые движения «жизни человеческого духа» из плоскости психофизики тела человека в плоскость психофизики «тела» куклы – чрезвычайно важный момент познания законов статики и динамики тела, независимо от того, «живое» оно или предметное. Момент переноса мы условно назовем *делегированием* свойств тела человека в «тело» куклы. Психофизическое действие проявляется через выразительное движение «души и тела», когда актер идентифицирует внутреннее и внешнее движение, доведя его до полного и органичного сочетания. Поэтому здесь необходима внутренняя и внешняя техника, отраженная в точном движении. От того, насколько движения актера (куклы) точны и ярки, зритель «читает» действие, поэтому первый этап в изучении природы заключается в идентификации движения тела актера с движением «тела» куклы. Это подразумевает такое условие, когда актеру требуется сначала как бы самому проиграть свою роль, то есть почувствовать ее своим телом, а потом передать свои ощущения телу куклы. Это и будет моментом того, что мы называем делегированием. Вот зачем кукольнику просто необходимо быть драматическим актером, чтобы понимать, о чем идет речь. Сначала этот процесс будет относительно длительным, но потом, по мере обретения сценического опыта, актер



будет «автоматически» играть роль вместе с куклой, то есть все импульсы, идущие от его собственного тела, будут сообщаться через руку кукле.



Харьковская школа на кафедре театра кукол Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого. Занятия ведет профессор Л. П. Попов.

В качестве первоначального этапа для развития навыков, в данной связи, чрезвычайно важен такой элемент сценического творчества, как *рука*. Руку следует рассматривать как *автономное тело*, обладающее собственными особенностями «поведения». Рука имеет такие же пластические возможности и свойства, как и живое тело человека. Так же, как и человек, рука выразительна в передаче человеческих чувств в процессе сценического действия. Корифеи харьковской сцены уделяли этому фактору огромное значение. Как говорят нынешние ветераны Харьковского театра кукол, корифеи очень строго и очень ответственно относились ко всему, что делали:

«Георгий Евгеньевич говорил:

– Представь себе, что твоя рука – это простая деревенская девушка Кача. И все, что ты понимаешь про эту девушку, ты должна выразить рукой. – И скрупулезно, и дотошно отработывал все интонации, все повороты головы, все движения руки и т. д.».⁵⁰⁸

В этой простой установке – вся школа: и «делегирование» психофизики собственного тела в «психофизику» тела куклы, и проживание через куклу, и внимание к нюансировке и деталям, и т. д.

«А Грошева как доводила помощников до слез, требуя абсолютной точности движений! И сама сколько отработывала все нюансы. А еще что точно у них было – это трепет».⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, с. 1-4.

⁵⁰⁹ Там же.

Преимущество «тела» руки в сравнении с телом человека в том, что если тело человека обладает конкретными особенностями *данного* человека, то рука лишена какой бы то ни было конкретики. Это не конкретный образ человека, а символ человека *вообще*. Данное условие отражает многие возможности для решения сущностных проблем театра кукол. Делегирование свойств тела человека в «тело» руки – важный этап постижения основ пластического искусства театра кукол, вызывающий эффект оживления. Рука, действующая на ширме, способна нести психологию поведения человека, притом вызывая у зрителя живые ассоциации с *конкретным* человеком, оставаясь при этом символом. Подобный эффект очень важен, так как в нем отражена одна из сущностных сторон природы театра кукол. В данном случае, рука, не подражая человеку, показывает его в неожиданном ракурсе, достигая огромного обобщения, а в отдельных случаях (в зависимости от способностей актера) концентрирует в себе философский смысл самого понятия «человек».

Метод, позволяющий осуществить эффект оживления – делегирование свойств тела человека в «тело» руки, – дает возможность актеру «не только наблюдать, но и уметь анализировать органические процессы, раскладывать их на элементы – составные части». ⁵¹⁰ На начальном этапе актер «расчленяет» физическое движение, перенося его в собственную руку, заставляет ее зажить «самостоятельной» жизнью, поэтому движение следует начинать с изучения его *фаз*.

Например, рассматривая фотографии «лошади Майбриджа», мы покадрово увидим застывшее движение, когда в отдельности можно проследить перемещение ног лошади от одной фазы движения в другую. Аналогично движение человека показывает расположение сочленений тела в различных ракурсах и фазах. Скажем, одна фаза движения, состоящая из переноса ноги от точки отталкивания носка от пола до опускания его на пятку в точку приземления, сопровождается моментами сгибания и разгибания ног, переноса рук от бедра вперед и обратно к бедру, малейшими наклонами и выпрямлениями корпуса и т.д. Все движения происходят по *точкам* (кадрам). Внутри каждой фазы тело движется через определенные точки, определяющие его равновесие. Движение состоит из множества фаз, и в каждой из них тело проделывает движение по «траектории» множества точек. В свою очередь, точки делятся на два типа – *энергетические* и *промежуточные*. Первые являются опорными при совершении движения, определяющего равновесие «тела» руки, вторые опреде-



Лошади Мейбриджа

⁵¹⁰ Кристи, Г. Воспитание актера школы Станиславского [Текст] / Г. Кристи. – М.: Искусство, 1968. – С. 68.

ляют траекторию движения. Так, например, при ходьбе нога опускается на конкретную точку на земле, а момент переноса ноги в воздухе определяет траекторию движения ноги из одной опорной точки (поднятие ноги) в другую (опускание ноги). «Человеческий шаг – это сумма падений с одной ноги на другую, разделенных моментами неустойчивого равновесия».⁵¹¹ Движение по точкам должно в точности соответствовать законам равновесия, иначе оно получится размытым и невнятным. Рука должна полностью воспроизвести «жизнь человеческого духа» движения, причем во всех нюансах и подробностях.

Актеру, исследуя свойства своей руки, нужно не только выучивать движения по точкам, но и научиться их чувствовать: где и в какой фазе проходят те или иные энергетические точки, и тщательно воспроизводить движение, не нарушая законов пластической правды. Нельзя допускать плавающих, размытых движений, сразу же выдающих ходульность, неуклюжесть руки, ее «кукольность». Следует категорически избегать представленчества, обозначения действия вместо его проживания. Актер через «тело» руки, чувствуя все фазы движения и точки, через которые проходит движение, учится не нарушать законов равновесия, потому что рука в данном случае изображает человека, проделывающего комплекс локомоторных движений, свойственных телу человека.

Пластический процесс включает в себя два этапа:

Первый этап состоит из точного воспроизведения фазы движения, сознательного выстраивания траектории движения руки по точкам – **точечный анализ движения**. Каждая энергетическая точка имеет свои опорные пункты в руке, их надо выявить. Например, рука «ходит» по ширме, но зритель не видит ног. Актер обязан их почувствовать и передать зрителю ощущение их наличия через движение – ходьбу. Главные энергетические точки, обозначающие ноги, как бы располагаются по обе стороны запястья. Воображаемая нога обозначается опорной энергетической точкой в том месте запястья, на которое приходится упор «ноги». В зависимости от характера походки может меняться и расположение точек.

Практика корифеев подсказывает, что рука или кукла, даже если она условна настолько, что, имея голый шарик вместо головы, на котором нет глаз, рта, носа, ушей, способна заставить зрителя поверить в то, что у куклы в динамике ее пластического поведения на сцене может появиться «выражение лица»! Причем, в зависимости от характера движения, оно может быть многообразным. Даже голым гапитом с головкой-шариком можно так сыграть психологию, что, поверив в условность, зритель увидит индивидуальность «живого» человека.

Второй этап заключается в выработке умения соединять точки в единое целое, доводя процесс до подсознательного действия – соединение точек в одну плавную траекторию – **точечный синтез движения**.

Цель всех этапов – воспроизведение органически целостного движения руки по всем его фазам. Итак, повторим эти этапы:

⁵¹¹ Образцов, С. Эстафета искусств [Текст] / С. Образцов. – М.: Искусство, 1987. – С. 67.

- 1) подсознательное органичное движение руки как автономного тела;
- 2) представление движения по фазам и воспроизведение его согласно точечному анализу и синтезу движений.

Тростевая кукла рассматривается как продолжение руки, с той только разницей, что энергетические точки теперь располагаются на «теле» куклы. Актер через тростевую куклу передает движения: ходит, встает, садится, то есть выполняет комплекс локомоторных движений, сообразно физическим и пластическим возможностям человека. Эти требования необходимы для ощущения *чувства движения куклы*. Этот термин мы встречаем у М. М. Королева: «Чувство движения собственного тела заменяется чувством движения куклы». ⁵¹² Или, добавим, делегируется в куклу. Чувство движения – акт глубоко подсознательный, поэтому путь к нему непрост. Тренировка мышечных рефлексов в ощущениях куклы становится трудоемким, а для некоторых актеров и недостижимым процессом осознания своей связи с куклой, налаживанием с ней тесных контактов («диалога»). Очень точно охарактеризовал этот процесс преподаватель кафедры театра кукол ЛГИТМиК С. К. Жуков:

«Представить себе какое-либо движение в кукле – это значит не только увидеть саму куклу, представить ее движение; этого мало. Необходимо сформировать двигательное представление, т.е. буквально почувствовать своим телом движение куклы при конкретной ее конструкции, маске, жесте. Почувствовать – значит, с помощью двигательного представления извлечь из своих творческих тайников цепочку всех других представлений, т.е. наполнить позу куклы, ее жест непосредственно откликнувшимися личными нашими эмоциями, ощущениями. С этого начинается процесс, который часто называют «слиянием с куклой»». ⁵¹³

С таких ощущений начинается процесс перевоплощения актера в куклу, и через нее он начинает действовать.

Здесь следует добавить еще одно положение: помимо личных ощущений актера, важны те самые «импульсы» (о которых мы говорили), заложенные в анатомии-конструкции куклы, они могут обладать индивидуальными, совершенно не похожими на личные ощущения актера, особенностями, но которые он должен сделать своими. В дальнейшем актер, освоив натуру, может самостоятельно модулировать свое проживание через куклу, исходя из ее условности. Но это следующий этап. Перескакивать же через этап изучения природы, сразу же культивируя в актере «метафорическое» мышление, нецелесообразно. Развитие пластического мышления проходит несколько этапов. Только отталкиваясь от природы возможно дальнейшее движение куклы к тому, что называется условностью куклы. Вот почему столь упорно мы акцентируем внимание именно на первом этапе изучения природы, чтобы затем успешно перейти к более сложным

⁵¹² Королев, М. Искусство театра кукол [Текст] / М. Королев. – Л.: ЛГИТМиК, 1973. – С. 89.

⁵¹³ Жуков, С. О природе «чувства движения куклы» [Текст] / С. Жуков // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., 1985. – С. 47.

формам театра кукол – так показывает практика Харьковского театра кукол первой половины 60-х годов.

При этом практика также указывает на определенную долю риска, что в процессе работы некоторые актеры (студенты) ко второму этапу могут так и не перейти. Это зависит от природы дарования актера, его способностей, личных волевых качеств, упорства в достижении цели, организованности и пр. Такие непростые вещи требуют огромного вложения сил и времени. Поэтому начинать следует с простого, постепенно повышая степень сложности, которую диктует степень образной условности куклы:

«Мера удаления от конкретного природного облика требует и соответственной движенческой выразительности. Актер из всей суммы возможных форм пластической жизни куклы – рисунков, композиций, поворотов корпуса, движений рук, ног, головы – отбирает лишь те, которые определяются степенью условности внешнего облика куклы. Чем сильнее обобщение, чем выше мера условности, тем больше должны быть обобщены движения».⁵¹⁴

Повторим: все это – этапы, последовательность в выполнении задач. Актер может освоить их не рывками, а постепенно: «Чувство движения куклы» возникает на основе чувства движения собственного тела».⁵¹⁵ Отсюда такое пристальное внимание к живому плану, где заложен фундамент психотехники, необходимый для переноса в плоскость пластического мышления актера с куклой.

Процесс освоения куклы делится на два этапа:

1) *Изучение (анализ) куклы.* Это период знакомства с ее анатомией, взгляд на нее со стороны. Выявление особенностей пластической выразительности требует определенного времени, однако с приобретением опыта у актера первый этап знакомства сокращается до минимума и в определенный момент может даже исчезнуть совсем. Опытный актер, беря в руки куклу, может практически не затрачивать время на ознакомление с ней, сразу чувствуя ее анатомию, и ментально готов к работе с ней. Но подобный опыт достигается годами, поэтому для актера-новичка первый этап играет существенную роль и относительно продолжителен.

2) *Слияние с куклой.* Этот этап наступает тогда, когда появляется знание пластических возможностей куклы, уже имеется подсознательная готовность к свободному существованию на сцене, и актер уже перестает думать о локомоторике тела куклы, как он не думает о локомоторике собственного тела, а подсознательно и интуитивно сосуществует с куклой, то есть сливается с ней в «единое целое».

Задача для актера – выработать в себе навыки чувствования куклы для дальнейшей работы сначала с тростевой, а потом с куклой любой другой системы.

⁵¹⁴ Михайлова, В. Зависимость характера движения куклы от степени ее условности [Текст] / В. Михайлова // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., – 1985. – С. 54.

⁵¹⁵ Жуков, С. О природе «чувства движения куклы» [Текст] / С. Жуков // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., 1985. – С. 48.

Для этого необходимо вспомнить, как проходила работа по разложению движения на фазы, состоящие из точек. Намечаются энергонесущие точки и промежуточные точки по траектории движения. Энергонесущие точки – это «опорно-двигательный» аппарат куклы. Они намечаются в воображаемых бедрах, плечах, определяющих направление движения ног, рук и др. Теперь уже важно почувствовать точки не в руке, а в кукле. Например, для того, чтобы начать ходьбу, нужно ощутить, где у нее находится «тазобедренный сустав». От него идет движение воображаемыми ногами, к ним подключается движение рук, затем движение корпуса при ходьбе и т.д. – все в целом должно воспроизводить движение живого человека:

а) физические законы равновесия. Рука актера через куклу ощущает «пол», шаг ноги осуществляется по длине, пропорциональной масштабу куклы. Все движения, не нарушающие законов физического равновесия, должны быть со-масштабны размеру куклы. Первые упражнения связаны с обретением навыков ходьбы с постепенным переходом к более сложным локомоторным движениям.

б) характер – первые подступы к художественному образу. Начинать можно с упражнений на характер походки. От упражнений можно перейти к простейшим этюдам, где проявлялся бы теперь уже широкий спектр характеров походок: бодрая, грустная, подпрыгивающая, старческая, крадущаяся, плавная, важная, робкая, семенящая, застенчивая и т.д. Постепенно нагружать физические упражнения психологической мотивацией, оправдывающей те или иные действия. Во всех вариациях применять метод разложения на элементы – на энергонесущие и промежуточные точки фазового движения. В комплексе все упражнения должны способствовать делегированию свойств психофизики живого тела в «тело» куклы. Для актера – это и будет являться моментом слияния с куклой.

Таковы уроки стефановской школы как развитие творческого наследия школы И. Н. Шаховца. Освоение всех этих навыков можно считать базовым освоением творческого наследия, традиции харьковской школы кукольников.

Пожалуй, мало где можно увидеть подобные прецеденты психологического театра кукол, которые могли бы сравниться по уровню актерского мастерства с Харьковским театром кукол времен корифеев. Наша задача развить эти навыки, оживить традиции, снабдив их современным звучанием. Это ли не благородная цель для современных кукольников харьковской школы!

4. Перспективы развития эстетики играющих кукол

После того как освоены азы, можно приступать к дальнейшему совершенствованию. Переход к условности лежит в русле знания природы, то есть реальности. Условность многомерна, мы сразу же рассмотрим такой ее аспект, характеризующий запредельные формы существования актера с куклой, как ирреальность. Эти вопросы относятся уже к той плоскости понимания природы играющих кукол, когда драматургия, диктуя иные степени условности, подводит к новой органике существования актера с куклой, приобретая такие черты,

когда нужно как бы отказаться от наработанных навыков, взяв за основу другие приемы, стили, направления. Внешне как будто напоминает «авангард», в действительности никакого разрыва с традицией не существует. Говоря метафорически, это подобие прорастания зерна, когда оно, посеянное в землю, «погибает» в ростке, приобретая иное качество в стебле. Так же в эстетике играющих кукол. Традиция как бы «погибает», то есть превращается в другое качество. Как на практике может выглядеть оживление куклы, и каким пластическим законам оно может быть подчинено в случае, когда театр, обращаясь к ирреальным формам отражения реальности, трансформирует свою эстетику таким образом, что не нарушает законов правды, а, напротив, развивает их, выходя на новый, более сложный уровень? Попытаемся уловить хотя бы общие контуры картины.

Сложно сказать, каким может быть театр кукол *ирреального отражения реальности*, или, попросту говоря – театр будущего. Безусловно, идея Г. Крэга о сверхмарионетке подразумевает высочайшую актерскую технику, обогащенную психофизическую палитру возможностей актерского тела, делегируемую актером в куклу. Особое значение приобретут свойства актера-кукольника, то есть, его способности не просто к метафорической пластической партитуре, но и его умение не только мыслить философскими категориями, но и передавать философию через партитуру пластического рисунка роли. Это свойство, о котором, возможно, нечасто говорят в профессиональной среде кукольников, но к которому, по идее, должны прийти логическим путем. Спектакли приобретут совершенно иные очертания, в них будут звучать новаторские мотивы, из которых будет черпать вдохновение и человеческий театр. От этого и кукла приобретет другие возможности, обогащенная новым свойством пластического мышления актера-кукольника. Пока можно сделать некоторые предположения, какой же будет пластическая культура следующего этапа искусства играющих кукол. Знание натуры позволит актеру-кукольнику модулировать фазы движения. Это означает степень изменения точечного анализа и синтеза движения в зависимости от степени экзистенциального начала драматургии. С этим тезисом следует разобраться особо.

Вспомним о моменте делегирования свойств тела человека-актера – телу куклы. Одно дело, когда мы играем роль, как бы вместе с куклой, а, другое, – как в данном случае, когда помещаем куклу, как некий экспериментальный объект, в такую экзистенциальную среду, где тело актера уже не может быть «помощником» для куклы. Кажется, кукла приобретает некоторую автономию во взаимоотношениях с актером. Как же осуществляются взаимоотношения актера с куклой в новом способе существования? Выскажем предположение, что здесь существенную роль играет уже не только натренированность психофизического аппарата, опыт актера, его уже окажется мало для существования в экзистенции, здесь важным условием явится обязательное наличие еще одного таланта – пластического мышления *кукольника*. Это то, что определяет специфику природы взаимоотношений марионетки с актером: оно, вместе с актерской интуицией, и дополняет недостающие свойства играющего актерского тела. Мы тем самым

продолжаем разговор о значении реалистического метода в театре кукол, но уже на новом витке знаний об исследуемом предмете.

Приводившийся выше пример сопоставления двух художественных направлений – передвижников и модернистов – в изображении экстатических состояний человеческой психики говорит о возможностях и необходимости поиска нового принципа решения психологической проблемы в искусстве играющих кукол. Почему акцент делается на экстатических состояниях психологии человека? В начальных главах книги мы говорили об историческом времени, определившемся XX веком, – времени, которое вскрыло психологические состояния человека, поставленного перед острой проблемой выбора дальнейшего пути: куда дальше пойдет эволюция его сознания – по пути созидания, строительства души, или ее деградации? Это – вопросы, относящиеся к философии, осмыслению жизни и способности переплавлять свои представления в систему художественных образов. Проблемы экзистенции остро чувствовали модернисты. Сравнивая экстатические состояния, изображенные на полотнах передвижников и модернистов, становится заметно, что *гипербола* является основным средством изображения данных состояний, а острота ощущений – основным средством, передающим боль, обеспокоенность происходящими в мире процессами. Мы говорили о С. Дали, Э. Мунке, и можно привести в пример многих других художников-модернистов. В проекции на марионетку это имеет определяющее значение, если рассматривать технологию существования актера с куклой в психофизическом аспекте.

Термин «модуляция» как принцип *изменения, смещения* привычных понятий впрямую подходит к принципу гиперболизации, трансформации. Образуется некая глобальная смена предыдущей формы существования актера с куклой, и ее движение к новому формообразованию. При этом заметим, процессы эти управляемы и зависимы от прочного знания природы, никоим образом не порывающие с ней внутренней, органической связи. Иначе процесс модуляции грозит оторваться от породившей его родной почвы и превратиться в «голый авангард».

Реалистический метод в театре кукол выводит актера от натурального к гиперболическому движению с соответствующим изменением фаз, с анализом и синтезом движения.

Для того чтобы нам было лучше понять этот принцип, обратимся к уже известному опыту. Эпоха Модернизма дала нам немало подобных образцов. Было бы опрометчиво предполагать, что предлагаемый метод существования актера с куклой есть новаторство. Это, опять-таки, – продолжение традиции культуры великой эпохи, из недр которой мы черпаем ценную для себя информацию. Переведа мысли К.С. Станиславского о Врубеле в проекцию марионетки, это и будет тот самый новый язык выразительных средств, переносящий актёр-кукольника из измерения реального в измерение ирреального, от знания природы в условиях реалистических к ее проявлению в условиях запредельных. Проблема, как видим, непростая. К этой проблеме уже подходил и человеческий театр.

Но если в плане живописи и музыки с проблемой справится намного проще, то с материальным телом актера дело обстоит не так просто. С играющей куклой эта проблема приобретает ряд специфических черт, о чем также интересно провести исследование. Но вот, что пишет дальше К. С. Станиславский:

«Нет, – говоришь себе, – задача непосильна и невыполнима, так как врубелевские формы слишком отвлечены, нематериальны. Они слишком далеки от реального, упитанного тела современного человека, линии которого однажды и навсегда установлены, неизменяемы». В самом деле, ведь от живого тела не отрежешь плеч, чтобы скосить их, как на картине, не удлинишь рук, ног, пальцев, не вывернешь поясницы, как того требует художник.

В другие, бодрые моменты решаешь иначе: «Неправда, – говоришь себе, – причина не в том, что наше тело материально, а в том, что оно не разработано, не гибко, не выразительно. Оно приспособлено к требованиям мещанской повседневной жизни, к выражению будничных чувств. Для сценической же передачи обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент заношенных штампов с воздеванием *руц*, с распротертыми *дланями* и *перстами*, с театральным *восседанием*, с театральным *шествованием* вместо походки и проч. Да, именно так! В нас сидят два типа жестов и движений: одни обычные, естественные, жизненные, другие – необычайные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и отвлеченного... Можно ли этими вульгарными формами передавать сверхсознательное, возвышенное, благородное из жизни человеческого духа – то, чем хорош и глубок Врубель, Метерлинк, Ибсен?»⁵¹⁶

Насколько эта проблема волновала К. С. Станиславского, режиссера человеческого театра, и насколько он точен в подходах и в поиске нового языка выразительных средств в передаче *обобщенных, отвлеченных, возвышенных переживаний*, требующих иных средств, иного воплощения! Не зря эти проблемы возникли у К. С. Станиславского в момент репетиции спектакля Метерлинка «Слепые» – символистской пьесы, то есть, пьесы, требующей от актера выхода уже в другую область существования. Поэтому естественны обращения к живописи Врубеля, отражающей совершенно другой мир художественных образов, где нет места реальности, где царствует ирреальность. Отсюда у К. С. Станиславского столько сомнений и поводов к совершенствованию несовершенного актерского тела:

«Боже мой, – восклицал во мне голос сомнения, – да неужели мы, артисты сцены, обречены из-за материальности своего тела вечно служить и передавать только грубореальное? Неужели мы не призваны идти далее того, что в свое время делали (правда, превосходно) наши реалисты в живописи? Неужели мы только «передвижники» в сценическом искусстве?»⁵¹⁷

⁵¹⁶ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1988. – С. 355.

⁵¹⁷ Там же, с. 356.

Сегодня уже можно с полной уверенностью поспорить с классиком. Да, обречены артисты человеческого театра на изображение всего человеческого, того, что лежит в поле зрения «быта», пусть и условно возвышенного, но не оторванного от всего того, что присуще материальному, человеческому. И, как говорится, ничто человеческое никогда не будет чуждо человеческому театру: «Богу – Богово, а кесарю – кесарево»!

Но если человек-актер не способен к изображению «неземного» состояния, то для этого существует изображение человека – кукла, которая просто призвана к тому, что заложено в экзистенциальной программе символизма, сюрреализма, экспрессионизма и т.д. В плоскости человеческого театра было много теоретических изысканий, но, кажется, они все-таки больше касаются природы театра кукол. Области сверхсознательного, сверхчувственного начала творчества, благодарному к изысканиям, уводящим от конкретики к гиперболизации человеческой сущности, более органичны искусству играющей куклы, чем какому-либо иному пластическому искусству. Интересны в данном аспекте изыскания В. Э. Мейерхольда, о которых пишет К. С. Станиславский:

«В этот период моих сомнений и исканий я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Московского Художественного театра. На четвертый год существования нашего дела он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более современного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями».⁵¹⁸

Отпадают какие-либо сомнения в том, что логика поступательного развития искусства одна и та же во всех видах искусства. Любые «измы» произрастают из зерна реализма и логически следуют законам органической природы явлений, к чему причастно само искусство:

«Средо новой студии в коротких словах сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления – в музыке, а новые поэты – в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общие настроения,

⁵¹⁸ Там же, с.357.

бессознательно заражающие зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением.

...Я понял, что в основе мы не расходились с ним (Мейерхольдом – прим. авт.) и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем... Полотно художника принимает на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но куда девать наше материальное тело?...».⁵¹⁹

Эта проблема очень актуальна и для человеческого театра, и для театра кукол, где проблема материальности человеческого тела решается принципиально по-другому. Это не избавляет актера-кукольника от тех же трудностей, которые наличествуют в человеческом театре, потому что актер-кукольник борется в данном случае с материальностью собственного тела. Тело от кукольника никуда не денется, а проблема делегирования кукле материальных свойств собственного тела приобретает совершенно иное, еще более актуальное значение. Для кукольника с его развитым гиперреалистическим воображением предстоит еще большая работа с самим собой и с куклой, чем работа актера человеческого театра над его собственным телом. Кукольнику сложнее вдвойне! Но, вероятно, о таком актере мечтал и К. С. Станиславский:

«А впрочем, кто знает! Быть может, новая, молодая культура создаст новых артистов, способных преодолеть все трудности, связанные с материальностью нашего тела, ради усиления духовного творчества»!⁵²⁰

Предметное искусство дает новый и гораздо больший материал для творчества, позволяет средствами гиперболизации доводить до нужного «изма», укрупнять смысл, концентрировать интеллектуальную энергию и доходить до вершин «фантастического» реализма:

«Символизм, импрессионизм, и всякие другие утонченные *измы* в искусстве принадлежат сверхсознанию и начинаются там, где кончается ультранатуральное. Но только тогда, когда духовная и физическая жизнь артиста на сцене развивается *натурально*, естественно, нормально, по законам самой природы, – сверхсознательное выходит из своих тайников».⁵²¹

В объективности этого фактора – основной закон движения искусства, который гласит: *от знания природы идет движение в сторону укрупнения жизненных коллизий, заложенных в драматургии ситуаций, которые предполагают фантастику, парадокс, абсурд.*

Остается только повторить уже сказанное:

Оживление куклы происходит через изучение природы, то есть, жизни в ее мельчайших проявлениях, в движении через реалистический метод. При этом процесс оживления куклы не теряет своего значения, а посредством метода мо-

⁵¹⁹ Там же, с. 360-361.

⁵²⁰ Там же, с. 361.

⁵²¹ Там же, с. 287.

дуляции продолжает жить в фантастических, парадоксальных, абсурдных, гиперболизированных ситуациях. «Реальность», жизненность персонажа-куклы переселяется в наджизненную ситуацию, при этом оставаясь живой, узнаваемой.

На этом пока можно перевести дыхание, исследуя логику движения театра кукол в будущее...

* * *

Харьковская школа кукольников выделяется среди других школ целым рядом индивидуальных моментов, представляющих ее как исключительное явление украинской и мировой культуры. Положенная в основу выдающимися мастерами-корифеями театра уникальная традиция одушевления куклы, выраженная в системе психологического театра, создала особое направление в искусстве театра кукол.

Харьковская школа кукольников уникальна, это – историческая объективность и счастливое достояние украинской культуры, вливающейся в общее русло культуры мировой. Этим следует гордиться самим харьковчанам, зная, что театральный Харьков владеет одним из культурных сокровищ, созданным замечательными мастерами сцены за все десятилетия истории существования Харьковского театра кукол. Этот театр не существует отдельно от мирового процесса, он участвует во всеобщем строительстве культуры, и эту задачу должны себе ясно представлять все поколения кукольников, которым будет суждено трудиться на его ниве. Театр кукол, победоносно или кризисно, ищет философию марионетки, когда верно нащупывая основную идею, а когда сбиваясь, идя по ложному пути. Этот процесс долгий и бывает мучительным, потому что, отвечая на вопросы профессиональные, нельзя двигаться вперед, не затрагивая вопросы философские, вопросы бытия человека и проблемы его дальнейшей жизни, морального и нравственного выбора.

В этом, будем считать, заложены основы теории харьковской школы кукольников, а теория, обогащенная практикой, обеспечивает преемственность традиций харьковской школы для новых поколений. Тем самым, мы создаем предпосылки максимально планомерного и устойчивого развития одного из замечательных театральных явлений в мировом сообществе кукольников, и в выполнении этой задачи мы видим условие сохранения ценнейшего наследия актерской школы.



Глава 3

К общей философии театра кукол

Соотношения духовного и материального критериев сознания человека, выраженные в двух основных мировоззренческих позициях – эзотеризме и материализме, – существуют параллельно друг с другом и находятся в постоянных напряженных взаимоотношениях. Культура также развивается по двум основным путям, отражая два направления мысли, по циклическому закону, проходя стадии подъемов и спадов.

Эпохи, относящиеся к типу ренессансных, возрожденческих, знаменуют собой особую степень экзистенции – концентрации энергии сознания с раскрепощением всех имеющихся у человека волевых, духовных сил. Их выход, подобный вспышке, выражен в преобразовательном действии.

В книге академика В. И. Вернадского «Научная мысль как планетное явление» точно уловлена всеобщность мыслительного пространства. Можно добавить: не только научная, но и мысль как таковая есть субстанция энергетического пространства, объединяющая людей в некое всемирное сообщество мыслящих существ. Мировая энергетика находится в постоянном, относительно равномерном пульсирующем состоянии, образующем определенные временные циклы движения сознания от спада к подъему, новому спаду, новому подъему и т.д. Это непрерывная синусоида постоянного движения. В кульминационные моменты подъемов мы различаем максимальное напряжение, приближающее сознание к соприкосновению с тайнами Природы, содержащими в себе, так скажем, сердцевину энергетической сущности, или откровение. Исходя из этого, человека нужно рассматривать как энергетическую систему, существующую в зависимости от всех видов энергетических колебаний.

Согласно мысли В. И. Вернадского, мир пронизан энергетикой сознания. Энергетические волны, то пересекаются, то нейтрализуют друг друга, создавая причудливые векторные образования. Понятие «ренессанса» относится к тем этапам циклического движения, когда процесс концентрации духовного, энергетического опыта завершается последующим рывком в его реализации. Модель своего рода синусоиды движения характерна для мировой культуры. Средневековье-Возрождение – отражение ближайшего к нам по времени явления концентрации энергетического рывка, после которого наступил спад, то есть момент накопления нового энергетического потенциала, чтобы реализовать его в новом рывке, который мы фиксируем в эпохе Модернизма.

Как иллюстрация к сказанному, об этом мы уже говорили, процесс «ренессанса» в эпоху Возрождения знаменовал собой воскрешение Пульчинеллы,

который затем отпочковался двойниками по всей Европе, и дошел до России в образе Петрушки. Этот период можно назвать апофеозом *балаганного* театра кукол. Мы также говорили об «исчезновении» Пульчинеллы в эпоху Модернизма, когда марионетке был придан новый, еще более мощный импульс, приведший к зарождению *репертуарных* театров кукол.⁵²² И, как нам известно, театр кукол обрел новые формы, когда марионетка от «простейшего» Пульчинеллы пришла к вершинам модерна.⁵²³

С позиции эзотерической философии, рубеж XIX – XX веков – один из важнейших исторических этапов с точки зрения мистицизма. То, что у человеческого театра проходило веками, у театра кукол произошло почти в течение одного века. Это и называется – прорыв!

Что тогда представляет собой время всеобщей «релаксации», заполнения объема энергетической информации? Это время стабильности и «покоя», но «покоя» относительного в связи поколений. Художник, чувствующий время, живет не ради сиюминутных побуждений, он осведомлен предчувствиями о «ренессансе», несущем предстоящее напряжение. Одним из предвестников такого осведомления является искусство. «Пиковые» эпохи Возрождения (XV – XVI вв.) и Модернизма (XIX – XX вв.) характеризовались бурным всплеском и подъемом всех искусств. К какой бы эпохе оно ни относилось – «спокойной» или «беспокойной», – искусство всегда несет в себе признаки откровения – состояния, близкого религиозному экстазу. Период «плавного течения», которое удерживало процесс в определенной позиции стабильности, еще не говорит о благоприятности процесса, напротив, зависимость от государственного давления существовала всегда. Но почему-то *после «возрожденческого» всплеска ни один из видов театрального искусства не испытывал в развитии столь сильного торможения, какое испытывала марионетка*. В предыдущих публикациях автора уже объяснялся этот феномен:

«Само понятие «марионетка» приводит к идее управляемости человека свыше Богом, то есть *прямой связи* одного существа с управляющим им Высшим существом. Марионетка имела с эзотерикой исключительные отношения. По всей вероятности настолько исключительные, что положение куклы намного усложнилось с течением времени, которое, словно поразмыслив, решило... притормозить ее развитие, наложив на марионетку покров неприступности и тайны! Сама кукла, уподобленная застывшей скульптуре, как бы существует вне времени».⁵²⁴

⁵²² В СССР было более ста театров кукол. Из них наиболее известны во всем мире Государственный академический центральный театр кукол под рук. С. В. Образцова в Москве, Большой театр кукол под рук. М. М. Королева в Петербурге и Государственный академический театр кукол под рук. В. А. Афанасьева в Харькове.

⁵²³ Теперь кукольники вспоминают о Пульчинелле, как о прекрасном народном, фольклорном искусстве, иногда доставая его из хранилищ как музейную редкость и с благодарностью воскрешая традиции своих славных предков.

⁵²⁴ Рубинский, А. Мистическая сущность играющих кукол [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2004. – С. 101.

Но, несмотря на внешнюю «безобидность», марионетка во все времена представляла для общественных институтов определенную «угрозу». Религиозная государственная идеология средних веков трактовала марионетку как некое свяжающее звено с Дьяволом, за что сами кукольники подвергались гонениям. Советская инквизиция, не уступая средневековой, была вооружена воинствующим «научным» атеизмом, не имея даже приблизительного понятия об эзотерике:

«Государственные системы, закрепощенные религиозной и материалистической идеологиями, не могли принять мистику как данность, свойственную театру кукол и являющуюся его природной составной частью. Эти обстоятельства снова и снова отбрасывали марионетку назад, не давая возможности для ее нормального развития».⁵²⁵

Исследуя данную сферу театра кукол, возникают вопросы:

1) Почему, в отличие от театра человеческого, который в каждую «промежуточную» эпоху все же продолжал свое поступательное движение, театр кукол проявлял себя *исключительно* в самые «пиковые» эпохи?

2) Почему все-таки театр кукол выделяет некая исключительность, тогда как не вызывает возражения и тот факт, что человеческий театр также испытал высочайший взлет во времена Возрождения и Модернизма (театр «Глобус» с его величайшим драматургом В. Шекспиром; МХАТ с плеядой гениев во главе с К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, драматургами А.П. Чеховым, А.М. Горьким и др.)?

Самые высокие образцы человеческого театра разъясняют обстоятельство: такая форма театра во все эпохи явление *постоянное*, не теряющее непрерывности и определенной последовательности, обусловленной всем ходом развития *гуманистической* культуры. Факту, что театр кукол, который в периоды «затишья» как бы уходил в подполье и проявлялся снова только в моменты бурных всплесков, эпохальных событий, есть свои объяснения, и главное из них – эзотерическая природа театра кукол.

Театр кукол, историческое развитие которого происходило скачкообразно, с одной стороны, в условиях поступательного хода гуманистической культуры трансформировался в фольклорные формы, или традиционные кукольные представления, с другой – получил «статус» детского театра. Однако, в условиях гуманистической культуры эти известные формы театра кукол – только способ его выживания. Эзотерическая культура – культура избранности, поэтому в создавшихся условиях эзотеризм может проявлять себя только *признаками*. Признаки эзотеризма отличают творчество отдельных мастеров литературы, живописи и даже кинематографа. Для театра кукол характерны не «признаки» эзотеризма, а собственно эзотерическим является его *предназначение*. Театр кукол можно рассматривать только в *целостной* принадлежности к эзотеризму. Он не терпит «половинчатости», иначе преобразуется в такие известные формы, как фольклор, «детское» искусство.

⁵²⁵ Там же, с. 105.

Значение театра кукол надо рассматривать в целом – в принадлежности его к эзотерическому началу.

Только в таком значении театр кукол может нести присущий ему эстетический груз, который под силу только ему, поэтому согласно парадоксальной логике, он не развился до такой степени, как это случилось с театром человеческим – плоть от плоти гуманистической культуры.

Гуманизм, происходящий от слова «человек» (homo), выполняет миссию человеческую, значит, предназначение куклы можно рассматривать как нечто противоположное по отношению к гуманизму.

Не в смысле антагонизма к человеку, а в философском смысле, рассмотрении человека в гносеологическом аспекте. Не только философски, но даже исторически сущность куклы восходит к Божественному, уходящему корнями в глубокую древность, когда она воплощала собой Божество, была носителем Божественного начала мира. Опять-таки, не в смысле противопоставления Божественного – гуманному, а в смысле качественного обозначения Божественного как более высокого начала в соотношении Высшего и низшего – человеческого – в иерархии ценностей.

В «промежуточные» эпохи театр кукол «не справлялся» со своей *истинной* ролью, и с позиции диалектической логики подобное положение *естественно*. В «промежуточные» времена было востребовано искусство не Божественное, а гуманистическое, поэтому оно имело больше шансов стать массовым искусством. Тогда-то на первый план выступал человеческий театр, а марионетке отводилась чисто *потешная* функция, что, с одной стороны, не оправдывало ее предназначения, а, с другой, – помогало выживать в «неблагоприятных» для нее условиях.

Но что мы знаем об играющей кукле, кроме того, что мы о ней знаем! Мы пока только догадываемся, что, несмотря на творческие успехи играющей куклы, равно как и ее провалы, влекущие за собой, в лучшем случае, снисхождение, она более чем другие пластические искусства приближена к эзотерике. Это означает отличное от человеческого театра, совершенно неожиданное, новое эстетическое поле для исследования природы человека. Поэтому для исследования и решения проблем человека понадобилась... марионетка!

Однако, момент, когда можно было выйти из-за кулис и заявить о себе во весь голос, после вынужденного многовекового молчания, представился только с наступлением эпохи Модернизма. Именно в эпоху Модернизма марионетка и получила свой очередной шанс для возрождения, и на этот раз у нее начался фундаментальный процесс проявления себя наряду с другими искусствами, с которыми раньше ее сопоставляли очень робко. Теперь уже Пульчинелла, бывший кумиром в эпоху Возрождения, отойдя, занял достойное место в музее театральных кукол, стал легендой своего славного прошлого, а марионетка эпохи Модернизма уже обнаруживает мощный интеллект, силу и реальные предпосылки в решении глобальных философских задач, стоящих перед человечеством в его духовном развитии.

Экзистенция – духовная сущность искусства, но если рассматривать искусство человеческого театра как основу для всех видов театра, то театр кукол должен иметь в основе прочную *человеческую* платформу, чтобы затем перемещать ее в *изображение человека*. Это – ступень более высокая, нежели ступень, которую занимает человеческий театр: трансформация человека в куклу продолжает его в новом качестве. Подобную логику развития эстетики уже предлагало искусство всех форм модернизма, нашедшее воплощение в литературе, поэзии и живописи.

В отличие от предназначения человеческого театра, который на протяжении всей истории своего существования имел первостепенное значение в решении проблемы человека в аспекте гуманистической программы, театр кукол, теперь уже отрываясь от гуманистического аспекта, обретает свое истинное предназначение в аспекте Божественной, или эзотерической программы. Таким образом, марионетка обретает свой природный смысл, подходя к рассмотрению человека через призму не гуманистической, а эзотерической философии. Этот смысл и является истинным, природным, присущим исключительно марионетке, предназначенной для качественно иного подхода в решении проблем человека.

Кукольники еще пока робко догадываются о мистической сущности играющих кукол. В советской стране приходилось довольно медленно пробираться сквозь статус «детского театра», подбираясь к философским способностям играющей куклы. А пока она продолжала весьма успешно выживать, камуфлируясь под «приложение» к воспитанию подрастающего поколения, более-менее справляясь со своими задачами. Благодаря эпохе Модернизма свершился факт первостепенной значимости: впервые кукла почувствовала себя «государственным учреждением».

Еще и еще раз следует поблагодарить всех кукольников советской эпохи за их беззаветный труд, энтузиазм, добытое мастерство, что является беспримерным творческим подвигом, проявленным в условиях, которые трудно назвать благоприятными для свободного вдохновенного творчества.

Послесловие

С высоты прожитого времени хорошо заметны основные вехи, значимость того, или иного этапа, пройденного Харьковским театром кукол. И в каждом периоде ясной становится одна, объединяющая все поколения задача – сохранить логику развития академической школы. Рассмотрев всю историю Харьковского театра кукол, стоит еще раз подчеркнуть, что смысл книги направлен именно на то, чтобы, осветив путь театра, показав все его достоинства и недостатки, всемерно – теоретически, философски, и практически – уберечь дальнейший ход истории от потрясений, которые может спровоцировать неопределенность целей его внутренних творческих устремлений.

Цель этой книги состоит еще и в том, чтобы сформулировать теорию искусства конкретного театра кукол и составить представление о перспективных формах театра кукол как вида искусства. Напомним себе еще и еще раз: отсутствие теории открывает дорогу к невежественному отношению к наследию театральных традиций и, следовательно, к школе. Избежать негативных последствий можно только благодаря знанию, интеллигентному отношению к истории и строжайшему соблюдению этических основ театра. Только так можно избежать не столько кризиса, сколько опустошительного потрясения от него. Представленная на суд профессионалов-кукольников, студентов театральных ВУЗов и читателей истории харьковской школы призвана уберечь будущий коллектив театра – и не только Харьковского театра кукол – от подобных потрясений.

Эпоха Модернизма не закончилась. Она продолжается в новом для всех испытании – неблагоприятном, коварном, мимикрирующем, приспособляющимся, весьма адекватном стяжательской психологии правящих сегодня «масс» – периоде Постмодернизма.

Постмодернизм существовать отдельно от модернизма не может. Это невозможно, как невозможно паразиту жить вне тела, за счет которого он питается. Он вторичен, ему нужна вдохновляющая его модель, которую можно было бы спародировать, скопировать, высмеять, наконец:

– Непонятно зачем, но я это сделаю, и вы увидите, что я ничуть не хуже настоящего шедевра – так, если бы это было возможно, сказал бы постмодерн.

Типичный возглас постмодерниста:

– Я так вижу!..

Тем самым постмодернист оправдывает переименование пьесы, драматургического первоисточника, потому что желание самовыразиться у постмодерниста сильнее здравого смысла. Но ведь сила художественного прозрения в том-то и состоит, чтобы раскрыть внутреннее содержание пьесы, сделав его достоянием зрительской аудитории. Режиссеру умереть в актере, а не наоборот – актеру умереть в режиссере.

Трудно читать пьесы Чехова как литературу, потому что это настоящая драматургия, то есть литература, специально написанная для театра. Но показать

зрителю Чехова, раскрыв авторское содержание, – главное назначение творчества режиссера.

Бывает и такое, переиначив Чехова, Гоголя, или Достоевского, переписав за чем-то по-другому целые акты классического произведения, режиссер-постмодернист, таким образом, утверждает в своем «я». «Беда, коль сапоги начнет тачать пирожник, печь пироги начнет сапожник» – И. А. Крылов написал о постмодернистах! Только здесь ситуация окажется посложнее. Если бы речь шла о дилетантизме! Напротив, зачастую постмодерн достигает мастерских пределов – и в том его убийственная сила. Он умеет очаровывать простодушного зрителя. А искусство всегда борется за зрителя. Как сохранить верность традиции, когда вокруг столько «соблазнов» – вот вопрос!

Самый большой враг классическому наследию – поп-культура! Ее «преступление» состоит в использовании примитивных методов для саморазвития. Корни явления – в недрах нашей цивилизации; здесь и проблема, которую мы уже рассма-

тривали в связи с «восставшими массами». Следовательно, и культура – массовая.

Каждый человек делает самостоятельный выбор, но важнейший из всех выборов – духовное восхождение – большая проблема современности. Однако прецеденты самовоспитания, а также подробные ответы на многие вопросы развития личности уже даны. Эти вопросы поднимаются в христианской литературе, в психологии, апологетами восточной культуры, нетрадиционной медицины, во многих других источниках. Это очень объемная и чрезвычайно важная тема, но мы пока рассмотрим только одну из ее граней: какие ценности сегодня пропагандирует и внедряет в сознание людей поп-культура?

О причинных явлениях, которым в этой книге дано определение постмодернистской тенденции, говорится в эссе Х. Ортега-и-Гассета «Восстание масс». О «грядущем хае» предупреждали многие классики русской литературы. Они предупреждали об эволюции человека в новых для него условиях. Массы требуют «блаженства», но каким путем достигнутого? Поп-культура как бы предлагает:



– Зачем трудиться, если счастье – рядом? Только протяни руку, и ты его получишь!

«Счастье» рекламируется по телевидению, на всех перекрестках, фасадах домов, на автострадах, билбордах, презентующих материальный достаток тем самым представителям толпы, отличающимся от остальной массы ловко схваченными в излишке материальными благами. Все, что производит поп-культура, является собой «наслаждение». Только *искусство* заставляет его, сопереживая, внутренне трудиться, а *зрелище* предлагает не эстетическое наслаждение, а «кайф» – то, что дает современному зрителю массовая культура. Но если наслаждение человека, обладающего культурой – результат неустанной внутренней работы, то наслаждение «эвримена» – от «наркотика». Это может быть «духовный» наркотик, если понятие «наркотик» каким-то образом совместимо с понятием «духовность». Сравнение с наркотиком не случайно. Кто думает о последствиях «культурной» наркомании? А они сходны с последствиями наркомании физической, приводящей к деградации личности и физической гибели, а духовная наркомания – также к деградации личности, но духовной гибели.

Проиллюстрируем на некоторых образцах, как поп-культура использует классическое наследие в своих меркантильных интересах. Искаженные классические образцы великой живописи служат на потребу обывателю, нивелируя величайший смысл картин, приспособляя их к конъюнктуре рынка и превращая их в новый жанр – «прикол». Снова тот же призыв – не задумывайся! Стоит подрисовать Джоконде усы или сотворить из нее карикатуру в любом обличье, и она станет ближе и понятней «народу». А «народ» не задумывается над великими полотнами, у него для этого нет внутреннего импульса и внешнего повода, потому что уже *воспитан* новой «культурой», и вся жизнь обывателя окружена рекламой, лишаящей его самого понятия духовности. Можно посягнуть на трактовку даже самой темы Христа, изобразив ее как торговую марку. Все принижено, адаптировано, приспособлено под нужды обывательского мировоззрения. «Это не мои, это ваши проблемы» – духовное кредо человека постмодернистского сознания. Ну, а наше родное – «моя хата з краю»? Пророчества великих модернистов сбылись: грядущий хам нагрянул!



«Культура», наводнившая зрелищный рынок, «потрясает» массовыми телесериалами, похожими один на другой сюжетными коллизиями, типичными, точнее, банальными предлагаемыми обстоятельствами, заставляющими зрителя сопереживать и размышлять на обывательском уровне, – на чем и процветает «эстетическое» кредо постмодернистской «культуры». О каком катарсисе может идти речь!

Что представляет собой сущность творчества поп-звезды? Уж ни в коей мере не создание художественного образа. Все, что создают артисты шоу-бизнеса, все, что происходит вокруг них – крутится, вертится, зажигается, фонтанирует, подтанцовывает, – должно работать на «звездный» имидж. Не художественный образ, а имидж – вот такой он, «легкий» жанр, не требующий особого углубления в смысл.

В чем особенность такой «облегченности»? Возьмем, для примера, тему эротики в искусстве, по поводу чего порой так беснуются радетели ханжеской морали, причисляющие ее к порнографии. Есть много произведений искусства различных жанров – литература, живопись, кино, фотография, – где эротическая тема выливается в высочайшие образцы эстетического чуда гармонии женского и мужского начала; даже откровенные сексуальные сцены могут передавать возвышенность чувств, полноту и радость жизни. Как один из спорных оценочных моментов, эротическая тема может приобретать как духовный, так и физиологический аспект. Но можно сказать с максимальной долей уверенности, что физиология секса кладется в основание эстетики «попсы». Именно физиология, из которой вытравлена вся духовная подоплека чувственности. Разработаны тончайшие технологии «оболванивания» масс, и те, кто ими владеет, достигают вершин успеха. «Физиология секса» в искусстве – такой же феномен, как «рефлекс Павлова», когда при одном только появлении «звезды», заводящей публику с полуоборота, у фанов выделяется своего рода «слюна». И, независимо от того, что «звезда» при этом делает на сцене, в зрительном зале автоматически включаются рецепторы восприятия «идола», доводящего толпу до истерии – подтанцовки, выбегания на сцену, массовые преподношения цветов, раздача автографов, слезы, публичное раздевание. Это не искусство, а чистый рефлекс, «слюноотделение», и, кажется, подобный эффект восприятия должен быть понятен любому психологу.



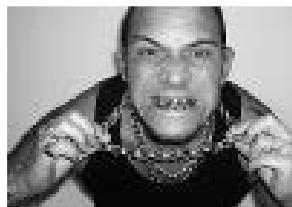
«Попсе» не обязательны принципиальные установки, ориентированные на предмет искусства, законы эстетики здесь неприемлемы, потому что искусство требует принципиального, высокого и благородного труда. Изображать возвышенное – это не тот труд, на который «попса» себя затрачивает. Если классическое наследие воспитывает мысли и чувства, достигаемые моральным трудом, то «попса» жмет на одну-единственную педаль – на физиологию чувственности. А отыскать

«эрогенную зону» у зрителя, который с благодарностью откликнется, «поведется», требует знания технологии. Кстати, по такому принципу трудится немало технологов – профессионалов, работающих на создание имиджа «звезды». Но если вдуматься, нет ничего проще, как паразитировать на физиологии, на естественных реакциях организма, направленных на сексуальное возбуждение – на то, что лежит на поверхности и не составляет особого труда, чтобы использовать в «деле». И «дело» это прибыльное. Разумеется, ведь «толпа» не жалеет средств на собственные развлечения, дающиеся без труда. Становится ясно, в чем разница между чувством и «чувственностью»...

«Преступление» поп-культуры в том, что постоянное муссирование на физиологии чувственности приводит к печальным последствиям для самого человека. Воспитанный на примитиве «человек толпы» (эвримен) не становится духовно богаче. Обмельчание прогрессирует, дробление личности продолжается. Какими только красотами не обставляют свое творчество «деятели» попсы: и перья, и фонтаны, и фейерверки, и дизайн одежды, и авангардный балет – все направлено на то, чтобы обыватель погрузился в физиологию чувственности. Как не вспомнить одного персонажа из комедии Маяковского «Баня»: «Сделайте нам, пожалуйста, красиво»! Но сегодня даже слово «красота» выходит из обихода, его заменило слово «гламур». Становится ясно, в чем разница между прекрасным и «красивым»...

Ошеломляет азарт безумия во время ежегодно проводимого всемирного фестиваля-конкурса современной песни «Евровидение». Такое впечатление, будто у подавляющего большинства исполнителей доминирует единственное эстетическое кредо – форма минус содержание. Зато «гламурно»! Аналогичное происходит со многими так называемыми развлекательными программами телевидения – их несть числа...

И снова мы обращаемся к классическому наследию прошлого, как к спаситель-



ному средству в обретении собственной уверенности в будущем культуры. И снова великий Станиславский дает нам перспективу в параллель с днем сегодняшним:

«Насколько миссия подлинного артиста – создателя, носителя и проповедника прекрасного – возвышенна и благородна, настолько ремесло актера, продавшегося за деньги, карьериста и каботина, недостойно и...

Сцена, как книга, как белый лист бумаги, может служить и возвышенному, и низменному, смотря по тому, *что* на ней показывают, *кто* и *как* на ней играет. *Чего* только и *как* ни выносили перед освещенной рампой! И прекрасные, незабываемые спектакли Сальвини, Ермоловой или Дузе, и кафешантан с неприличными номерами, и фарсы с порнографией, и мюзикхолл со всякой смесью искусства, искусности, гимнастики, шутовства и гнусной рекламы. Как провести линию, где кончается прекрасное и начинается отвратительное? Недаром же Уайльд сказал, что «артист – или священнослужитель, или паяц».⁵²⁶

Постмодернизм ликует! Значит ли, что шансы модерна проиграны? Если так, не было бы смысла в испытаниях, которым подвержены истинные творцы. Соблазн велик. Актеры снимаются в телесериалах, в легковесных телепрограммах, рекламах. Но главным вопросом остается один – должно ли творчество уподобляться «веляниям века», «иль стоит оказать сопротивление»?

Бездумие порождает духовное убожество. Искусство также может быть «материальным», то есть направлять сознание к «материи» чувств, к «красивому» (гламурному), в самом вульгарном его значении, в отличие от прекрасного. Нынешний век накопил сонмище духовных, психологических, нравственных ребусов. А ведь столько было классических примеров, когда величайшие стоики, философы от древнейших времен смеялись над глупцами в их непомерном стремлении к материальному. Среди них – Диоген, показавший первостепенство духовного богатства над материальным. В глазах глупцов он сам выглядит юродивым, эксцентричным чудаком. А Диоген, добровольно поселив себя в бочку, показал всему миру, насколько человек может быть счастлив, живя в любых условиях, пренебрегая богатствами и почестями – всеми признаками материального, – имея счастливую возможность пользоваться богатством духовным: мыслить и жить в гармонии с Природой и самим собой. Французский философ Рене Декарт сказал: «Если я мыслю, следовательно, я существую!» Сократ, зайдя на городской рынок, воскликнул: «Сколько же, однако, есть на свете вещей, которые мне вовсе не нужны!» Великий испанский художник Ф. Гойя создал капричос «Сон разума порождает чудовищ». Разум спит, но грезы спящего человека направлены к мечтам и надеждам! Только невдомек невежде, что невежество порождает убожество, чудовищ, как и наркомания, давая сиюминутный глоток наслаждения, приводит человека к духовной катастрофе. Но все эти примеры ни о чем не говорят «восставшей массе»!

⁵²⁶ Станиславский К. С. Работа актера над собой [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – С. 288.

Да, «восставшие массы» – питательная среда для постмодернизма, готового на все услужливые удовлетворения потребностей «человека толпы». Это на него рассчитана программа Даллеса, которую эвримен бездумно подхватит и внедрит, отравляя жизнь себе и воспитывая в том же духе собственное потомство. Жалко смотреть на толпы поклонников так называемых «звезд» шоу-бизнеса, ночующих у подъездов своих кумиров, жаждущих взглянуть на них в «быту» и вымолить автограф, и тем соприкоснуться со «святыней», хоть краем глаза обратить ее внимание на себя. Не напоминает ли нам бытие нынешнего «человека толпы» одного гоголевского персонажа: «Передайте государю, что живет-де такой человек Добчинский...»?

Мы начинали разговор о пограничной черте, где проходит разделение на искусство и подражание ему – модернизм и постмодернизм. И мы снова обращаемся к той же теме, теперь уже через классическое наследие, оставленное нам для осмысления. В столкновении двух философий жизни мы видим стоическую позицию истинных творцов. Их творчество – это миссия, которую они исполняют в этом сложном мире. А миссия – понятие сакральное. «Священнодействуй – или убирайся вон!» – исповедовал старейшина Малого театра М. С. Щепкин. Театр приравнивается к понятию «Храма». В «Храме искусства» не может быть «торговых лавок», где торгуют понятиями, истинами, где царствуют менялы и купцы. Священнодействие – синоним трепетности, об исчезновении которой с подмостков современного театра так сокрушалась Фаина Георгиевна Раневская.

Мы напоминаем себе некоторые истины, давние и почти забытые, уходящие из обихода, о том, что деятель искусства – это миссионер. Особенно сегодня, когда не только мировая культура, а судьба всего человечества находится на перепутье. И как не вспомнить Пушкина, в поэзии которого столько рассеяно эзотерических зерен истины. Подобно пророку, он напоминает нам о стоическом пути творца. И если мы не ищем счастья в легковесности земного существования, то давайте еще и еще раз проникнемся смыслом его строк, хорошо знакомых нам со школьной скамьи. Кажется, никто лучше не сказал о тернистом пути познания – и в том не должно быть иллюзий, но в чем состоит счастье прозрения – в нем, собственно, и заключен весь смысл Божественного послания и предназначение творца:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.⁵²⁷

январь 2008 – март 2014 гг.

⁵²⁷ Пушкин, А. Пророк [Текст] / А. Пушкин // Сочинения. – Л.: Гос. изд-во «Худож. лит.», 1937. – С. 382.

Литература

1. Анничев, А. Харьковские «козы» на нижегородском «огороде» [Текст] / Александр Анничев // Время. – 2004. – 16 марта.
2. Анничев, А. Удивлять, окрылять, заставляя думать... [Текст] / Александр Анничев // Время. – 2010. – 27 марта.
3. Анничев, А. Самая добрая сказка / А. Анничев // Время. – 2012. – 1 нояб.
4. Анничев, А. В Харькове «Чевенгур» стал «Губернией на берегу неба» / Александр Анничев // Время. – 2012. – 22 нояб.
5. Артемьев, Л. «Конек-горбунок» в детском кукольном театре [Текст] / Л. Артемьев // Харьковский рабочий. – 1935. – 18 марта.
6. Афанасьев, В. А. Заметки [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-7.
7. Афанасьев, В. А. Письмо П. Л. Слониму от 9 марта 1968 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.
8. Бакшт, В. Самый счастливый зритель [Текст]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
9. Белоруссова, В. Тридцать лет в театре кукол. [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-47.
10. Белый, А. Театр Марионеток [Текст] / А. Белый // Театр. – 1907. – № 61. – С. 11-12.
11. Беседа с заслуженным архитектором Украины, академиком В. И. Кравцом от 24 ноября 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.
12. Беседа с заслуженной артисткой Украины Э. Н. Смирновой от 5 июня 2009 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.
13. Беседа с Н. И. Гуменюк от 14 января 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.
14. Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины Е. Ю. Гиммельфарбом от 26 мая 2010 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.
15. Беседа с художником театра кукол А. Н. Родионовой от 2 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.
16. Беседа с директором Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. В. Решетняком от 5 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-11.
17. Беседа с заслуженным артистом Украины, актером Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. И. Гиндиным от 16 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.
18. Беседа с режиссером театра кукол О. М. Русовым от 25 февраля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
19. Беседа с заслуженным работником культуры Украины, заместителем директора Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева В. Н. Панченко от 11 марта 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-7.
20. Беседа с заслуженным деятелем искусств Украины, профессором М. Я. Розиным от 25 марта 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.

21. Беседа с актрисой Харьковского государственного академического театра кукол им. В. А. Афанасьева И. В. Рабинович от 5 апреля 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
22. Беседа с актерами театра кукол В.М. и М. И. Прохоровыми от 4 мая 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.
23. Беседа с актрисой театра кукол Л. И. Кулишовой от 16 июня 2011 года. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-5.
24. Большая советская энциклопедия. Т. 16 [Текст]. – М.: Сов. энциклопедия, 1974.
25. Большая Советская Энциклопедия. Т. 21 [Текст]. М.: Сов. энциклопедия. – 1975.
26. Бугаев, В. Письмо А. Ю. Рубинскому от 26 января 2011 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
27. Булгаковская магия: Мастер и Маргарита, Театр кукол им. Афанасьева. Один комментарий [Текст] // Internet-ресурс ссылка. – 2010. – 20 окт.
28. Васильев, С. Ностальгия за куклой [Текст] / С. Васильев // Культура и жизнь. – 1983. – 14 февр.
29. Волов, В. И карнавальные маски по кругу, по кругу... // Слобода. – 1992. – 31 октября.
30. Волов, В. Одушевленные куклы о человеческой бездуховности [Текст] / Владислав Волов // Слобода. – 1993. – №28.
31. Воображариум Короля Лира [Текст] // Internet-ресурс ссылка. – 2013. – 19 окт.
32. Востокова, Е. По следам козжих копыт [Текст] / Е. Востокова // Панорама. – 1998. – апрель.
33. Галаур, С. Емоції від Короля Ліра [Текст] / С. Галаур // Урядовий кур'єр. – 2010. – 10 черв.
34. Гастролі Харківського Показового театру у Тирасполі [Текст] // Соціалістична Молдавія. – 1937. – 3 черв.
35. Герцен, А. Концы и начала [Текст] / А. Герцен // Собр. соч. Т. 16. Статьи 1853-1863 гг. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. – 480 с.
36. Георгиева, Л. Из кукол в леди превращаясь... [Текст] / Лилия Георгиева // Событие. – 2003. – 5-11 июня.
37. Глозман, Б. Историческая справка о харьковских театрах кукол [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
38. Голдовский, Б. История драматургии театра кукол [Текст] / Борис Голдовский. – М.: Дизайн Хаус, 2007. – 326 с.
39. Голдовский, Б., Смелянская, С. Театр кукол Украины. Очерки истории [Текст] / Борис Голдовский, Светлана Смелянская. – Сан-Франциско: International Press, 1998. – 276 с.
40. Голдовский, Б. Куклы [Текст]: энциклопедия / Борис Голдовский. – М.: Время. – 2004. – 496 с.
41. Голдовский, Б. Российский театр кукол в период постмодерна [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-66.
42. Голдовский, Б. Записки кукольного завлита. М.: НТЦ «Ритм», 1993.
43. Голдовський, Б. Лист лялькарям України [Текст] / Борис Голдовський // Український театр. – 1986. – №5.

44. Горбенко, П. Ляльковий театр на Україні [Текст] / Петро Горбенко // Шлях мистецтва. – 1929. – № 11.
45. Горбенко, П. Ще раз про ляльковий театр [Текст] / Петро Горбенко // Радянський театр. – 1929. – №№ 2-3.
46. Гронская, А. Алексей Рубинский: «Все куклы немножко люди...» [Текст] / Анна Гронская // Премьер. 1994. – № 3-1183.
47. Гуменюк, Е. Автобиография [Рукопись] – 1957 – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
48. Даллес, А. Размышления о реализации американской послевоенной доктрины против СССР, 1945 год [Текст] / Ален Даллес // Курская правда. – 2010. – 5 мая.
49. Дело № 7218. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1. – 426 с.
50. Дело № 7219. – Госуд. архив Харьковской обл., ф. Р6452, оп. 1. – 241 с.
51. Дзюба, Л. К новым творческим успехам [Текст] / Л. Дзюба // Красное знамя. – 1954. – 7 окт.
52. Дмитриев, Ю. Стенограмма обсуждения спектакля Харьковского театра кукол им. Н. К. Крупской «Чертова мельница» [Рукопись] // Ю. А. Дмитриев / архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева. – 1968. – 27 нояб. – 1-7 стр.
53. Евреинов, Н. Дань марионеткам [Текст] / Н. Евреинов // Театральные новации. Пг.: Третья стража, 1922. – 118 с.
54. Жен, Я. Театр ляльок [в Харкові] / Я. Жен // На зміну. – 1930. – 11 квіт.
55. Жуков, С. О природе «чувства движения куклы» [Текст] / С. Жуков // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., 1985. – 176 с.
56. З роботи Харківського лялькового театру [Текст]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
57. За кулисами дворца сказок [Текст] // Красное знамя. – 1975. – 17 мая.
58. Захава, Б. Творческий путь Евг. Вахтангова [Текст] / Борис Захава // Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. – М.-Л.: 1939. – 408 с.
59. Зинченко, Ю. Чудесное превращение Элизы Дулиттл [Текст] / Юлия Зинченко // Седьмое чувство. – 2003. – 13 марта.
60. Иоффе, И. По Витебску [Текст] / И. Иоффе // [Неизвестная газета]. – 1935. – 2 авг.
61. Йорик. История марионетки [Текст] / Йорик. – М.: Междунар. центр М. Чехова, 1990. – 110 с.
62. К приезду Всеукраинского кукольного театра // Полесская правда. – 10 октября 1935, № 177 (4563).
63. Кагановська, І. Данина пам'яті [Текст] / Інна Кагановська // Попов Л. Віктор Андрійович Афанасьєв. – К.: ТОВ «УВПК «ЕксОб», 2009.
64. Клейст, Г. О театре марионеток [Текст] / Г. Клейст // Избранное. – М.: Худож. лит., 1977. – 542 с.
65. Ковалів, Ю. Літературна дискусія 1925-1928 рр. [Текст] / Ю. Ковалів. – К.: «Знання», 1990 (Духовний світ людини).
66. Коваленко, Ю. «Ежики в тумане» А. Рубинского [Текст] / Юрий Коваленко // Независимость. – 1993. – 22 мая.
67. Коваленко, Ю. Ювілейні подарунки до бібліотеки поцінувачів мистецтва граючих ляльок [Текст] / Юлія Коваленко // Просценіум. – 2009. – №3 (25). – С. 122-124; 2010. – №1 (26). – С. 122-124.

68. Коваленко, Ю. Паровоз до Чевенгура / Юлія Коваленко // Голос України. – 2012. – 1 груд.
69. Коваленко, Ю. Оксана Дмитриєва: Театр – это мы [Текст] / Юлія Коваленко // Харьковские известия. – 2009. – 3 сент. – С. 8.
70. Коваленко, Ю. Простые истории о вечной любви [Текст] / Юлія Коваленко // Харьковские известия. – 2009. – 17 марта. – С. 9.
71. Коваленко, Ю. «Король Лир»: молодеющая классика [Текст] / Юлія Коваленко // Страстной бульвар (Москва). – 2011. – № 1-141.
72. Коган, Н. Евгений Гиммельфарб: «Секрет молодости театра – в живости спектаклей» [Текст] // Новости Харькова. – 2009. – 19 окт.
73. Королев, М. Искусство театра кукол [Текст] / М. Королев. – Л.: ЛГИТМиК, 1973. – 112 с.
74. Кривуля, С. Мастера и Маргариты с разрывом в 10 лет [Текст] // Обозреватель. – 2011. – 16 апр.
75. Кристи, Г. Воспитание актера школы Станиславского [Текст] / Г. Кристи. – М.: Искусство, 1968. – 455 с.
76. Крэг, Г. Актер и сверхмарионетка [Текст] / Г. Крэг // Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – 389 с.
77. Лерман, С. Новый спектакль театра кукол [Текст] / С. Лерман // Красное знамя. – 1963. – 13 нояб.
78. Лунін. Ляльковий театр [Текст] – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва.
79. Лялюк, І. Друг детворы [Текст] // І. Лялюк / Красное знамя. – 1965. – 31 июля.
80. Малкова, А. Письмо А. Ю. Рубинскому от 25 января 2011 года [Рукопись]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва, стр. 1-6.
81. М.Р. «Коньок-Горбунок» [Текст] / М.Р. // Соціалістична Харківщина. – 1935. – травень.
82. Марченко, В. Друге знайомство з Мартті Ларні [Текст]: «Четвертий хребець» в театрі ляльок? Цікаво. / В. Марченко // Ленінська зміна. – 1963. – 17 листоп.
83. Машалова, О. Воспоминания [Рукопись]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва, стр. 1-12.
84. Материалы работы Республиканской лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством нар. арт. УССР В. А. Афанасьєва и художника А. М. Щеглова 27 февраля 1972 года [Рукопись]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва, стр. 1-68.
85. Материалы работы Республиканской лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством нар. арт. УССР В. А. Афанасьєва и художника А. М. Щеглова 22 июня 1973 года [Рукопись]. – Архів ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва, стр. 1-71.
86. Матюх, Н. «Щоб діти співали мою пісню» [Текст] // Н. Матюх / Вечірній Харків. – 1987. – 24 серп.
87. Моцар, Т. На виставах лялькового... [Текст] / Тетяна Моцар // Український театр. – 1977. – № 4.
88. Мережковский, Д. Грядущий хам [Текст] / Д. Мережковский // Большая Россия. – Л.: Изд-во. Ленингр. ун-та, – 1991. – 272 с.
89. Михайлов, А. Театр кукол [Текст] / А. Михайлов // Харьковский рабочий. – 1937. – 16 марта. – № 62 (962).

90. Михайлова, В. Зависимость характера движения куклы от степени ее условности [Текст] / В. Михайлова // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., – 1985. – 176 с.
91. Нагорный, В. Выступление на собрании коллектива 6 февраля 1990 года.
92. Никипелова, Н. Игра без игры [Текст] / Н. Никипелова // Время. – 2011. – 18 янв.
93. Николаев, В. «Дванадцять стільців» і театр ляльок [Текст] // Соціалістична Харківщина. – 1960. – 20 січня.
94. Николаев, В. Хорошее начало [Текст] / В. Николаев // Красное знамя. – 1956. – 7 янв.
95. Новости Харькова // Евгений Гиммельфарб: «Секрет молодости театра – в жизни спектаклей».
96. Образцов, С. Моя профессия [Текст] / Сергей Образцов. – М.: Искусство, 1980. – 460 с.
97. Образцов, С. Социальное значение театра кукол в современном обществе [Текст] – Доклад на 12 Конгрессе Международного союза деятелей театра кукол. – М.: UNIMA. – 1976. – 12 с.
98. Образцов, С. Эстафета искусств [Текст] / С. Образцов. – М.: Искусство, 1987. – 239 с.
99. Овчинников, М. Декілька слів з приводу статті тов. Горбенка «Ще раз про ляльковий театр» [Текст] / Микола Овчинников // Радянський театр. – 1930. – №№ 1-2.
100. Організація ВУТОВЛЯТ // Мистецька трибуна. – 1930. – №№ 20-21. – С. 19.
101. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы философии. – 1989. – № 3.
102. Парамонов, А., Титарь, В. Материалы к истории харьковского театра 1780-1930 [Текст] / А. Парамонов, В. Титарь. – Харьков: Харьковск. частный музей городской усадьбы, 2007. – 280 с.
103. Печерський, Б. До кінця викоринити хиби в роботі лялькового театру [Текст] / Б. Печерський // Ленінська зміна. – 1937. – 6 жовт.
104. Пилюпенко, О. На сцені – ляльки [Текст]: до 10-річчя Харківського обласного театру ляльок ім. Н.К.Крупської / О. Пилюпенко // Соціалістична Харківщина. – 1949. – 21 черв.
105. Подольский, Б. Театр кукол [Текст] / Б. Подольский // Красное знамя. – 1946. – 26 мая.
106. Попов, Л. Віктор Андрійович Афанасьєв [Текст] / Л. Попов. – К.: ТОВ «УПВК «Екс об», 2009. – 344 с.
107. Попов, Л. Кафедра театра кукол / Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского. 1917-1992 // П.П. Калашник / Харьк. Инст. Искусств им. И.П. Котляревского. – 1992. – 445 с.
108. Поюровский, Б. Признание [Текст] / Борис Поюровский // Советская культура. – 1964. – 30 янв.
109. Преданный, А. За талант и ответственность [Текст] // Событие. – 14-20 февраля 2002.
110. Прохоров, В. Чудесна співдружність [Текст] // В.М.Прохоров / Вечірній Харків. – Архив ХГАТК им. В.А.Афанасьєва. – 1973.
111. Пушкин, А. Пророк [Текст] / А. Пушкин // Сочинения. – Л.: Гос. изд-во «Худож. лит.», 1937. – 1001 с.

112. Рубинський, О. Традиції харківської акторської школи лялькарів [Текст] / Олексій Рубинський // Культура України: [зб. наук. пр.] / Харк. держ. акад. культури. – Х., 2008. – Вип. 23. – С. 177-188.
113. Рубинский, А. Реалистический метод в театре кукол [Текст] / Алексей Рубинский // Post office. Образи часу – образи світу: [зб. наук. пр.] Харк. націон. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – № 813. – С. 67-88.
114. Рубинский, А. К вопросу о национализме и национальной идее в аспекте театральной культуры Харькова [Текст] / А. Рубинский // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: [зб. наук. пр.] / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2010. – Вип. 1. – С. 196-204.
115. Рубинський, О., Довлетова, С. Основи методу виховання актора харківської школи лялькарів [Текст] / Олексій Рубинський, Світлана Довлетова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: [зб. наук. пр.] Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2010. – № 28. – С. 296-319.
116. Рубинский, А. Мистическая сущность играющих кукол [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2004. – 160 с.
117. Рубинский, А. Теория деформации и природа искусства [Текст] / Алексей Рубинский. – Харьков: Тимченко А.Н., 2009. – 620 с.
118. Рубинский, А. Доклад на открытом партийном собрании 13 декабря 1988 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-9.
119. Рубинский, А. Доклад на собрании коллєтива Харьковского театра кукол 6 февраля 1990 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.
120. Руднев, П. Kozа nostra – наша Коза! [Текст] / П. Руднев // Дом актера. – 1997. – май-июнь.
121. Румянцева, И. Так рождается образ [Текст] / И. Румянцева // Красное знамя. – 1986. – 22 нояб. – № 224.
122. Румянцева, И. Помогла «ярмарка невест» [Текст] / Ирина Румянцева // Время. – 1993. – 1 июля.
123. Седой, А. Наладить работу кукольных театров [Текст] / А. Седой // Красное знамя. – 1946. – 24 дек.
124. Слоним, П. Деятельность педагогической части театра [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.
125. Слоним, П. Из далеких воспоминаний [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-8.
126. Слоним, П. Из истории Харьковского Всеукраинского Показательного театра кукол (1930-1941 гг.) [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
127. Слоним, П. Не могу не отозваться [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.
128. Слоним, П. Письмо А. Ю. Рубинскому от 27 апреля 2008 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
129. Слоним, П. Письмо А. Ю. Рубинскому от 12 мая 2008 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
130. Слоним, П. Письмо А. Ю. Рубинскому от 4 декабря 2008 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
131. Слоним, П. Письмо А. Ю. Рубинскому от 15 сентября 2009 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-4.

132. Слоним, П. Письмо А. Ю. Рубинскому от 20 октября 2009 года [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
133. Смирнова, Н. Театр Сергея Образцова [Текст] / Н. Смирнова. – М.: Искусство, 1971. – 324 с.
134. Стайн, Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: Символізм, сюрреалізм і абсурд [Текст] / Дж.Л. Стайн. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 256 с.
135. Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1988. – 622 с.
136. Станиславский, К. Работа актера над собой [Текст] / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – 511 с.
137. Стен, Н. «Конек-Горбунук» [Текст] / Н. Стен // [Неизвестная газета]. – 1935. – 13 июня – № 179 (4565).
138. Стефанов, Г. Записки [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-2.
139. Стогний, А. Музей театральных кукол. Путеводитель [Текст] / Александр Стогний. – Харьков: Золотые страницы, 2009. – 104 с.
140. Стрельник, И. Харьковский театр кукол меняет имидж [Текст] / Ирина Стрельник // Вечерний Харьков. 2011. – 26 янв.
141. Струменко, А. Историческая справка о Харьковском областном гостеатре кукол имени Н. К. Крупской [Рукопись] // Александр Струменко / – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.
142. Т.К. «Коньок-Горбунюк» [Текст] / Т.К. // Більшовик Полтавщини. – 1935. – 10 квіт. – № 83 (2273).
143. Товстоногов, Г. Зеркало сцены [Текст] / Георгий Товстоногов. – Т. 1. Л.: Искусство. – 1980. – 201 с.
144. Трофимюк, Б. Как я стала актрисой-кукловодом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1.
145. Фомишкина, О. Немного о прошлом [Рукопись]. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-6.
146. Хаит, Л. Присоединились к большинству... [Текст] / Л. Хаит. – Тель-Авив, Яффа: Mann sohn house, 2007. – 480 с.
147. Харківський державний ляльковий театр [Текст] // Мистецька трибуна. – 1930. – № 17.
148. Химерик, О. На побачення з казкою [Текст] / О. Химерик // Вечірній Харків. – 1981. – 16 дек.
149. Хоменко, В. Чудовий театр [Текст] / В. Хоменко // Кам'янець-Подольськ. – 1936. – серпень.
150. Цимлова, Л. Как я стала кукольной [Рукопись] // Л. С. Цимлова / год не указан. – Архив ХГАТК им. В. А. Афанасьева, стр. 1-3.
151. Цыпин, С. Человек-театр [Текст] / Савелий Цыпин // Панорама. 1995. – №7 (214).
152. Чепалов, А. «Троянский конь» во владениях Лира [Текст] / Александр Чепалов // Время. – 2010. – 20 окт.
153. Чеповецький, Ю. Не просто талант [Текст] / Ю. Чеповецький // Український театр. – 1976. – № 3.
154. Чернецька, Л. ...І оживає лялька [Текст] / Людмила Чернецька // Вечірній Харків. – 1983. – 1 січня.

155. Чертов, А. Из опыта преподавания в театральном училище [Текст] / А. Чертов // В профессиональной школе кукольника: сб. ст. – Л., 1979. – 159 с.
156. Чеховий, М. Театр ляльок [Текст] / М. Чеховий // Соціалістична Харківщина. – 1935. – 5 берез.
157. Чиркова, З. Джері Фінн в країні долара [Текст]: «Четвертий хребець» в театрі ляльок імені Н.К.Крупської / З. Чиркова // Соціалістична Харківщина. – 1963. – 21 груд.
158. Чистилин, В. Мобилизация солнца / Владимир Чистилин // Время. – 2012. – 24 нояб.
159. Чугуй, О. Викриття жорстокості і насильства [Текст]: п'єса А. Вагенштайна «Скарб Сільвестра» в Харківському театрі ляльок / О. Чугуй // Соціалістична Харківщина. – 1982. – 12 жовт.
160. Чугуй, О., Боянович, В. Маски викривають [Текст] / О. Чугуй, В. Боянович // Соціалістична Харківщина. – 1983. – 6 груд.
161. Чужинова, И. Неизбежность счастья [Текст] / И. Чужинова // Столичные новости. – 2009. – № 25 (558).
162. Шахівець, І. Коротка записка про Всеукраїнський показовий ляльковий театр [Рукопис] – Держ. музей театра, музики і кіномистецтва України, – інв. № 10818/С.
163. Шахівець, І. Гастролі лялькового театру в Білорусії [Текст] / Іван Шахівець // Соціалістична Харківщина. – 1935. – 5 берез.
164. Шаховец, И. Гастроли Всеукраинского Показательного кукольного театра [Текст] / Иван Шаховец // [Неизвестная газета]. – 1935. – № 35 (163).
165. Шахівець, І. До приїзду Харківського лялькового театру [Текст]. – архив ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва.
166. Шмигельський, А. «Дімка-циркач» [Текст] / А. Шмигельський // Юний піонер. – 1937. – 3 квіт.
167. Шрайман, В. Воспоминания о В. А. Афанасьеве {Рукопись} – Архив ХГАТК ім. В. А. Афанасьєва, стр. 1-4.
168. Щербакова, Н. Куклы смеются [Текст]: прем'єра «Божественной комедии» в театре кукол / Н. Щербакова // Красное знамя. – 1965. – 11 дек.
169. Щербакова, Н. Когда выступают куклы [Текст] / Н. Щербакова // Красное знамя. 1972. – 27 мая.
170. Яновская, Л. Пятьдесят аншлагов [Текст] / Л. Яновская // Красное знамя. – 1960. – 14 апр.
171. Ярмиш, О., Посохов, С. Історія міста Харкова ХХ століття [Текст] / О. Ярмиш, С. Посохов. – Харків: «Фоліо», «Золоті сторінки», – 2004. – 686 с.
172. J.-Y. B. Les paraboles de Roubinskiy [Текст] / J.-Y. B. // L'Ardennais. – 2000.

Содержание

От редактора.....	5
От автора.....	7
Предисловие.....	10
Введение.....	13
Часть 1	
Философские и исторические предпосылки эволюции культуры в XX веке	21
Глава 1	
Модернизм и постмодернизм: общественное сознание и направление развития культуры	23
Глава 2	
Культура советского периода: причины и следствия	29
Глава 3	
Специфика театральной культуры Харькова.....	45
Часть 2	
Харьковский театр кукол 20-30-х годов XX века в проекции эпохи модернизма.....	51
Глава 1	
Творческие поиски харьковских кукольников	53
Глава 2	
Зарождение и условия становления харьковской школы кукольников. П. Д. Горбенко, И. Н. Шаховец и Всеукраинский Показательный театр кукол	64
Глава 3	
Проекция модернизма на харьковскую школу кукольников.....	94
Глава 4	
Жернова репрессий и трагедия Показательного театра кукол.....	102

Часть 3**Развитие харьковской школы кукольников и ее характерные признаки от 40-х до начала 70-х годов 115****Глава 1**

Послевоенная ситуация и возрождение наследия харьковской школы кукольников в 40-50-е годы 117

Глава 2

Становление харьковской школы кукольников в 50-60-е годы. В. А. Афанасьев, Е. С. Гуменюк и Г. Е. Стефанов – продолжатели традиций И. Н. Шаховца 134

Глава 3

Вклад Л. А. Хаита и В. И. Кравца в развитие харьковской школы кукольников в 60-е годы 166

Глава 4

Проблемы школы на рубеже 60-70-х годов 210

Часть 4**Постмодернистский период харьковской школы кукольников (70-80-е годы) 229****Глава 1**

Драматургия театра кукол советского периода 231

Глава 2

Постмодернистский период Харьковского театра кукол 70-х годов 240

Глава 3

Харьковский театр кукол в 80-е годы 274

Часть 5**Эволюционные процессы харьковской школы кукольников на рубеже XX–XXI веков 301****Глава 1**

Актерская «самодеятельность» и первые прорывы с О. М. Русовым 303

Глава 2	
Е. Ю. Гиммельфарб: авангард и традиции.....	339
Глава 3	
Модернизм О. Ф. Дмитриевой и Н. Н. Денисовой	369
Глава 4	
Литературно-педагогическая и административная школы харьковских кукольников	404
Глава 5	
Классификация периодов истории Харьковского театра кукол...	430
Часть 6:	
Философия театра кукол и основы теории харьковской актерской школы кукольников	435
Глава 1	
Натурализм и реалистический метод в сущности и природе играющих кукол.....	437
Глава 2	
Методические принципы работы с куклой актера харьковской школы.....	465
Глава 3	
К общей философии театра кукол	488
Послесловие.....	493
Литература.....	500

РУБИНСКИЙ АЛЕКСЕЙ ЮРЬЕВИЧ

Театральный деятель, педагог,
актер Харьковского государственного академического
театра кукол им. В. А. Афанасьева,
народный артист Украины,
академик АН Высшего образования Украины,
профессор Харьковского национального уни-
верситета искусств им. И. П. Котляревского



Родился 27 декабря 1952 года в гор. Днепропетровске.

В 1975 году окончил Харьковский национальный уни-
верситет искусств им. И. П. Котляревского и был при-
глашен в Харьковский государственный театр кукол под
руководством народного артиста Украины В. А. Афана-
сьева, где и работает по настоящее время.

В театре сыграл около 140 ролей.

Снимается в телевизионных фильмах.

Участник и лауреат многих региональных и международных театральных фе-
стивалей.

Лауреат театральных премий им. М. Л. Кропивницкого (1997), им. И. А. Марья-
ненко (2002), им. В. А. Афанасьева (2007), «Народное признание» (2013).

Государственная стипендия Президента Украины (2012).

В научной и педагогической деятельности разрабатывает теорию искусства,
принципы харьковской актерской школы кукольников, активно пропагандиру-
ет искусство театра кукол. В печатных работах охватывает широкий спектр тео-
ретических и философских проблем.

Наукове видання

Рубинський Олексій Юрійович

Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы (опыт исторической философии)

Монографія
(рос. мовою)

Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки: Чумаков Ю. Л.
Відповідальний за видання: Тимченко А. М.

Підписано до друку 22.10.2014 р. Формат 70×100 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура Minion. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 32,00.
Обл. вид. арк. 34,9. Наклад 500 прим. Замовлення № 27/14.

Товариство з обмеженою відповідальністю «Тім Пабліш Груп»
61035, Україна, м. Харків, пр-т. Гагаріна, 129
Тел.: (057) 755-38-01
e-mail: tpgtim@gmail.com
www.tpg.in.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції
ДК № 4252 від 29.12.11 р.
Віддруковано у друкарні
ТОВ «Тім Пабліш Груп» Тел.: (057) 755-38-10