

БОРИС ГОЛДОВСКИЙ

Режиссёрское искусство
театра кукол России XX века
Очерки истории



Борис Голдовский

**Режиссерское искусство
театра кукол России XX века**

«Автор»

2013

Голдовский Б. П.

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

ISBN 978-5-9904616-1-1

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

ISBN 978-5-9904616-1-1

© Голдовский Б. П., 2013

© Автор, 2013

Содержание

К читателю	6
От автора	8
Книга I. От традиции – к творчеству	10
Дочери мечты	10
Другой театр	17
Дань марионеткам, или «Третий сезон» старинного театра	30
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Борис Голдовский

Режиссерское искусство

театра кукол России XX века

© Голдовский Б. П., 2013

© Оформление ЗАО Дизайнерский Центр «ВАЙН ГРАФ», 2013

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

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

К читателю



С. Пчельникова

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

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

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

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

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

От автора

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Книга I. От традиции – к творчеству



Дочери мечты

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

Анатоль Франс

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Та к называли неаполитанских перчаточных кукол.

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

⁸ Maindron E. Указ. соч. Р. 336.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Другой театр

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

Андрей Белый

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Русское слово. Москва, 10 января 1909.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Формулировка теоретика и историка театра, профессора Анны Юберсфельд.

Дань марионеткам, или «Третий сезон» старинного театра

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

Эдуард Старк

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

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

История и обстоятельства были следующими.

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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