



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
ТЕАТР КУКОЛ
С.В. ОБРАЗЦОВА

ТЕАТР ЧУДЕС № 1 (25) 2017
Журнал о людях и куклах.
Журнал основан в ноябре 2000 года.

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Министерства культуры
Российской Федерации.

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

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

Главный редактор
Борис Константинов
Редактор Нина Монова
Над номером работали:
А. Лучин, Г. Салтыков, М. Ильина,
В. Сергачева.

В номере помещены фотографии
А. Иванишина, М. Гутермана,
В. Шульца, Т. Тана,
а также предоставленные
авторами и театрами.
Использованы материалы и фотографии
из архива Музея театральных кукол
ГАЦТК имени С.В. Образцова.

Редакционная коллегия:
О. Л. Глазунова, зав. Кабинетом театров
для детей и театров кукол СТД РФ
И. Л. Корчевникова,
директор ГАЦТК им. С.В. Образцова
А. П. Кулиш, профессор СПбГАТИ
А. А. Лучин, заместитель директора
по творческим вопросам ГАЦТК
им. С.В. Образцова
Н. В. Монова, заведующая литературной
частью ГАЦТК им. С.В. Образцова

Адрес редакции:
127473, Москва, Садовая-Самотечная, 3.
Телефон, факс: (495) 699-55-53.
E-mail: teatr-chudes@yandex.ru

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

Номер подготовлен к печати
издательским отделом
ГАЦТК им. С.В. Образцова.
Дизайн и верстка Елены Фоминой

Обложка: кукла Дон Кихот из спектакля
«Дон Кихот» ГАЦТК им. С.В. Образцова.
Художник - народный художник России
С.А. Алимов.



Все, что являет
собой этот номер, –
это разные грани
нашего праздника.
Доброго, гетского,
первобытного театра,
где правишь ты –
Кукольник!

Борис Константинов,
главный редактор

This issue
was created to show
all the aspects
of our celebration
of the World
Puppetry Day.
Kind, childish, primitive
theatre, where the ruler
is you – Puppeteer!

Boris Konstantinov
Chief editor



Содержание

УНИМА

Приветственное послание
в Международный день кукольника
4

Анастасия Маштакова
«Новая Молодежная!»
6



Сюжет в развитии
О Восьмом фестивале ГАЦТК
8

Ирина Корчевникова
«Фестивус» по-образцовски
12

Большой разговор
«Не отвечать ожиданиям!»
Международный круглый стол
«Режиссер в современном театре кукол.
Тенденции и проблемы»
14



«Поговорим о профессии...»
Вербатим демиургов
Круглый стол на Конференции
режиссеров российских региональных
театров кукол в ГАЦТК им. С.В. Образцова
23



Слово о мастере
«Слова, написанные в столбик...»
32

Борис Константинов
Театр кукол внутри тебя
32



Сюжет в развитии
Алексей Гончаренко
С другой стороны клетки
(к 80-летию Саратовского театра кукол
«Теремок»)
34

Слово о мастере
Роберт Ляпидевский
Выиграть место в театре по трам-
вайному билету
36



Адиль Искендер
Мои Создатели
38

Анатолий Николаев
Монолог Монтировщика
40



Сюжет в развитии
Анна Константинова
Самый дружелюбный формат
41

Портрет на память
Аркадий Матвеевич Минаков
48



Нэнси Ломан
Стауб при входе
в Центр
искусства
театра
кукол,
Атланта,
Джорджия,
США.
Фото
Susan Kinney

Международный день кукольника 21 марта 2017

Приветственное послание Нэнси Ломан Стауб

В 1929 году несколько человек – выходцев из семи стран – страстно увлеченных театром кукол и желавших продвижения и развития этого вида искусства, создали союз под названием *l'Union Internationale de la Marionnette* (UNIMA). Я вступила в UNIMA где-то в 1970 году, чтобы реализовать свое увлечение театром кукол, который притягивал меня всю жизнь. Сегодня, благодаря Интернету, мы можем мгновенно связываться с тысячами людей со схожими интересами, преодолевая национальные, политические и религиозные границы. Записанные на аудио- и видеоносители программы,

выступления, конференции, мастер-классы и семинары доступны круглосуточно, а некоторые из них транслируются в режиме реального времени. Научные статьи, публикации и фотографии всплывают на экранах компьютеров при одном лишь нажатии на клавиши клавиатуры. Растущая популярность кукольного театра, какой раньше мы не могли себе представить даже в самых дерзких мечтах, дает бесчисленные возможности для формирования международных объединений, способствующих совместной работе по достижению нашей общей цели – взаимопониманию через театр кукол.

Кукольный театр существует практически в любой стране мира. Благодаря огромному количеству материалов в Интернете, изучение которых может занять сотни часов, стали доступны для ознакомления и многие традиционные формы. Двенадцать из них ЮНЕСКО относит к Нематериальному культурному наследию. Информацию о них, слайды и видеоматериалы можно найти на сайте ЮНЕСКО. Материалы по меньшей мере еще об одиннадцати традиционных формах, в которых используются куклы, можно найти в Азиатско-Тихоокеанской базе данных культурных ценностей ЮНЕСКО. Хочется надеяться, что зритель действительно хочет вникнуть в сложности нашего искусства и понять, как глубоко уходят его корни. Мы можем использовать традиционные виды кукольного театра с тем, чтобы выявить общую человеческую природу, лежащую в основе наших культурных различий.

Одна из особенностей традиционного искусства – это его изменчивость, поэтому так важна роль документации и сбора материалов. После почти сорока лет работы со мной – кукольников-энтузиастов – UNIMA обновляет «Всемирную энциклопедию искусства театра кукол» (*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*), изданную в 2009 году. На сайте UNIMA она будет доступна на трех языках: английском, испанском и французском. Так что история театра кукол будет всегда «под рукой». Материалы энциклопедии будут служить важным инструментом для работы многочисленных музеев по всему миру – тех, в которых есть кукольные коллекции, и тех, которые посвящены различным формам искусства. Коллекции и каталоги музеев можно найти в Интернете. Некоторые из них экспериментируют с 3D изображениями и репликациями для образовательных целей. Сохранение истории, которому способствует Интернет-коммуникация, помогает дальнейшему развитию искусства.

Сотни современных кукольников по всему миру выкладывают в Интернет фрагменты своих представлений для привлечения зрителей и потенциальных спонсоров. UNIMA поддерживает постановки спектаклей, проведение фестивалей, конференций и освещает новости из мира театра кукол на своем сайте. Как и было задумано небольшой

группой основателей UNIMA, сегодня ее члены – это люди из более чем девяноста стран мира, которые сотрудничают, несмотря на различия. При таком стремительном росте организации и взаимовлияния, приходит осознание особой ответственности перед аудиторией и друг перед другом. Давайте же отметим Международный день кукольника вместе – как друзья, разделяющие общую преданность искусству, и делясь информацией об этом празднике в Интернете, который нас действительно объединяет!

Нэнси Ломан Стауб – родилась в Новом Орлеане, штат Луизиана, США, была одним из первых редакторов «Всемирной энциклопедии искусства театра кукол» (*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*), позже – ее научным консультантом. Была вице-президентом UNIMA, работала в Исполкоме, Комиссии по публикациям, Комиссии по исследованиям, Комиссии по наследию, в настоящее время является членом Комиссии по социальной справедливости. В 1980 г. была директором XIII Конгресса UNIMA в США, организатором которого был Центр исполнительских искусств Джона Кеннеди округа Вашингтон. Была консультантом при формировании в Нью-Йорке фонда Джима Хенсона, предназначенного оказывать помощь американским кукольникам. Была президентом ассоциации «Кукольники Америки» и вице-президентом национального центра UNIMA США. Основатель и председатель Наблюдательного совета Музея искусства театра кукол в Атланте, штат Джорджия. Автор многочисленных статей и эссе для музейного каталога. Когда-то давно в течение 10 лет была руководителем небольшого кукольного театра в Новом Орлеане, штат Луизиана.

Перевод Надежды Морозовой

Asia-Pacific Database:
www.accu.or.jp/ich/en/arts/arts1.html
<http://www.accu.or.jp/ich/en/arts/arts1.html>

ICH/UNESCO Database:
www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011>

World Encyclopedia of Puppetry Art:
www.unima.org/
<http://www.unima.org/>
<http://www.unima.org/>

«Новая Молодежная!»

Анастасия Маштакова,
ответственный секретарь
УНИМА России

Долгие годы Международный союз деятелей театров кукол UNIMA (the UNion Internationale de la Marionnette) – одна из старейших театральных организаций в мире – объединяет кукольников со всего света. Сегодня более чем в 100 странах мира открыты национальные центры. UNIMA ведет активную работу по многим направлениям, среди которых образование, научные исследования, профессиональное развитие, социальная роль кукольного театра, организация и поддержка международных кукольных фестивалей. За каждое направление отвечает комиссия. Естественно, что в такой масштабной организации со сложной структурой не часто происходят глобальные изменения. Любая реформа подразумевает острую необходимость, новые веяния, с которыми уже невозможно спорить.

Так, в 2016 году на конгрессе в г. Толосе слово попросил молодой кукольник из Сингапура, Теренс Тан, основатель только-только созданного в 2015 году Сингапурского национального центра. Начав свою речь с того, что возраст большинства присутствовавших на тот момент в зале больше, чем «возраст» его страны, он выдвинул идею организации новой комиссии UNIMA – молодежной.

Я как-то спросила Теренса, как он пришел к идее создания комиссии. Он сказал, что, вступая в UNIMA, он и не думал об этом. Тем не менее, приехав на конгресс в Испанию, он заметил, что молодежи здесь не так уж и много, но они все очень активные, у них есть идеи, которые не всегда слышат. Прямо в дни конгресса молодые люди UNIMA стали активно переписываться, собираться вместе. Перед выступлением Теренса в Толосе все эти люди уже стали командой, осталась только получить официальный статус.

Основными целями создания Молодежной комиссии (Youth Commission или YC) было привлечение молодых кукольников к деятельности Союза, объединение кукольной молодежи из разных стран, поддержка их социально активной деятельности, работы с детьми. В дальнейшем стало понятно, что немаловажно также и некоторое «омоложение» самого Союза и его работы. Так комиссия взялась, например, за внедрение и развитие использования современных технологий в деятельности различных структур UNIMA.

Сегодня самая молодая во всех смыслах комиссия UNIMA, во главе которой встал режиссер Борис Константинов, регулярно устраивает онлайн-встречи и строит свои большие, далеко идущие планы.

Первыми шагами были мероприятия, необходимые нам для того, чтобы твердо встать ногами на

земле – бесчисленные переговоры, встречи (первая «живая» встреча состоялась в октябре 2016 года во время Международного фестиваля имени С.В. Образцова), определение целей и задач, проведение опросов среди членов Союза. Нам удалось подхватить один из проектов UNIMA, который на тот момент находился на грани закрытия – хостинг Ved & Puppets – своеобразный коучсерфинг, который, по задумке, позволит кукольнику найти пристанище у кукольника в любой стране мира. В феврале 2017 года был запущен еще один онлайн-проект – Молодежная комиссия предлагает молодым кукольникам снять небольшое видео «My usual puppetry day» («Мой обычный день кукольника»). Все собранные материалы будут выложены в Интернет, а также из них будет создано большое презентационное видео об UNIMA. Первым большим «живым» проектом должна стать встреча молодых кукольников в рамках Международного фестиваля в Шарлевилль-Мезьере. Эта встреча должна позволить участникам из разных стран познакомиться, обменяться идеями своих проектов, найти поддержку среди коллег, продюсеров.

В дальнейшем мы надеемся создать большую сеть, объединяющую молодых деятелей театра кукол, будущих лидеров UNIMA, сеть, которая позволит не только обмениваться опытом и идеями, но и находить реальную, в том числе и финансовую поддержку, создавать международные проекты и организовывать молодежные фестивали.

Впереди большие перспективы, проекты и возможности. Нам всегда будет хватать «рук», ведь каждый привлеченный в UNIMA молодой деятель кукольного театра практически со 100% вероятностью станет активистом Молодежной комиссии. Наверное, в этом-то мы и отличаемся от других комиссий UNIMA – мы не работаем для молодежи, мы и есть молодежь, которая хочет развивать театр кукол вместе.

**Президент
Молодежной комиссии UNIMA:
Борис Константинов (Россия)**

**Члены:
Сабрина Баран (Канада)
Дарья Иванова (Украина)
Клемент Перетятко (Франция)
Теренс Тан (Сингапур)
Эмма Фишер (Ирландия)**

UNIMA

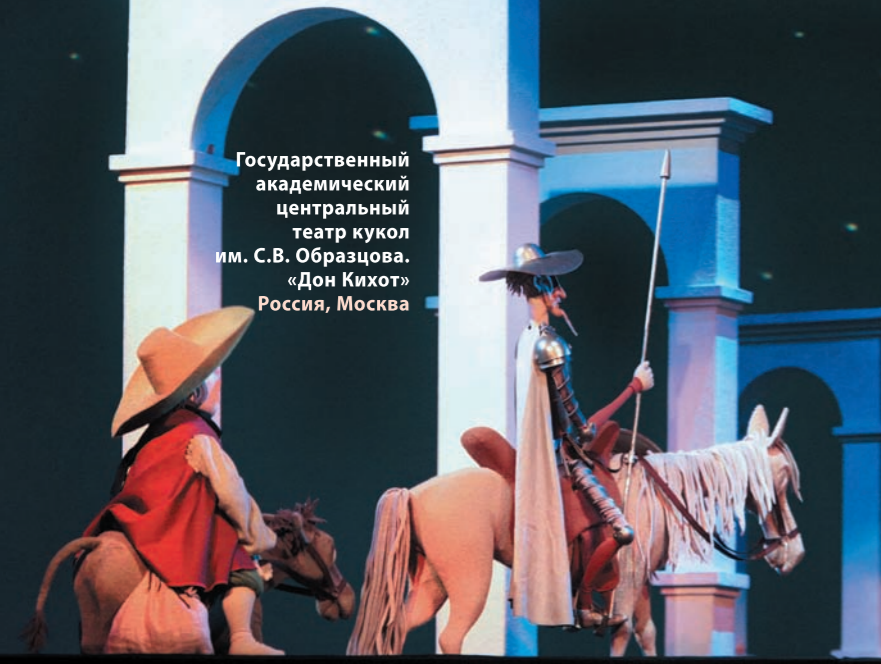


Заседание Молодежной комиссии
на Восьмом Образцовском фестивале.



На конгрессе УНИМА в Толосе.

Государственный академический центральный театр кукол им. С.В. Образцова. «Дон Кихот» Россия, Москва



Театр Эстеера При поддержке Института Сервантеса в Москве. «Душа народа» Испания, Гранада



Государственный театр кукол г. Варна «Маленькие волшебники» Болгария, Варна



Большой Сычуаньский театр кукол «Шедевры кукольного искусства Китая» Китай, Сычуань



VIII

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ТЕАТРОВ КУКОЛ ИМ. С.В. ОБРАЗЦОВА



6-30 октября 2016 года



Театр Фаршированных Кукол. «Матильда» Нидерланды, Амстелвен



Театр Анимации в Познани При поддержке Польского Культурного Центра в Москве. «Мольер» Польша, Познань



«Театр ног» Вероники Гонсалес «Жили-были... две ножи!» Италия, Чезена

Восьмой Международный фестиваль театров кукол имени С.В. Образцова: 12 театров кукол, 23 спектакля, из них 11 зарубежных театров кукол, 5000 зрителей.

Все зарубежные спектакли были сыграны впервые в России, впервые в Москве! Все системы игровых кукол: марионетки, перчаточные, планшетные, ростовые, теневые, тростевые куклы.

6 площадок Фестиваля: Большая и Малая сцены основного здания театра, камерная Третья сцена и Круглая аудитория Третьей сцены, а также открытая площадка в парке театра – церемония открытия «Шоу Фестивус» и московское Садовое кольцо – «Парад кукол».

2016 год –

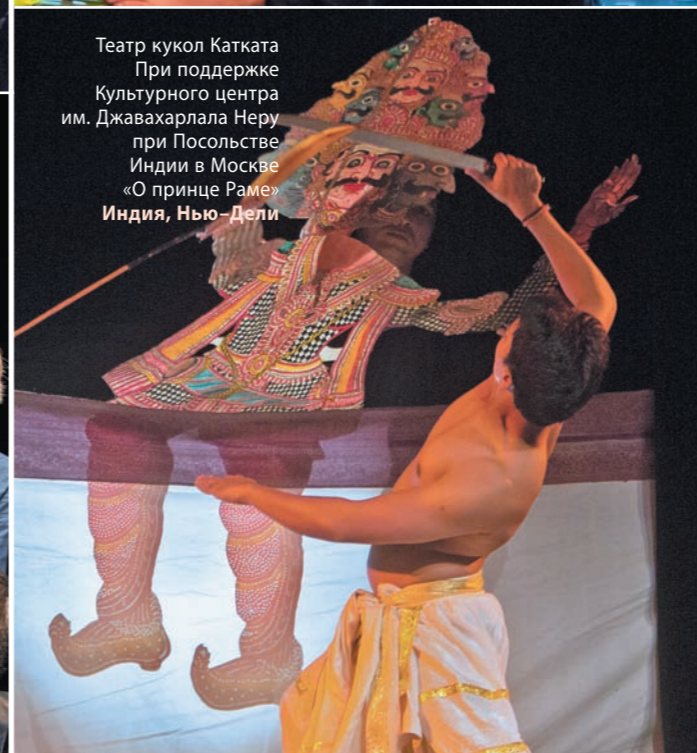
110 лет С.В. Образцову, 85 лет Государственному академическому центральному театру кукол имени С.В. Образцова, 70 лет спектаклю «Необыкновенный концерт», 100 лет З.Е. Гердту!

8

Семейный театр кукол Микроподиум При поддержке Венгерского культурного, научного и информационного центра в Москве. «Шоу Андраша Ленарта» Венгрия, Будапешт



Театр кукол Катката При поддержке Культурного центра им. Джавахарлала Неру при Посольстве Индии в Москве «О принце Раме» Индия, Нью-Дели



Ассоциация Одрадек, Компания Пупелла – Ногес «УБЮ'С» Франция, Тулуза



9



Государственный академический
центральный театр кукол им. С.В. Образцова.
«Безумный день или Женитьба Фигаро»
Россия, Москва



Театр
«Дамская сумочка»
«Дамская сумочка»
Испания, Гвадалахара

«Программа по развитию
региональных театров
кукол».
Режиссерская конференция
при участии
48 художественных
руководителей,
главных режиссеров,
режиссеров
и директоров
из 40 городов России
и 1 города зарубежья.
Все материалы
конференции – на сайте
ГАЦТК www.puppet.ru.



Янисбель Мартинес, Элуа Рекуэн, Никола Гусеф

В рамках Восьмого фестиваля
состоялись:
круглый стол «Режиссер
в современном театре кукол.
Тенденции и проблемы»,
включающий в себя как мировой
контент, так и российский контент
в мировом театральном процессе;
а также
9 творческих лабораторий
(мастер-классов)
как российских,
так и зарубежных
ведущих деятелей театра кукол.



Театр кукол Тюбингена
«Ночной концерт»
Германия, Тюбинген



Николя Гусеф

В рамках Восьмого фестиваля
и режиссерской конференции состоялись:
два мастер-класса режиссера, актера,
педагога, обладателя множества
театральных премий Невилла Трантера
(Нидерланды);
показ сцен по работе «Бред вдвоем»
Эжена Ионеско – итог мастер-класса
французского кукольника и режиссера
Николя Гусеф, художественного
руководителя театра «Кто» (Франция);
мастер-класс испанского режиссера
и кукольника Энрике Ланца,
художественного руководителя
гранадского театра «Этсетера» (Испания).



Пресс-конференция фестиваля

10

Ирина Леонидовна
КОРЧЕВНИКОВА

Борис Анатольевич
КОНСТАНТИНОВ

Энрике
ЛАНЦ



Мастер-класс Энрике Ланца

11



Ирина Корчевникова

«Фестивус» по-образцовски

Успех Фестивалей определяется количеством посещений зрителями. То, что был большой интерес к спектаклям Восьмого фестиваля – это очевидно! Особенно – сообщества кукольников Москвы и Московской области, а также – приехавших на конференцию режиссеров кукольных региональных театров, специалистов в области кукольного искусства. Коммерческий профит от проданных билетов – невелик. И во многом, потому, что в репертуаре фестиваля были, в основном, спектакли для взрослых и подростков в возрасте от 14 лет.

Такой формат также был не случаен. В пост-образцовские годы Театр кукол все больше ассоциируется с детским репертуаром. Необходима особая рекламная политика, но и она пока что не полностью помогает в повышении зрительского интереса к спектаклям взрослого репертуара в кукольном воплощении. И, тем не менее, ГАЦТК имени С.В. Образцова не отступает от политики воплощения на сценах театра спектаклей не только для детей, но и для взрослых. Если вспомнить, то сам Сергей Владимирович создавал такие спектакли. Подчас они занимали практически 60% от общего количества репертуара в целом. Интерес к ним был настолько велик, что билеты продавались по записи зрителей, отстоявших в ночных очередях. Откровенно говоря, Сергей Владимирович в этих спектаклях с иронией и доброй насмешкой говорил о героях этих спектаклей: «это – капуста, дурачество, «Турандот». За многие годы жизни в стенах созданного им театра Сергей Владимирович поставил – сам или в соавторстве со своими коллегами – именно для взрослых «Необыкновенный концерт» (1946 год), «Божественную комедию» (1961 год), «Говорит и показывает Москва» (1972 год), «Дракон» (1980 год), «Мой, только мой!»

(1958 год), «Ноев ковчег» (1968 год), «Под шорох твоих ресниц» (1949 год), «Чертова мельница» (1949 год), «Дон Жуан» (1976) «Шлягер, шлягер, только шлягер» (1985 год) и многие другие спектакли. Для взрослых, конечно, была создана большая фронтальная программа, в которой высмеивались Гитлер и Муссолини, Геббельс и другие небезызвестные персоналии ужасов Великой Отечественной войны 1941–45 годов.

Сегодня Театр Образцова продолжает традиции: в репертуаре значатся «Необыкновенный концерт» и «Божественная комедия», с неизменным успехом собирающие аншлаги, а также премьеры последних лет «Безумный день или Женитьба Фигаро» Бомарше, «Старый сеньор и...» на тему рассказов Габриэля Гарсиа Маркеса, «Дон Кихот» Сервантеса. Сегодня Театр берет за серьезную драматургию, которая в кукольном воплощении реализует идею автора и тему произведения, зачастую ярче и мощнее, чем в драматическом театре.

Вернемся к формату спектаклей нашего «образцовского» фестиваля. Поразило многообразие форм и тем, завожжила виртуозность владения куклой. Действительно, «кукловождение» – термин, навеки вписанный в анналы кукольного искусства. Мастер-классы Невилла Трантера (Нидерланды), Энрике Ланца (Испания), Николая Гусефа (Франция), вызывающие интерес не только мастерством известных европейских кукольников, но и разнообразием индивидуально-го пути в современном искусстве играющей куклы. Как бы ни изменялся язык этого вида искусства, но трость, нить, рука кукловода неизменно остаются важнейшим «рычагом» в таком неповторимом способе воплощения драматургии на сцене театров кукол.

Борис Константинов – главный режиссер ГАЦТК им.С.В. Образцо-

ва – зачинщик и модератор серьезного разговора за круглым столом зарубежных и российских режиссеров-кукольников – представил на фестивале недавнюю премьеру спектакля «Безумный день или Женитьба Фигаро». Спектакль Константинова – это авторское решение классического произведения: персонаж спектакля предстает в двойном воплощении – в актерском и кукольном. При этом перетекание из одного в другое происходит настолько органично, что зритель очень быстро усваивает и принимает условия предлагаемого формата.

Разговоров, встреч, обсуждений было много. Интерес профессионалов к фестивалю был настолько высок, что некоторые обсуждения переносились из маленьких залов в большие. И тем более обидно, что система финансирования, включая поддержку Министерства культуры, не позволила сформировать режим работы фестиваля таким образом, чтобы участники имели возможность более длительного общения, т.е. присутствия на фестивале.

Кроме участников фестиваля в этот же период ГАЦТК им. С.В. Образцова принимал около 48 участников Конференции режиссеров региональных театров. Присутствие режиссеров на фестивале сделало возможным для них знакомство с лучшими мастерами кукольного искусства из Европы и Азии. Мастер-классы, которые проводились в рамках и

фестиваля, и конференции, способствовали живому общению специалистов.

На этапе подготовки фестивальной программы Театр столкнулся с проблемой формирования сметы на проведение. В смете предусматривались транспортные расходы (коллектив, декорации и реквизит, куклы), размещение в гостинице, трансферы, расходы на рекламу спектаклей, переводчиков текстов и синхрон, питание участников и т.д. Рассмотрение сметы затянулось, и стоимость, например, авиабилетов резко пошла вверх и в результате расходы организатора (театра) за счет собственных средств увеличились. И желание увеличить время пребывания на период всего фестиваля хотя бы для режиссеров тех коллективов, которые прибыли на фестиваль, стало проблематичным, так как секвестированный бюджет позволил предоставить пребывание коллективов лишь на период показа ими спектаклей. Но все-таки Театр Образцова изыскал возможность для проведения 10 октября полноценного круглого стола с участием Невилла Трантера (Нидерланды), Элуа Рекуена (Франция), Марека Вашкеля (Польша), Николая Гусефа (Франция), Энрике Ланца (Испания), Тито Лорефиче (Аргентина) и российских участников – Виктора Шраймана (Нижний Новгород) и Бориса Константинова. В зале были кукольники из российских регионов и московских театров, специалисты-театроведы в области кукольного искусства. Но так хотелось бы

и организации так называемой клубной части фестиваля! Клуб – это очень важная составная часть фестиваля, где становятся возможным неформальное общение, внепрограммные показы, и даже совместные импровизации с куклами «разных народов и систем». А это возможно только при пересечении по срокам пребывания нескольких коллективов. Пока что это не удалось ввиду малого финансирования, даже с учетом использования театром собственных средств.

Хочется сказать: «Дорогие коллеги, не все потеряно!».

В октябре 2017 года в рамках Международного фестиваля театров кукол им. С.В. Образцова ГАЦТК проведет фестиваль «Регионы России. Впервые в Москве!» для региональных театров.

Будущая программа предполагается очень насыщенной, где возможна и клубная часть. Тогда же предусмотрена очередная конференция режиссеров и специалистов по кукольному искусству, в рамках которой – по предложению регионов – будут показаны спектакли ГАЦТК им.С.В. Образцова с обсуждениями.

Фестивальная театральная жизнь продолжается в развитии. Времени не так много, но алгоритм будущего Международного фестиваля театров кукол им. С.В. Образцова уже формируется! Надеемся на его полноценное воплощение. ■

Итак, закончился VIII Международный фестиваль театров кукол им. С.В. Образцова. Фестиваль 2016 года, – а это год нескольких юбилеев для Театра кукол им. С.В. Образцова: 85 лет создания театра, и 115 лет основателю театра С.В. Образцову, и 70 лет спектаклю «Необыкновенный концерт», и 100 лет со дня рождения выдающегося Зиновия Гердта, и так далее, и далее...

Получился фестивальный марафон на тридцать дней! Спектакли участников показывались не каждый день, но такой формат был выбран не случайно. Очень хотелось представить лучших творцов в сфере искусства играющей куклы. Поэтому участникам и был предложен весь месяц – октябрь 2016 года. В результате мы получили возможные даты избранных нами кукольников, да, впрочем, были и другие предложения от западных театров, некоторые из которых вошли в программу Фестиваля.



«Не отвечать ожиданиям»

Большой разговор

10 октября на Малой сцене ГАЦТК состоялся международный круглый стол на тему «Режиссер в современном театре кукол. Тенденции и проблемы» при участии ведущих зарубежных и российских режиссеров-кукольников:

Невилл Трантер (Нидерланды) – создатель Театра Фаршированных Кукол (Stuffed Puppet Theatre), режиссер, актер, педагог, обладатель множества театральных премий;

Элуа Рекуэн (Франция) – директор Международного института театра кукол (ИИМ) и Высшей школы театра кукол (ESNAM) в г. Шарлевиль-Мезьер, режиссер, актер и педагог;

Марек Вашкель (Польша) – деятель и историк театра кукол, театральный критик, профессор Варшавской театральной академии, директор и арт-директор Театра Анимации в Познани;

Николя Гусеф (Франция) – актер, режиссер, художественный руководитель Театра «Кто»;

Тито Лорефиче (Аргентина) – президент комиссии УНИМА по профессиональному образованию, режиссер, актер, драматург, музыкант, педагог, директор Департамента театра, кукол и объектов Института искусств Маурисио Кагель при Национальном Университете Сан-Мартин (г. Буэнос-Айрес);

Энрике Ланц (Испания) – актер, режиссер театра кукол, педагог, руководитель Театра Этсетера (г. Гранада);

Виктор Шрайман (Россия-Израиль) – российский, израильский театральный режиссер, актер, педагог, критик, один из ведущих отечественных специалистов в области театра кукол, Председатель экспертного совета Премии имени заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора М.М. Королева, член жюри Национальной театральной Премии «Золотая Маска», член комиссии по театрам кукол СТД РФ;

Борис Константинов (Россия) – главный режиссер ГАЦТК, лауреат Национальной театральной Премии «Золотая Маска», президент Молодежной комиссии УНИМА;

Екатерина Образцова (Россия) – заслуженная артистка России, режиссер-постановщик.

Модератором круглого стола выступил председатель фестивального комитета, режиссер и театровед **Андрей Лучин**.

В дискуссии о насущных проблемах и актуальных вопросах творчества приняли участие более двадцати московских артистов и режиссеров московских театров кукол и 48 художественных руководителей, главных режиссе-

ров, режиссеров и директоров из 40 городов России.

А. Лучин: «Режиссер в театре кукол: тенденции и проблемы» – это тема неисчерпаема. Мы, наверное, только обозначим проблемы, о которых хотелось

бы поговорить. Поскольку наша встреча проходит в стенах ГАЦТК имени Образцова, театра, который известен во всем мире своими традициями, что заложены его основателем, Сергеем Владимировичем Образцовым, то первая

тема, которую мы предлагаем к обсуждению – это «традиция или эксперимент».

Б. Константинов: Попробуем разобраться, что есть традиция. Как «вернуться к традиции»? Взять Петрушку, ширму-юбку, выйти на площадь и так вернуться к древним традициям театра кукол? Когда я размышляю о традиции Сергея Образцова, – я понимаю, что его традиция основана на одном: на новаторстве. Переводим на сегодняшний язык – на эксперименте. Каждый его спектакль – это новаторство. Ведь каждый спектакль, созданный им, всегда был открытием. Может быть, чтобы мне самому понять и вам услышать, что это такое, нужны ли эти традиции, придерживаемся ли мы их или теряем, как теряем некие корни – следует дать слово Энрике Ланцу, так как он является представителем династии кукольников, где традиции очень важны.

Э. Ланц: Говоря о традициях и экспериментах, стоило бы сначала определить, что такое традиции, и для этого начать с культурной идентичности народа. Когда я начал заниматься «экспериментальным» кукольным театром в 80-е годы, то категорически отрицал традицию. В тот момент в моей стране, в Испании – традиционный театр перчаточных кукол был синонимом «франкизма». Все, что я получал как зритель кукольного театра, как ученик в своем образовании кукольника – это все был современный кукольный театр. Говорю это специально, чтобы в ходе круглого стола не возникло предубеждения, что я против экспериментального театра. Совсем наоборот. Но, к счастью, на первом же международном фестивале, где я участвовал, я имел счастье увидеть совсем молодых Бруно Леоне и Сальваторе Гатто. Тогда я понял, что совсем ничего не знаю о перчаточном театре! А он – прекрасен. Так я совсем изменил мое мнение. В 1996 году в Афинах я увидел спектакль Толого Малата из Индии, и мне показалось, что это самое современное зрелище, какое я когда-либо видел: традиция, которая насчитывает пять тысяч лет. В Италии я имел счастье познакомиться с Бруно Ньери, кукольником уже в седьмом по-

колении. Это было прекрасное чувство соприкосновения с настоящей традицией. Для меня это был необыкновенный урок владения временем спектакля, управления куклами, сценографии, общения с публикой. Как будто я совершил путешествие во времени. Поэтому говорить о том, что я принадлежу к семейной традиции, не совсем верно. Мой дедушка Эрменхильдо Ланц принадлежал к авангарду 20-х годов. Авангардные течения в Испании развивались несколько по-другому, чем во всей Европе. Федерико Гарсия Лорка, Мануэль де Фалья и Эрменхильдо Ланц, отталкиваясь от традиции, стремились создать некое авангардистское кукольное представление.

А. Лучин: То есть, Вы – авангардист в третьем поколении!

Э. Ланц (смеется): Можно и так сказать: стою одной ногой в традиции. Создавая кукольные спектакли, надо, с одной стороны, знать, что сделано до тебя – и это должно быть очень глубокое знание. Не существует одной традиции, существует множество традиций. Как бы современно не выглядел спектакль, он внутри себя несет знак культурной идентичности страны, которой он принадлежит. Он может быть внешне очень экспериментальным, но у него будет определенная драматургия и эстетика, соответствующие менталитету его страны. Так много способов быть экспериментальным! Нам кажется, что Европа сейчас развивает эти экспериментаторские тенденции, но в Азии давно существует свое представление о традициях и об эксперименте. Я хочу сказать, что мы должны находиться в сегодняшнем дне и помнить о том, что сейчас многие кукольники не хотят называться кукольниками. Как бы стесняясь профессии, они называют себя артистами изобразительных искусств, то как угодно – только не кукольниками. Стоит помнить, что уже в 1916 году Марсель Дюшан практиковал метод «готовых вещей», сделав писсуар с автографом. Бывает так, что кукольное искусство идет с некоторой задержкой по отношению к другим изобразительным искусствам.

А. Лучин: Образование, как мы знаем, вещь консервативная. Ин-



Андрей Лучин



Энрике Ланц



Борис Константинов

тересно, как сочетаются театр-эксперимент и традиция в практике Национальной школы искусств театра кукол в Шарлевиль-Мезьере, и в практике ее директора, Элуа Рекуэна, поскольку он тоже представитель династии, сын знаменитого Алэна Рекуэна.

Э. Рекуэн: На мой взгляд, любое творчество неотделимо от эксперимента. Творить – это значит экспериментировать. Но, как сказал только что мой коллега, надо знать, откуда ты идешь, чтобы понимать, куда ты идешь. Внутри любой школы противодей-

ствуют две силы. С одной стороны, школа – это консерватория (от слова «консервация»), то есть хранилище, с другой стороны, школа должна идти вперед, она должна быть открыта эксперименту. Можно научить владению куклой-перчаткой и поставить эту куклу на службу крайне современной драматургии. Внутри каждой школы, мне кажется, крайне важна пульсация воображаемого. Что же касается обучения режиссуре, то здесь крайне важна вариативность, разнообразие процесса в том, что касается подхода к марионетке. Очень важно, кто именно является преподавателем. Если это Невилл Трантер – это исто-



Тито Лорефиче

рия, глубокие познания. Если это Никола Гусеф – это совсем другой подход. Мы обязаны обеспечить нашим студентам контакт с самыми различными процессами и взглядами. Это столкновение взглядов – основа процесса обучения. Не существует единственной дороги. Самое сложное – и на уровне школы, и в дальнейшей профессиональной жизни – варьировать процессы создания. Можно создать очень красивый проект, эскиз, набросок за две недели. Но, может быть, потребуется полгода на долгое тщательное шлифование деталей другого проекта. В этом – самая большая сложность, потому что

средства создания спектакля иногда задают и форму, и сам процесс постановки. Экспериментировать – это значит не только фонтанировать новыми в эстетическом плане идеями, но и создавать специфические условия для реализации этих идей. В школе я очень часто использую такую метафору. «Вы хотите поймать большую красивую рыбу? В таком случае вам нужно сперва сплести сеть, в которую она попадет. Не знаю, какая рыба попадет в вашу сеть». Экспериментировать – это значит всегда идти рискованным путем. Мы не знаем, куда он нас приведет, но это не освобождает нас от обязанности создавать инструменты, которые нам потребуются, чтобы на этом пути могло родиться нечто интересное.

Подводя итог, скажу, – Вы помните, что я родился в семье режиссера кукольного театра. Самые лучшие постановки моего отца были связаны с литературными произведениями, с поэзией. То есть сама деятельность кукольника видоизменяется, если ему предлагаются идеи со стороны. В рамках школы надо создавать самые благоприятные условия для того, что я называю «постоянной потерей равновесия». Нужно постоянно быть начеку и культивировать это состояние. Смириться с мыслью, что та молодежь, которая сейчас сидит перед нами в качестве учеников, возьмет наш огонь и может обратить его против нас. Я не противопоставляю традицию и эксперимент. Можно быть глубоко конформистом и при этом использовать новейшие технические приемы, а можно быть испепеляющим революционером, используя самые традиционные тростевые куклы. Вот вопрос, который стоит перед моими студентами – «Что вы можете сказать миру? Какой образ мира вы хотите предложить? Какую проекцию в утопию вы хотите создать?». А наше дело – создать условия, которые обеспечат возможность высказаться.

Напоследок хотел бы вернуться к фундаментальному для режиссера вопросу. Как можно воздействовать на сам процесс создания спектакля, как его можно видоизменить? Как за него можно бо-

роться, в том числе экономически, потому что речь идет о театральных бюджетах. Вот это и является областью очень мощных инноваций. Это вызывает массу сложностей в театрах, особенно в тех, где очень сильна традиция, где давно укоренившаяся история. Я думаю, введение новых способов создания спектакля, новых подходов, новых технологий должно вызывать немало противодействия. Но если артист пришел в мир не для того, чтобы этот мир тревожить и дергать – тогда и кукла ничего не стоит.

А. Лучин: Передаю слово Николаю Гусефу. Готовясь к этой конференции, он предложил метафору, которая мне очень нравится. Он сказал: «Традиция – это как закваска, без которой нельзя испечь хлеб. Так сегодняшний хлеб хранит в себе вкус вчерашнего». Очень точно.

Н. Гусеф: Вопрос современности сегодня огромен. Вопрос «неактуального» имеет такие же размеры. То, что мы определяем сегодня, как «современное» – это наша жизнь, это техника, которая в ней существует. И то, что мы определяем как «несовременное» – это тоже является понятием современности. С точки зрения художественного мы обязаны питаться тем, что мы называем «несовременным», не зависеть от «современного», не давать ему доминировать. Мы можем говорить о современном мире, но необязательно – современным языком. В то же время нашей публикой часто является молодежь, ориентированная на то, что мы называем «современным». Соединить «современное» и «несовременное» всегда сложно. Для меня традиция – это то, что остается живым в наше время, несмотря на все перемены, поэтому нужно спросить людей, что они под этим понимают. Например, я вырос в эпоху эксперимента. Понятия, наиболее часто упоминаемые тогда в артистических кругах – это «трансерверциальность», то есть объединения без иерархии между театром и музыкой, театром и танцем. Я не думаю, что это была новая идея, в «тотальном театре» она достаточно древняя. Все вы знаете о цветомузыке, где каждой

ноте соответствует свой цвет. В то же я подумал: как термин «трансерверциальность» можно перевести в эпоху цифровых технологий? Цифровые технологии – это совершенно новое, но там тоже трансерверциальность осуществляется, они объединяют изображение, звук и информацию. Наше предствление снова перевернулось с созданием виртуальных миров. Сейчас не уметь пользоваться компьютером – все равно, что не знать алфавит. Я думаю, все, кто здесь присутствуют, любят читать, и у них есть библиотеки. Мы спрашиваем у того поколения, которое сейчас приходит, есть ли у них хоть одна книга. Сейчас время книг, которые мы хотели бы прочитать. Время книги, которую мы еще не прочитали и которую еще не написали. А поколение, которое приходит – не имеет интереса к книге. Вот и вопрос возникает: где оно – современное и несовременное? Что же, получается, библиотеки – это несовременное? Я бы хотел вернуться к вопросу цифровых технологий, потому что у него есть связь с кукольным искусством. Создание профиля на Фейсбуке, псевдоним, использование некоего аватара. Мы идем через виртуальный момент, который то ли существует, то ли нет. Например, наши дети играют в электронные игры. Они отстранены и находятся перед экраном, и в то же время становятся героями этих электронных игр. Я не хочу сказать, что это имеет какую-то связь с кукольным искусством, но это составляет суть кукольного искусства. Проекция на какой-то

объект, изображение того, кто смотрит. Откуда у нас эта необходимость проектировать себя в реальность, которая не является нами, но в которую мы проецируем себя? Вы знаете, что кукла с давних времен является объектом таких проекций. Кукольный театр хранит в себе множество таких феноменов. Существуют и цифровые технологии, и генетика, и все открытия, сделанные в области нейрофизиологии. Я спрашиваю себя, в связи с тем, что появилось в наше время: «как наши предки, которые ничего этого не знали, могли интуитивно все это предвидеть»? Маленький пример: наш мозг воспринимает все. Если я решил взять бутылку воды – значит, что-то во мне уже решило, что я должен взять эту бутылку и как я ее возьму. Раньше плотник, прежде чем приступить к работе, переодевался в новую одежду. Входя в священное место, мы должны перекреститься или сотворить какой-либо другой знак. То есть, переступая порог, мы должны внутренне приготовить себя к тому действию, которое мы должны совершить. Все это считалось традицией – а сегодня практически исчезло. Вещи приходят тут же, без всякой подготовки, мы уже не ждем перехода и не берем паузу для того, чтобы перейти от одного к другому.

Я скажу еще о двух вещах, которые мне кажутся важными в современности. Если раньше считалось, что мы все уникальны, то теперь это представление исчезло. Сейчас все как будто сделано по одному шаблону.



Элла Рекуэн

А. Лучин: Нашу беседу продолжает Тито Лорефичи, президент Комиссии по профессиональному образованию УНИМА.

Т. Лорефичи: Согласен со всеми высказываниями, особенно со словами Рекуэна о важности подготовки и образования. И, кроме того, прозвучали очень важные слова об авангарде и традиции. В связи с этим я хочу рассказать одну историю. Моим учителем был Ариэль Буффано, который в 80-е годы работал в Москве с Образцовым в течение месяца. Вернувшись в Южную Америку, в своей родной Буэнос-Айрес, Буффано создает в Муниципальном театре города небольшую группу кукольников на основе той схемы, которую разработал Сергей Образцов. Я двадцать лет работал в этой труппе, она продолжает давать спектакли. Спектакли чудесные, но есть одна важная деталь: все их творчество должно отвечать неким ожиданиям





Марек Вашкель

городских властей. С другой стороны, я работаю в независимом частном университете, где есть факультет подготовки мастеров театрального искусства, и там я вижу, что молодежь не связана этими путями. Поэтому я считаю важным создавать такие центры обучения, где молодежь могла бы сочетать традицию и авангард. Не будем забывать – это будущие создатели авангарда. Ведь Сергей Образцов в какой-то момент тоже был авангардом, это потом он превратился в традицию. Такие центры обучения очень важны для молодых творцов, поскольку кукольник-исполнитель становится многогранным перформером. Он не только актер, он выступает во многих жанрах одновременно. С другой стороны, мы понимаем, что средства мультимедиа нас в значительной степени поработают, и молодой художник или режиссер кукольного театра, увлекаясь средствами мультимедиа, пытается их использовать как самоцель, забывая, для чего он их использует. В этом смысле роль крупных центров кукольного искусства чрезвычайно важна. Мы должны напомнить молодым творцам, для чего они что-либо делают, какова цель их творчества, чтобы они не увлекались только средствами. Здесь цель центров кукольного искусства – направляющая. Мы наблюдаем также и другой феномен. Во многих странах мы видим кукольников, которые зарабатывают себе на хлеб спектаклями для детей.

Подлинным же творчеством они занимаются в тех произведениях, которые создают для взрослых. Я говорю сейчас о южноамериканских театрах.

А. Лучин: Это и для русского театра характерно.

Т. Лорефичи: Что мы сделали в Южной Америке, в частности, в Аргентине? Лет пятнадцать назад, увидев подобную реальность, мы создали специальный фестиваль театров кукол для взрослых. Это позволило творцам, которые создают спектакли для взрослых, показать свое творчество. Так создается некая состязательная среда. Поэтому еще раз повторяю: для меня важнейшей задачей сейчас представляется создание центров обучения и подготовки для молодых артистов и художников, с тем, чтобы ни в коем случае не останавливать стремление к новым веяниям, задачам и формам – но при этом все-таки показывать нашим художникам, куда они идут, чтобы они понимали общую картину. Я замечаю, что в последнее время во многих странах хромает именно драматургия, и считаю, что работа с драматургией – очень важный момент для художника в театре кукол.

А. Лучин: Наши с Вами размышления совпадают. Линия нашего Театра Образцова – в последние годы мы часто практикуем мастер-классы. Николая Гусеф был у нас неоднократно, сейчас наши актеры работали с Невиллом Трантером, и в «Программе развития региональных театров» мы бы хотели, чтобы те деньги, которые выделяет Министрство культуры, расходовались не на форумы, а на мастер-классы для художников и актеров из регионов. Хотелось бы вот так пригласить Невилла или Николая и пригласить актеров из регионов. Эта практика развита в Союзе театральных деятелей РФ, Кабинет детских театров и театров кукол систематически занимается этим, насколько позволяет бюджет. Ваши мысли, Тито, нам очень близки. Хочу передать слово Невиллу Трантеру, потому что мне интересна его судьба. Он собирался стать драматическим артистом, но когда встретил настоящих кукольников, то посвятил жизнь кукле. Можно сказать, он

тоже начинал с традиций.

Н. Трантер: Я могу говорить только о собственном опыте актера-кукольника. Почти всю свою трудовую жизнь я работаю на сцене один. Вообще-то, не совсем один, потому что у меня много кукол. Я учился традиционному кукольному искусству, и я очень этому рад. У меня были великие учителя. Это очень важно – и когда ты учишься, и когда ты начинаешь работать – очень важно иметь великих учителей. Все, что я от них узнал, я использую по сей день. Разница между «современным» и «традиционным» в кукольном театре заключается в том, работает это или не работает. Для меня исследование кукол заключается в открытии театральных средств, с которыми я мог бы работать. Поняв для себя, что средства эти очень мощные, я по-прежнему так считаю и все еще учусь. Например, за три последних года я поставил три оперных спектакля с куклами, для меня это новое направление. Но, все, что я делаю, построено на том, что я узнал, когда учился, а учился я традиционному кукольному искусству. Сейчас, со всеми мультимедийными возможностями, у нас очень много вариантов, чем пользоваться на сцене. Очень важный инструмент – видео, оно очень много используется. Для меня это «то, что надо», если используется хорошо. А если плохо – тогда это вообще ничего. Это ноль! То же самое – в обратном направлении. Например, мы научились ставить традиционные кукольные спектакли, но это не значит, что нужно играть какой-либо спектакль точно так же, как играл его кукольник сто лет назад. Когда молодые ребята, которые начинают учиться кукольному искусству, спрашивают меня, стоит ли это делать, я обычно говорю: «Не стоит. Только если Вам это очень-очень нужно и другого выбора у Вас нет». Это совершенно бесподобное средство для того, чтобы что-то выразить, и тут может быть столько открытий.... Для меня это самое древнее искусство, которое идет к самым-самым корням любого театрального искусства. И пока кукольники продолжают искать новые возможности для работы

с куклами – неизбежно переизобретение традиций заново. Мой опыт говорит, что ничего нового нет. Только если вы это «старое новое» ставите в соответствующий контекст, оно может стать по-настоящему новым. Например, постановка «Мольера». Шесть лет тому назад я играл «Мольера» в Сирии. Это была первая арабская страна, в которой я побывал, и там «Мольер» воспринимался совершенно иначе. Одна из тем пьесы – верность. Верность королю, преданность себе, своему хозяину, своей работе. В Сирии моя пьеса сделалась политической. Абсолютно любое слово текста имело политическое звучание. Я ничего подобного не имел в виду, когда ставил, но в той ситуации произведение приобрело совершенно новый смысл.

А. Лучин: Хочу предоставить слово Мареку Вашкелю. Польский театр ближе всего к нашему, поскольку в Польше сохраняется система репертуарного театра, когда работает не один актер, как Невилл, а много, и его размышления о коллективе будут нам интересны.

М. Вашкель: Я бы хотел привнести в этот разговор еще один контекст – контекст зрителя. Театр происходит между актером и зрителем, и у зрителя получается как бы два уровня. Есть такой зритель, который приходит в театр, а есть такой, который приходит в театральную школу, чтобы научиться профессии. Это разные категории зрителя. Я хочу сосредоточиться на том, который приходит в театр. Я думаю, что соотношение между традицией и современностью всегда одинаково. Она меняется только в зависимости от позиции зрителя. Мне кажется, что каждый артист открывает, экспериментирует, ищет, иначе он не был бы художником. А большинство зрителей любят то, что знают. Хотя увидеть то, что знакомо и понятно. Для нас, по эту сторону сцены, главное – процесс творчества. Конечно, вопрос понимания традиции полностью зависит от наших личных данных, от страны, где мы живем, от театральных традиций, к которым мы привыкли. Ведь они совершенно разные. Даже если мы посмотрим на коллег – что де-

лает Энрике, что делает Невилл, что делает Николая – каждый из них уникален, потому что использует традицию по-разному. По этому пути мы идем со студентами в театральной школе. Они встречаются с разными учителями – дай Бог, чтобы они были самыми лучшими, при этом каждый из них понимает театральный контекст по-своему. Каждый из них ищет свое место в современности, открывая для себя то, что для нас – уже никакое не открытие. Поэтому с возрастом мы так часто теряем контакт с современным театром. Поэтому профессора в театральных школах часто говорят: «Великий театр был во времена моей молодости». Конечно, это неправда! Великий театр существует и сегодня, потому что мы живем сегодня. Но это очень тонкие индивидуальные проблемы. Я думаю, каждый из нас традицию – а без нее нельзя заниматься искусством – должен усвоить самостоятельно и открыть для себя самостоятельно. Прежде всего – сказать нашим зрителям то, что мы хотим сказать им сегодня. Но выглядит это по-разному. Именно поэтому для меня важна категория зрителя, особенно в театрах, к которым мы привыкли – в больших репертуарных театрах, которые играют каждый день. В таких театрах у нас несколько иные обязанности, чем у Невилла или Николая, потому что мы должны удержать публику. Сделать так, чтобы завтра они снова захотели к нам прийти. Невилл играет очень много. По всему миру играет. Я не знаю, можно ли играть «Матильду» или «Мольера» несколько раз в сезон в одном театре. Я хочу сказать, что в этом типе спектаклей мы бываем больше художниками, то есть можем позволить себе больший процент эксперимента. Можем увеличить долю чуждого для зрителя. Я помню премьеру «Матильды» в Шарлевиль-Мезьере. Туда пришли очень зрелые, взрослые зрители, но это были зрители, которые понимали, что театр кукол делается для того, чтобы смеяться. Появились первые куклы, и зрители радовались, как дети. Через пять минут оказалось, что это совершенно не смешно, а трагично, и это все про нас. Это совершенно другой тип восприя-

тия. Можно ли играть «Матильду» каждый день в Москве, в Театре Образцова? Москва – большой театральный город, но – можно ли? Поэтому я думаю, что для нас соотношение традиции и современности – это еще и вопрос того, как мы хотим развивать театральное искусство. А в репертуарных театрах мы имеем дело с тем, что зритель должен прийти, купить билет, а потом прийти снова. Это еще более очевидно на примере детских театров. Родители и учителя говорят напрямую: «Мы хотим традиционные сказки». Почему? Потому что ничего не нужно объяснять. Тогда с детьми не нужно разговаривать. Достаточно им просто показать. Например, мы берем новые темы, новую драматургию – в Польше она сейчас невероятно сильна. Она провокационна. Она говорит о сексуальных проблемах, проблемах наркотиков, одиночества, распада семьи. О детских самоубийствах, о смерти. Это – детский репертуар. Но учителя говорят: «Нет, об этом мы не будем говорить». Конечно, это проблемы, о которых нужен особый разговор. Я хочу сейчас подчеркнуть, что категория зрителя крайне важна для развития театра и для того, что мы подразумеваем под соотношением традиции и современности.

А. Лучин: Я хочу предоставить слово Виктору Львовичу Шрайману, потому что мне тоже интересны метаморфозы, которые



Виктор Шрайман

произошли в его жизни. Начав как авангардист и новатор «уральской зоны», сегодня Виктор Львович говорит: «Назад, к Образцову» и «Назад, к кукле».

В. Шрайман: Абсолютно уместно в этом доме – поверьте мне, это не ритуальные слова – вспомнить имя человека, которого я считаю персонажем эпохи Возрождения. В моей жизни таких людей двое – недавно ушедший от нас Тонино Гуэрра, с которым я имел счастье общаться, и Сергей Владимирович Образцов. Для меня это абсолютный персонаж эпохи Возрождения. Масштаб его лич-



Екатерина Образцова

ности невероятен. Я даже не называю его режиссером. Он больше, чем режиссер, он – великий деятель культуры. Задолго до наших споров о синтетическом театре Сергей Владимирович в своей, несправедливо, на мой взгляд, забытой книге «Эстафета искусств» говорил о взаимопроникновении культур. Вслед за Ильей Эренбургом он говорил, что культуры связаны между собой кровеносными сосудами. Сохраняя национальные традиции, сохраняя национальный менталитет, они взаимопроникают друг в друга. И сегодня, когда мы говорим о глобальном мире, мне хочется сказать, что и театр глобален. Хенрик Юрковский называл театр кукол – новый современный театр синтеза – «третий

жанр». Мы, уральские кукольники, называли «синтетический театр», сегодня я бы употребил слово «глобальный театр». Сергей Владимирович понимал это задолго до нас. В гениальном спектакле Эфроса по Тургеневу «Месяц в деревне», есть слова, которые Эфрос как режиссер акцентирует дважды. Вся труппа выходит на авансцену и говорит: «Авангард становится арьергардом». Понимаю эти слова по-своему. Неловко говорить о самом себе, но ловко говорить о моих товарищах по «уральской зоне». Наверно, это правда. Мы были – в контексте времени – авангардом. Но когда я открыл буклет Театра Образцова, который нам подарили, и увидел черно-белую фотографию ширмы и над ней куклы тростевой – я испытал острое ощущение счастья и желание на время вернуться в этот театр, который мы, молодые режиссеры, бомбили по страшному, называя театром ретроградным. Что-то произошло с куклой, которая как эксклюзивный инструмент, стала вымываться из нашей профессии и подменяться имитацией куклы. Кукла – для меня это давний вывод – может быть «Ее Величество», а может быть дискредитирована нами, режиссерами. «Ее Величество» – когда она уместно появляется в рамках своих возможностей. И она падает, как жалкий клоун в опилки, когда с ней обращаются как с реквизитом. Хочу оговориться: если это замысел режиссера – ради Бога. Но когда ею просто дергают на сцене – особенно планшетными куклами, которые Олег Жюгжда называет «потаскушками», а я назвал «пылесосиками», чем очень почему-то обидел украинских коллег – вот тогда кукла дискредитируется. В этом смысле я – в арьергарде. Но «глобальный театр» развивается по-прежнему. Поскольку мало времени, я скажу: в моем личном шорт-листе есть несколько имен режиссеров, в которых лично я верю как коллегам, что они на новом витке раскручивают «глобальный театр», в котором используются различные выразительные средства театрального искусства как способ объясниться с миром. Не как «самоигральная» вещь, а как способ

объемно передать свое ощущение от мира, в котором мы живем. Я называю эти имена. Белоруссия – это, конечно же, Олег Жюгжда. Хмельницкий театр кукол – это конечно, Сергей Брижань. Это молодой режиссер Игорь Казаков (такой белорусский десант). И еще белорус по происхождению Александр Янушкевич, который поставил грандиозный спектакль «Толстая тетрадь», где для меня многое сошлось. И конечно, Борис Константинов. Я видел «Волшебное перышко» и «Ленинградку», видел его «Кармен» в Сербии и «Железо» в Карельском театре кукол. Борис Константинов для меня, как и Александр Янушкевич, и многие другие, – люди, для которых искусство – это способ говорить о жизни. Для них – это не игра форм театральных, хотя формы замечательные, а потрясающее по мощности выразительных средств отражение жизненного материала, чего так не хватает в спектаклях многих моих коллег. Я заканчиваю и хочу просто задать вопрос, на который я ответить не могу. Притом что форма есть тело смыслов – я говорю о выразительных средствах – для меня существует вопрос, на который я ответа не нашел. Не стоит ли допустить, что в некоторых случаях театральная форма – форма художественных средств – может быть самодостаточной? Как радость лицедейства, как радость фантазии, как радость театральной игры. Вопрос задан, желающие на него ответить найдутся. Еще я хочу задать вопрос Мареку – человеку, которого я безмерно уважаю. Все мы возвращены на определенных «дрожжах» – это наши учителя. Разумеется, я не имею в виду конкретных педагогов, хотя и они могут быть. Я хочу тебя спросить, как замечательного деятеля польского театра – кто для тебя авторитет и великие учителя, не только в театре, а вообще в искусстве?

М. Вашкель: Не отвечу. Я хорошо ощущаю себя, когда я путешествую. Я чувствую себя связанным с такими разными культурами и языками. Мои коллеги иногда упрекают меня в том, что во мне так мало польских корней – хотя у меня только польские корни. Но самое важное, мне кажется – пер-

спектива, которую мне удалось найти в жизни благодаря путешествиям. Путешествия, начиная с Японии и до Южной Америки, дали мне понять, что в каждой культуре есть невероятные прекрасные формы, и в том числе – формы театра кукол, которых мы не знаем. И когда время от времени я бываю руководителем театра, тогда я стараюсь приглашать этих художников из разных стран, чтобы поделиться их видением театра. Чтобы дать зрителям в моем городе, конкретном месте встретиться с театром, в который они иначе никогда не пришли бы. Когда я вижу, какие возможности дает моим студентам такое богатство выбора различных национальных театров, как они хотя бы познакомятся с новым материалом, которого они не знают – тогда мне кажется, что лучший способ освоения культуры мира – через театр.

А. Лучин: Спасибо. В связи с тем, что мы говорили о Сергее Владимировиче, основателе нашего театра, я хочу предоставить слово его внучке, режиссеру нашего театра Екатерине Михайловне Образцовой.

Е. Образцова: Я тоже долго думала, что такое традиция Образцова. Сначала пошла неверным путем, думала о тростевой кукле. А потом поняла, что традиция Образцова – это все то, что составляло его личность. Традиции Образцова – это талант, граничащий с гениальностью, это мастерство, это высочайшая культура, это абсолютный вкус, это душа, это невероятная любовь и интерес к жизни. Это способность к открытиям. И если это все есть, то абсолютно неважно, какой мы играем куклой – тростевой, планшетной – и что мы делаем – соблюдаем ли мы традиции или идем к новаторству. Другой вопрос, как этого достичь. Я думаю, что те традиции, которые я сейчас перечислила – это традиции, объединяющие нас всех. Я думаю, что у всех они присутствуют, потому что без этих традиций невозможно. Поэтому, товарищи, как сказал Дон Кихот, – «вперед к подвигам».

А. Лучин: В общем-то, вторая тема у нас была «Режиссер в современном театре: тенденции и

проблемы». Мы ее раскрыли так или иначе, говоря о традиции и новаторстве. Более глубоко поговорить об этом коллеги имеют возможность на мастер-классах. А сейчас я бы хотел предложить всем участникам «круглого стола» послать свой «мессидж» современным режиссерам. Что бы им хотелось сказать режиссерам-практикам, работающим сегодня? Пожалуйста, Элуа.

Э. Рекуэн: Я лучше обращусь к словам поэта: «Не отвечать ожиданиям публики, но толкать ее в направлении твоих ожиданий». Привлекать как можно больше разных артистов к каждому проекту. Режиссер – это не тот, кто говорит, что нужно делать и где нужно делать. Это тот, кто создает условия для того, чтобы за время репетиций произошло нечто. Это тот, кто создает условия, чтобы завтрашнему зрителю было что увидеть. Создать условия максимальной свободы на сцене. Открыть этот кран искренности. Дать выплеснуться свободно в пространство, как музыке, тому, что мы несем в своем сердце. Сцена – это средоточие всех свобод.

Н. Гусеф: После Элуа мне тоже придется перейти на поэтические слова. Мне бы хотелось, чтобы отношения между сценой и залом могли бы трансформироваться. Потому что и куклы, и актеры – это не боги, и мы могли бы создать некоторую общность. Общность, объединенную театральным действием. Создать такую театральную реальность, в которой зритель не должен будет прятаться. В некотором смысле зритель прячется от нас, потому что главное событие театрального процесса – то, что мы здесь и сейчас. Все, что служит спектаклю, все его элементы – в том числе свет, звук, пространство, объект, предмет, актер – все это подчинено одной цели: дать расцвести тому факту, что мы сейчас здесь вместе. Это дает даже возможность для того, чтобы продолжать воспринимать мир.

М. Вашкель: Я скажу коротко и просто: давайте поверим, что куклы живые. Мы занимаем сцену только потому, что есть куклы. Давайте дадим им шанс действительно ожить на сцене. Давайте дадим им шанс стать прекрасными

Невилл Трантер



Николя Гусеф



инструментами. Давайте служить куклам так, как служили им великие – их было много, не стану всех перечислять. Я снова сошлюсь на «Матильду» – спектакль, который Трантер нам показал. Актер может быть партнером куклы. Актер может быть слугой куклы, но прежде всего, он должен дать кукле шанс существовать на сцене.

Т. Лорефичи: Сложно говорить, поскольку мы – коллеги. Мы все ищем возможность взволновать, а по-латыни «comovere» означает «волновать», и еще «двигаться с чем-то». И вот это «взволнование», когда мы с этой волной движемся, для того, чтобы поэтическая волна накрыла зал. Чтобы мы все двигались на этой волне, и все вместе стали каким-то морем. К чему я призываю? Первое – быть смелыми. Смелыми в отношениях с уже установленным, с тем, что уже есть, чтобы вызвать это на определенный поединок – либо поддержать, либо опровергнуть,

либо использовать и видеоизменить. Второе, к чему я призываю – прислушиваться к материалу очень внимательно. В данном случае я имею в виду, – слушать свое сердце, слушать сердца актеров, слушать сердца этой куклы. И еще – слушать все, что происходит на сцене – слушать все, что мы хотим, слушать актеров, слушать кукол, с которыми мы работаем, слушать себя, слушать зал, и на основе этого создавать это поэтическое море.

Э. Ланц: Обращаться сейчас к залу, в котором находятся режиссеры театров для меня означает глубокое размышление, и апелляция к разнице между Россией и Испанией. Здесь сидят передо мной режиссеры, а в Испании режиссер – это еще и кукольник, и актер, и конструктор кукол – то есть это человек, который делает все. Поэтому мой вам совет не столько как директора, сколько как кукольника (я называю себя кукольником, и для меня это слово вмещает все) – изучать все сферы. Изучать материалы, техники, историю, работать самому в мастерских – то есть знать процесс изнутри и снаружи. Это нужно для того, чтобы найти этот язык, суметь найти подход к зрителю, установить коммуникацию в момент встречи между публикой и кукольником, донести свои идеи и эмоции, и чтобы эмоции зрителя тоже нашли к вам подход. Язык кукол для этого – самый подходящий. К сожалению, в современном кукольном театре часто рвется именно коммуникация между публикой и создателями спектакля. Создатели спектакля забывают о публике. И о кукле тоже забывают.

Н. Трантер: Как режиссер я чувствую ответственность: заставить моих кукол, то есть моих актеров, заблестать на сцене. Как создается тот театр, который я делаю? Самое главное в нем – это диалог между мной, моим партнером – куклой и публикой. Я могу это сделать только в том случае, если я абсолютно, до конца, уважаю куклу и публику. В противном случае – зачем этим заниматься?

Б. Константинов: Я еще найду возможность с вами разговаривать, но в этом ключе я себя присоединю к Вам. Моя племянница

не хочет ходить в театр кукол. Ей неинтересно. Это проблема, которую мы должны решить. Родители могут насильно, взяв ее за руку, привести сюда, и, слава Богу, если ребенок изменит свое мнение. Что, мне кажется, произошло? Современному зрителю предоставлена возможность – только что Никола об этом сказал – посмотреть хорошее кино, послушать хороший звук, посмотреть прекрасно нарисованный мультфильм. И давайте вспомним такой момент из истории искусства. Однажды кто-то изобрел фотоаппарат. Художники стремились к тому, чтобы нарисовать портрет как можно точнее. И вдруг – «чик» и готово фото. Что делать художнику? Он уже не сможет победить то механическое. В этот момент начались прекрасные вещи. Появились «измы». Художник смог найти язык, чтобы не рисовать человека как такового, он нашел метафору, какой-то иной образ. Появились прекрасные художники – не мне вам рассказывать, вы все их знаете. То есть проблема стала конфликтом, но он двинул вперед рождение чего-то нового. Может быть, и нам не бояться техники, механического, а попробовать найти или вспомнить или открыть старые сундуки и оттуда достать что-нибудь такое, что может быть сильнее механического? Может, к этому механическому прибавить душу? Или если мы возьмем рождение синтезатора. Как все обрадовались: теперь не нужен оркестр, один человек на синтезаторе сыграет мне все. Но именно в это время появились композиции Боба Дилана, появились те, кто захотел вживую, пальцами, родить мелодию. Те, кто противился синтезатору, этому мертвому звуку. Это тоже повлекло за собой развитие целого музыкального пласта. Наша сила, мне кажется – в живом. Не механическое, не автомат, а нечто живое. Я – человек, моя рука – кукла, которая непосредственно у меня в руках стала живой, и вот она что-то вечное, доброе, простое, забытое может сказать. Думаю, нам надо к этому возвращаться, а не унывать по поводу того, что есть проблема.

В. Шрайман: Поскольку я один

из вас, действующий режиссер-практик, у меня нет морального права посылать вам «меседж». Считайте, что я посылаю «меседж» самому себе, а желающие могут к нему присоединиться. Один образ возникает у меня. Те, кто смотрел фильм Андрея Тарковского «Зеркало», помнят, что он начинается с эпизода, черно-белого документального, а может быть, инсценированного под документ. Заикающийся мальчик должен сказать три слова: «Я хочу говорить». Мучительно заикаясь, он пытается и, в конце концов, произносит их. Для Тарковского как для режиссера, а потом и для меня как для зрителя, это образ мучительно рождающегося Слова как искусства. Мучительности не хватает. Иногда наши театры болтают, как Евгений Петросян, легко, свободно и бездумно. А вот процесса трудного, но высокого рождения Образа, Смысла – недостаточно. И второе – мне посчастливилось общаться с Зиновием Ефимовичем Гердтом. Это был большой крупный человек большой культуры, который всю поэзию знал наизусть, с любого места читал Пастернака. Я заметил, что когда мы с ним общались, этот человек говорил мучительно тяжело, как тот заикающийся мальчик Тарковского. Я не спрашивал – мне было неловко. Он почувствовал мой вопрос и сказал: «Я боюсь сказать банальность». Он подбирал слова, чтобы не быть банальным. Я себе посылаю меседж заикающегося мальчика и того, что сказал мне Зиновий Ефимович Гердт.

А. Лучин: Я благодарю переводчиков, наших коллег, которые помогли нам сегодня. Переводчик Элуа Рекуэна – Римма Генкина. У Никола Гусефа переводчик Ирина Верле. Невилла Трантера переводила Анастасия Вешкина. Переводчик Энрике Ланца – Ольга Мусаева. Тито Лорефичи работал с переводчиком Александром Качаковым.

Материал подготовлен Ниной Моновой. Расшифровка аудиозаписи Марии Ильиной.



«Поговорим о профессии...» Вербатим демиургов

Круглый стол «Режиссер в современном театре кукол. Тенденции и проблемы» (российский контент в мировом театральном процессе) на Конференции режиссеров театров кукол в рамках проекта ГАЦТК при поддержке Министерства культуры РФ «Программа по развитию региональных театров кукол» 10 октября 2016 г*.

Действующие лица:

Борис Константинов (Россия) – главный режиссер ГАЦТК, лауреат Национальной театральной Премии «Золотая Маска»;

Виктор Шрайман (Россия-Израиль) – главный режиссер Нижегородского государственного театра юного зрителя, педагог, критик, один из ведущих отечественных специалистов в области театра кукол
Николай Наумов (Россия) – Декан, зав. кафедрой режиссуры и актерского мастерства театра кукол РГИСИ (Санкт-Петербург);

Дмитрий Лохов – художественный руководитель Архангельского театра кукол, заслуженный деятель искусств России; лауреат Национальной театральной Премии «Золотая Маска»;

Евгений Ибрагимов – режиссер театра кукол; лауреат международных и российских театральных премий, в том числе Национальной театральной премии «Золотая Маска»;

Екатерина Образцова – заслуженная артистка России, режиссер-постановщик ГАЦТК
Голоса из зала.

Модератор – А.А. Лучин

А. Лучин: Тема круглого стола: «Режиссер в современном театре кукол. Тенденции и проблемы». И одна из ключевых наших проблем – это отсутствие профессионального образования в Москве. Вы знаете – в Москве не учат никого. Ни режиссеров, ни художников – никого.

Б. Константинов: Нас обвинил заместитель министра культуры Александр Журавский, что никто ничего не делает, не стучится к нему.

А. Лучин: Он сказал, что в Министерстве культуры на молодую режиссуру нет ни одной заявки. Это так? Нужна конкретика. Я бы добивался равноправия в конкурсах и в выделении денег – то есть выделения отдельной ставки театра кукол, наряду с драмой и музыкальным театром.

Н. Наумов: Гранты на режиссуру получают. Разнообразные. Но Журавский говорил о другом, что якобы высшие учебные заведения не подают заявок на гранты для второго высшего образования. Это не так!

А. Лучин: Я допускаю, вот в каком варианте это могло быть. Наша профессия по номеру или коду в перечне профессий в образовании может просто не входить в список о втором образовании. Или это – работа ректора. Между министерствами образования и культуры постоянный спор. Места дает Минобр. С чем мы столкнулись: ректор ГИТИСа готов набрать курс кукольников, а мест у него нет, и Министерство

* Все материалы конференции – на сайте ГАЦТК www.puppet.ru



Николай Наумов

культуры ему помочь не может. Места должен выбивать сам ректор, и не в Министерстве культуры, а в Министерстве образования. Поэтому надо вести диалог с ними. Замминистра, по крайней мере, раз в квартал по разным событиям у нас бывает, и можно об этом говорить. Мы берем на себя эту роль, начиная с первого семинара для директоров, мы говорили, что это наша миссионерская деятельность и возможности для этого есть.

Возвращаемся к тому, зачем приехали участники режиссерской конференции – поговорить о профессии, о сегодняшнем дне в театре. И первое, наверное, самое важное направление, – это поиск материала. Ведь начало работы – это поиск драматургии.

Н. Монова, завлит ГАЦТК: В поиске фигуры Автора кроется мистическое что-то, потому что в театре кукол автора все время нет. В 2016 году – столетие рождения русского театра кукол. В Петербурге в 1916 году был представлен спектакль «Силы любви и волшебства». Эта постановка вдохновила многих писателей и поэтов на создание пьес для театра кукол. Хочется спросить, – как вы думаете, почему же сейчас поэты и писатели не приходят и не пишут для театра кукол?

Д. Богданов, артист ГАЦТК: Думаю, две причины очевидны. Первое, – это отсутствие авторского права у режиссеров. Они сами пишут всевозможные инсценировки, так называемые сказочки, чтобы затем получать отчисления от театра. Вторая, – это проблема, касающаяся театра –

им проще продать популярную «Красную Шапочку», а не что-то новое и незнакомое зрителю. Это проблема сложная. Получается, во многом именно от режиссеров зависит, – привлекать драматургов, заказывать пьесу у профессионала.

Б. Константинов: Я заказал драматургу пьесу без слов. Вот он ее пока все пишет.

Е. Ибрагимов: Он уже принес ее. Это четыре чистых листа бумаги.

Б. Константинов: Драматурги пытаются писать для театра кукол. И мы долго дискутируем, объясняем, как писать. Но драматург пишет словом: вымараете хоть слово – и все рухнет. А мы должны визуализировать это слово, воплотить его. В результате драматурги не идут в театр кукол, работают в драме, в новой драме.

Д. Богданов: К сожалению, театрам зачастую ничего не нужно. Проще продавать «Красную Шапочку» и «Колобка».

О. Глазунова: Мы считаем, что исполнилось сто лет со дня рождения русского театра кукол. И как Нина Монова сказала, постановка спектакля «Силы любви и волшебства» вдохновила многих писателей и поэтов на создание пьес для театра кукол. Однако я не думаю, что видные авторы кинулись писать пьесы для кукол. Ну, написал Гумилев одну пьесу, возможно, кто-то еще это сделал, но профессиональный театр кукол возник гораздо позже. Конечно, после Октябрьской революции – никуда от этого уйти. Появился театр Евгения Деммени, возник театр Сергея Образцова, внутри которого рождались многие пьесы. Нина Владимировна Гернет специально писала для театра Образцова, – какие мучения она при этом испытывала, сколько было споров! Писал замечательный артист Евгений Сперанский, человек, знавший театра изнутри, – до сих пор его пьесы идут. И не надо забывать главного: все-таки у государства была определенная репертуарная политика. В Министерстве культуры Российской Федерации была репертуарная коллегия, где сотрудники специально работали с драматургами, пишущими для тюзов и театров кукол. Были специаль-

ные лаборатории, в которых участвовали режиссеры, драматурги и художники театра кукол. Эти лаборатории помогли родиться драматургам Михаилу Бартеневу, Андрею Усачеву и многим другим авторам, пьесы которых до сих пор идут на сценах театров кукол. Режиссеры и художники приезжали в какой-то театр, туда же приезжали и драматурги со своими замыслами. На занятиях обсуждались эти идеи, наброски новых пьес, потом пьесы появлялись на сцене театра кукол, приезжала вся лаборатория, и начинала «драконить» этот спектакль. Это был интересный и важный творческий процесс, но делали мы это вместе с Министерством культуры. Если Министерство культуры действительно заботится о будущем театров для детей и театров кукол – эти семинары и лаборатории должны быть частью государственной программы, а не проводиться только усилиями некоторых театров, которые могут себе позволить такую роскошь. Далеко не каждый театр способен выращивать авторов. Мы знаем, какой поток пьес поступает в театры кукол в регионах и, к сожалению, нередко они оказываются в репертуаре этих театров. С автором нужно работать. Должны быть квалифицированный завлит, который умеет это делать – а во многих ли театрах есть такие завлиты? Конечно, нет. Поэтому нужно вновь проводить семинары, и лаборатории, куда следует привлекать и режиссеров, и драматургов.

А. Лучин: Единственное, что я могу добавить – есть конкурс поддержки современной драматургии. Правила конкурса – не поддерживать инсценировки, только оригинальные пьесы. Поэтому театр кукол туда никогда не проходит, у нас сплошным потоком идут инсценировки, режиссерские экспликации. Если появляется оригинальное название – есть возможность работать с автором. Поскольку у меня двое маленьких детей, я вижу, что появилось много современной детской литературы. Она неоднородная, бывает очень слабая, но она появилась. Был период, когда только переиздавали старое, всю

классику, но сейчас издательства стали издавать и современных авторов.

О. Глазунова: Дело в том, что многие драматурги, которые пришли в театр кукол были писателями. Софья Прокофьева, Генрих Сапгир, Геннадий Циферов, Владимир Лившиц и многие другие пришли не случайно, их увлекли театром кукол. Всем театрам нужны пьесы для детей. Далеко не все могут себе позволить ставить спектакли для взрослых и живут за счет детского репертуара. Мы попробовали: провели два конкурса по кукольной драматургии, появились два-три автора, но все равно это мало. Должны быть постоянные конкурсы, а не раз в десять лет.

Н. Наумов: Есть такая поговорка: «Если Магомет не идет к горе, то гора идет к Магомету», лишь бы они не ходили, как Журавль и Цапля. Вот здесь сидят выпускники нашего факультета. Лаборатория у нас – с 2004 года. Суть ее – именно в поиске авторов. Было уже два сборника. Первый – т.н. «двойной альбом» – из девяти пьес восемь уже поставлены. Второй сборник мы назвали «Сочиняем пьесу» – там восемь или девять пьес, только студенты нашего факультета писали. У Светланы Дорожки уже вторая пьеса по театрам идет. Пьеса Шмитько «Звездочка» идет по всем театрам. Лаборатории мы собираем раз в год, раньше было два раза в год, но театры не выдерживают. Да и мы тоже. В январе мы принимаем пьесы на прочтение. Даем режиссерам и актерам – заочникам, они читают прямо на сцене, и тут же мы обсуждаем пьесу с автором. Обсуждения бывают очень суровые. Семинар ведут два наших человека, это Галина Исааковна Клих, СТД, и драматург Зинчук. Проект возник как совместный проект нашей академии, СТД и Института на Исаакиевской, когда там работала Анна Федоровна Некрылова, и он продолжает жить. Родилось уже два сборника, и вот они, живые молодые драматурги.

О. Глазунова: А какова судьба этих сборников? Кто их читал, какие театры их получили?

Н. Наумов: Отвечаю. По законам книгоиздательства есть адре-

са, куда их рассылают, в том числе, библиотека СТД (в зале смех). Когда вышла книга М.М. Королева, я добился, чтобы в список адресов поставили Кабинет детских театров – вас почему-то обходили. Я к чему клоню, коллеги, – давайте работать.

А. Лучин: Я бы предложил вашему конкурсу брать две-три пьесы и направлять в Министерство культуры – именно от конкурса, а не от авторов. По крайней мере, авторам оплатят авторский гонорар.

Н. Наумов: Первый конкурс СТД (2010 г.) – Светлана Дорожка, Уставщиков и Макеев, три наших студента, они все получили дипломы. Они – режиссеры, и знают профессию. Они знают, что шкаф может говорить.

Б. Константинов. Вопрос: всегда ли нам нужны эти пьесы? Или мы сочиняем спектакли, как режиссеры, неким своим языком? Анечка, к тебе вопрос.

А. Викторова: У меня есть опыт, я как раз работаю с одним драматургом. Я ему все прописала, что за чем должно идти.

А. Лучин: Это имеет смысл. Филолог, может быть, найдет более интересные слова, чем режиссерские междометия.

А. Викторова: Чем меньше слов, тем лучше.

О. Глазунова: Можно вопрос? Есть ли театры, в которых не идут пьесы местных режиссеров? Думаю, что нет.

Д. Лохов: Я вспоминаю стародавние времена, – лабораторию в Рязани. Там была ситуация, когда я задал вопрос Усачеву, Бартеневу и Седову: «Что, если бы кто-то из вас приехал в театр, и мы бы вместе сочинили бы пьесу». Бартнев ответил: «Нет, что написал, то написал». Усачев тоже как-то так. Сережа Седов сказал: «Да». Через несколько лет мы с Бартневым встретились, всю ночь разговаривали, да простит меня Миша Бартнев. Я спрашиваю: «Отчего ты не пишешь для театра кукол?». Он говорит: «Потому что я не умею. Для тюза там, для музыкального театра – это да, а вот для театра кукол писать я разучился». Что-то нужно не то, не слова, а некое действие. Кукольное.

В. Шрайман: Бартнев стал упиваться словом. Это сказыва-



Дмитрий Лохов

лось на последних пьесах. Там слова-слова-слова, а это уже не театр кукол. Кукла – это моя позиция – должна вообще молчать. А режиссер – спектакль сочинять. Иногда без драматурга.

Голос из зала: Очень хорошая мысль. Ольга Леонидовна смотрела мой спектакль вообще без слов, на одной музыке. Мы не знали, как его зарегистрировать. Они спрашивают: «Кто автор?». Автор чего? Автор спектакля – я. Но им нужен какой-то Автор.

А. Лучин: Если говорить об авторском праве, то есть такая позиция. Авторское общество регистрирует именно автора спектакля. Раз вы затронули тему авторских прав, – чисто информационно, между строк – мы с Борисом Анатольевичем Константиновым участвовали в круглом столе в Государственной Думе. Это было очень серьезное представительное заседание, где выступал председатель правовой комиссии прежнего состава государственной думы, и собрались они для того, чтобы принять решение и разработать процедуру узаконивания статуса режиссера. Они не называют это авторским правом, они предлагают «формализовать статус режиссера при создании спектакля». Потом, как следствие – авторское право режиссера. Там же были представители Роспатента, которые категорически против. Они это скрывали, но по тому, как они выступали, мы поняли, что они вообще не понимают, в чем проблема. Они стали говорить: «А как же драма-

турги? Драматурги не обидятся?» Они думают, что если режиссеры будут получать авторские права, то они заберут ту процентную составляющую, которая причитается драматургам. Во всяком случае, председатель режиссерской Гильдии В.В. Фокин пробивает этот вопрос, и он нашел поддержку и в Государственной Думе, и у Министерства культуры. Тянется дело давно, мы пропустили время (90-е годы) момент, когда это сделали театральные художники – от них требовали запись, и они быстро создали запись, а от режиссеров не смогли этого добиться. Для того, чтобы зарегистрироваться, нужна была запись спектакля, такой алгоритм, как режиссер записывает свой спектакль, а видео-носитель для этого не годится, только графическая запись, текст. Художники создали и проскочили в 90-е годы, а режиссеры начали спорить, что спектакль нельзя записать, это нужно на словах, или на видео – кончилось тем, что те проскочили, а режиссеры – нет. Только сейчас В.В. Фокин занимается этим вопросом. Я хочу вернуть слово Нине Моновой, чтобы она рассказала о мировой практике по поводу драматургии в театре кукол. За рубежом были те же проблемы, но им удалось это решить.

Н. Монова: Очевидно, что автор – не мистическая фигура, что его нужно взращивать, и наши коллеги – кукольники в Польше, в Канаде, во Франции – имеют прекрасный плодотворный опыт, когда были осуществлены такие же лаборатории для драматургов. В 2012 году на всемирном Конгрессе в Ченду, в Китае, предложили создать комиссию, которая бы занималась современной драматургией. Спустя пять лет собрана целая библиотека, например, только канадцы предложили более 80 названий оригинальных авторских пьес для театра кукол. Сейчас на сайте УНИМА есть эта библиотека, там указаны все авторы и краткие аннотации по странам. Может быть, на встрече с Журавским предложить, чтобы было некое финансирование перевода хороших пьес. Насколько я знаю, раньше переводами занимались великолепные драматурги, которые получали подстрочник и делали

из него замечательную пьесу.

О. Глазунова: Была такая практика, и она оказалась полезной. Мы иронизируем, что были всякие «датские» фестивали, но были и очень интересные: например, фестиваль болгарской, польской, венгерской, румынской драматургии. Под эти фестивали Министерство культуры СССР – давало деньги на переводы пьес. Опять же – существовала государственная политика. Если ее нет, если нет линии и мысли генеральной – мы так и будем, как та мышь, которая пытается из молока масло сбить.

А. Гончаренко: Я бы хотел напомнить, что Московский областной театр кукол проводит лабораторию. Первая лаборатория состоялась год назад, и появились пьесы. Например, пьеса Анны Богачевой «Не Ежик» уже поставлена. Есть книжка, ее можно в Московском областном театре кукол взять – и эти пьесы есть в Интернете. Запускается вторая лаборатория, Михаил Бартенев и Павел Руднев этим занимаются, и если у вас есть знакомые драматурги, и вы пишете, то можно посмотреть условия и поучаствовать. Еще РАМТ делает – правда, это не кукольные вещи, он проводит конкурс, из которого потом появляются пьесы и тут же распространяются. Если говорить об инсценировках, есть переводчик Ольга Варшавер, очень известная, – так вот, у нее крик души – она распространяет пьесы, написанные по современным произведениям зарубежной литературы, и сокращается, что к ней никто не обращается. Это готовые пьесы, она человек, знающий театр, переводила Тома Стоппарда и кучу замечательных вещей. К ней тоже можно обращаться.

Голос из зала: Я склоняюсь к тому, что нам к театру нужно привязать драматурга, то есть вернуться к этому пути, которым когда-то шли, чтобы пьеса создавалась в театре. Каким образом можно выходить на конкретных драматургов? Надо еще понимать, что в бюджет театра расходы на драматурга не вписаны никаким образом. Обращаясь к драматургу, мы идем на определенный риск. Заказав пьесу, мы

обязаны ее оплатить, а поскольку это работа лабораторная, с результатом подчас непредсказуемым, мы можем не прийти ни к чему. Мы сейчас проходим такой опыт с одним спектаклем, второй год с драматургом колотимся над пьесой и как-то не находим пути друг к другу. Она не очень понимает, чего хотим мы, мы не очень можем сформулировать, что видится нам. Каким образом найти драматурга для театра?

О. Глазунова: По своему опыту завлитскому, еще при Борисе Исааковиче Аблынине, знаю, что надо читать кучу разных вещей, самого разного плана. Тогда может появиться какая-то зацепка, можно привлечь автора даже не с пьесой, а с прозаическим произведением для начала. Из него может что-то родиться. Была такая практика, когда театр начинал работать с драматургом, а Министерство культуры выдавало госзаказ.

А. Гончаренко: Мне кажется, в конкурсе Московского областного театра кукол есть, помимо ими поставленных двух пьес, еще две интересные пьесы, и мне жаль, что они в итоге не попали на сцену. Это «Бах-бах-бах» Юлии Поспеловой и «Легенда о старом автомобиле» Светланы Козловой, обе для зрителей 9–10 лет и старше.

Б. Константинов: Надо пропагандировать тогда. Тебе доверяют, тебя знают, как человека, сведущего в нашей профессии.

О. Глазунова: Была мысль, может быть, утопическая – создать виртуальную библиотеку, но кто за это возьмется?

(В зале сумятица, несколько человек говорят одновременно).

А. Лучин: На сайте Театра Образцова есть раздел «Арт-проекты». Сегодняшняя конференция будет размещена там, директорская конференция тоже будет там. Можно завести и библиотеку. И журнал «Театр чудес» в электронном виде тоже выложен на нашем сайте.

О. Глазунова: Некая подобная история была на базе РАМТ, где действовала лаборатория «Открытые двери». У них была база данных и режиссуры молодой и библиотека своя. Это придумала толковая женщина, ее сейчас нет в России, она уехала, и все ушло.

Надо кому-то быть смелым и напористым для того, чтобы вести такой проект.

А. Лучин: Мы делегируем это нашему завлиту, пусть занимается библиотекой. Мне нравится идея по поводу переводов зарубежных пьес, но мы столкнемся с тем, что перевод в никуда – невозможен. Нужно какое-то целевое назначение.

Н. Наумов: По поводу вопроса, где взять. Есть сайт «Домик драматурга», ведет его Андрей Зинчук, там выставляются пьесы для драмтеатра и наши пьесы. Просто наберите в поисковике «Домик драматурга».

Н. Монова: Наша коллега французская Грета Бругеманн, которая создала комиссию по драматургии УНИМА, как раз начала свое предложение с того, что «у нас во Франции очень много замечательных драматургов и прекрасных пьес». В Испании. В Канаде.

О. Глазунова: Несколько специфических, скажем прямо, в силу того, что другая система театра. Но надо и свое создавать.

Н. Наумов: У нас будет второй набор, театроведческий факультет на уровне магистратуры открыл отделение драматургов. Туда придут ребята, и они учатся писать пьесы.

А. Лучин: Это интересно. Последний раз набор был только в Литературном институте, и я даже не помню, кто там был.

Э. Жанцалов: Когда я пришел в театр, была задача направить театр на национальную драматургию. Нужны были пьесы, а пьесы никто не пишет, и пришлось само-

му сесть за бюро и начать писать. Кстати, мне очень понравилось. На сегодняшний день в Улан-Удэ, в Бурятии нет людей, которые могут специализированно писать для театра кукол.

А. Лучин: В России то же самое.

Б. Константинов: Я перепрыгну сейчас. Это не касается людей, у которых частный театр, но в государственной структуре появилась такая вещь, как аттестация. В ваших театрах она проходит? Как вы ее проводите, что это такое? Не могли бы вы рассказать?

Н. Молоканова: Я прошла аттестацию год назад. Она проходит раз в 5 лет. Делается – модное сейчас слово – «портфолио», всякие благодарственные письма, грамоты, статьи в газетах, ссылки на информационные источники и собирается комиссия. Так как у нас театр муниципальный – это город Нижний Тагил – на уровне Управления культуры собираются какие-то директора: музея, библиотеки, чиновники сидят и выслушивают тебя. Пишется характеристика, какая ты молодец и как все замечательно.

Б. Константинов: В чем необходимость этой аттестации?

В. Остривной, директор Нижневартовского театра кукол: По поводу актеров у нас в Нижневартовском театре кукол. Так как по подаче документов главного режиссера и художника подается на рассмотрение категории «Ведущий мастер сцены», «Первой категории» и т.д. Мы решили, что актерам аттестацию проходить надо. У них есть сцена – их лобное место. А что касается художников,

конструкторов и других, у нас художник-конструктор, не имея высшего образования, работает 27 лет, с основания театра, и поэтому мы подняли ему категорию за заслуги. Комиссия создается приказом директора, а мы же не во вред своему театру действуем.

Б. Константинов: Ужасная роль комиссии: кому-то сказать, кто прослужил много лет: ты не прошел аттестацию.

О. Глазунова: Это проходит по-разному. Где-то Министерство культуры создает комиссию, просматриваются спектакли. Ты смотришь спектакли, видишь актера в разных его проявлениях, потом делаешь свое заключение. Окончательное решение принимает Министерство культуры.

Б. Константинов: Какое-то в этом есть издевательство: пришла комиссия, я играю для нее спектакль. Я хочу играть спектакль для ребенка, как я должен играть для комиссии? Это убивает меня на взлете.

А. Лучин: Если не будет аттестаций – не будет денег. Одно – следствие другого. Государство не хочет давать деньги просто так, оно хочет, дав деньги, получить в ответ формализованные вещи.

Б. Константинов: У меня бывают счастливые минуты – я выезжаю в театры. Я бы не хотел, чтобы таким способом микроклимат там нарушался. Я хочу приезжать в театр, где думают о творчестве.

Голос из зала: Если Вам это не актуально, а про нас Вы знаете – зачем спросили?

Б. Константинов: Сказать, чтобы регионы не прессовали.



На открытии режиссерской конференции: Андрей Лучин, статс-секретарь - заместитель Министра культуры Российской Федерации Александр Журавский, Ирина Корчевникова, Борис Константинов, Ольга Глазунова.



Евгений Ибрагимов

А. Лучин: Мы можем говорить о том, что делает Министерство, о тех грантах и конкурсах, чтобы туда втесаться театрам кукол как сектору. Два-три гранта министерство может сделать, а на регионы оно повлиять никак не может.

А. Гончаренко: Так сложилось, я однажды был в экспертном совете Министерства культуры. Есть гранты на театр кукол – там, мне кажется, другая проблема. В то время было два гранта на все театры кукол по шесть миллионов. И когда у того состава экспертов возник вопрос: а может быть, мы поделим на шесть театров по миллиону? – нет, этого не может быть, только два гранта и делить нельзя.

А. Лучин: Вот такое предложение мы можем сделать. Сказать, что у нас не такие большие постановочные объемы, и попросить оставить за нами эти деньги, но разделить на шесть грантов. В таком формате разговор с замминистра возможен: финансирование пойдет на 2017 год и туда можно это заложить. Тяжело работать – у нас нет лоббистов театра кукол. Сергей Владимирович Образцов со звездой Героя, званием народного артиста СССР был во всех президиумах, ему было трудно отказать. У драмы есть А. Калягин, В. Фокин, Е. Миронов и другие, у музыкального театра есть В. Гергиев, Ю. Башмет, у театра кукол на сегодняшний день мощной фигуры лоббиста нет. Грустно, но факт. Я призываю от спонтанных выступлений перейти к разговору о творчестве. Вопросы финансов и аттестации важны, но это должен быть директорский блок. Я при-

зываю поговорить о творческих вопросах в той системе, в которой мы существуем – и которая сохранилась только, наверное, еще в Белоруссии и Польше. Как существовать режиссеру как самостоятельной творческой единице, как режиссеру преодолеть все трудности, которые перед ним стоят, и как режиссеру задумывать такие спектакли, чтобы за них не было стыдно. К нам присоединился Евгений Ибрагимов, ему и слово предоставим.

Е. Ибрагимов: Я что-то пропустил в первой части?

Б. Константинов: Разговор про аттестацию. Повторю анекдот от Рустама, он в курилке рассказал. Вот он приходит на аттестацию. Там говорят: «Вы знаете, у вас в спектакле почему-то люди видны рядом с куклами. Какого рожна они ничего не играют?». Актер старается, как Невилл Трантер, держаться отстраненно, не мешать кукле. Это один момент. Второй вопрос: «А что это за палки у них торчат в голове?». Надо вернуться к такой аттестации, когда мы сами себя должны аттестовать.

Е. Ибрагимов: Или хорошая компетентная комиссия.

А. Лучин: Опять ты за свое! Мы в перерыве разговаривали с режиссером. Берут в театр человека, у которого нет высшего образования. Для того, чтобы его взять в театр, его надо аттестовать. Аттестация должна помочь! А ты против аттестации.

Е. Ибрагимов: Я не против. Режиссер должен посмотреть и принять решение.

А. Лучин: А оформлять как будешь? Это в чешском театре легко принять, а не у нас.

Б. Константинов: Западный театр, мне кажется, силен и ценен тем, о чем говорил Невилл: либо это хорошо, либо это никто не купит. Они продают это. А мы можем сделать нечто, но нам все равно дадут зарплату, поставят крестик за то, что я сегодня отыграл, и все равно аттестуют. Я хочу говорить об адекватной аттестации.

Е. Ибрагимов: Когда мы в Абакане работали, нам принесли план спектаклей. Я сказал: «Мои артисты не могут так работать, они же люди». А мне сказали: «Это из Москвы присылают». Я предло-

жил свою цифру и со мной согласились.

А. Лучин: Вот это неправда! Это местное лукавство, все можно решить на местах.

Голос из зала: Нас все время пугают Москвой. Существует «дорожная карта», по которой постоянно увеличивают показатели.

А. Лучин: Неправда. Я раскрою, как это происходит. Кто-то из ваших экономистов, из бухгалтерии, посылает эти цифры. От них потребовали срочно – они по прошлому году срочно послали. А потом начинают прикрываться Москвой. Когда начинаешь искать концы, находишь у кого-нибудь в департаменте эти письма ваших сотрудников. Они сразу уходят в никуда, и вы их не видите. Все показатели пишутся на местах.

Б. Константинов: Спектакль надо отрепетировать, прежде чем показать. В поисках качества, бывает, я подставляю актеров. Я требую качества, а они месяц не играли. Мы стремимся ставить сложные спектакли, с разными планами. Это проблема, хочется иметь какой-то воздух. Хочется создавать, как Образцов, три года. Ту же «Ленинградку» мы тоже делали три года, но там была структура частная. У нас был чай и хлеб, но мы были исполнены поиском смысла для самих себя.

Д. Лохов: Простите Бога ради, у нас в Архангельске план 570 спектаклей в год. У нас долгое время был советский минимум – 280 показов, но от вас я уехал и сразу попал в 500. Жена, ты приехал в Абакан и сразу сможешь сделать, чтобы было по-другому?

Е. Ибрагимов: А у меня директор был со мной заодно.

Голос из зала: У меня директора нет – ни плохого, ни хорошего. Мне нужен хороший директор – а где он? Их мало. А плохого мне не надо.

(В зале шум, разные реплики)

Е. Ибрагимов: Это никакая не сказка, все зависит от тебя самого. Кто был в Абакане на фестивале – свидетели. Спонсоры, то есть те, кто помогают театру. Откуда они? Никто их не бил, не вымогал из них. Они сами приносили все, потому что им нравилось то, что мы делаем. Почему Мацуев приезжает, «Звезды Байкала» делает

Вот если бы Уткин подошел к Мацуеву, предложил на «Звезды Байкала» что-то свое – сразу бы и тебя заметили, и тебе реклама лишняя.

Ю. Уткин: Мы это пробовали. У них за эти дни проходит до 25 миллионов за 11 дней. Я за 11 лет ни копейки не получил на спектакли, все из заработанных средств. Мы ставим спектакли на то, что сами зарабатываем. Спасибо СТД, нам несколько раз давали деньги.

Голос из зала: Государство должно нас спонсировать. Мы не провинились ни в чем. Мы делаем спектакли для детей, для будущего поколения этой страны. А мы самые последние, ниже плинтуса опущены.

Е. Ибрагимов: А я освободился от этого. У меня все в шоколаде. Вообще, сильно вам не завидую. Это произвол в чистом виде. Доказывайте качеством.

В. Шрайман: У меня складывается ощущение, что Марек Вашкель абсолютно прав, когда говорил: «Качество не нужно. Нужен кружок, в который водят маленьких детишек познакомиться с куколкой на ширмочке: тя-тя-тя, ля-ля-ля».

О. Глазунова: Вспомните лучшие времена лучших театров: они умели завоевать своего зрителя и даже «власть предрержавших» и на них смотрели не как на «заваливший» театр. Есть такие примеры – не буду пальцем тыкать, чтобы не было обидно другим. От вас самих очень многое зависит. Идете ли вы на поводу у ждущих «ляляля» или пытаетесь что-то важное сказать. Как вы это «ляляля» выпускаете? Можно сделать это левой ногой, а можно спектакль для самых маленьких сделать шедевром. Как пример, назову того же «Снеговика». Спектакль для маленьких. Долгое время некоторые особы упрекали Театр Образцова за то, что «Золотая Маска» досталась этому спектаклю, а не какому-то другому этому же театру. Мне кажется, надо самим понимать, что у вас в театре лучше, что хуже, и к чему вы стремитесь сами. Борьба очень сложна, я знаю, прошла через все это сама.

Л. Отмахова: В контексте этого разговора, может быть, нам внутри кукольников организовать фестиваль тех спектаклей, кото-

рые попадают на отсмотр «Золотой Маски», и чтобы они проезжали по регионам? Мы должны популяризировать свое искусство. Мы проводили «Ковчег», как раз «Снеговик» приезжал, Олег Жюжда приезжал с «Пиковой Дамой». На этот фестиваль в городе был такой ажиотаж! Это были и сильные детские спектакли, и сильные взрослые.

О. Глазунова: Простите, а что вы часто собираете на ваши фестивали? Ведь подчас смотреть невозможно. При том, что вы же сами отбор делаете.

Л. Отмахова: Я сейчас говорю не о региональных фестивалях. Если мы проводим региональный фестиваль семнадцати театров, то мы даем каждому театру показать лучшую работу за последние два года. Так ведь у них нет возможности выезжать куда-то за пределы этого региона. Я говорю о том, что идет, к примеру, показ на «Золотую Маску», попадают сколько-то театров и эти театры могли бы поехать и показать номинанты.

О. Глазунова: «Маска» это делает. Прокатывает лучшие спектакли не только по всей России, но и за ее пределами. Мне кажется, многое зависит от организаторов фестивалей. Вот фестиваль «Золотая репка», который проводят в Самаре. У них был один фестиваль, на который они привезли все масочные спектакли для детей, это был очень высокий уровень. Но хватило их только на один раз. Потом началось: «С этим у меня личные отношения, с этим у меня зарубежные связи». И многие, устраивая фестивали, идут по тому же принципу. Не по принципу «выбрать лучшее». Это дорого, но лучше меньше, да лучше, мне кажется. Пусть не 15 спектаклей, а 6–7, таких, чтобы и вам самим было радостно от того, что вы привезли, и чтобы был уровень определенный. Вы знаете, меня убивает, когда говорят: «Это фестиваль спектакль, его можно повести за рубеж». Господа, мы для чего делаем спектакли? Для себя? Для зрителей? Или ради мысли, что он поедет на фестиваль? Мне кажется, это порочная система. Если ты не любишь зрителя, который тут сидит, если тебе на него наплевать – о чем можно



Алексей Гончаренко

разговаривать? А зрителя воспитывать сложно. Сколько сил трагитили лучшие режиссеры детских театров, не только кукольных – Зиновий Яковлевич Корогодский в Ленинграде, Адольф Шапиро у себя в Риге. Как они создавали театр? Чего им это стоило? Чего стоило Вольховскому пробыть со своими спектаклями? Я это прекрасно знаю, приходилось ездить и ходить по всяким инстанциям, доказывать, например, что спектакль «Соломенный жаворонок» в Челябинске – не порочный спектакль, а то, что там люди ходят и маски скачут – это не значит, что это плохо. Да, часто на местах люди, связанные с культурой, в управлениях и обкомах – ничего не понимали и не понимали до сих пор. Но ведь надо помочь им понять. Хотя это трудно и – знаете – противно.

Д. Лохов: Есть хитрая и долгая репертуарная политика. Я могу сказать по опыту нашего Архангельского театра кукол, потому что это длилось много лет. Начиная еще Шадский, он поставил первый спектакль для взрослых. Начали привлекать. Появился клуб: Тайное Общество Любителей Кукол. Он за 20 лет воспитал три поколения родителей. Это огромная работа. Нужно думать, привлекая и педагогов, и людей вокруг себя собирать. Я быстренько вернусь к первой теме, по по-

воду традиций и новаций. Дело в том, что традиции разные. В городе тоже существовала традиция определенного театра кукол, еще на улице Попова. Потом появилась «уральская зона». Я был только на одном фестивале «уральской зоны», смотрел «Дом, который построил Свифт». Я приехал и первое, что сделал, – учитывая город и зрителя, ведь я понимал, что если мы сейчас затеем «уральскую зону», будет ерунда, – я сказал: «Давайте к кукле». Кукла в первую очередь – потому что там ее не было. Мы повели свою политику. Когда было очень сложно, я понял, что нужно внутри театра создать какую-то группу, которая может пробыться. Это я про вертеп! Это не экспериментальный спектакль, но внеплановый, который создавался в течение долгого времени, когда спокойно можно придумывать и что-то делать. Самые мои любимые постановки делались таким образом. Но для этого нужен какой-то детский репертуар, плановый, которым можно прикрыться. Тогда есть возможность для экспериментов – опять же, при условии, что с директором нормально, если труппа хорошая, если есть люди, которые пишут и могут сыграть.

В. Шрайман: Если есть команда, остальное утрясается – и план, и репертуар, и режим.

Д. Лохов: Это многолетняя работа коллектива, и боюсь, что сейчас она закончилась.

О. Глазунова: Может быть, времена были другие, легче было найти людей. Кто-то вчера обратил мое внимание на выставленный макет: «Смотрите, это же «Жаворонок» Бориса Аблынина!». Это театр, в котором я работала. По тем временам, в Москве, где Театр Образцова с «Необыкновенным концертом», с «Дон Жуаном», с ширмой, с тростевой куклой – вдруг Борис Аблынин в Московской театре кукол на Спартаковской создает два спектакля. Один – «Мальчиш-Кибальчиш», сценарий пишет Михаил Светлов, и второй – «Жаворонок». Недавно я прочитала в Фейсбуке у Леонида Хаита, что это он отменил ширму в 70-е годы. Я иронично говорю: «В каком году Аблынин поставил «Жаворонок»? (в начале 60-х). Там и в

помине не было никакой ширмы, разорванное пространство, маски, куклы из газеты, живые люди. По тем понятиям это была бомба. Сергей Владимирович не принимал этот спектакль. Нина Шмелёва, которая до сих пор в этом театре, замечательная актриса – играла Жанну д'Арк. Играла так, что в дрожь бросало. Бартошевич этот спектакль до сих пор помнит. Я видела, как этот спектакль рождался. Конечно, спектакль рождался с молодыми. Были два художника, второй режиссер, была группа студийцев, которые в это дело включились. Конечно, многие актеры того театра спектакль не приняли, не случайно, возник театр-студия «Жаворонок» и стал самостоятельным театром. По тем временам, это была революция. А вольного воздуха Аблынин привез из Прибалтики, из Риги. Это мучительный процесс. Если у тебя нет «сумасшедшей» идеи, если ты не можешь вокруг себя собрать людей – это и будет театр неведомо для кого.

Н. Наумов. Можно в связи с этим на одну проблему выйти? Дело в том, уважаемые коллеги, я смотрю многие театры. Вы хотите, чтобы у вас свое лицо было, но возникла одна проблема, которую надо решать, и вы ее не решите. Режиссеров-то у вас нет. Кто отвечает за художественную сторону жизни театра? Где как. Такая тенденция пошла. Несколько лет назад приезжает директор театра. Мы предлагаем: «Давайте наших студентов к вам отправим, их посмотрит главный режиссер». Она отвечает: «Нет. У меня директорский театр». Разговор окончен.

Голос из зала: Конечно. Везде по России так.

Н. Наумов: Через два года главного там не стало. Эти театры живут хорошо, правильно. Они приглашают мэтров, звезды им ставят спектакли и уезжают, и они с этими спектаклями разъезжают по фестивалям. А как этот спектакль живет в театре? Кто за ним следит? Когда я работал в театре, я любил смотреть свои спектакли, когда они приезжают с «третьей гастролью на селе». Это был другой спектакль. Очень часто у вас нет людей, которые следят за спекта-

клями. Режиссер в театре нужен, чтобы он занимался с актерами. Школа должна быть. Сколько вы даете на постановку приглашенным режиссерам? Максимум 15 дней. Или даже 10. Это разводка. Какой там застойный период, какая этюдная разведка куклы!

Б. Константинов: У режиссера тоже нет времени. Не только директор виноват.

Н. Наумов: Театр готов принять на дипломную практику студента. «Пожалуйста, но оплати дорогу сам. А гонорара у нас нет». Зачем он поедет туда? Вот ваше лицо. И если не будет творческого начала – ничего не будет. Я очень порадовался – сейчас приехал с Кировского фестиваля, там приз за лучший спектакль (мнение жюри совпало с мнением зрительского жюри) получил спектакль «Крошечка-Хаврошечка» из Кемерово. Режиссер – Елена Евстропова. Как это соблюсти: директорский театр или все-таки художественный театр?

А. Лучин: Николай Петрович, Вы сейчас обращаетесь к главным режиссерам, они конечно скажут: «Театр главного режиссера». Если бы здесь сидели директора, тогда лучше было к ним обратиться.

Н. Наумов: К сожалению, история распорядилась так, что есть директор и главный режиссер. Надо находить общие линии соприкосновения. Раньше было – директор и я как главный режиссер – это номенклатура Управления культуры – были на равных. А сейчас режиссера назначает директор театра. О чем речь идет? Кто сейчас может быть художественным руководителем? Может быть и директор. Кто был руководителем во МХАТе? Немирович по сути, был директором театра. Я несколько лет назад прочитал письма Немировича. Там есть одно потрясающее письмо. Когда ему надоело все, когда его при Морозове опускал Станиславский, он пишет Станиславскому: «Я ухожу из театра». Станиславский отвечает: «Уходите. Через пятнадцать минут не будет и меня». Они понимали, что они повязаны, без них не будет театра. Так вот, директор и режиссер, пока вы не найдете общего языка – ничего не будет.

М. Логинов: Николай Петрович, простите, все, что Вы рассказали – это про меня. Это Костромской областной театр кукол. Именно так он сейчас и существует. Я в этой ситуации стараюсь честно работать уже шестой год. Как главреж. Был год, второй, когда сложился репертуар, который я перекроить не смогу, как Жюгжда, – тот после конфликта семьдесят процентов репертуара просто убрал. У меня нет такой возможности. У меня семьдесят процентов спектаклей, которые я не хотел бы видеть в своем театре. Но я четко знаю, что такое «мое место» в театре. Ибрагимов на днях у меня был, я показывал свой контракт. Руководитель третьего уровня! Поэтому я, минуя многие подробности, спрашиваю: у Вас ко мне какое обращение как к главрежу, который сегодня здесь? Повторяю: я наверно, потратил год интенсивной работы на то, чтобы самокаты превратить в мотоциклы. Чужие спектакли, которые я не могу выбросить, попытаться сделать лучше. Это невозможно, вы же понимаете. Самокаты в мотоциклы не превратятся. Просто вся Ваша речь была ко мне, и я встал, чтобы спросить: «И что?»

О. Глазунова: Либо вам придется найти общий язык, либо кому-то из вас придется уйти.

А. Лучин: Жизнь неминуемо диктует свои законы. Хотим мы этого, или не хотим, но той схемы, о которой говорили Николай Петрович и Ольга Леонидовна – директор и главный режиссер – недостаточно. Хотите вы, не хотите вы, но вы, современные режиссеры, должны обладать знаниями менеджмента. И когда вы говорите «Я хочу выкинуть семьдесят процентов репертуара» – вы должны понимать, что вы оставите своих артистов без зарплаты. Мне не нравится патетика: «Я хочу выкинуть» – если ты не хочешь, чтобы твои артисты нищенствовали и голодали, ты этого не можешь сделать. Нужно искать точки соприкосновения. Я допускаю, что директора тоже хороши. Но жизнь диктует свои законы и сейчас директорский корпус, – даже судя по той конференции, которая была у нас в 2014 году, – очень омолодился.

Профессиональных директоров стало гораздо больше, – тех, которые озабочены современными проблемами, занимаются театром, много знают, – и по стране их много. Хотите – не хотите, но надо договариваться. Надо понимать, что директор не с потолка берет эти проблемы, и надо найти этот компромисс. Я видел и когда директор-худрук, это свой перекокс, и когда главный режиссер-худрук – тоже свой перекокс. Не буду называть имена, но есть один театр, где художественный руководитель театра – бывший главный режиссер, народный артист. У них денег в театре – постановочных, при огромном объеме – на четыре спектакля. А он хочет выпустить 8 премьер. Он говорит директору: у нас будет 8 премьер, я нашел 8 режиссеров. И директор как хочешь, так и крутись. Вот не может объяснить худруку, что у них нет денег на 8 постановок, потому что он настоящий гуру. Знаю я и директоров, которые хотят только детские спектакли от 0 до 10, потому что на них точно придут и заплатят. Какой там взрослый, для подростков не дают ставить спектакли! Тоже нехорошо, с этим надо бороться. Ибрагимову удалось переломить ситуацию в Хакасии, правдами-неправдами – наверно, магией своей режиссерской. Нужно как-то увлечь, быть убедительным для руководства. Главное – желание создать хороший театр, когда и актеры, и руководство видят, что это не твои интересы личные, а интересы общие. Бывает и такое: приходит режиссер и ты понимаешь, что он пришел ненадолго, что у него какие-то свои интересы, например, получить квартиру, и сразу в театре ни у кого к нему интереса нет. И как тухнут глаза у режиссера, когда обещания директора не выполняются, и как он уже не хочет здесь работать – это все видно. И поэтому, когда режиссер приходит строить театр, хотя это редко случается – вот тогда все и получается.

Д. Лохов: Я подкину ложку дегтя. Все это возможно: и директор нормальный, и все хорошо, но у меня такое ощущение, что мы не учитываем ситуацию вообще. Все эти циркуляры – и на директора

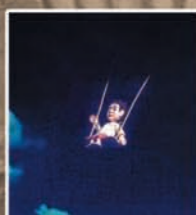
валятся. Почему бы не оставить все в покое?

А. Лучин: Я Вам честно скажу, все возвращается к той системе, которая была при советской власти, называют по-новому и, к сожалению, в ухудшенном варианте. И ответы из правительства звучат примерно так: «Это адапционный период», «Мы это попробуем». Сегодня мы говорили про стандарты. Никто не знает, с чем это едят, а уже по этим профстандартам нельзя взять молодого актера без образования, то есть с одной стороны, с помощью аттестации можно взять человека без образования и его аттестовать, и он будет зарплату получать, а по профстандартам – нельзя. Надеюсь, что мы найдем все-таки лазейку, чтобы можно было взять актера или мастера, скажем, из самодеятельности, что же делать. У Образцова и у первого поколения образцовцев образования не было. Образцов не создал школу, а Королев создал. Если бы захотел Образцов, то, конечно, создал бы, но он считал, что кукольника учить не нужно, он должен быть самородком. Мне очень понравились размышления коллег об образовании, по-моему, у Марека Вашкеля: хватит учить артистов на факультетах при драме. Кукольников нужно учить на своем факультете! Я все больше и больше его понимаю. У нас был печальный опыт: мы в Щукинском училище создали целевой курс. Минкульт заплатил деньги, нашли педагогов. Они у нас в театре занимались, мы в это душу вкладывали, наши актеры с ними работали, мастер-классы зарубежных коллег и наших мастеров проводили. В результате они со скандалом выпустили курс по другой специальности, как актеров театра и кино и только два человека с этого курса у нас работают. Нужны люди, фанатически увлеченные именно этой профессией – работой в театре кукол.

Материал подготовлен Ниной Моновой. Расшифровка аудиозаписи Марии Ильиной.



Вечер, посвященный
народному артисту СССР
Зиновию Ефимовичу
Гердту



«Слова,
написанные
в столбик...»



Театр кукол внутри тебя»

Борис Константинов

Как показала конференция режиссеров, проходившая во время Восьмого международного фестиваля театров кукол имени Образцова, у театров – и больших, и малых, вне зависимости от года их основания – возникают те или иные общие насущные проблемы: нехватка финансирования, разногласия с дирекцией, отсутствие достаточного количества профессиональных кадров – режиссеров, актеров, художников-технологов. За всеми житейскими заботами театральной жизни порой не остается места и времени для одного очень важного компонента – проявления творчества. Акта Творения.

Но ведь если разобраться, это, – то, что действительно необходимо людям нашего рода занятий, нашей профессии – уже есть. Или – при кажущемся отсутствии – это можно отыскать внутри нас самих.

В пример я всегда привожу кукольника-странника. Путешественника с собственным маленьким театром. Который предоставлен сам себе, выступает на улицах, сам себе и продюсер, и режиссер, и артист, и мастер-кукольник. От того, хорошо он сыграет или плохо, в буквальном смысле зависит его хлеб и кров. Он живет своим ремеслом, им он дышит. Он не может позволить себе схалтурить. Ему это не сойдет с рук.

Сочиняя наши спектакли, мы заочно зовемся сказочниками. А считаться сказочником, по крайней мере, для меня – очень почетно. Вне зависимости от того, для кого мы придумываем нашу сказку – для детей или для взрослых. Мы вольны сочинять и фантазировать. Несмотря на свой древний возраст, театр кукол и сегодня искусство неизведанное, границы его потенциала не установлены. Выразительных средств так много, что какое-то соревнование среди режиссеров, в моем понимании, отсутствует. У каждого режиссера формируется свой почерк, свое видение. Главным должно быть не стремление кого-то переплюнуть, а умение выразить свою авторскую задумку. Критик у нас один – зритель.

Что касается театроведа-критика, то, если он образован, знает материал и владеет анализом, его мнение, конечно же, может благотворно повлиять на режиссера и на дальнейшее развитие искусства. Критик, только лишь считающий количество кукол на сцене для определения «кукольности-некукольности» спектакля, сразу настораживает. Для меня градус уважения к критику снижается еще и тогда, когда он берется анализировать спектакль, поставленный по литературному произведению, будучи не знаком с первоисточником.

Режиссером не должно управлять желание понравиться всем и каждому, иначе он рискует потерять себя. Иногда материал откликается в душе режиссера так сильно, что он считает себя обязанным воплотить этот замысел на сцене – в очередной раз, проверив себя как автора. На некоторые вещи зритель может откликнуться, пойдя за режиссером, на неко-

торые – нет. Я за тех режиссеров, которые не боятся ошибаться в поисках нового. Мне приятно видеть режиссера, который «подался в кукольники» не от отчаяния, а от желания общаться с миром именно на этом языке... Тогда это человек, который занимается любимым делом.

«Чаще всего новаторы-режиссеры действуют иначе, чем театроведы-критики: они не загрызают ослабевшую жертву, а противопоставляют ей в своих спектаклях новые, свежие художественные идеи. Они иногда даже лезут на вершину Монблана, рискуя лучше сломать себе шею, чем ходить по гладкому паркету. Слава новаторам! Трижды слава тем новаторам, которые, вечно отыскивая новое, не покидают и не презирают больших плодотворных традиций.»
(Михаил Королев)



Семейный театр кукол Микротеатр
При поддержке Венгерского культурного, научного
и информационного центра в Москве.
«Шоу Андраша Ленарта». Венгрия, Будапешт



К 80-летнему юбилею Саратовского театра кукол «Теремок»

С другой стороны клетки

Алексей Гончаренко

Саратовский театр кукол «Теремок» последних десятилетий – это театр режиссера Геннадия Шугурова, ансамблевый, энергичный, философский. Шугуров принадлежит к старшему поколению режиссеров, к строгой его части, которые верны своему авторскому стилю и чужды компромиссам. Его почерк узнаваем по сочной интонации музыкального оформления, которым он неизменно занимается сам, по подчеркнутой театральности действия, по выбору сложных тем для вечернего репертуара, по отношению к персонажам с трепетом во всех значениях этого слова от волнения до ужаса.

Сюжет в развитии

«ДВА ПУТЕШЕСТВИЯ ЛЕМЮЭЛЯ ГУЛЛИВЕРА» В САРАТОВСКОМ ТЕАТРЕ КУКОЛ «ТЕРЕМОК»

Пьеса польского драматурга Ежи Брошковича написана в середине прошлого века для одного актера, который исполняет монологи о двух путешествиях знаменитого Гулливера. Сначала от лица лектора, потом от лица героя, которого лектор вызвался исследовать. Первый монолог странника обращен к лилипуту Гульго, второй – к великану Глюму. В первом человек признает себя богом по отношению к меньшему, во втором предлагает свои услуги в качестве пророка существу большему. В первом он держит в руках клетку с крошечным пленником, во втором сам оказывается за решеткой.

Пьеса многословна, но это, скорее, многословие персонажа, а не драматурга, это Гулливеру трудно выговориться, и автор оставляет ему право на повторы и сложноподчиненные предложения. В спектакле Геннадия Шугурова мысленное напряжение рождает эмоцию, а сильная эмоция провоцирует на логичное убеждение. Ответственное лицо (Инна Идобаева), Прямой (Алексей Усов), Немного нервный (Дмитрий Ковдя), Человек со счетами (Антон Черепанов), Застенчивый (Артем Картавцев), Юннат (Антон Козлов), Актриса (Светлана Усова) поделили между собой на реплики огромный монолог (на ум приходит странная ассоциация с персонажами «Шлема ужаса» Виктора Пелевина, которые, будучи яркими индивидуальностями, составляли мощное единое целое).

Молодые саратовские актеры играют не просто социальные маски и карикатуры, как кажется на первый взгляд. Они иногда говорят с утрированными интонациями и носят пародийные прически, но это образы, в которых персонажам легко существовать, проще обвинять, наступать под прикрытием. Именно персонажам, а не актерам, которым и не должно быть легко, когда они резко погружаются в массив текста, ввинчиваются своими темпераментами в его структуру. Им помогает ритм, создаваемые предметами: стучат на пишущей машинке, гремят счетами, с заданной периодичностью воздух прорезает свисток. Кстати, в сценографии Александра Ечеина предметы кажутся то чуть больше обычных, то несколько меньше необходимых. Мизансцены принципиально линейные, здесь при их частой фронтальности редки «крупные планы» – и это подспудное доказательство, что Гульго свободнее их всех, боящихся потерять свою кучную сплоченность.

В спектакле работает только одна кукла, вернее семь дублей одного персонажа первого действия – лилипута Гульго, посаженного Гулливером в клетку.

Эту роль исполняет Роман Сопко при помощи Оксаны Сорвачевой. По остроумному решению Шугурова мы видим героя в самые интимные моменты его жизни. Даже в плену он умудряется молчаливо

и собрано следовать заведенным правилам уюта: играет на пианино Баха, пьет вино, погружается в ванну, сидит, простите, на унитазе и укладывается спать. Он, в отличие от человека, живет своей жизнью. Его неспешное существование психологически подробно, с точными оценками, мелкими жестами, едва заметными поворотами головы, что контрастирует с нервной массой людей и тем самым провоцирует их на уже упомянутое выше многословие: «Ты нужен нам», – рефрен их существования.

В пьесе несчастный лилипут в финале первого действия берет в руки нож, который еще отзовется в конце второго. В спектакле Саратовского театра кукол суицида не будет, клетку откроют, и Гульго сделает пару шагов по столу, чтобы раствориться и исчезнуть под пристальным присмотром настойчивых и ответственных. О свободе задумываются и решаются на действие не человек, а лилипут и великан.

После антракта жизнь в клетке сменяется цирком в ней же, кукла – актерскими головами. Семеро театряток имена – теперь в программке они названы соседями. Режиссер лишает исполнителей движения, они едва могут сделать жест в скованных условиях. В клетках находятся клоуны, в маленьких нелепых шляпках, с набеленными лицами, с праздничными пищалками. До их появления Светлана Усова в роли Лектора появляется элегантною вдовой-невестой, одетой во все черное, и только в финале ее персонаж поймет, что делать с букетом – его следует просто возложить, благо в клетках вместо голов обнаруживаются голые стопы с бирками – у великана в руке нож. Звучит музыка, босые стопы пританцовывают, актеры высказывают на поклон. Нельзя забывать, что мы в театре.

P.S. В «Гулливере», помимо прочего, интересно находить продолжение мотивов идущего до сих пор в этом театре «Дон Жуана». Здесь также есть и маленький кораблик, и огромная книга как заметные элементы сценографии, и появление скорбящей невесты, и коллективный эмоциональный рассказ. И, конечно, герой-миф, о котором мы, кажется, знаем все, но каждый раз открываем его с помощью нового сценического прочтения даже не с другой стороны, а в ином воплощении уже в нашем времени. ■



Слово о мастере

4 февраля 2017 года исполнилось 80 лет народному артисту России Роберту Анатольевичу Ляпидевскому. За почти шестьдесят лет в Театре Образцова им было сыграно более пятидесяти разноплановых ролей в спектаклях, вошедших в золотой фонд мирового театрального искусства. Особенно ярко его талант проявился в работе над ролью Конферансье («Необыкновенный концерт»). Тонкая пародийность, сценическое остроумие и блестящее владение куклой сделали Р.А. Ляпидевского достойным продолжателем актерской манеры З.Е. Гердта.

Выиграть место в театре по трамвайному билету!

СЕМЬЯ

Я появился на свет в страшном 1937 году. Мой отец – Ляпидевский Анатолий Васильевич – прославленный летчик, стал первым Героем Советского Союза за спасение челюскинцев. Он первым пробился к лагерю и снял с льдины десять женщин и двоих детей.

НА ПУТИ К ТЕАТРУ

Я учился в 110-й школе в Мерзляковском переулке. Я считался одним из главных хулиганов. Во мне уже тогда проснулся вирус лицедейства. Выходил к доске и строил рожи. Класс был в восторге. Учился в Нахимовском училище – но это родительское решение. Проучился я там всего два года. После школы работал на одном из московских заводов в качестве слесаря-сборщика ступельного оборудования для

авиационной промышленности. Служба в армии. 1958 год. Демобилизовался и много, много перемен!

СУДЬБА

В то время в оркестре Театра Образцова работал мой друг Марк Красовицкий. Он спрашивает меня: «Отчего бы тебе не пойти по артистической линии? По-моему, в тебе что-то такое есть». Он и предложил мне поучаствовать в объявленном в «Вечерней Москве» конкурсе в Театре Образцова. Это стало моей судьбой.

ГЕРДТ

Для подготовки к поступлению в театр Марк Красовицкий представил меня Гердту. Он сказал: «Я тебя познакомлю с Зиновием Гердтом, и он станет твоим проводником». Зяма жил в Столешниковом переулке. Встретил он меня очень радушно и доброжелательно, как будто мы с ним уже были знакомы: «Заходите». И тут же предложил мне подготовить для чтения рассказ, желательно смешной. После первого тура – я опять к Гердту. Он говорит: «Возьмите стихотворение Михаила Светлова «Итальянец», оно как раз подойдет, и Вы всех опрокинете». Я до сих пор помню слова Гердта: «Робик, Вы выиграли место в театре по трамвайному билету!»

По актерской части Гердт был бесподобен. Зяма – это до сих пор непрочитанная книга. Я считаю его Актером Номер Один и гордостью нашего театра.

ТЕАТР ОБРАЗЦОВА

1959 год. Театр Образцова в то время был настоящим оазисом. Сегодня его можно было бы охарак-

теризовать как «штучный товар». Благодаря этой «штучности», в театре была особая творческая атмосфера. На меня произвели огромное впечатление все актеры театра, которые приняли активное участие в моей творческой жизни. Не могу не сказать о Зиновии Ефимовиче Гердте, Косте Гуркине, Владимире Анатольевиче Кусове, Виктории Смирновой, Александре Гуськовой, Леле Кусовой, Гале Бодровой, Нине Меркуловой, Еве Ефремовне Синельниковой, Кате Сипавиной, Ляле Тарасовой, Додике Липмане, Майзеле, Оттен, Кате Успенской. Первая моя встреча была с Семеном Соломоновичем Самодуром. Все было в нем: и артист, и кукловод, и потрясающий человек. Не могу не сказать о потрясающей женщине – завтруппойере Вере Владимировне Пантелеевой. Так быть преданной театру может быть только человек, любящий театр. Самое яркое впечатление произвел на меня Сергей Владимирович Образцов. Его потрясающие речи перед спектаклями в зарубежных турне, его общение со зрительным залом, его разогрев публики. Благодаря этим людям мое самое любимое занятие сегодня – это моя профессия.

Профессия поглотила с ног до головы. Мне повезло сыграть много интереснейших острохарактерных ролей в самых разных спектаклях. Но главный спектакль — это, конечно, «Необыкновенный концерт» и его ведущий Эдуард Апломбов.

«НЕОБЫКНОВЕННЫЙ КОНЦЕРТ»

Однажды Самодур сказал: «Кто умеет лаять, кукарекать, имитировать птиц, животных, тот получит зарплату в два раза больше». Я на это дело клюнул сразу. И кукарекал, и лаял, и курицей кудахтал. Так я получил роль собачки Чарли в спектакле «Необыкновенный концерт». Эта роль досталась мне от Самодура.

Зритель по сей день смотрит «Необыкновенный концерт» с удовольствием, но уже не подозревает, что это пародия на низкопробную эстраду, которая была почти нормой по тем временам. Наш художник Валентин Андриевич, Тин Тинич, как его все величали в театре, нарисовал большинство персонажей тогда еще «Обыкновенного концерта», в том числе и конферансье Апломбова. Апломбова играли Евгений Сперанский, Семен Самодур и Зиновий Гердт. Причем западному зрителю Апломбова открыл именно Зяма.

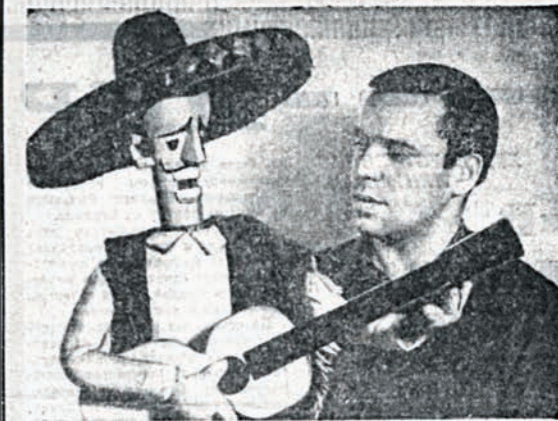
ГАСТРОЛИ

Когда впервые вывезли театр в Лондон, тамошний зритель был в недоумении. «Может, это люди, а нам вешают лапшу на уши — мол, это куклы? Приходили за кулисы и дотрагивались до персонажа руками. Ой, действительно, это кукла!»

Во время гастролей в 1966 году в ГДР и Западном Берлине был настоящий триумф. 27 раз поднимали занавес, но публика не умолкала. Театр творил чудеса. Мы были послами культуры...

Материал подготовлен Светланой Гнутиковой и Вячеславом Барсковым.

ТЕАТР И СПОРТ



В ДЕТСТВЕ, как и многие его сверстники, он мечтал стать летчиком, тем более, что отец его был известным авиатором, одним из первых удостоенных высокого звания Героя Советского Союза. Но однажды Роберт пришел в театр кукол, и перед ним раскрылся новый мир. То была страна чудес, где куклы говорили, пели, танцевали. Его занимали вопросы: как все происходит, как куклы превращаются в живые существа? Лишь спустя много лет, когда Роберт Ляпидевский пришел в театр не зрителем, а актером, он понял, как непросто добиться того, чтобы кукла жила, как сложен труд артиста театра кукол.

Актеру-кукольнику и во время репетиций, и во время спектаклей, помимо традиционных актерских нагрузок, приходится преодолевать и значительные физические нагрузки, связанные со спецификой театра. Куклол приходится держать на вытянутых руках, некоторые из них весят до 10 кг. Поза во время работы не из обычных: голова запрокинута назад, спина прогнута. И здесь актеру-кукольнику очень облегчает работу хорошая физическая подготовка.

Роберт Ляпидевский занимался гимнастикой (имеет спортивный разряд), тяжелой атлетикой, боксом, но особенно увлекся футбо-

лом. Футбольная команда театра кукол, в которой он играет, — призер чемпионата столицы среди театральных коллективов. Р. Ляпидевский хорошо понимает, что спорт — лучший друг и помощник артиста-кукольника.

Фото и текст А. ПОЛОНСКОГО, МОСКВА.



Р.А. Ляпидевский в детстве с родителями. Конец 1930-х годов.



Р.А. Ляпидевский с куклой «Покупатель мороженого» из спектакля «Мистер Твистер и Петрушка-иностранец». 1960-е годы.





Адиль Искендер с куклой Аладдин. 2000-е годы.

Мои Создатели

Заслуженный артист России Адиль Искендер о своем приходе в Театр Образцова, о работе в нем

Когда в мае 1972 года я поступал в Театр Образцова, то был конкурс чуть ли не сто человек на одно место. Тогда в наш театр поступали редко, но метко. Было три тура, и на третьем туре, когда уже подытоживали мнение членов жюри, – а в жюри был, естественно, как я помню, Сергей Владимирович Образцов, были Зиновий Ефимович Гердт, Семен Соломонович Самодур, Владимир Анатольевич Кусов, Ева Ефремовна Синельникова, и – я отметил, когда выступал, – не очень молодая дама с такой стрижкой, с таким профилем, с такими глазами, и с такой реакцией, что на ум мне приходил не то Серебряный век, не то парижское «ар-деко». Этой дамой была Ирина Евгеньевна Мазинг. Она сидела далеко от меня и, несмотря на то, что кабинет Образцова большой и я не мог на самом деле это услышать, но я знал точно – у нее роскошные духи. Это была женщина вне возраста. Я предчувствовал, что это Она. И вот эта Она, когда я прочитал, и, по моему, не очень хорошо, Яшку-цыгана из «Именем революции», отрывки из «Труффальдино» и из Жадова, монолог-рассказ из «Ревизора», словом, все то, что у меня было наработано из драмы, из ТЮЗа, из Баку, что-то спел и выскочил прочь, Она вышла вслед за мной. И я услышал: «Юноша...» Голос, которым она сказала это, я не забуду никогда. Этот голос, как бронзово-золотая патока, окутал меня всего, и впоследствии окутывал каждый раз, когда я

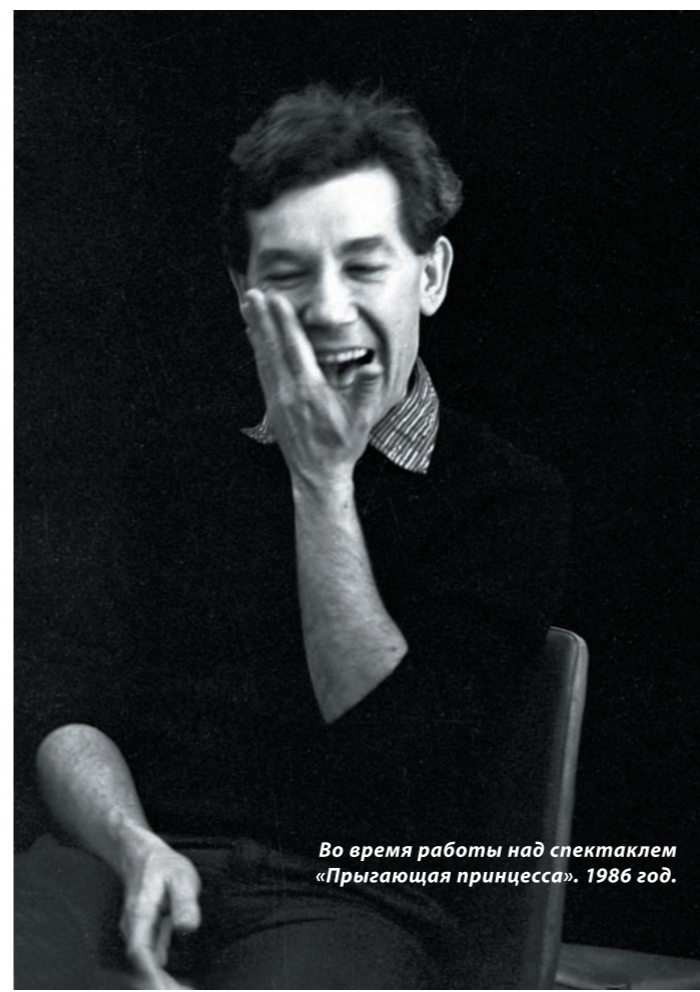
слышал его вновь. «Юноша, – она продолжала, – мне кажется, Вы пройдете, потому что, когда Вы начали свой монолог, у меня немного, но одна мурашечка точно по спине поползла». А я, будучи молодым непосредственным дураком, ответил ей: «А когда Вы сказали «юноша», у меня слоны по спине побежали». Так Ирина Евгеньевна стала моей Феей, моим талисманом в Театра Образцова, в труппу которого я был принят.

С кем из корифеев мне посчастливилось работать? Во-первых, сам Сергей Владимирович Образцов. Так получилось, что я играл в спектаклях, которые он сам ставил – «Полоумный Журден» и «Прыгающая принцесса», где я работал непосредственно с ним, а также он принимал мои работы-вводы в спектаклях «По щучьему веленью» и «Волшебная лампа Аладдина». Потом, конечно, это Семен Соломонович Самодур. Это человек, который отличался умением четко выразить свою мысль. Это был актер, который каждый раз покорял меня в роли Создателя умением точно разгневаться, точно рассмеяться, точно подшутить. Все эмоции выражались у него с большой буквы. Это был собирательный образ Создателя. И при этом – столько человеческого, столько ранимого, столько шутового, столько простодушия, злости, ненависти – и все это сдобрено таким юмором, такой изысканной шуткой, блестящей интонацией, текстом, «буквочкой», с которой все это говорилось. Это были живые уроки – уроки стиля, уроки мастерства. А Николай Павлович Алексахин? Его голос до сих пор звучит в фонограммах к спектаклям классического репертуара нашего театра.

Как велась работа над ролью? Предположим, Сергей Владимирович решил дать мне роль Аладдина, и мне назначили репетиции. Кто берет меня в работу? Меня берет в работу главный по группе – Семен Соломонович. У него рядом всегда Владимир Анатольевич Кусов – главный по пластике. Один занимается со мной словом, разбором текста, четкой, тем, как меня слышно на сцене, что надо петь и как петь. Да, да, именно петь, потому что, в самом начале первой сцены в тексте черным по белому написано: «Рассвет, базар, встает солнце. Поет Аладдин». Не декламирует, не читает стихи, а поет! Пением, кстати, занимался наш музыкальный руководитель Илья Васильевич Ягодин. Ты выучил текст, ты понимаешь, что за чем идет, у тебя есть через Самодура отношение ко всем персонажам, но теперь все это должно пройти через жесткий контроль Кусова, который говорит: «Не так! Снова! Не так! Снова!», «Грядка!» (то есть, я понизил куклу), «Рука видна!» Нужно суметь найти способ не плыть, и при этом эмоционально в словах работать куклой, не ходить и не шагать, а суметь в этой текучей восточной сказке – яркой, алой, золотой, – найти свои слова, не просто русские слова, а точно, хорошо сказанные как бы арабские слова. Конечно же, без всякого «восточного» акцента – мы играем по-русски! При этом герой молод, по пьесе он должен вскочить, и крикнуть, и упасть, и все это нужно подчеркнуть тростевой куклой. Кажется, что пройти через это невозможно. У меня внутренняя истерика, я ворчу на помощников, стоящих рядом,

дома – во всем виновата жена. В общем, черт-те что. Дальше идут некие отголоски реплик – безо всякого назидания, – идущего мимо меня по лестнице Зямы Гердта, который был как Майя Плисецкая – никогда не учил никого танцевать или играть. До меня долетали эти отголоски, и это подстегивало меня. Или тот же Гердт, идет мимо, поет – а зачем? Затем, что я должен понять, что правильное пение – это то, как он делает, а не то, как я, дурачок. Всем этим надо было напиться. При всем при том и доброта была, и опека была. Например, Лелечка Кусова, безукоризненная кукольница, добавляла мне красок в умение вести тростевую куклу. Моя Фея, Ирина Евгеньевна, которая каждый раз перед репетицией, если она попадала, помогала настроиться, что-то говорила – легко, четко.

И пусть не возникает ложного ощущения, что весь театр занимался только мной, и больше никем, нет. Просто это норма у людей, которые впускают в спектакль нового человека. Им не должно быть стыдно за этот голос, за эту работу с куклой. Это не то, что «я играю маму, я играю Визиря, я играю Будур, а ты что хочешь, то своим Аладдином и делай». Это закон: если я играю главную роль, а мне кто-то подает реплики – я подстроюсь под него, постараюсь сделать так, чтобы он подстроился под меня. Потому что героя играет в том числе и окружение. Надо четко помнить, что спектакль состоит из многих голосов, и каждый голос надо учитывать. Каждый голос надо подправить. Найти общую точку решения, войти в то, что они по двадцать лет играют. Надо войти в этот хор звезд. Дальше – без капризов найти способ, чтобы моя помощница этот маленький новенький кусочек, который я захотел ввести, мне помогла сделать так, чтобы это никого не ошарашило, чтобы никто не забыл текст, увидев ненужную, как им кажется,



Во время работы над спектаклем «Прыгающая принцесса». 1986 год.



На премьере спектакля «Полоумный Журден». А.Бурмистров, С. Образцов, А. Искендер. 1985 год.

новизну. На самом деле нужную – но для этого надо убедить, сделать это вместе с партнером. Ведь с каждым годом, играя Аладдина, или, предположим, помогая в «Щуке», я добавлял свои мелочи, которые помогали мне, как-то освежали роль, потому что нельзя по двадцать-тридцать лет играть, ничего не меняя. Однако всегда должен быть точный ориентир: этот спектакль рожден не мной, я – шестой Аладдин, пятый Емеля и так далее.

Это целая мозаика, восточный ковер – умение войти в старый спектакль золотого фонда. Никого не обидеть, всех выслушать, и главное – благодарить каждого за помощь, неважно, каким способом – своей ли игрой, своим ли поведением. В этой реке, в этой суете, в этом ковре, который ткется из всех людей, советов, поучений, упреков, реплик – во всем этом надо остаться самим собой. На последнем месте – слова «самим собой». А звездиться, фанабериться просто некогда. Ведь впереди – глаз неумолимого Кусова, который скажет: «А где в этом кусочке то-то и то-то? Почему рука не вышла? Как это получилось? Завтра репетировать!» То есть этот сонм людей, которые принимали меня в театр, они мне очень много дали. Только благодарность, только учеба. Хочу быть похожим на них, чтобы быть способным в моем возрасте также как они передать свои умение и опыт.

Я, драматический актер, пришел в Театр Образцова, театр кукол, и остался в нем. Почему? Потому что с каждым годом я убеждался в том, как здесь все сложно, но как много здесь можно сыграть. Я никогда бы на живой сцене, в драматическом театре не смог бы столько сыграть и так долго играть мои любимые роли, как я это умею – голосом и твердой рукой в кукле. Потом, здесь так интересно! Мы столько увидели, нам столько рассказали страны, в которых мы были, мы встречали такое уважение, такую любовь, когда зрители вставали и аплодировали нам. Меня Бог поцеловал – и я попал в этот театр! Здесь царит искусство, которое творят боги! Это надо суметь хотя бы повторить, как они.

Материал подготовлен Г. Салтыковым и М. Ильиной

Монолог монтажника

Анатолий Валентинович Николаев, заведующий монтажным цехом ГАЦТК о своем приходе в Театр Образцова и об особенностях своей профессии

1969 год. Я учился на заочке в МАИ, а по вечерам подрабатывал монтажником в Театре Маяковского. Как-то мне приятель говорит: пойдём, мол, в Театр Образцова, хочу устроиться туда. Ну, я пошел с ним за компанию. Пришел, а оказалось, что в Образцова уже работают знакомые мне по Маяковского машинист сцены Николай Иванович Пильзак и директор-распорядитель Михаил Ефимович Миклишанский. И меня взяли.

Начал работать и захватило сразу. Во-первых, выезды за границу. Уже не говорю по Союзу – с весны и до осени мы не вылезали из выездов. Потом неплохая зарплата, плюс разного рода дополнительные выплаты. Я быстро понял, что в театре работать гораздо интереснее, да и выгоднее, чем на какой-нибудь фабрике детских колясок – большего после МАИ мне не светило. Так я сделал свой выбор и не жалею об этом.

Пильзак был у нас начальником цеха. Трудный был человек, очень непростой. Но работу свою делал

безупречно и того же требовал от нас. Ведь в Театре Образцова монтажники, это не то что иногда в других театрах – пришел, собрал, ушел, потом после спектакля пришел, разобрал. Тут нужно досконально знать каждый спектакль, выучить его пошагово, знать не только свою работу монтажника, но и некоторые небольшие актерские партии, то как: вовремя подбросить дубль, поддержать большую тяжелую куклу, поднять над грядкой куклу или какой-то предмет. Практически в каждом спектакле мы выполняем какие-то минимальные актерские функции. Опытный монтажник делает все это безо всякой подсказки и всегда может заменить товарища в экстренной ситуации. Потом было время, когда в театре не было ни одного реквизитора – и эта работа тоже была на нас. Помню, на «Волшебной лампе Аладдина» мне удалось так договориться с актерами, что каждый из них сам подходил к «каталке» с куклами и реквизитом, сам брал что ему надо и сам же потом возвращал на место. Иной раз и чинить кукол приходилось самому. Всякое бывало...

Конечно, когда идет текучка кадров, подготовить такого монтажника очень трудно, почти невозможно. Вот, пришел молодой парень, не знает, что такое «кулиса», «падуга», «грядка», от обилия спектаклей у него голова кругом идет, он ничего запомнить не может. Он, допустим, и хочет разобраться, записывает что-то в тетрадку, а спектакль этот в следующий раз будет только через два месяца – так он все забудет. А опыт тут очень нужен.

Раньше попасть в наш театр на должность монтажника было очень непросто. А если тебя и взяли, то для того, чтобы попасть в очередь тех, кто мог выехать на гастроли за границу, нужно было какое-то время хорошенько поработать, вникнуть в профессию, знать репертуар. И только после этого человека могли начать брать на гастроли. Это был мощный стимул.

А еще что было, – и это очень дорого, – это отношение. Например, те же Самодур и Гердт, при том что они были большими актерами, интеллигентными людьми, были очень открытыми, простыми, с ними можно было сидеть за одним столом, и они принимали тебя как равного. А когда на стационаре или на выезде шел спектакль, и они, и многие другие актеры, играли с полной отдачей, бывало иногда аккуратно посмотришь в зал, а он битком набит. А потом аплодисменты. Что говорить, монтажникам это, конечно, приятно – значит вся наша работа до и во время спектакля была проделана не зря.

Материал подготовлен
Гордием Салтыковым

Монтажный цех ГАЦТК. Слева направо:
1 ряд: Сергей Подпорин, Алексей Певзнер;
2 ряд: Ринат Камолетдинов, Станислав Богачев,
Дмитрий Бирук, Михаил Кис;
3 ряд: Анатолий Николаев, Юрий Костаньян,
Сергей Емельянов;
4 ряд: Дмитрий Игнатиев.



Сюжет в развитии

Самый дружжелюбный формат

Анна Константинова

БОЛЬШОЙ РАЗГОВОР О МАЛЕНЬКИХ ТЕАТРАХ

Существует масса принципов «сборки» театральных фестивалей: территориальный, юбилейный, жанровый, и т. д. Давно сформировалось устойчивое определение «фестивальный спектакль», т. е. задуманный и поставленный именно для того, чтобы произвести впечатление, прежде всего, на экспертов и профессиональное сообщество коллег. Разумеется, об этом можно говорить только применительно к театрам, имеющим постоянную сценическую площадку, стабильную финансовую базу, репертуарный план. Наряду с ними, в своеобразной «параллельной реальности», существует масса камерных, частных театров кукол (чья труппа зачастую состоит из одного-двух исполнителей, они же режиссеры, художники, осветители и музыканты), для которых приглашенный режиссер – невысказанная роскошь, а репертуар ориентирован прежде всего на активный прокат в самых разных условиях и для самой разной аудитории. На статусных фестивалях им бывает сложно конкурировать с «большими» собратьями, более того: показать новый спектакль специально для экспертов и коллег, чтобы получить столь важную для творческого развития рефлекс-

сию, – еще одна сложно решаемая в этом секторе кукольного искусства проблема.

Встретиться на одной площадке с коллегами, посмотреть на работы друг друга, обсудить их в демократичном, но компетентном формате – такую возможность предоставляют камерным театрам кукол весьма немногочисленные фестивали. Например, международные фестивали «Московские каникулы» и «Анимо-фестиваль». Возраст обоих перевалил за десятилетие. Как и было задумано изначально, их программу по сей день составляют камерные спектакли, среди которых регулярно появляются художественные события вполне внушительного масштаба. А также – любопытные результаты поиска новаторских театральных форм. Первый фестиваль, как следует из названия, проводится в российской столице-мегаполисе, второй – в городке Квидзын на севере Польши, чье население не достигает и пятидесяти тысяч.

О том, как и чем живут эти проекты, выполняющие столь важную роль для плодотворного творческого процесса в кукольном искусстве, какие впечатления и надежды приносят они своим организаторам и участникам, мы побеседовали с двумя талантливыми женщинами и настоящими Художниками своего дела.



Бенче Саркади. Венгрия

«Есть душа в том, что мы делаем. Независимо от бюджета.»

Анна Константинова: Дорота, «Анимо-фестиваль» – совершенно очевидно авторский проект.

Сейчас фестивали воспринимаются как театральная рутина, в которой бывает трудно выделить что-то оригинальное. Многие уже поняли, что объявить и провести фестиваль – само по себе дело не такое уж хитрое. А вот сделать его авторским высказыванием, сформировать то, что принято называть «своим лицом», удастся не везде и не каждому. В этом смысле ты, как автор «Анимо-фестиваля» достигла несомненного успеха.

Дорота-Анна Домбек («Анимо-фестиваль», Польша): Да, о том, что я – автор программы фестиваля сообщается на нашем сайте, и в другой рекламной информации... Потому что я – единственный театральный профессионал в команде, который знает и понимает этот вид искусства. Потому что я придумала этот фестиваль, и это именно мой проект.

– Тогда в чем его основная идея, концепция?

– Думаю, что это единственный фестиваль в Европе, который принципиально задуман и организован

для независимых артистов и театров, живущих вне государственных институций. Но работающих на очень высоком художественном уровне.

– Художественный уровень я честно могу подтвердить, будучи уже второй раз в Квидзыне.

– Потому что есть душа в том, что мы делаем. Независимо от бюджета.

Каждый фестиваль я делаю, как первый. Не зная: что будет, получим ли мы деньги на наш неинституциональный проект? Получится ли совместить наши возможности и наши желания, чтобы уместить концепцию в бюджет?

Конечно, это отнимает много сил. Но сейчас состоялся 15-й фестиваль, и это уже наше огромное достижение.

– По каким принципам удастся составить такую насыщенную интересную программу?

– Я стараюсь привезти не только то, что я сама люблю, но еще и то, что нужно нашим зрителям. За 15 лет они уже многое увидели, многое знают о таком театре и научились его понимать (а это ведь очень трудный язык). А я должна найти такие спектакли, которые позволят им дальше расти.

– Сколько зрителей посещает спектакли мастер-классы? Какова аудитория Квидзына?

– Каждый день примерно 200–300 человек – в основном молодежь, дети. На открытии было 1000 зрителей. Может быть, еще не все из них хорошо понимают этот вид современного искусства, но все они будут ждать следующего фестиваля.

– Наверное, когда-то было проще: любой вид искусства так или иначе опирался на традицию, канон, и зритель тоже мог на эти знаковые системы ориентироваться. Чаще всего он знал: что увидит в театре, как это будет выглядеть и что этот текст значит.

Сейчас все намного сложнее (и для зрителя в том числе). То и дело возникает вопрос: что такое вообще искусство? Появились новые термины: перформативное искусство, визуальный театр, арт-практики, и т. д. Что нужно, что бы в таких изменчивых условиях диалог со зрителем состоялся?

– Я думаю, очень многое зависит от темы. На фестивале в прошлом году такой темой стала смерть. Это не было преднамеренно, но так получилось. Артисты ведь обостренно чувствуют мир и передают зрителю свое ощущение в творчестве.

Сейчас мы все бродим по Интернету, там много разных знаков, «иконок», технических символов. Но в то же время люди разучились читать художественные символы! Они вообще про них забыли – знают только современные знаковые системы, а всю историю потеряли... А театр анимационный, символический, ее сохраняет.

– Кажется неслучайным, что в этом году многие спектакли затрагивали тему космогонии, возрождения мира, продолжения жизни, поиска универсальных символов... Кшиштоф Земло со своим немножко хулиганским и очень трогательным спектаклем «Бомба для меня» по сказке Умберто Эко; и обаятельный молодой дуэт «Grupa coincidenta» из Белостока со своим космогоническим кабаре «Made in Heaven» (в ироническом

сюжете с переодеваниями и перевоплощениями в кукольных героев задействованы и персонажи сказок, и языческие боги), и супертехнологичный спектакль Вроцлавского театра пантомимы «Краткий очерк всего» (где история земной жизни трактуется как история войн, а пластика живых тел на экране кооперируется с движущимися «декорациями», которые художник рисует на планшете тут же, в реальном времени); и художник Тадеуш Вержбицкий с очень эстетским теневым коллажем «Лабиринты света» в сопровождении живой музыки; и Адам Вальны – его многонаселенный автоматами спектакль «Ной» – конечно, тоже об этом: как выжить и зачем жить дальше после потопы.

– Я думаю, что таким образом артисты хотят сказать людям; «Стоп! Подумайте о том, что будет дальше». И это уже результат переосмысления прошлогодней темы.

А еще я очень люблю новые технологии в театре, и важно показать на фестивале самые разнообразные из них. Но при этом в нашей программе всегда есть традиционные формы театра, такие как «Будапештские марионетки» Бенце Саркади.

– Бенце действительно показал высокое мастерство работы с марионетками, которые он, к тому же, сам конструирует... Настоящий кукольник!

– Конечно. Такие «исторические» разделы всегда есть у нас в программе, и они очень важны. Мы обязаны знать: каким был театр, в который сегодня пришли современные технологические формы...

– Ваша «анимо-концепция» ярко иллюстрирует историю этих форм. В театре кукол давным-давно были панорама, кинетозография, разнообразные трюки... Потом настал момент, когда кинематограф заимствовал у театра его приемы и технологии. А теперь, мне кажется, театр пытается вернуть и актуализировать свои исторические достижения. Как, например, «Theatre du risorius» из Франции, который показал малышам «Три истории» –

театр теней с некоторым количеством «старинных» трюков, которые и сегодня выглядят абсолютно актуально...

– И такая форма, похожая на комикс, сегодня может быть понятной и интересной для ребенка, который привык смотреть телевизор, Интернет.

– Сейчас детей сложно удивить...

– У театра кукол есть одна особенность, которую я люблю: он очень близко к зрителю, и поэтому для маленького ребенка выглядит как настоящее чудо. И если он впервые оказался на спектакле, то легче воспримет это искусство, когда оно его заинтересовало просто технически.

– Не могу не сказать: моим фаворитом в детской программе стала довольно простая технически «Золотая рыбка» (Кшиштоф Фалковски, театр «Falkoshow»). Всего лишь экранчик, да плоские, словно ребенком нарисованные, куклы-фигурки на магнитах. Но песенку про ветер, море, и уплывающую вдаль рыбку я напевала еще пару дней, точно! Было найдено самое главное: очень правильная интонация, немножко домашняя, очень гармоничная и харизматичная, которая безупречно держит внимание малышей без единого резкого звука или движения.

– Да, это правда – важна чистая форма, которая понятна и интересна ребенку (не инфантильная, тогда получается только глупость). Очень хочется, чтобы и дети, и руководители детских садов увидели: здесь тоже есть примеры настоящего искусства. Конечно, было бы куда лучше, если бы дети все-таки знакомились с этим искусством именно в театре... Но мы используем любой способ показать им то, что мы можем.

А еще – это способ показать артистам из разных стран, что у них есть очень большой выбор тем для детей. Потому что они в своих странах тоже играют в садиках, и это натуральная среда, и очень полезный опыт.



Театр «La Capra Ballerina» (Италия). «Смерть и тюльпан».

Также, как и то, что великий артист Мишель Фогель пошел в садик вместе со своими детьми, и смотрел с ними спектакль...

– А великие артисты к этому очень правильно относятся. Для меня одно из значительных театральных впечатлений – это спектакль «Красная шапочка», который Виталиус Мазурас с женой Нийоле играли в вильнюсском детском саду. Я специально пошла посмотреть: как они будут там работать? По-моему, они делали это с удовольствием, и справлялись с непредсказуемой малышовой аудиторией великолепно.

Еще ваш фестиваль предоставляет аудитории возможность пообщаться с теми, кто делает кукольное и анимационное искусство на многочисленных мастер-классах. Они занимают довольно большое место в программе.

– Это хорошая возможность показать близко то, чем мы занимаемся. У нас всегда на фестивале такая атмосфера демократичная, в которой нет большого контраста между участниками и зрителями. Зато есть дискуссия вокруг искусства!

– **Единый творческий процесс?**

– Конечно, мы ведь живем в XXI веке. Это уже интерактивная ситуация, и мы ее поддерживаем. Полу-

чив какие-то новые знания о том, как делается театр кукол, зритель сможет намного лучше понять его.

– Это заставляет вернуться к серьезному разговору о критериях, по которым ты отбираешь спектакли в программу.

– Во-первых – важна форма. В этом виде театра форма – на первом месте.

Потом – тема. И потом – высота искусства, уровень мастерства, то, как это сделано.

Думаю, мы видели уже много разных форм и приемов, но можно искать дальше какие-то новинки и решения...

Я езжу по миру, и где увижу что-нибудь интересное – сразу приглашаю артиста к нам. Это самое лучшее – самой увидеть на сцене спектакль, который потом привезешь на фестиваль.

Еще в фестивале часто участвуют мои друзья, которых я знаю и люблю. Часто они сами мне предлагают: я сделал новый спектакль, подумай, хочешь ли ты его показать в Квидзыне?

В третьих – каждый год до 30 марта мы принимаем и рассматриваем заявки, пришедшие на сайт. Это очень трудно. Я думаю, что здесь роль играет и моя интуиция. Помню, как-то раз мне говорил наш директор Петр: «Нет-нет, только не надо этот спектакль брать, он плохой!». Но я ответила: «Нет, я уверена, что на сцене он пройдет очень хорошо». И потом оказалось, что я права.

– А все таки рискованный для организатора момент, когда на фестивале играют премьеру... В это раз их было три: «Смерть и тюльпан» (Лаура Бартоломеи, театр «La sagra ballerina», Италия), «Моби Дик» (Том Грэдэр, театр «Tomoskar», Швейцария) и такой рискованный перформанс «Наука о Дон Жуане» (Эльжбета Езнах, Франция). Интуиция не подвела?

– На самом деле, конечно, не только интуиция... Я же заранее знаю, о чем мои друзья будут делать спектакли, в какой форме. Например, Лаура – прекрасная актриса, я абсолютно уверена в ее мастерстве. Но даже неудача – это все равно интересно, потому что составляет театральный процесс. И представляет его для зрителей, как полезный опыт.

А во-вторых – где еще можно показать такую премьеру камерного спектакля, как не на фестивале, где есть контакт и со зрителями, и с друзьями-коллегам, которые после представления тебе скажут правду? Потому что здесь сложилась традиция разговаривать друг с другом, обсуждать: что бы мы могли изменить, чего мы не поняли и т. д.

– А я потому и задала этот вопрос, что заметила: именно эти премьерные спектакли вызвали у коллег самый горячий прием, очень эмоциональный интерес...

Еще у меня есть деликатный вопрос: в этой программе, которую мы только что посмотрели, у тебя были какие-то фавориты?

– Ты знаешь... не было.

Вообще, очень трудно на фестивале выделить каких-то фаворитов. Потому что я и этих артистов, и их спектакли уже знаю, и всю «кухню» их создания. И мне очень трудно потом сделать вид, что я поражена результатом.

Или фаворит все-таки был – фильм «Маленький человек» из Чехии.

– Фильм великолепный! И это большая удача, что можно показать и кукольное кино на большом экране, и живой спектакль, его камерную версию (театр «Divadlo b Czechy»). А что появилось раньше: спектакль или фильм?

Сначала фильм. А уже потом они стали показывать спектакль с теми же куклами (хотя сюжет немножко изменился). И спектакль получился не хуже фильма, хотя это разные истории.

Я думаю, что Радек Берана – очень-очень интересный артист. Хотя такой тихий скромный человек... Великолепный.

– Еще один деликатный вопрос: как все-таки тебе удается находить деньги на фестиваль?

– Ну, я пишу проекты на конкурс, и это очень много сил отнимает. Все-таки я режиссер, и моя главная работа – ставить спектакли.

Много простых необходимых вещей мы получаем от спонсоров: кофе, воду, и т. п.

Город очень поддерживает нас – это база, без которой международный «Анимо-фестиваль» был бы невозможен. Наше продвижение – это продвижение и всего Квидзына. В этом городе есть прекрасные простые люди, которые пекут для нас пироги, покупают что-то нужное – и гордятся, что помогли фестивалю.

И нам очень приятно, что мы можем показать самое лучшее искусство в нашем маленьком городе.

Записали А. Константинова, И. Герасименко

«Хочется, чтобы зрители были нашими соавторами.»

Анна Константинова: Сауле, ты помнишь свое первое выступление на «Московских каникулах»?

Сауле Дегутите, режиссер частного театра кукол «Stalo teatras» (Литва): Тот спектакль прошел просто удивительно! Старинную литовскую сказку «Эгле, королева ужей» мы играем до сих пор, и я сейчас могу честно признаться: такого вдохновенного исполнения у нас больше не было ни разу.

Наш маленький частный «Stalo teatras» («Настольный театр») появился в 2004 году. Мы с композитором Снеголе Дикчюте создавали его безо всякой государственной поддержки, только на своих творческих амбициях. В 2005-м мы сделали «Эгле», в 2006-м этот спектакль отметили двумя дипломами на кукольном фестивале в г. Алитусе, и нас пригласили участвовать в офф-программе каунасского фестиваля, где мы и познакомились с арт-директором «Московских каникул», Виктором Драгуном. Он сразу пригласил нас



«Мать Ветров»

в Москву. Ох, мне даже страшно стало: такая ответственность, впервые ехать за границу на гастроли!

Сейчас у нас в репертуаре есть уже целых два спектакля, получивших высшую награду Литвы в области искусства – «Золотой крест». Мы объездили, наверно, полмира... А тогда мы только-только получили первое признание опытных старших коллег, у нас еще не было ни хорошей видеосъемки, ни других качественных демо-материалов... Но весь год, до весны 2007-го, я мечтала о том, как поеду в Москву, и очень старательно готовилась, чтобы сыграть на русском.

– И это удалось блестяще, я прекрасно помню не только свои впечатления, но и отзывы коллег, и реакцию маленьких зрителей.

– А нас еще и похвалили такие уважаемые люди: Виктор Шрайман, Арина Шепелева, Елена Точилко. Дома мой муж прослушал диктофонную запись обсуждения и сказал: «Как ты можешь такое слушать, одни похвалы, ни капли критики!». Но я думаю, что творческий человек – как транзистор. Если ему повезло принять какие-то идеи, а потом правильно протранслировать, то он сам вроде бы и ни при чем.

На том фестивале мы приобрели новых друзей. Например – познакомились с Владимиром Захаровым, знаменитым кукольником из Томска, и благодаря этому появился в нашем репертуаре спектакль «Мышонок в гитаре», для которого Владимир сделал куклу. Мы ездили к нему в Томск, а потом и его позвали на гастроли в Литву.

– За прошедшие годы в программе «Каникул» участвовали Клайпедский театр кукол, театр «Никштукас» («Гномик») из Каунаса, вильнюсский театр «Леле»... Но только вы успели показать здесь уже четыре своих спектакля. Можно сказать, что «Настольный театр» – старожил фестивалю, и пред-



«Наука о Дон Жуане»



«Краткий очерк всего»



«Две сестренки по концам мосточка»

ставляет на нем современное литовское кукольное искусство.

– Получается, что так. Мы приезжали бы и чаще, но есть не зависящие от нашего желания финансовые и организационные факторы...

– **А в чем, на твой взгляд, своеобразие литовского театра кукол?**

– Я часто слышала, как говорят: «О, литовцы это умеют – показать театр символов». И мне действительно такой театр близок, именно такой театр я люблю. Потому что абстрактный язык недоговоренностей дает зрителю (и маленькому, и большому) свободу домысливать, творить свой спектакль. И я думаю, что в театре это самое интересное! Хочется, чтобы наши зрители активно воспринимали символику, были нашими соавторами. А самый лучший материал для этого – мифология, универсальный язык, который есть у каждого народа.

Правда, в школе мы проходили только мифы Древней Греции, но однажды мне – тинейджерке – в руки попала книга этнографа Пране Дундулиене «Литовская народная космология». Для меня она стала настоящим открытием!

– **Есть такое расхожее понятие, что у литовской сказки – непременно трагический финал, где все умирают...**

– Мне тоже часто говорят молодые мамы или преподаватели: «Ой, у нас такие жестокие, мрачные сказки!». Конечно, посмотревшись по телевизору криминальных передач, мы и сказочные злодеяния понимаем буквально, утилитарно... Но ведь может быть и небытовое, поэтическое мышление.

Сейчас в нашей команде появился музыкант-фольклорист, большой знаток архаичной культуры

Гедиминас Жилис. Мы с ним часто дискутируем на темы литовской мифологии, и вот что получается: эти сказки по-своему очень правдивые. Ведь в природе все так и происходит: росло дерево, цвело, а потом упало – но оно продолжает нести добро, кому-то дает дом, кому-то корм, и так его жизнь продолжается. А когда умирает человек, его душа выходит в мир, и если он сильно провинился – то по литовской мифологии будет пятьдесят лет жить в какой-нибудь травке. А потом все равно улетит туда, где живут боги.

Или, например, девушка в сказке не умерла, а превратилась в яблоню – а яблоня символизирует вечную жизнь, древо мира... трансцендентную какую-то вещь. Также и Эгле (ее имя означает «ель») – от горя она превратилась в дерево, и это совсем не плохой финал.

– **Ваш спектакль про Эгле сделан очень логично: сказка сказывается с помощью предметов деревенского быта: деревянные ложки, льняные полотенца, ведро, пила, каток для стирки... Но в других спектаклях – не только раритеты антикварные (как, например, в «Подарке аиста» – детали настоящего деревенского ткацкого станка), а бывает – и какие-то современные вещицы, абсолютно знакомые, вроде очков или швейной машинки, или какой-то вазочки... Ты считаешь, что в любом предмете заложена некая символическая потенция?**

– Да, мой театр – это театр предметов. Любой предмет несет в себе массу информации, и не только для зрителей. Я думаю, что в руках актера он задает даже стиль игры – например, деревянная ложка вызывает в памяти запах супа или каши, которую ел в детстве... и это уже важно для образа!

– **А вот в спектакле «Мать ветров» (по мотивам балтийских сказок) главный материал – жатая белая бумага...**

– Идею этого спектакля мне подали в «Доме ароматов», где продаются ароматические масла со всего света. А так как я сама немножко «собака», очень многое в моей жизни с детства зависит от запахов, то идея мне понравилась. И закрутилось в голове: запах-ветер-воздух... Значит, все должно быть легкое, прозрачное, летящее. Получился спектакль с бумажными веерами, куклами-силуэтами из проволоочки и театром теней... А веера – с ароматическими маслами, самыми разными.

– **А что же в этом литовского?**

– А самое главное: язык, который мы взяли из старинных песен «сутартинес» (это уникальное народное многоголосие, которое даже признано достоянием ЮНЕСКО). В этих песнях сохранились такие словечки, которые как-бы ничего не значат на современном языке, но они очень древние, и когда-то несли что-то вроде мифологического кода: «дауюто-дауютеле...», «чип-чипо-рип-рипо...», «куполе-куполеле...». Вроде узора, который выткан на поясах или на полотенцах – только украшает он не ткань, а язык. И в тексте спектакля повторяются эти древние слова, задают ритм, создают настроение.

– **У нас есть похожие рефрены в русских песнях, вроде «ай, люли-люли»....**

– **В этот раз вы привезли на «Московские каникулы» новый спектакль по литовской и японской сказкам.**

– Он называется «Две сестренки по концам мосточка» (так можно перевести народную литовскую загадку про два глаза). И мы рассказываем зрителям две сказки про змей: только в японской сказке змея-мать (ее играет Кристина Маурушявичюте), а в литовской – отец-уж (его играю я). И кончатся они по-разному.

– **Как появился замысел этого спектакля?**

– Года четыре назад к нам в Вильнюс приезжала японская танцовщица, которая показывала «джчутамай» (это в Японии один из немногих видов танца, который могут исполнять женщины). Я увидела эти экзотические движения, костюмы, и подумала: вот было бы интересно совместить такие непохожие культуры в одном спектакле!

Для меня театр – это способ узнать то, с чем в быту встретиться невозможно. В этот раз мне была интересна разница между балтийской и восточной культурой и мифологией. А в итоге, когда мы начали изучать этот материал, то снова убедились: в каждой из национальных культур можно найти очень много общего.

– **Судя по всему, это удастся и в сотрудничестве с «Московскими каникулами»?**

– Скажу откровенно: мне всегда приходится заново учиться смотреть кукольный театр, когда приезжаю на этот фестиваль. Потому он так интересен, ведь я – тот человек, который хочет всегда и удивиться, и найти общий язык.

В этом году у нас было очень много гастролей: от Люксембурга до Китая... Бывает, успеваешь дома только переночевать – и уже опять надо оставлять

дом, детей, ехать дальше... Поэтому очень устаю, и каждый раз себя спрашиваю: зачем я еду в Брюссель, во Львов или в Москву? Действительно ли это необходимо? Да, всегда есть профессиональная причина, но еще повсюду я встречаю друзей и старых знакомых. В Москве это театры «Три лика», «Шутик», «Привет», «Пилигрим»... Мы уже много лет знакомы, очень хорошо понимаем друг друга, и всегда друг другу рады. Это большой плюс, но есть и минус: иногда дружба становится важнее, чем профессия. С одной стороны, это даже хорошо, но не всегда полезно в смысле творчества – ведь чтобы развиваться, надо меняться. А еще очень хорошо, что здесь есть эксперты, которые обсуждают спектакли вместе с артистами.

– **В России это общепринятая практика.**

– Да, и это правильно: что есть профессионалы, которые, несмотря на дружбу, могут честно посмотреть на нас со стороны. И самое главное, что я вижу на этом фестивале – это любовь людей к своему делу, и эту любовь они транслируют, и она приносит результат.

Материал подготовлен Анной Константиновой



«Две сестренки по концам мосточка»



15 декабря 2016 года на 80-м году жизни скончался заслуженный артист России Аркадий Матвеевич Минаков. Талантливый, интеллигентный, открытый для общения, знаток поэзии, замечательный исполнитель романсов, Аркадий Матвеевич более полувека проработал на сцене Театра Образцова. Участвовал в создании спектаклей, вошедших в золотой фонд мирового театра кукол. Вдохновенно и талантливо Аркадий Матвеевич играл в спектаклях для детей и взрослых: Вольдемар Кыш, герой оперетты, Лев, Паша Пашин, Чарли, Чечеточник в «Необыкновенном концерте», Водонос, Гадатель, Стражник в «Волшебной лампе Аладдина», Лев и Цербер в «Геракле», Брателло в «Дон Жуане», Брандавуан в «Полоумном Журдене»... Своей любимой ролью он считал роль Архангела из «Божественной комедии». Человек бесконечного обаяния и вместе с тем мужества, улыбавшийся даже в тяжелые дни болезни, он был светлым, легким и очень добрым. Мы любили Аркадия Матвеевича и всегда будем его помнить. ■

Портрет на память

Булат Окуджава
(стихи, посвященные
Музею «Кукольный дом»)

КУКОЛЬНОМУ ДОМУ

Между небом и кукольным племенем
расстоянье – всего ничего.
И, рожденные будто бы временем,
все ж они понадежней его.

Что б ни каркали там злопыхатели
о кончине добра и любви,
даже в бурю его обитатели
остаются, представьте, людьми.

