

ТЕАТР ЧУДЕС № 2 (28) 2018
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:
М. Ильина, И. Константинова,
Е. Назаренко, Г. Салтыков.
В номере помещены фотографии
И. Афанасьевой, А. Иванишина,
Е. Плясуновой, И. Четверикова, В. Шульца,
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. 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.

На первой странице обложки:
куклы из спектакля «Золотые слова»
Русского театра кукол, Таллин, Эстония.
Художник: Ирина Марьяпуу.
На второй странице обложки:
мастер-класс на конференции «Режиссер
и художник» в рамках IX Международного
фестиваля театров кукол имени
С.В. Образцова. Борис Константинов и куклы
из спектакля «Али-Баба и сорок разбойников»
ГАЦТК им. С.В. Образцова.
На четвертой странице обложки:
куклы из спектакля «Турандот» К. Гоцци.
ГАЦТК имени С.В. Образцова.
Художник В. Антонов.

Художник Олег Ермаков



От лица редактора на этой странице
я должен был дать анонс выпуска,
который вы сейчас держите в руках.
Очередной номер журнала о людях
и куклах...

Но тут-то у меня и возник вопрос
к самому себе - и к вам, друзья, -
нужна ли сегодняшнему «театру кукол»
кукла?

Кукольник без своего инструмента -
куклы - кто он? Мы не хотим или мы
не умеем говорить со зрителем через
куклу? Куклу, которую создал именно
мастер? Какую роль в таком театре
исполняет режиссер? А какую - слово?

Возможно, сегодняшний день диктует
нам другие правила?

Я обращаюсь к себе и к вам, уважаемые
читатели. Давайте подумаем и поговорим
об этом на страницах нашего журнала.

*Борис Константинов,
главный редактор*

Содержание

УНИМА

Анастасия Маштакова

60 лет кукольному братству
УНИМА в России

4

Сюжет в развитии

IX Международный фестиваль
театров кукол им. С.В. Образцова
Ирина Корчевникова
«Гастроли, фестивали,
текущая жизнь...»

6



Ольга Варшавер

«Я верю кукольникам!»

8

Алексей Гончаренко

Рыболовы и охотники

10

Нина Малыгина

«Мираж»

12



Нина Малыгина

«Самолет собаке друг»

14

Нина Малыгина

«В начале было слово»

16

Большой разговор

Рейн Агур и Елена Луценко

Три слона для театра кукол

18

«По следам конференции». Материалы конференции «Режиссер и художник» в рамках IX Международного фестиваля театров кукол имени С.В. Образцова

24



Слово о Мастере

Борис Константинов
и Дмитрий Трубочкин
Вечерняя беседа

28

Сюжет в развитии

Анна Казарина
«Петрушка Великий»: выход за рамки

34

Большой разговор

Владимир Спешков
«Зачем театру кукол свой фестиваль?»

37



Светлана Андреева

Раздвигая границы возможного:
театр кукол в XXI веке

38

Марек Вашкель

Современный театр кукол: театр
режиссера или театр кукольника?

41

Яна Тумина

Трюк в современном театре кукол:
герои и границы

44

Парта для кукольников

Ката Чато

«В границах и вне границ»

47



Портрет на память

Виктор Васильевич Рябов

49

Анонс

X Международный фестиваль театров кукол имени Сергея Образцова: страны БРИКС и 90-летие UNIMA

52



Анастасия Маштакова

60 лет кукольному братству UNIMA в России



60 лет назад, 23 июля 1958 года, в Москве на межреспубликанском совещании представителей театральных сообществ Советского Союза было принято решение об учреждении Советской секции Международного союза деятелей театра кукол UNIMA. Тогда в состав центра вошли 7 республик – РСФСР, Украина, Белоруссия, Грузия, Узбекистан, Латвия и Эстония. После распада СССР правопреемником Советского центра стал Российский, и в 2018 году мы широко отметили важное событие.

ЧТО ТАКОЕ UNIMA?

UNIMA – это общественная организация, действующая под эгидой ЮНЕСКО для развития профессионального кукольного сообщества, сохранения традиционных форм и наследия театра кукол и налаживания международных связей. UNIMA – первое в мире международное профессиональное театральное объединение. Членом UNIMA может быть человек или организация, которым не безразлична сфера театра кукол и его развитие.

ИСТОРИЯ UNIMA

UNIMA был основан в 1929 году. Тогда в Праге, в рамках Конгресса чешских кукольников в театре «Королевство кукол» (Umělecké loutkové divadlo Říše loutek) 25 мая был создан первый в мире Международный театральный союз, президентом которого был избран Йиндржих Веселы, секретарем – Карел Слански. С этого момента союз действовал до Второй мировой войны. После 1945 года Ян Малик, секретарь UNIMA с 1933 года, принял решение возобновить активную деятельность союза. Он начал подготовку 5-го конгресса UNIMA, который состоялся только в 1957 году, снова в Праге. На этом конгрессе было принято важное решение – членом союза отныне

может стать любой человек, которому не безразличен театр кукол, до этого в члены принимали только профессионалов. Тогда в новый президиум вошли в том числе Сергей Владимирович Образцов в качестве вице-президента и Ленора Шпет.

С тех пор кукольники России стали принимать активное участие в жизни и работе союза. В 1976 году в Москве прошел Всемирный конгресс UNIMA, на котором Образцов был избран президентом. Он сложил свои полномочия в 1984 году на конгрессе в Дрездене и получил пожизненное звание «Почетный президент UNIMA».

Президентами РЦ UNIMA в разные годы были Сергей Образцов (с момента основания центра и до 1992 года), Валерий Вольховский, Валерий Шадский.

В совет РЦ UNIMA входят представители разных регионов, профессий, театров. Сегодня во главе центра стоит Елена Иванова – художественный руководитель Ивановского театра кукол.

После выборов в 2015 году советниками РЦ UNIMA стали:

Борис Голдовский (Московский театр кукол), Станислав Дубков (Омский театр «Арлекин»), Дмитрий Лохов (Архангельский театр кукол), Валерий Шадский и Константин Кириллов (Рязанский театр кукол), Петр Стражников (Екатеринбургский театр кукол), Станислав Железкин (театр «Огниво») до 2017 года.

А с 2017 года также и Александр Удалов – директор Саратовского театра кукол «Теремок».

ЦЕЛИ РОССИЙСКОГО ЦЕНТРА УНИМА:

- содействие мобильности кукольников внутри страны и за рубежом;
- вовлечение руководителей театров и организаторов фестивалей в международную деятельность;
- содействие профессиональному образованию и развитию кукольников России;
- распространение информации о мероприятиях, спектаклях, возможностях по всему миру среди членов РЦ;
- привлечение молодых кукольников к деятельности UNIMA Russia;
- в перспективе – обновление, перевод на иностранные языки и распространение информации о российских театрах и постановках за рубежом.

Количество членов UNIMA России постоянно растет, на данный момент в Российском центре числится 41 коллективный член – в основном это крупные государственные театры, а также более 65 индивидуальных членов.

В 2018 году 60-летний юбилей UNIMA России постаралось отметить широко, многие театры – члены организации проводили мероприятия на местах, присылали поздравления. Наши зарубежные коллеги, включая президента UNIMA Дади Пудумджи и генерального секретаря Идойю Отеги, записали и прислали видеопоздравления, которые можно посмотреть с русскими субтитрами на Youtube (ссылку можно найти на официальной странице UNIMA Russia на Facebook). Юбилей отметили в рамках фестиваля «Муравейник», который проходит под руководством нынешнего президента UNIMA России Елены Ивановой. Там же, на заседании совета, был утвержден



сценарий документального фильма о Российском центре. Его премьера прошла в Екатеринбурге на фестивале «Петрушка Великий», который был посвящен нашему 60-летию. На юбилей приехали Идойя Отеги, Виктор Бойчев, президент Болгарского центра UNIMA и директор Пловдивского театра кукол, а также лучшие друзья российского театр кукол Марек Вашкель и Олег Жюгжда. Все они, а также члены UNIMA, присутствовавшие на фестивале, министр культуры Свердловской области Светлана Учайкина и начальник Управления культуры администрации города Елена Трофимова стали гостями торжественного вечера, посвященного круглой дате. Вечер прошел в екатеринбургском Доме актера. Было сказано много добрых слов о союзе и нашей профессии. Елена Иванова сказала о том, что UNIMA – это модель мира и мы – кукольники, хороший пример дружбы и международного сотрудничества.

В этом году состоялся также мастер-класс для режиссеров театра кукол венгерского педагога и режиссера Каты Чато. Занятия проходили в рамках фестиваля СТД РФ «Артмиграция – детям» и были посвящены созданию невербального спектакля в кукольном и объектном театре.

Завершающие торжественные мероприятия прошли в Москве. В рамках встречи клуба «Бродячий кукольник» 29 ноября показан фильм о Российском центре, который еще не появился в общем доступе, а также проведен мастер-класс для детей, посвященный проекту UNIMA International «Парад кошек» (подробности также на нашей странице в Facebook).

В следующем выпуске журнала мы расскажем вам о том, что такое UNIMA в России сегодня и какие события нельзя пропустить в 2019–2020 годах.

Если вы еще не прислали нам свое видеопоздравление, обязательно пишите на rusunima@gmail.com, и мы выложим его на наш канал!

Официальная страница UNIMA России:

<https://www.facebook.com/unimarussia/>

Да здравствуют следующие шестьдесят!



Гастроли, фестивали, текущая жизнь...

Ирина Корчевникова

Олег Николаевич Ефремов говорил, что гастроли обновляют «кровь» спектакля. Каждый город, каждая страна – это новый зритель и обязательно другой, не тот, к которому мы привыкли у себя дома. Казалось бы, что нас может отличать друг от друга – читаем одни и те же книги, смотрим одни и те же фильмы, телевизионные программы... и тем не менее. Каждый зритель отражает колорит своего дома – своего города. С этим он приходит в зрительный зал, и перед театром стоит огромная задача – растревожить зрителя своим действием, дать ему возможность поверить в увиденное, без сравнения с предыдущим опытом посещения театра или просто театрального зрелища.

То же самое происходит с теми, кто приезжает к нам на фестивали или просто гастроли, чтобы познакомиться москвичей с искусством своего театра. И это очень важно – это такое неповторимое взаимообогащение, общение на языке театра – не в аудитории за стойкой кафедры, а здесь и сейчас, через вольтову дугу «зрительный зал – сцена» и наоборот. И только потом, через какое-то время, можно зайти и посидеть, и пообщаться, и обменяться мнениями.

Новая программа Министерства культуры России, которая называется «Большие гастроли» и реализуется через специально созданный несколько лет назад Федеральный центр поддержки гастрольной деятельности, открыла возможности театрам рабо-

тать на площадках других городов в течение 10–14 дней, представляя свои лучшие спектакли последних лет, с выбором площадок, способных принять крупноформатные спектакли или малые формы, порою с небольшими адаптациями в сфере постановочных средств без ущерба художественной идее спектакля. Диапазон гастрелей, охватывающих всю Россию от Калининграда до Камчатки, расширяется за счет недавно созданной новой программы поддержки русскоязычных театров в странах СНГ. И наш театр активно включен в обе программы. За последние годы мы познакомили с искусством нашего театра Оренбуржье и Красноярский край, Абакан и Чувашию, Тюмень и Киров. Также мы показали наши спектакли на сценах русских театров в Молдавии и Узбекистане.

В октябре 2018 года, в Год культуры стран ближнего зарубежья, наш театр при поддержке Министерства культуры принял у себя в рамках IX Международного фестиваля театров кукол имени С.В. Образцова театры кукол СНГ и гостей из Эстонии (Таллин), Испании (Гранада), Донецка и Луганска. Интерес московской публики был высок, зрительные залы были ежедневно заполнены. Возвращенные на советской театральной культуре театры кукол СНГ, у истоков многих из которых стоял Образцов, удивили публику и профессионалов-кукольников культурой и мастерством кукловодства, принципами построения спектаклей, художественным воплощением пьес. Пьесы национальных авторов, порою фольклорные,

с использованием элементов национальной культуры, привлекли внимание зрителей разнообразием использования постановочных средств, а также глубоким прочтением предлагаемой к воплощению на сцене пьесы.

В период проведения фестиваля наши гости имели возможность увидеть спектакли ГАЦТК имени С.В. Образцова последних лет – «Турандот» (реж. Б. Константинов), «Дон Кихот» (реж. Е. Образцова), принять участие в конференции «Режиссер и художник», которую наш театр проводил в эти же дни.

Театры кукол в регионах находятся в зоне риска – не все, но большинство из них. Принять неизбежность формирования личности, продвигая ребенка во взрослую жизнь с помощью кукольного действия, некоторым руководителям регионов трудно. Хотя ребенок приходит в этот мир познания через игрушку, через куклу, и язык куклы ему понятен и в три года, и в пять лет. И начинаются объединения театров, откладывания в долгий ящик проблем реконструкции или ремонта зданий театров кукол.

Кукольники – народ «бродячий» еще с древних времен, когда роль куклы выполняли тотемы и деревянные божки, тряпичная кукла или куклы-обереги. Куклы «бродили» – передавались из поколения в поколение. Позже кукла «заговорила», побежала по базарам, развлекала и скоморошничала вместе со своим водилой-кукольником, включалась в повседневную жизнь, рассказывала о житье-бытие, не забывая о пороках и грехах предоставляемых



Открытие IX Международного фестиваля театров кукол имени С.В. Образцова

ею персонажей, и, конечно, что резко отличало куклу от человека – она спокойно говорила на злободневные темы, правда, иногда подвергалась преследованиям. Наконец, кукла вошла под крышу – обрела дом и стала полноправной хозяйкой своего пристанища. Петрушки стали окружаться всевозможными другими кукольными персонажами, которые, в свою очередь, стали разыгрывать пьесы для тех, кто приходил к ним в гости. И все по законам «человеческого» театра. Но дух бродяжничества сохранился, поэтому гастроли для каждого театра кукол – это традиция, исходящая из старых времен. Даже в гастрольной программе до сих пор несколько городов – кукла переселяется из театра одного в другой, актер переселяется следом за ней из одной гостиницы в другую – усталость, но результат на гастролях превосходит все немыслимое – чаще всего залы большие и полностью заполнены, внимание к спектаклям – неповторимое, неизбалованная щедротами частных продюсеров публика тем не менее благодарна, а при появлении программы «Большие гастроли» – она еще и счастливая, т.к. может прийти всей семьей. И, конечно, эта благая эмоция перетекает из зрительного зала на сцену, а сцена отвечает залу многократно умноженной эмоцией, перетекающей в зрительный

зал. И спектакль обретает новое качество, и затем дома, в своем родном очаге, он как премьера предстает перед своей привычной публикой.

Но самое важное в жизни театра – работа в своем доме, на т.н. стационаре. Три сцены, каждая почти ежедневно принимает зрителей, и очень важно понимать, как он нас слышит, как мы с ним разговариваем, как ему понятен наш язык – язык куклы. Пришел ли ребенок, или пришла семья, или пришли взрослые – никаких «сюсюканий», никаких заигрываний! Образцов говорил, что для ребенка нужно играть так же, как для взрослого, но только еще лучше. И мы это понимаем, и мы это чувствуем! Образцов научил нас ощущать дыхание времени, мы – наследники его кукольной философии, он завещал нам

куклу – хозяйку сцены, наши мастера – лучшие, как бережно они держат свое воплощенное по эскизу художника творение, с какой любовью и кропотливостью вылепливают образ будущих героев спектакля. Отношение к слову! Отношение к автору! Сегодня на афише театра – Пушкин и Гоголь, Бомарше и Гоцци, а рядом с ними Маршак, Михалков и, конечно, Чуковский и Гернет. Скоро появятся «Барон Мюнхгаузен» и «Золушка», а на Третьей сцене эксперимент – мы открываем цикл «Вечера у Образцова» спектаклем по рассказу Василия Шукшина «Жена мужа в Париж провожала».

Театр в движении, а движение – это жизнь. Мы радуем зрителя, зритель радует нас. Много планов, много идей. Хочется успеть!





«Удивительное путешествие кролика Эдварда», Челябинск

Ольга Варшавер

Я верю кукольникам!

Чего уж греха таить, я в детстве была очень строга. И кукольный театр категорически не любила. Все мне там казалось неживым и не бредило сердце. А театр-то для чего существует? Я по сей день уверена, что он дан нам не для нежных поглаживаний, что «душа, уж это точно, ежели обожжена, справедливей, милосерднее и праведней она...» (Б. Окуджава). Я любила обжигать душу – любила драму. С тем и жила много десятилетий – в кукольный театр меня ничем было не заманить. Потом произошло чудо, причем, как все чудеса в моей жизни, благодаря книжкам. Я ведь не только пьесы перевожу, но и прозу. В основном – детскую и подростковую. И вот однажды...

Первым мое равнодушие к кукольному театру поколебал Александр Борок, поставив спектакль по одному из самых любимых моих переводов – по книге Кейт ДиКамилло «Удивительное путешествие кролика Эдварда». Случилось это в 2011 году, и с тех пор в стране образовалась целая кроликоферма: Эдварда играют и актеры, и куклы, а иногда разом и те и другие – как в спектакле Рузанны Мовсесян

в РАМТе. Но Челябинский кукольный, несомненно, был застрельщиком: их волшебная постановка получила аж две «Золотые Маски» – лучший режиссер (А. Борок, он же, кстати, инсценировку сделал) и лучший художник (З. Давыдов). Я тогда впервые задумалась о том, как изменился, как расширил свои возможности театр кукол со времен моего детства, о каких глубоких вещах он научился говорить.

Переводчик (не любой, увы) нутром понимает суть толмачества: это не просто и не только переложение с языка на язык. Это перевод логики и чувств одного человека на логику и чувства другого, из жанра в жанр, со стиха на прозу, с прозы на сцену. Мне всегда именно так, расширительно, видится моя профессия, я это, смею надеяться, умею делать, поэтому я всегда открыта для любых театральных экспериментов с книжными текстами, у которых до поры есть только автор (плюс иногда переводчик, т.е., в сущности, соавтор). Я всегда подсказываю театральным людям: на драматургии свет клином не сошелся, литература безбрежна, автор придумал хороший сюжет и ярких персонажей, книга проверена читателями и критиками – берите, не пожалеете! Только переведите на свой язык...

Язык театра кукол сейчас стал удивительно многообразен. Мне, наверно, ближе все-таки тот, что с живыми актерами. Поэтому я в совершенном потрясении вышла после «Чайки» Гродненского театра кукол – его недавно привезли в Москву на Образцов-Фест. Какой фантастический режиссер Олег Жюжда, и какая уникальная актриса Лариса Микулич! Ей-богу, «Антон Палычу» понравилась бы такая «Чайка», драматическим театрам на зависть. Мне кажется, он

такую и задумывал, просто не знал, что есть такой ресурс – куклы. Благодаря им снимается весь ложный пафос, обнажается комедия, но и для трагедии тоже остается место, потому что Константин Гаврилович все-таки застрелился. Вполне всерьез.

После этого спектакля понимаешь, что кукольникам подвластно все. И я счастлива сотрудничать с Александром Янушкевичем, худруком Брестского театра лялек (славно называют кукол в Беларуси, правда?!), который поставил «Мой папа – птиц» по моему переводу Дэвида Алмонда, да так полюбил прихотливую фантазию этого автора, что сейчас – снова вместе с гениальным художником Татьяной Нерсисян – готовит в Минске постановку по книге «Мальчик, который плавал с пираньями».

Недавно мне передали, что один известный режиссер-кукольник намерен поставить спектакль по нашему с Татьяной Тульчинской переводу пьесы Майкла Ардитти «Магда, Медея Третьего рейха». Поначалу я опешила. Шутка ли: действующие лица – Магда и Йозеф Геббельсы, Ева Браун, Мартин Борман... А потом подумала: ведь через кукол можно найти нужную меру отстранения от этих по-прежнему страшных для нас исторических личностей и разобраться – люди они или нелюди... Моя фантазия тоже заработала в этом направлении!

Похоже, я окончательно поверила кукольникам.



«Мой папа – птиц»



«Чеховъ. Чайка»



РЫБОЛОВЫ И ОХОТНИКИ

Спектакль «Чеховъ. Чайка»
(Дачный театр Константина Треплева)
Режиссер: Олег Жюгжда
Художник: Лариса Микина-Прободяк
Гродненский областной театр кукол,
Беларусь

Алексей
Гончаренко

«Я Чайка. Не то?» – уточняет Нина у Треплева в четвертом действии. Это ведь его спектакль, он режиссер. Он устраивает дачное представление, раздавая в начале куклы-роли по-летнему расслабленным обитателям усадьбы. А персонаж, сыгранный в живом плане Иваном Добруком, получает после непродолжительного колебания сразу две – толстого и тонкого – Шамраева и Медведенко. Он справится, они Треплеву не так важны, как Сорин или Заречная. Нет, не то, все действующие лица в программке указаны без имен и фамилий – перед нами «актриса», «ее сын, молодой человек», «ее брат» и «молодая девочка».

«В полном разгаре страда деревенская...» – «отхватывает» Аркадина «Некрасова наизусть». Лариса Микулич играет профессиональную витальность, которая помогает актрисе сохраниться как женщине. Пусть она уже с трудом может удержаться на одной ноге, демонстрируя чудеса ловкости, зато легко управляется с Тригориним, который оказывается высказывающей рыбой с человеческим лицом в ее цепких руках. В сцене соблазнения она вправе как искренне уговаривать партнера, так и пустить в ход

грубый рыбацкий прием – оглушить улов головой о доски. Возможно, беллетристу так будет понятнее, что от него хотят. Свое портретное сходство подарит и Нина чайке, готовое чучело приобретет вместе с ним и соблазнительные женские формы на раздавшемся птичьим теле.

Режиссер Олег Жюгжда визуализирует чеховские подтексты. Аркадина в увлечении заматывает бинтами кукольного сына с головы до ног, словно мумию. Одновременно Александр Ратько в роли Треплева истерично, по-детски обидчиво выкрикивает-выплакивает все свои претензии кукольной матери. Заречная оставляет своего двойника в белой шляпке Треплеву, беря с него обещание, что тот приедет на нее посмотреть, когда она станет большой актрисой. Маленькая актриса остается ему на память.

В досочиненном эпилоге все участники дачного спектакля аплодируют Нине и Косте. На простой уличной деревянной сцене разыгрывается не декадентский непонятый монолог, а почти мелодраматические страсти. Героиня в черном (Татьяна Евтух) убивает молодого человека из пистолета. Куклы Дорна (так похожего на Чехова) и Тригорина присаживаются на руку застрелившегося Треплева, которая в начале спектакля дает им жизнь или как минимум роль в этой такой смешной и такой горькой постановке.

Олег Жюгжда без всякой иронии может рассказывать, как его принимали в Москве на Фестивале Образцова. Может, но никогда этого не сделает. Ирония – его неременная призма не только во взгляде на театр. ■





«Міраж»

Спектакль «Синяя-синяя»

Режиссер: Игорь Казаков

Художник: Татьяна Нерсисян

Могилевский областной театр кукол, Беларусь

Нина Малыгина

Жанр спектакля Игоря Казакова по рассказу классика белорусской литературы Владимира Короткевича определен, как «галлюцинация в одном действии без антракта». Пространство, которое придумывает художник Татьяна Нерсисян, создает впечатление нереальности, неземной природы всего вокруг.

Место действия – раскаленная пустыня Сахара, где на много миль вокруг ни души. Пол на сцене усыпан мелким, докучливым песком, который умеет лезть в глаза, забиваться в складки и швы самой плотной одежды. В самом начале мужчина пишет письмо – пальцем на стеклянном экране для песочной анимации. Пишет и тут же стирает написанное, наглядно демонстрируя силу вездесущего песка, который способен стереть и слово человеческое, и самого человека.

Главный герой – Петрок Яскевич – «бывший белорус, бывший студент, бывший повстанец, бывший путешественник. Бывший человек». Зритель застаёт его, неизвестно как очутившегося так далеко от родины, в последние часы его жизни.

Татьяна Нерсисян создает портретную куклу актера Николая Стешица – большеглазую, с широким тяжелым лбом и крупными ладонями – и куклу девочки, маленькой кареглазой берберки (коренная народность Северной Африки). Фигурка ее настолько хрупкая, почти невесомая, что, кажется, голос – звонкий, точно колокольчик, не может никак ей принадлежать. У зрителя есть возможность рассмотреть кукол максимально подробно, благодаря видеопроекции на заднике.

Проникаясь жалостью к Джамиле, пытаясь отвлечь ее от мук жажды, Петрок рассказывает ей

о своей родной стране и незаметно для самого себя погружается в воспоминания, залегшие где-то глубоко на сердце. Главный герой находится между двух миров, между прошлым и будущим, и неизвестно, где ему пребывать страшнее.

Даже в далекую Сахару донеслось эхо гражданской войны. По всей сцене расставлены деревянные ящики от боеприпасов, каждый из которых имеет разное содержимое и связан с определенным периодом жизни главного героя. В одном – школьный класс с крохотными партами и сидящими за ними куклами – мальчиками и девочками, как иллюстрация к рассказу об учебе в Виленской гимназии. Другой представляется братской могилой, в нем тесными рядами усажены маленькие куклы, с искаженными ужасом лицами. И, наконец, в двух самых дальних заключены дивные пейзажи – луга, реки, деревья, волшебные оазисы, утопающие в зелени, зримое воплощение далекой белорусской земли. Земли, которая вырастила героя и по которой он неимоверно тоскует. Петрок с усилием захлопывает тяжелые крышки ящиков, пытаясь прервать поток воспоминаний – слишком они болезненны, слишком ранят его.

Основная музыкальная тема (композитор А. Литвиновский) – тревожная и проникновенная, точно предвещающая беду. Несколько раз выступает гармонь, ее характерное звучание дополняет сцену танца Петрока.

В центре появляется кукла женщины, почти старухи, она очень похожа на главного героя и могла бы быть ему матерью. На руках у нее – крохотный младенец, она качает его и поет колыбельную, полную нежности и обреченности одновременно. Но только один

звук заставляет главного героя вздрагивать и с ожесточением продолжать рассказ о своей утраченной родине. Это стон маленькой Джамилы: «Пи-и-и-ить!» Продолжать рассказ о рае, который существует где-то на земле, где растут яблоки и воды столько, что ни одному каравану верблюдов не выпить.

Чем дальше развивается сюжет, тем реже и реже Николай Стешиц берет в руки кукол, и если в начале спектакля они задействованы максимально, то ближе к финалу, будто лишившись последних сил, Петрок и Джамилка сидят истуканчиками, прислонившись к кирпичной стене у правого края сцены. К стене здания, разрушенного бомбежкой, или к стене, к которой подводят человека, приговоренного к расстрелу.

Спектакль «Синяя-синяя», поставленный режиссером Игорем Казаковым, свободно существует вне исторического контекста – реального или вымышленного. Это история героя, утратившего родину, который не имеет национальности и может быть солдатом любой войны. История человеческого одиночества, сострадания и последних призрачных надежд.

В финале вся сцена заливается синим светом, Петрок погружает руки в аквариум и долго плещет водой в лицо. Невозможно сказать с уверенностью, жив герой еще или уже мертв, нашел ли он спасение и силы сопротивляться или погиб вместе со своей маленькой спутницей. Синий цвет может быть метафорой могильного холода, страшного и одновременно долгожданного после иссушающей Сахары. А может голубой мечтой о счастье, отнять которую у человека невозможно.



«Самолет собаке друг»

Нина Малыгина

Спектакль «Самый маленький самолет на свете»
Автор пьесы и композитор: Светлана Залеская-Бень
Режиссер: Игорь Казаков
Художник: Татьяна Нерсисян
Могилевский областной театр кукол, Беларусь

Для создания этого спектакля подобралась совершенно замечательная творческая команда – режиссер Игорь Казаков, художник Татьяна Нерсисян и автор Светлана Залеская-Бень. В основу легла трогательная и мудрая история двух одиноких, которые случайно встретились, чтобы помочь друг другу стать счастливыми.

Главный герой маленький Самолет – голубая фигурка с синим пропеллером, напоминающая модель для сборки в авиаклубе, о существовании которых современные дети даже не знают. Актриса (Татьяна Денисенко) любовно прижимает самолет к груди, закрывая от нападок старших

товарищей, а в одной из сцен – цепляет на трос и раскручивает, точно давая разрешение выполнить фигуру высшего пилотажа.

Дело в том, что никто не видит в героя Героя. Большие самолеты называют его «комаром с пропеллером», стрекозы обзывают «коротышкой», а большая лягушка обращается к нему и вовсе «уважаемый обед». И это страшно обидно потому, что самолет – это мальчишка, даже еще не подросток. Пылкий, обидчивый, ранимый.

Художник спектакля создает мир, который существует на контрасте с главным героем, резко ему противопоставлен. Этот мир смотрит на него только сверху вниз,

все в нем излишне большое, излишне яркое. А все, кто населяют его... немного сумасшедшие. Огромные стрекозы в полосатых комбинезонах и ярких очках, приглашающие разделить их нехитрые стрекозьи игры. Такие же огромные ромашки с исполлинскими лепестками, качающие головами из стороны в сторону. Даже работники газетной редакции с высокими прическами носят как угорелые и шумят так, что становится немного неловко.

Единственный добрый и понятный великан – Самая большая собака в мире. Она действительно поражает своими размерами – ростовая кукла занимает

добрую половину сцены и виляющий хвост задевает кулисы. Таким огромным кажется щенок грудному ребенку. Все самое главное при ней – черный кожаный нос и розовый шершавый язык. Добродушным выражением морды она напоминает дракона из кинофильма «Бесконечная история».

И именно эта встреча становится знаменательной для обоих: Собаке она дарит надежду, а Самолетику возможность проявить себя – отнести в редакцию газеты собачье объявление о поиске друга потому, что, оказывается, «быть большим не значит быть счастливым».

Короткий путь теперь уже Настоящего почтового самолета растягивается на много-много километров, и он кружит-кружит над засыпающим городом, и на полу выстраиваются рядками крохотные домики со светящимися квадратиками окон.

В спектакле много доброго юмора по отношению к героям истории, где каждый в той или иной степени ищет себя и свое место в этом мире. Даже старый фонарь и он же – фонащик в мятой приплюснутой кепке, опустившийся на дно жизни. Между ним и Самолетиком происходит забавный диалог, основанный на игре слов «сломанный предмет» и «сломанный человек», о том, что нужно обязательно верить в себя и многие вещи не получаются только потому, что ты сомневаешься.

Объявление «собаки без вредных привычек, не склонной к полноте» в конце концов встречается с объявлением одинокого пенсионера о поиске настоящего друга, «чтобы не было пусто в квартире и грустно на душе», и тонконогую куклу новоиспеченного хозяина усаживают прямо на пушистую переносицу Самой большой собаки в мире.

И наступает безоговорочное счастье.

Счастье быть нужным, доступное человеку, собаке и самолету.



Спектакль
«Золотые слова»
Режиссер:
Рейн Агур
Художник:
Ирина Марьяпуу
Русский театр кукол,
Эстония



«В начале было СЛОВО»

Нина Малыгина

Спектакль «Золотые слова» был поставлен в Русском театре кукол к 100-летию Эстонской Республики и стал своеобразным театральным подарком к этому юбилею, «стоязычным поздравлением», как назвал его сам театр. Сто лет Эстонской Республики и сто народов, проживающих в ней, дали своеобразный толчок к его созданию. И это тот счастливый случай, когда спектакль, выпущенный к определенной дате, продолжает свою интересную, повседневную, в том числе и фестивальную, жизнь и находит своего зрителя.

Приезжая в другую страну, человек в первую очередь слышит слова приветствия на местном языке. Именно с этого легкого, гостеприимного и добродушного «Привет!», которое молодые актеры (Анастасия Пылаева и Роман Максимук) посылают в зал, начинаются «Золотые слова» известнейшего режиссера-кукольника Рейна Агура. Библийское «в начале было слово» обретает почву, сближает людей.

В качестве литературной основы спектакля была выбрана «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. Именно этот текст становится образчиком языкового богатства и уникальности, неким канон.

Сцена утопает в голубом цвете и свете – этот морской пейзаж останется неизменным до самого конца действия, актеры будут босыми ногами ходить по песку, раскачивать крупноячеистые сети, усаживаться на коряги причудли-

вой формы, которые действительно можно встретить на берегу любого моря. Куклы в этом спектакле – естественная часть прибрежно-морской стихии, они состоят из набитых холщовых мешочков, соединенных веревками, из уплощенных и продолговатых кусочков дерева, так, будто еще не до конца отделились от природы, не до конца очеловечились. Продольные бороздки на корягах становятся глубокими морщинами на лицах двух главных героев – Старика и Старухи. Всего таких кукол шесть – русская, английская и эстонская семьи будто бы готовы пережить известные каждому, хрестоматийные сказочные конфликты. Но в разрез с этим с первых диалогов становится ясно, что пары сохранили любовь и горячую привязанность друг другу и Старуха только в шутку бранит Старика за провинность, почти что кокетничает с ним, а Старик подсаживается к Старухе и в каждой его интонации слышится любовь, а не страх и покорность.

Спектакль необыкновенно музыкален. В нем звучит живая музыка, Герда Мерила играет на каннели – эстонском струнном щипковом музыкальном инструменте с плавным звучанием. Каждую произнесенную пушкинскую строчку актеры повторяют на трех языках – русском, английском и эстонском. Они перекачивают слова во рту, точно карамельки, пробуют их на вкус, пропевают

по слогам на разные лады. И знакомый текст на незнакомом языке для зрителя обретает чрезвычайную певучесть и мелодичность. Маленький зритель даже может выучить несколько новых для него слов по-английски или по-эстонски.

Сама Золотая рыбка – это не кукла, не актриса, это – мобильный телефон в желтом чехле, который актеры перебрасывают друг другу в испуге, не зная, что ответить Государыне Рыбке. Впрочем, голоса ее с первого раза услышать не удастся, рыбка вешает трубку... или просто на побережье очень плохо работает мобильная связь.

В «Золотых словах» история обрывается на половине повествования. Очевидно, что у этого спектакля не может быть финала пушкинской сказки – герои живут в гармонии с собой, в гармонии друг с другом и миром вокруг.

Самые главные, золотые слова Золотая рыбка произносит при очередном телефонном звонке Старику и Старухе, предвосхищая все прочие сказочные смыслы – это слова «любовь, правда и справедливость». Актёрская пара в просторных светлых одеждах усаживается на авансцене и смотрит, улыбаясь, в зал, а на заднике плывут, сменяя друг друга, слова на нескольких языках, слова, множество слов, которыми можно выразить и объяснить все то важное и дорогое, что есть в нашей жизни. Проговорить их про себя и осмыслить.





Материал подготовила Нина Монова.
Расшифровка аудиозаписи Марии Ильиной

Три слона для театра кукол

Рейн Агур,
Елена Луценко

Встреча с режиссером Рейном Агуром и художником Еленой Луценко на конференции «Режиссер и художник» в рамках IX Международного фестиваля им. С.В. Образцова. Рейн Агур – режиссер, драматург, педагог театра кукол. Народный артист Эстонской ССР. Лауреат III Международного фестиваля театров кукол «В гостях у Арлекина» – приз «За вклад в развитие мирового театра кукол». На творческом счету Рейна Агура более 140 постановок в театрах кукол и драматических театрах не только в Эстонии, но и за рубежом. Среди них – «История одного мальчика», «Гулливер и Гулливер», шекспировские постановки «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой». В 1998 году Рейн Агур вместе с художником Е.Л. Луценко поставили в ГАЦТК им. С.В. Образцова «Комедию ошибок» У. Шекспира. Елена Луценко – главный художник Воронежского театра кукол «Шут». Заслуженный художник России, лауреат Государственной премии России за достижения в области литературы и искусства, лауреат Государственной премии РСФСР имени К.С. Станиславского. Выпускница Ленинградского института театра, музыки и кино. Создала множество кукольных постановок с режиссерами В. Вольховским, Р. Агуром и другими: «Соловей и император» В. Синакевича, «Мертвые души» и «Шинель» Н.В. Гоголя, «Из жизни насекомых» К. Чапека, «Озерный мальчик» П. Вежинова, «Левша» Е. Замятина и другие. В ГАЦТК им. С.В. Образцова работала как художник-постановщик в спектаклях «Комедия ошибок» У. Шекспира и «Царь-Девушка» В. Одоевского.

Рейн Агур. Ничего мы не придумываем. Кажется, учим-обучаемся, для критиков готовимся и для коллег. Чтобы все было понятно. Так начинается наш трудный путь: Винни-Пух ходил, ходил, ходил... Ходил по кругу и протоптал тропинку. Она становилась все глубже и глубже. Его уже не было видно, потому что тропинка стала колеей, а затем – канавой. Мы, кукольники, сами себе делаем дорогу, которая ведет нас куда-то. И нас уже давно не видно. По-моему, стоит подумать, нужно ли на это энергию тратить. Другой вопрос: я не знаю, надо бы спросить, – сколько стоит минута ребенка? Сколько он переплачивает? Ведь мы не всегда умеем заполнить чем-то нужным, важным его пребывание на нашем спектакле. Возможно, минута старика

дешевле, чем минута ребенка. Ребенку не бывает скучно, он что-то постоянно открывает: «Почему? Как? Зачем?» А у пенсионера: «Ну ладно, все». Это – о сути нашей профессии. Итак, чем мы заполняем минуту ребенка? Драматургией? Есть ли она у нас? Большинство из нас точно знает – необходима сказка. Мы не думаем о том, что какой-то умный человек – не знаю, кто он был, – сказал: «Сказки любят там, где все надежды потеряны». Сказка может быть очень вредной, если ее не объяснишь. А кто из нас объяснял сказки публике? Нет, мы просто «делаем сказку», и делаем такие сказки, которые совсем не для маленьких. Это мудрое обучение уже взрослого человека. «Красная Шапочка» – замуж выходит. И уже проблема ребенка – «о чем это?». Вот мы крутимся-крутимся, но, по-моему, исходя из сегодняшней ситуации, нужно поговорить о драматургии. Такой, которая показывает и объясняет, что надо менять в жизни. И еще. Кукольный театр, в конце концов, может стать очень опасным для самого кукольника. Я лукавлю, конечно, но все-таки! Все драматические театры знают: репертуар, взятый в программу, должен образовывать зрителя, служить просвещению. Требуется изучать культуру, обстановку, костюмы того времени – все-все, чтобы сделать для публики что-то. Я считаю, если человек всю жизнь работает со сказками, то главная проблема – чтобы ребенок понял бы и принял, поверил и чтобы он смеялся, ведь он знает, как это делать! И существует опасность. Ведь как получить настоящую драматургию? Мы



привыкли, что драматургов нет, и не очень думаем над тем, что надо что-то делать. Не сказка нужна. У ребенка папа и мама почему-то разводятся, его родные папа и мама, а соседи такие-сякие... в театре нужна сама жизнь. Я так думаю. Мы должны быть полезны! И драматурги должны уметь это делать. Они – Чеховы, пишущие для самых юных зрителей. Мой зритель – гениальный ребенок. Для него нужны настоящие проблемы. Житийные! А не сказки. В домах у нас же какие проблемы? Каждодневные. Сегодня ребенка попросили помолчать, не шуметь –





Люциана. Эскиз к «Комедии ошибок»

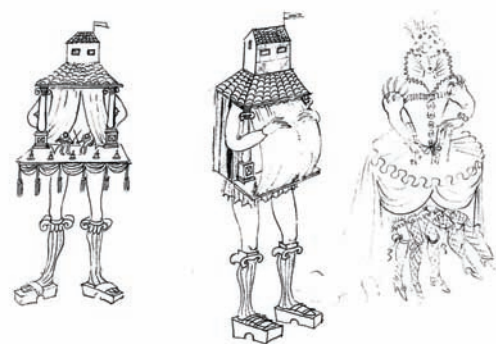
бабушка больна. Это же проблема. Отношения людские, в семье, на улице, с соседями – вот на что голод у нашей публики. Отсюда все «почему», «зачем». Это же постоянно в нашей жизни – какой-нибудь конфликт. Каждое государство хочет вырастить послушного гражданина – толпами, поколениями. И нам, кукольникам, хорошо бы кому-то что-то объяснить. Какого человека мы бы хотели: пытливого, с критичным мнением, а не с первого слова согласного подхватить «да-а-а, ура-а», и никаких вопросов! Заметьте, у детей все время вопросы. Без вопросов мозги становятся гладенькими. Я спасал себя и своих актеров тем, что ВЫБИРАЛ материал, чтобы было, о чем подумать и дорасти самим куда-то. Я помню, когда мы делали «Комедию ошибок», то хотели что-то важное обрести для себя, для актеров, которые участвуют, и, конечно, для публики. Чтобы не спрашивали: «Кукольный театр? Шекспир? С какого возраста начинается?» Тем, кто продает билеты, им это удобно, но только им. Когда мы выбрали «Комедию ошибок» Шекспира, театр согласился, и мы сделали спектакль. Теперь слово художнику – Елене Леонидовне Луценко.

Елена Луценко. Когда мы взяли это произведение, мы с Рейном задумались: что же в этом произведении такого, что можно было бы сыграть куклами. Почему куклами? Дело в том, что куклы несут в себе метафору, а то действие, которое происходит в спектакле, – оно очень ложится на метафору. В пьесе происходит множество всяких ситуаций, которые сильнее и интереснее показывает именно кукла. И еще – мы решили не сами придумать, какую систему кукол делать, мы исходили из того, что лучше всего могут делать актеры именно образцового театра, чем они сильны. Разумеется, «конек образцового театра» – это тростевая кукла. И решили делать тростевых кукол, потому что мы знали, что актеры смогут выжать из этих кукол все, что возможно. Также мы использовали разнообразие пропорций у кукол. От самой маленькой куклы до огромной и плюс еще

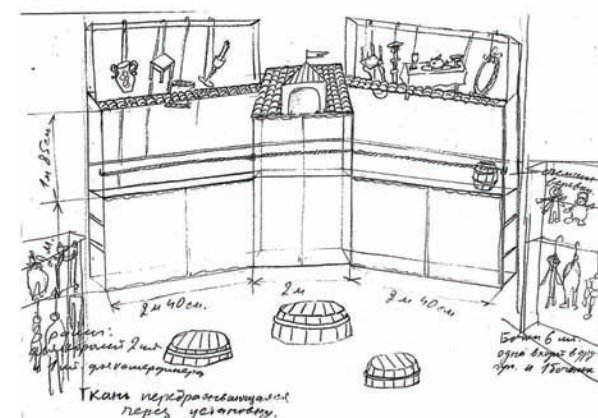
актер – тоже как человек-театр. Все действие началось с карнавала шекспировских пьес, где каждый участник-актер в особом костюме представлял собственный театрик. Когда приходили зрители, то актеры в костюмах-театриках заполняли фойе и каждый играл собственный спектакль, выходил с какой-то куклой и говорил, проигрывал с куклами текст из разных шекспировских произведений. Был «Гамлет» с маленькими куколками-марионетками. И перчаточный «Отелло». Потом, когда зрители уже рассаживались в зале, то карнавал переходил в зал. То есть мы вводили зрителя в атмосферу драматургии Шекспира. Наш замысел спектакля «Комедия ошибок» позволял так сделать. Сама история – про братьев-близнецов, которых все время путали. И мы с Рейном решили, что сам город – не просто декорация города, нет, его образ – через сценографию – должен быть тоже персонажем, который бы жил и содействовал остальным героям. Поэтому мы придумали башни – ажурные, прозрачные, которые должны были, когда что-то происходит, оживать: раздвигаться, соединяться. У города есть крепостная стена, где также что-то происходит. В конце концов, у нас получилось такое решение спектакля, где были еще скульптуры – и мраморные, и бронзовые. И мы придумали горожан для того, чтобы оживить сцены. Эти горожане по своей стилистике отличались. Все – деревянные. Но были нищие и зажиточные.

Рейн Агур. Мы делали это в 1998 году. Время рэкета. В спектакле были жестокие моменты – когда город растаскивали. Разрывовывали. Между прочим, мы думали, что это может быть интересно публике – что-то знакомое.

Елена Луценко. Город разрывовывали, и скульптуры по частям исчезали. Голова, плечи, потом целиком. В конце концов, на этих челноках-лодках



Эскизы персонажей «Комедии ошибок»



Эскизы к спектаклю «Королевский стриптиз»



Куклы из спектакля «Комедия ошибок». Люциана



Люциана



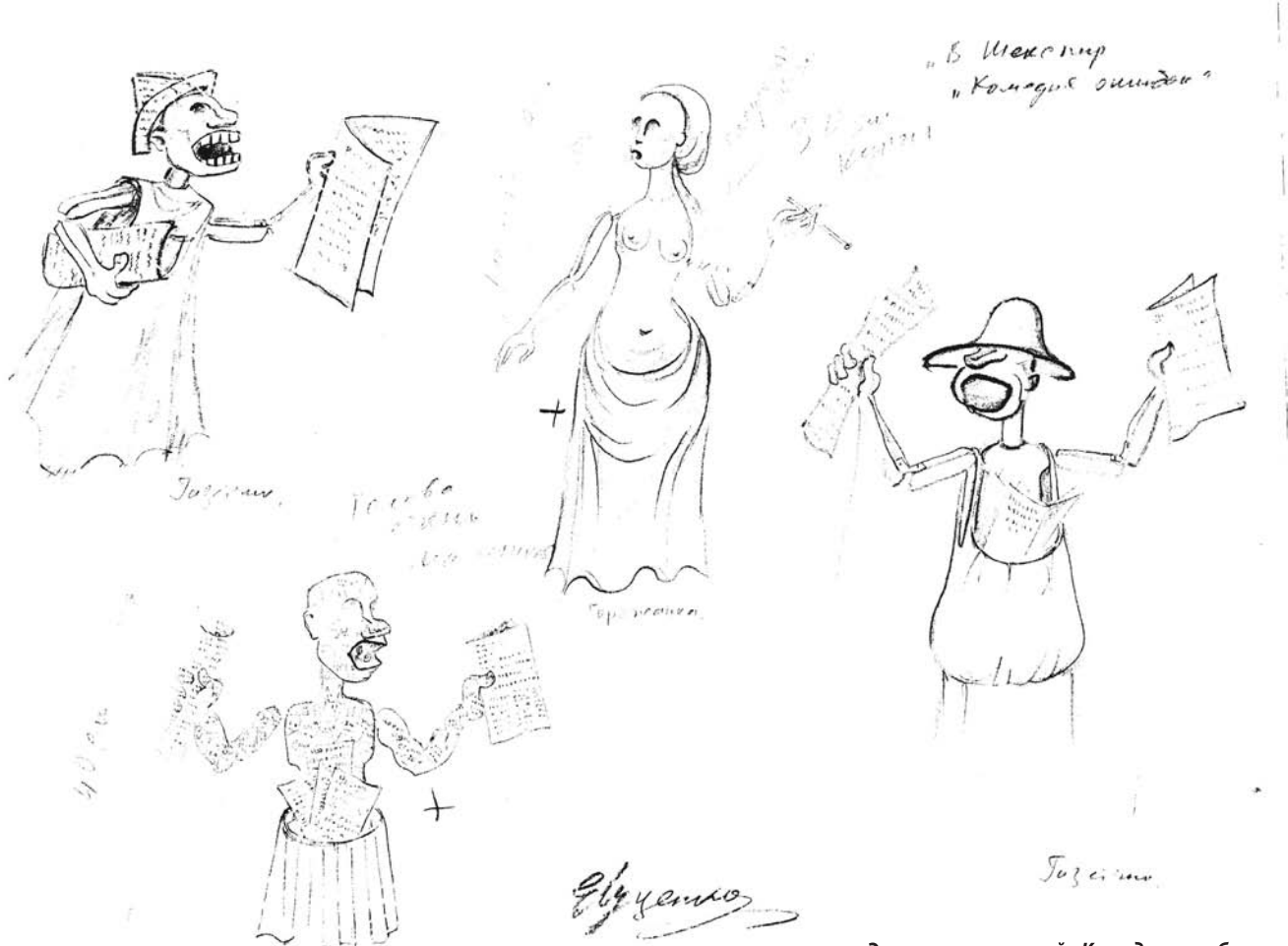
Отелло и Дездемона



Адриана



Адриана



зрители видели, как ворованные части скульптур перевозили. Идет какая-то сцена, горожане вдруг врываются и заполняют сцену, предворяют ее или завершают. Персонажи в костюмах – они также находились и на сцене. Декорация была решена так, что моментами зрители их видели: шляпы, лица, маски. И были моменты, когда артисты выходили в зрительный зал и на авансцену и в открытую играли с тростевой куклой целую сцену. Самое интересное, что начинал спектакль у нас персонаж из шекспировского карнавала – Время. Он подчас вмешивался, где-то помогал актерам водить кукол. Он присутствовал, существовал и говорил нужные, важные фразы: высказывания самого Шекспира о жизни, о времени, о ценностях человеческих.

Рейн Агур. Для того и Шекспир. У него это все есть. Но в хорошей драматургии все хорошо запрятано. Это плохая драматургия открывает все, что есть, сразу. Стоит припомнить: театр стоит на трех слонах. Любовь, правда и правдивость. Это перевод эстонских слов. Из них, этих трех, для детского понимания, восприятия – они все годятся. Ребенок понимает все это. И правду, и неправду, и любовь. Как же мы тогда распределяем сами: это для взрослых, это для ребенка? Мы делаем в таком случае плохую драматургию, что-то отрезая, что-то выкидывая. Из детского спектакля делаем что-то половинчатое. Потому что не учитываем, что ребенок понимает все! Шекспир – это спасение. Для десятилетнего ребенка нет ничего непонятного. И про семью там все есть. И про вражду все есть. Непонятно, почему мы себя нагружаем лишними «это не для...». В хороших семьях дети ходят

на симфонические концерты, на балет и оперу. Не все семьи ведут, конечно.

Елена Луценко. Когда Рейн как режиссер и я как художник берем материал, то всегда очень внимательно читаем автора и тщательно собираем все, что мы о нем знаем. Вы знаете, если очень-очень внимательно читать, то сам автор подскажет решение спектакля. И я уже знаю, что мне Рейн скажет. И он знает, что я ему скажу. Мы только успеваем идеи подавать друг другу. Набираем-набираем, потом все-таки основной стержень спектакля он одобрит. И уже к этому стержню подбираем: вот эту идею можно отбросить. А эту мы оставляем, она нам поможет донести главную мысль. И начало придумывания спектакля – это такое счастье! Я рассказываю, как мы с Рейном за три часа придумали спектакль «Королевский стриптиз» – «Голого короля» Шварца.

У меня была стопка набросков, идей по спектаклю. Рейн листает, потом говорит: «Тебе хочется делать то, что уже сделано?» Я говорю: «Да нет, вообще-то не очень». – «Давай прямо сейчас придумаем этот спектакль! Сценография – что там может быть такого? Что это за государство? Это милитаризованное государство. Значит, все должно быть милитаризовано. Но – замаскировать это все нужно!» Стали обсуждать каждого персонажа. И оказалось, что каждый предстает не тем, кем он является на самом деле. И мы решили делать очень условных кукол. Метафора стала доминантой сценографии. «Королевский стриптиз» – потому что, они все в финале раздеваются. Раздеваются, и оказывается, что фрейлины – вообще пустышки. Просто веревки. Всеобщий стриптиз – и декорация тоже обнажается. Снимается

камуфляж, а под ним – настоящие деревянные бочки. Написано: «Порох», «Взрывчатка». Мы все сидим на пороховой бочке. Какой смысл замечательный! Но самое главное открытие – Король. Я спрашиваю Рейна: «Раздевают Короля. Ну и что? Голую куклолку показать? Это будет неинтересно. Смысл должен быть». И придумали! Короля раздевают, а там зеркало. И каждый видит самого себя. В этом – смысл. И когда есть смысл в спектакле, в каждой кукле, в каждой сцене, в диалогах – тогда и актеру интересно. Он знает, что он играет и ради чего. И это зрителю интересно.

Рейн Агур. Из рассказа Елены кажется, что все было очень просто. Но дело в том, что не с каждым художником можно это прожить. Должны быть единомышленники. И тогда все получится.

Елена Луценко. У театральных художников встречается ошибка, когда создается впечатление, что у него куклы благополучно переплывают из одного спектакля в другой, несмотря на разность авторов и спектаклей. Я иногда встречаю на фестивалях такое. Иногда бывает, кукла – мертва. Мертвый материал. Я считаю, что кукла имеет право быть живой. И когда меня спрашивают после спектакля: «Это мимирующая кукла?» – я объясняю: «Нет, не мимирующая. Просто скульптура куклы мною настолько создана была, что при определенном освещении, в определенном ракурсе она оживает, и важно, когда актер это чувствует и понимает. Например, актер Виктор Голованов. Насколько он чувствовал и персонаж, и куклу, ее скульптуру – хотя ничего особенного, –

голова была, висела тряпочка, ручки... но сколько динамики, сколько выразительности! Он делал даже больше того, что я заложила в куклу. И у зрителей создавалось впечатление, что она мимирует...

Например, в «Комедии ошибок» кукла Адриана преображалась. Она – вся из себя благочестивая дама, но в какой-то момент в ней тигрица просыпается. И под подолом спрятан каркас. Когда она злилась, у нее открывалась клетка, и внутри билась красная птичка. Ее сестра – та вообще была такой ангел во плоти. Но у нее в груди дьявол просыпался. Раскрывалась грудная клетка, и оттуда появлялся демон с громадным красным языком. Потом все закрывалось, и опять она милая. Эти моменты были очень важны в спектакле. Как куклой сыграть ярость? Гнев? Или страсть какую-то. Вариант решения – через прием трансформации. То есть художник создает образ. Режиссер, конечно, работает с актером, он объясняет, как действовать куклой, ее пластику – но художник должен как актер проигрывать каждый персонаж. Когда мне куклу приносят в процессе работы, всегда начинаю как актер ею управлять, смотрю, как она работает.

Рейн Агур. Самое главное в театре кукол: на сцене должны быть люди с развитым – сильным! – воображением. Если этого нет, начинаются все трудности. И кукольный спектакль получается совсем в другом жанре. Помните, Мумми-тролль спрашивает у Мумми-мамы: «А для чего все это?» И она отвечает: «Театр – для того, чтобы показать людям, какие они есть и какие они должны быть».



По следам конференции «Режиссер и художник» в рамках IX Международного фестиваля театров кукол имени С.В. Образцова.* Отзывы участников.

Материал
подготовила
Нина Монова

Сергей Ягодкин, режиссер

Действие визуальных образов в современном театре кукол является непреложным условием спектакля. Его организаторами являются режиссер и художник. От качества их союза зависит успех спектакля. Казалось бы, что проще? Сели, договорились, и каждый выполнил свою часть договора. Однако, не все так просто.

Какие же объективные причины препятствуют гармоничному существованию двух нуждающихся друг в друге художников?

Первая причина – школа. Школа не как *alma mater*, а как явление, формирующее профессиональный язык. Законы сценографии, скульптуры кукол, костюма и других элементов визуальной ткани спектакля, изучены и преподаются довольно подробно. Однако понятийный язык художника лишь косвенно связан с понятийным языком режиссера. И в данном случае это – скорее проблема режиссерской школы, дробящейся на несколько часто противоречащих друг другу практик. Чего только стоит разница трактовок события Поламишевым и Товстоноговым... Да и сам язык режиссуры театра кукол сформулирован слабо, не отражая специфики нашего вида искусства. Сегодня язык режиссуры театра кукол крайне зависим от режиссуры театра драмы. В действительности мы перенесли понятия режиссуры театра драмы на территорию театра кукол с добавлением к ней часто формальных слов об образной природе «искусства играющих кукол».

Причина вторая – стереотип. Русский психологический театр стоит на триаде автор-режиссер-актер. Эту справедливую для драматического театра модель традиционно переносят в театр кукол, и создается художественный вывих. Театр кукол начинает подражать другому виду искусства. Порой подражание выходит на уровень художественного явления, но чаще остается бессодержательной пародией. Театру кукол надо узаконить свою триаду – образ-действие-актер.

Слово как драматургическая основа не является обязательным атрибутом спектакля в театре кукол. Визуальный образ, действующий в предлагаемых обстоятельствах, которые транслируются актером, уже претендует на основу понятийного языка современного театра. Формированию образа, его действиям в предлагаемых обстоятельствах и призван служить дуэт режиссера и художника. Законы спектакля, сформулированные творческим союзом режиссера и художника, должны помогать актеру найти способ существования. А верно найденный способ существования в грамотно построенном визуальном действии – качественный фундамент для спектакля.

Третья причина – этюд. Всякие умозаключения необходимо подвергать практической проверке. Художник, работая над картиной, пишет ряд набросков, эскизов и пр. Писатель, работая над текстом, пользуется черновиками, записными книжками. Режиссер драматического театра владеет этюдом как инструментом проверки сквозного действия и иных элементов сценического действия. Театру кукол в своей практике сложнее пользоваться этюдом ввиду его материальности. Мягко говоря, не каждый театр может позволить себе финансирование творческого поиска, так необходимого на пути создания спектакля как объекта искусства. Быть может, поэтому так редки спектакли, попадающие в эту категорию. Ведь творческий дуэт режиссера и художника вынужден довольствоваться умозрительными проверками своих замыслов.

Это далеко не все обстоятельства, влияющие на жизнь творческого союза режиссера и художника в театре кукол. Конференции, фестивали, лаборатории, мастер-классы – все это, а также многое другое способствует формированию нашего профессионального языка. А там, где есть язык, можно говорить и слышать.



Галина Коптяева, художественный руководитель театра актера и куклы «Петрушка» (г. Сургут)

Появляется возможность сопоставить, сравнить. Получить уже готовые решения проблем или вместе с коллегами найти неожиданные пути для их преодоления... Восхищаешься до слез, разочаровываешься в себе, потом анализируешь, наполняешься идеями и отправляешься в свои северные дали, где тебя ждут равнодушные к театру кукол люди, с которыми ты должен построить СВОЙ театр.

Наталья Молоканова, главный режиссер Нижнетагильского театра кукол

Несколько слов благодарности

Что «Программа по развитию региональных театров кукол» работает, и в том, что она необходима, нет сомнений... Потому что все искренне заинтересованы в творчестве друг друга, и есть желание поделиться своим опытом с тем, кто понимает тебя, и говорит с тобой на одном языке.

Наталья Ледовских, художественный руководитель семейного театра кукол «Добрый жук» (г. Ставрополь)

Все творческие пары, которые рассказывали об удачно сложившихся спектаклях, делились своими яркими эмоциями, а именно – радостью работы друг с другом. Это ни в коем случае не отменяет жаркий спор в три часа ночи с брызгами красной акриловой краски, – по поводу, «какого оттенка будут перья на левом крыле Синей Птицы». Но к премьере режиссер и художник станут теми избранными, которые могут искать.



* Полностью материал
опубликован на сайте ГАЦТК им. С.В. Образцова
www.puppet.ru



Елена Луценко, главный художник Воронежского театра кукол «Шут»

Общение в таком творческом формате в большей степени дает художнику неоценимую пользу в постижении своей профессии и накоплении опыта. Это помогает увидеть ошибки в своих же спектаклях. И стараешься их уже не допускать... в своей профессии художник учиться всю жизнь, это наш образ жизни, а спектакль – это наш язык со зрителем, это наша проповедь.

Александр Поветкин, главный режиссер Забайкальского государственного театра кукол «Тридевятое царство» (г. Чита)

Как уже опытные и известные мастера работают с не менее известными и именитыми художниками? На таком богатом опыте всегда нужно учиться. И для меня эта конференция стала не просто творческим диалогом с прославленными мэтрами, но больше даже школой, значительно обогатившей мой профессиональный опыт.

Дмитрий Шишанов, режиссер-постановщик (г. Красноярск)

Наверное, мне бы хотелось, чтобы на конференции было бы больше молодых режиссеров и директоров театров, которые могли бы знакомиться, обсуждать проблемы, искать выходы непосредственно на конференции. Ведь проблема доверия молодому режиссеру – это одна из ключевых повесток дня. И, мне кажется, это могло бы стать еще одной те-

мой, еще одним поводом для встреч на базе театра Образцова.

Евгения Потапова, режиссер-постановщик (г. Санкт-Петербург)

Показали на практике, как можно «вскрывать» автора, чтобы материал зазвучал актуально, цепко, остро. Несомненно, такие встречи нужны и важны, особенно для молодых специалистов, – интересно узнавать, как создается замысел у опытных коллег, и находить сходства и различия в методах работы, в подходах, видениях.

Евгений Сивко, главный режиссер Екатеринбургского театра кукол (г. Екатеринбург)

Режиссер – профессия одиночек, и просто необходимо периодически не только анализировать свою работу, но и «подсмотреть» процесс творчества своих коллег... Есть еще один важный результат конференции – единение коллег по цеху, когда происходит трансформация нашего сообщества в единое театральное кукольное пространство.

Юлия Селаври, главный художник Екатеринбургского театра кукол

Вопрос о нужности-ненужности подобных встреч, на мой взгляд, риторический. Особенно с точки зрения художника: у режиссеров-то есть Ялтинская лаборатория. Наша встреча безусловно нужна и полезна.

Людмила Рестенко, главный художник Крымского академического театра кукол (г. Симферополь)

Полезно было все! Рейн Агур произнес ключевое слово: «ВООБРАЖЕНИЕ»! В этом, я считаю, главная миссия театра для детей, – разбудить и развить воображение.

Небольшое отступление в историю. Я впервые увидела спектакли Рейна Агура в Доме офицеров на Литейном в Санкт-Петербурге. Это были «Гулливер-Гулливер» и какой-то спектакль для малышей, названия не помню. Спектакль для детей, от которого ничего не ждали, потому что просто «пошли на Агура», – запомнила на всю жизнь! Его незабываемую атмосферу. В помпезном зале с красными дорожками сидели офицерские папы, мамы и дедушки со своими крошками. Спектакль шел на русском с эстонским акцентом. Это было что-то невообразимое: актеры прыгали, бегали, свистели резиновыми утятами, которые плавали в тазу, брызги летели во все стороны! Было так смешно, весело и все понятно, что зал влюбился в этих бесшабашных актеров, которые управляли залом. Мы тоже пищали, топали ногами – нам было все можно на этом спектакле. Один дедушка так хохотал, что свалился в проход на красную дорожку. Мы выходили из зала после спектакля как одна дружная семья, улыбались друг другу, и была такая легкость, как будто наглотались кислородных шариков. Мы вообразили себя малышами. Воображение – это золотое слово!





О театре кукол, импровизации и ритуалах, вопросах драматургии и бытия актера-кукольника беседуют главный режиссер ГАЦТК имени С.В. Образцова, лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска», руководитель мастерской театра кукол РИТИ-ГИТИС Борис Константинов и доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра РИТИ-ГИТИС, помощник по творческим вопросам художественного руководителя Театра Евг. Вахтангова Римаса Туминаса, заведующий кафедрой искусствознания и гуманитарных наук Высшей школы сценических искусств – Театральной школы Константина Райкина Дмитрий Трубочкин.

Дмитрий Трубочкин: Я вижу, у Вас в кабинете настольный хоккей. Вы играете?

Борис Константинов: Играем, когда стресс. Вызываю к себе ленивого, обыгрываю, и у него есть повод взбодриться. Или он меня обыгрывает и тогда уходит гордый, потому что победил.

Иногда надо сыграть в такую игру с артистом, чтобы артист тебя победил. В кукольном спектакле режиссерская «застройка» часто очень велика, потому что актер лишен возможности видеть себя со стороны: есть ширма или яма – в общем, преграда, через которую не видно тебя как актера, а слышно только через куклу. Поэтому актеру трудно видеть рисунок, экспозицию. Конечно, ты как режиссер предлагаешь ему некую свободу в поиске роли, в разборе, но потом все равно говоришь, что надо там и там подвинуть; и в финале понимаешь, что «застроил» актера. Актер не всегда рад такому театру. Поэтому ты все делаешь для того, чтобы актер решил, что это он сам так придумал. Меня так учили в театральном институте. Актер присваивает себе роль, она становится его ролью, и теперь он будет ее беречь. Вот такая игра.



Дмитрий Трубочкин: Есть ли импровизация в театре кукол?

Борис Константинов: Мне кажется, самые удачные вещи, произошедшие в кукольном театре, случились именно благодаря импровизации. Только через нее рождается живое. Если живое родилось, то твоя задача как режиссера лишь в том, чтобы выбрать нужное.

Жаль, мало сегодня жадных до импровизации актеров. Я часто слышу: «Скажите, что делать...» или «Почему Вы злитесь? Почему недовольны?». ... а я недоволен тем, что актер в свободную минуту не с куклой, а с телефоном. У нас есть, конечно, профессиональные запреты. Но запрет – это для того, чтобы заставить артиста вспомнить, что он на работе, «у станка»... Дороже другое: когда я вижу, что артист стоит с куклой в уголке, ожидая своей партии. Бывает, на репетиции ты начинаешь возиться с одним актером, а другой долго ждет, и в этот вечер он может вообще не поднять куклу; вот и возьми свою куклу, как маленькую скрипку, маленькое фортепиано, на котором ты наигрываешь свою вечную гамму. Хочется, чтобы именно такой актер был рядом.

Дмитрий Трубочкин: Я вспоминаю музыкальные концерты, когда была открыта закулисная часть. По моим наблюдениям, наверное, процентов десять музыкантов не расстанутся в антрактах со своей скрипкой: они ее носят, что-то наигрывают...

Борис Константинов: Это называется «Пойду, попилю...» Мне нравятся такие артисты. Есть слово хорошее: ремесло. Ремесленник, быть может, менее талантлив, но когда он входит в контакт с публикой через свой материал в спектакле, он-то и найдет нужную ноту. Он не скажет: «Что-то сегодня не пошло, не получилось». Так говорить

нельзя: не имеешь права. И одно дело – понимать головой, а другое – когда твои руки понимают, как сделать верно. Здесь важен объем наработанного материала – то есть ремесло.

Дмитрий Трубочкин: Вспоминается искусство родственное кукольному театру: искусство маски. Мои коллеги-итальянцы, давно занимающиеся своим театром и знающие традиции, говорят, что есть древние ритуалы, которые надо соблюдать, когда ты подступаешь к маске. Просто так ее не взять. Нужно вначале себя самого настроить наподобие музыкального инструмента, подготовить к маске. Моя коллега Клаудиа Контин – знаменитая итальянская женщина-Арлекин, прежде чем взять маску, тронет себя по лбу, по носу, затем как-то тронет свою маску и лишь затем возьмет ее. Она никогда на сцене не наденет маску, стоя лицом к зрителю: для нее первичное взаимодействие с маской – таинство. Когда Клаудиа снимает маску Арлекина, она его незаметно благодарит. Есть ли подобные ритуалы при обращении с куклой?

Борис Константинов: Думаю, что да. Они, быть может, интимны; мы, режиссеры, их не всегда подмечаем. Но мне кажется, у артистов-кукольников они есть. Артист – как ребенок, у него есть свое личное отношение к своему инструменту, тем более, когда инструмент – это кукла. В нашем театре кукол много, спектаклей много... но даже в этом множестве такие ритуалы есть, я в это верю. В школах этим ритуалам не обучают, это что-то индивидуальное.

Аккуратность по отношению к кукле – это и ритуал, и профессиональная необходимость. Вот я веду себя беспардонно по отношению к кукле-марионетке на 40 нитях. Во время моего выступления она запуталась, закрутилась не в ту

Вечерняя беседа

Дмитрий Трубочкин,
Борис Константинов



Зилов (Роман Бучек).
«Утиная охота».
Иркутский театр кукол



Адельма (Юлия Бобровская).
«Турандот».
ГАЦТК им. С.В. Образцова

сторону... Каково это на глазах у публики? Или на глазах у менеджера, который отбирает шоу для своей программы? Продлит ли менеджер тебе контракт? Ведь менеджер смотрит глазами публики, он всегда среди зрителей. А кукла почувствовала небрежность, и голова у нее упала ниже пояса, и согнулась она не так, как надо: наверное, это ты не дорепетировал, перед зеркалом не постоял. (В драматическом театре режиссеры обычно против репетиций перед зеркалом, у нас это нормально: зеркало нужно, чтобы увидеть куклу со стороны.)

Кажется, что мне зеркало, если я уже годами играю это шоу. Но тут-то и опасность: начинаешь играть «без входа». Я понимаю, что это звучит как сумасшествие, но все же надо и «поздороваться», надо и «поблагодарить». Я – за такой подход к кукле. Я был бы очень рад, если после спектакля, подсматривая за ребятами, я бы заметил, что каждый как-то особенно относится к своей кукле. У нас даже есть кое-что подобное. «Фигаро» – спектакль-феерия; и вот, когда он заканчивается, мы складываем куклы в ящики на глазах у публики не просто так, не равнодушно: мы бросаем туда соломку. Не знаю, вполне ли понимают ребята, зачем я это придумал. Соломка для того, чтобы почувствовать, что кукла – не куча хлама, не ветошь, поношенная и брошенная в сундук. Кукла должна быть уложена аккуратно, как на отдых; и я при этом знаю, что завтра я снова эту вещь возьму, поэтому перекладываю ее соломкой.

Дмитрий Трубочкин: Вы осознаете себя как артист-кукольник?

Борис Константинов: Скажем так, я знаю, что это такое – быть артистом-кукольником. Я не имею права этого не знать. Как дирижер должен уметь играть на музыкальном инструменте, хореограф должен постоять у станка... Когда мы учились, мы проходили ту же школу, что и драматические актеры, например: мастерство, сценическое движение, речь, фехтование, вокал – все, что нужно тебе на сцене как драматическому артисту. Любому режиссеру это необходимо. Через школу лежит путь к психологии артиста. Надо понимать, что ему мешает. Или надо, наоборот, специально создать для него иногда преграду, чтобы он ее преодолел, чтобы эмоционально взорвать пустоту. Как режиссер, я всегда внутренне играю свой спектакль перед началом работы: проживаю все роли – мужские и женские. Если надо с куклой показать на сцене, то и с куклой покажу. И я очень хорошо понимаю, как трудно работать драматическому режиссеру, если он волею судьбы попадает в театр кукол и не знает этот театр изнутри, не мыслит, как актер. Ему трудно сформулировать задачу, он смешит народ, а может быть даже и злит. То, что доступно для драматического артиста, недоступно кукле, потому что художником в ней не заложены такие-то жесты, такие-то движения. Поэтому хорошо, что я впервые попал в театр кукол как актер; потом мне напомнили о том, что я режиссер... Для режиссера ценно и монтировщиком поработать. Мне это очень помогает: когда ребята из монтировочного цеха говорят, что так кулису натянуть невозможно, я просто беру и делаю, и они уже понимают, что хитрить не получится.

Дмитрий Трубочкин: Как случилось, что Вы попробовали практически все профессии в кукольном театре?

Борис Константинов: Причина, наверное, в том, что театр кукол беден, не обеспечен. В нашей стране необеспеченность, недостаточность субсидий для театра кукол – привычное явление. Если драматическому артисту платят зарплату 20 рублей, то такому же кукольнику – почему-то 5. И не объясняют, почему. Приблизительно так же обстоит дело с режиссерами драматического и кукольного театра. Думаю, мы сами в этом виноваты: мы когда-то согласились на такое отношение к себе. При этом я ясно вижу, что кукольник пашет больше, чем иной драматический артист. У него много дополнительных затрат: оживить неживое, например. А в какой неудобной позе часами пребывает артист-кукольник? При этом я хочу, чтобы у него «пела душа»; мне как зрителю рядом с куклой уютно, я увлекаюсь и, как режиссер, хочу больше свободы от кукольника, раскрепощения... а он в это время стоит, сложившись вдвое, чтобы его не было видно. Столько усилий нужно, чтобы побороть это неудобство, чтобы «взлететь». Но что это я вдруг о деньгах...

Дмитрий Трубочкин: Это хорошо, что о деньгах, потому что важно. Два с половиной столетия назад в Венеции к драматическому театру относились, как к «младшему брату» оперного. Если

оперная примадонна получала 1000 дукатов, то супер-звезда драматического театра – не больше 300. Сейчас приблизительно такое же отношение между драматическим театром и кукольным. Как так случилось? Почему-то в культуре восприятия современного кукольного театра заложено то, что он как бы «младший брат», а драматический театр – «старший». Это при том, что кукольный театр не младше, чем театр драматический. Театр вещей, изображений, масок возник едва ли не раньше, чем театр живых актеров.

Борис Константинов: Думаю, это сложилось в советское время. Вот читаю я у Лотмана такую строчку: «Театр кукол находится на периферии искусства»; так сказав, он начинает размышлять о причинах. Хорошая аналогия: старший брат, младший брат... Старшему брату пять рублей, младшему – два. Интересно, почему: у него что, желудок меньше? Или он не сумеет их потратить с умом?

А может быть, все проще. Планшет сцены среднего драматического театра больше и декораций на такую сцену войдет больше. А в кукольном театре: вот две палки, на них натянута тряпка под названием ширма... вот и все! Кажется, какие затраты? Составляют экономисты смету и решают, кому делать новые декорации, а кто будет играть на подборе. Потому что вдруг в кукольном театре какие-то странные люди решили, что артист должен выйти из-за ширмы и посуществовать на сцене в живом плане. Решили и опомнились: в театре даже цеха нет по пошиву костюмов для артистов. Сшить костюм для Зайчика или Белочки – пожалуйста. А для заслуженного артиста Ивана Ивановича Зайчикова не выйдет. Что делать? Идти в драматический театр, обращаться в их

цеха. Шить дорого, значит возьмем на подборе. И мы, кукольники, видимо, в какой-то момент смирились и сказали: давайте.

Помню, когда мы были студентами в Питере, нас попросили помочь разобрать склады Мариинского театра. Какие-то ткани там залежались, надо было убрать. И я там нашел такую сетчатую ткань – рулон метров 50. Я взял ее и не отпускаю: чувствую, она такая наша, кукольная по фактуре. Завскладом у меня спрашивает: «Что ты с этой тканью, как с девушкой носишься? Это же все на выброс: надо – бери!». Я взял. Эти 50 метров серо-голубой ткани нам хватило на все аудитории – на все падуги, кулисы и занавесы. Одной кулисы из Мариинского театра хватило на весь кукольный факультет! Так что, еще и размер имеет значение. А еще, если мы слышим слово «кукольный», думаем: «детский». Детский стол дешевле, чем взрослый стол; детское платье дешевле, чем взрослое... Вот такая банальная логика.

Дмитрий Трубочкин: Между прочим, порочная логика. Если детский – значит, маленький – значит, кукольный. А что такое кукольный? Это – детский. Классический порочный круг получается: следствие становится причиной и наоборот. В логике – источник ошибочных суждений.

Борис Константинов: Да! Я думал, что в XXI веке эти ошибочные суждения уже преодолены. Стоит только ввести в поисковую строку «театр кукол», и тут же тебе высветится и Филипп Жанти, и все остальные... но вот я в Иркутске: репетируем «Утиную охоту» по Вампилову в театре кукол «Аистенок». (Я еще попенял дирекции этого театра: зачем они сами себя «Аистенком» называли? «Аистенок», «Дюймовочка», «Золотой ключик» – вот вам сразу



«Снеговик».
ГАЦТК им. С.В. Образцова



Тореадор (Валентин Овсянников).
«Кармен». Вологодский театр кукол «Теремок»

и детский театр). Журналист приходит брать у меня интервью, и первый вопрос: «Вы ставите «Утиную охоту» для того, чтобы ребенку было легче понять эту пьесу?...». Что тут скажешь?

Конечно, мне было бы интереснее, если бы журналист задал другой вопрос: почему Вампилов – и в куклах? (Кстати, тамошние вампиловеды говорят, действительно, «Вампилов»). В чем причина такого выбора? Я бы попробовал ему ответить, потому что сам себе постоянно задаю этот вопрос: почему в куклах? Имею ли я право брать драматическую пьесу, которая не задумывалась Вампиловым для театра кукол? Я однажды понял, что для Зилова окружающие его герои – это куклы, марионетки, которыми он движет, как кукловод; это и было причиной, почему у меня в спектакле Зилова играет живой артист, а окружают его куклы.

Кто-то спрашивает: что за амбиции такие у кукловода – выходить из-за ширмы? но ведь так было уже очень давно, и «живой план» рядом с куклой – не сегодняшнее изобретение. Рядом с Петрушкой был музыкант. У Сергея Образцова не было специальных амбиций, когда он ставил «Божественную комедию» и вводил «живой план». Для «Необыкновенного концерта» ему не нужны были актеры в «живом плане»: скорее, нужна была пародия на живого человека, на жанр. В «Божественной комедии» ему нужен был Создатель, Бог; Адам и Ева для него – поделки, куклы, он их слепил. Сама природа театра кукол помогала драматургу...

В другом спектакле Театра имени Образцова – «Новом ковчеге» – были Черт и Ангел. Вот и я сейчас пробую ввести Черта и Ангела в мою работу «Жена мужа в Париж провожала» по рассказу Василия Шукшина.

В этой грустной и жестокой истории главный персонаж Колька решает отравить себя газом. Мне кажется, здесь важно показать, что происходит с душой героя: она как будто оказалась на качелях. Сам материал подсказывает, как можно это сделать с куклами:

«Жена мужа в Париж провожала,
насушила ему сухарей,
а сама потихоньку шептала:
забери тебя ЧЕРТ поскорей...»

Стало быть, есть Черт! Он не выдуман мною. Но тогда нужен Ангел; только он слабенький какой-то у Кольки оказался, не уберег... Мне кажется, это честно в нашей жизни: Ангел может и проиграть. Но борьба, конфликт там точно есть. Поэтому я хочу предложить артистам сыграть шукшинскую историю с добавлением такого конфликта между Ангелом и Чертом.

Качели тоже ощутимы в этом печальном рассказе: вроде бы перед нами трагедия, но сколько юмора в тексте! И в то же время чувство неизбежности. Колька должен был кого-то убить. Пришел с топором казнить жену, а она убежала, схватив ребенка. Раз убежала, значит, спасена... но казнить кого-то все же надо: убью себя, другого выхода нет. Без этого трагического чувства неизбежности грош цена была бы рассказу.

Мне думается, глупо давать на сцене простую иллюстрацию того, что написал Шукшин. Когда я берусь за рассказ, я превращаю его в сказку: кукольник – значит сказочник. Я должен найти в произведении что-то большее, чем быт, попробовать проникнуть дальше, глубже; за это я и люблю театр кукол.

Сейчас много говорят о том, что современный театр уходит все дальше от бытового натурализма – в сторону актерских поисков Михаила Чехова. В эту же сторону нас влечет и кукла; я называю это – в сторону сказки. У нас, кукольников есть мощное театральное оружие, даже целый арсенал: намек («сказка – ложь, да в ней намек...»), метафора, символ, знак, маска.

Дмитрий Трубочкин: Намек – это действительно важно и интересно, в нем видят признак современного стиля. Современный театр говорит не прямо, а намеками; часто даже не через людей, а через вещи. Об этом охотно говорят, но кукольный театр все же не торопятся переводить из «младших братьев» в «старшие». Вместо «кукольный театр» говорят: «предметный театр», «фигуративный театр», «театр метафоры», «театр вещей и изображений». Такой театр, как две капли воды, похож на кукольный: но названия «кукольный» все же старательно избегают. Интересно задуматься, почему... А у меня еще вопрос, он возник, когда я смотрел Ваш спектакль «Кармен» Вологодского театра кукол. Как по-Вашему, любой литературный или драматургический материал может быть взят в работу в театр кукол? Или все же есть такие тексты, сюжеты, истории, которые точно в него не попадают?

Борис Константинов: Николай Петрович Наумов, мой учитель, говорил так: «В театре кукол можно поставить все», и добавлял: «А надо ли?». Я мыслю так же, и этот вопрос: «Надо ли?» – постоянно задаю сам себе...



«Петрушка Великий»: выход за рамки

Анна Казарина



С 14 по 18 сентября 2018 года в Екатеринбурге в 9-й раз прошел «Петрушка Великий» — один из крупнейших в России фестивалей театров кукол. «Грани возможного» — так обозначили главную тему этого года организаторы: Екатеринбургский театр кукол и директор Петр Стражников. С границами спорили не только спектакли, но и жюри, выдав сразу два гран-при.

Выйти за границы в прямом смысле слова удалось благодаря приглашенным коллективам. Международный фестиваль, какковым «Петрушка» всегда и был, предполагает участие зарубежных театров: в этот раз гости приехали из Беларуси, Германии, Испании, Финляндии и Франции.

Зарубежная программа: театр в чемодане

Несмотря на количество приглашенных театров, иностранная программа вышла довольно сдержанной. Показать хотелось много, и это стремление явно прослеживается в выборе спектаклей. Европейцы представили множество жанров театра кукол: это и марионетки, и театр теней, и предметный, и визуальный театр. Все это небольшие постановки, почти всегда — моноспектакли, так распространенные за границей.

Но и они получились предельно разными. Рядом с испанцем Жорди Бертраном, мастерски управляющимся с марионетками в своем неустаревающем с годами номере «Антология», спектакль «Маленький носорожек находит друга» Театра теней «Аннафабули» из Гамбурга, разыгранный простыми теневыми куклами на ма-

леньком экране, кажется скорее по-детски наивным.

И хотя на фоне российских, даже камерных, работ гости, в отсутствие пышного или вообще какого-либо реквизита, порой выглядели скромно, интереснее здесь не техника и декорации. Важнее именно разнообразие представленного европейского театра кукол, порой действительно раздвигающего грани допустимого — мы и не думали, что и так тоже можно.

«Блок-театр» (Турку, Финляндия, театр «Ко-Коо-Мо»)

В руках Розы Халме, создательницы и единственной актрисы спектакля, деревянные блоки конструктора превращаются в животных, людей и здания. Короткое бессюжетное шоу в родной Финляндии Роза показывает детям с особенностями развития и людям с ограниченными возможностями, в конце постановки приглашая зрителей на сцену — собрать собственную историю.

«Антология» (Барселона, Испания, театральная компания Жорди Бертрانا)

Шоу классических марионеток, которые в руках мастера становятся трюковыми. Бертран путешествует с этим спектаклем по миру

с 1987 года. Главный фокус: кукла алхимика, самостоятельно выдувающая большие мыльные пузыри и создающая из них целые миры.

«Был бы у меня дракон» (Минск, Беларусь, театр кукол «Картонка»)

С плоскими куклами из картона, созданными в примитивной

заведет его фантазия в следующий раз.

Мотив мусора в европейском театре и театре кукол в частности совсем не новый, как и работа с видео. Однако здесь все знакомые ходы сложились в весьма внятную концепцию и без суеты и претензий сработали на смысл.

и с романом Сервантеса, где безграничная фантазия художника встречается с парадом ассоциаций сумасшедшего.

«Петя и волк» (Магнитогорский театр кукол и актера «Бура-тино», режиссер Сергей Ягодкин)

Симфоническая сказка Сергея Прокофьева в постановке Сергея

манере, две актрисы работают как с анимацией. А харизма создательницы театра Светланы Бень заставляет включиться в интерактив даже взрослую публику.

Но если все эти спектакли умещались в малых залах, то постановке «Свифт!» театра SCAPPA! из Марселя едва хватило большой сцены. Пустые пластиковые бутылки, расколотые кирпичи, пакеты, проволока — все пространство спектакля завалено мусором. Высокий мужчина в голубом камзоле переступает через хлам босыми ногами. Из этого хаоса он сочиняет целые миры, и зрители вслед за ним отправляются в путешествие, где каждый предмет, ржавый и поломанный, обретает свою историю и предназначение.

Благодаря видеопроекции странник становится то великаном, на теле которого безликие лилипуты возводят целый город, то крохотным, покорно переносит все издевки своего «старшего брата». С захламленных чердаков памяти герой выхватывает обрывки воспоминаний — он сам может выбрать, кем ему быть сейчас: лилипутом или великаном, ведомым или ведущим, и неизвестно, куда

Российская программа: звездный состав

Отечественная выборка получилась не менее пестрой и разнообразной: здесь и сентиментальное, и цирковое, и мистическое, и готическое. От документального «И дольше века длится день» Музея ГУЛАГа и ТО «Таратумб» до вполне традиционной «Принцессы Лазурной горы» театра «РоСа». Грани возможного расширял рассчитанный на 15 зрителей «Прошу разрешения на жизнь» театра «Карабаска» и масштабный «Дон Кихот» Екатеринбургского театра кукол.

Среди авторов — все известные имена: Евгений Ибрагимов, Олег Жюжда, Яна Тумина, Александр Янушкевич, Светлана Дорожко. Такое количество признанных режиссеров в одном месте — уже событие, тем более что многие показывали совсем новые работы.

«Дон Кихот» (Екатеринбургский театр кукол, режиссер и художник Виктор Плотников)

Театр художника со сложными куклами и трюками, где все обманчиво и двоится, а сам Дон Кихот — компиляция образов, давно ставших массовыми. Набор сцен, условно связанных друг с другом





Ягодкина – рефлексия на тему советского прошлого. Все это цирк и сплошное надувательство – сценография от крошечной детальной комнаты до огромных надутых деревьев и волка.

«Прошу разрешения на жизнь» (театр «Карабаска», Пермь, режиссер Евгений Ибрагимов)

Спектакль-квест проходит почти в абсолютной темноте, единственный источник света – фонарик, зажаты в руке актеров-проводников. Евгений Ибрагимов продолжает водить зрителей по подворотням разума и самым темным углам подсознания, выхватывая из мрака самые травматичные моменты.

Среди многонаселенных постановок большой сцены особняком стоит «Комната Герды» Яны Туминой. Это условный моноспектакль, невозможный без второго актера. Технически сложная работа, спектакль-загадка, где Алиса Олейник играет Герду, маленькую разбойницу, лапландку и всех остальных героев. Отражая персонажей, вживаясь в них, она пытается найти нить, которая поможет ей наконец-то отыскать Кая. Второй главный герой спектакля – сама комната, с ролью которой удивительным образом Дмитрий Чупахин справляется в одиночку, всегда оставаясь невидимым.

Пространство постепенно наполняется деталями жизни, которую проживает героиня. Комната дышит: одни створки открываются, закрываются другие, зеркало

становится окном, отовсюду проникают внутрь герои. В комнате постоянно что-то движется и меняется: то она становится рекой и отнимает туфельки Герды, то забрасывает ее снегом. Что это за комната: палата больницы для душевнобольных или детская маленькая Герды, где она навсегда заперла себя после потери Кая – интерпретаций множество.

Итоги: авторский театр побеждает

Вторя основной теме фестиваля, жюри во главе с Марекм Вашкелем решило раздвинуть границы привычного конкурса и вручить сразу два гран-при – спектаклям «Дон Кихот» и «Комната Герды». Постановка Яны Туминой увезла еще две награды: Алиса Олейник получила статуэтку за лучшую работу актера, приз коллег в номинации «Признание» тоже достался ей.

Представив разные подходы к созданию современных спектаклей, фестиваль еще раз доказал, что в театре кукол возможно все, и каждый волен собирать на сцене свой конструктор: из деревянных кубиков или сложных образов. А к границам возможного подходить порой крайне полезно – ведь за ними и начинается самое интересное.



«Зачем театру кукол свой фестиваль?»

Владимир Спешков

Ответ на этот вопрос зависит от многих обстоятельств. От исторического контекста, к примеру. У меня нет сомнений, что фестивали легендарной уральской кукольной зоны в 70-80-е годы прошлого века были пространством тайной свободы, духовной оппозиции власти, эту свободу душившей, корпорацией («духовным орденом», говоря словами одного великого режиссера) творцов, объединенных общим делом. Но когда годы спустя Александр Борок в Челябинском театре кукол попытался на «Соломенном жаворонке» восстановить атмосферу тех фестивалей, энергии ностальгии хватило только на первую встречу. Другое время (и другие творцы) потребовали чего-то иного, более локальных, быть может, более узкопрофессиональных целей.

«Соломенный жаворонок» нашел свою нишу, став фестивалем спектаклей, обращенных исключительно к взрослому зрителю. Другие фестивали уральских театров (а я говорю именно о них) идут своим путем. Бесценным мне представляется опыт «Петрушки Великого», фестиваля, который раз в два года почти пару десятилетий собирает Екатеринбургский театр кукол. Он прошел уже девять раз, первые два под названием «Малахитовая шкатулка». Эта перемена имени, отказ от регионального звучания (пусть даже оно связано с таким гением места, как уральский сказочник и мифотворец Бажов) в пользу имени, которое повлекло за собой и привело на фестивальную сцену череду собратьев Петрушки (Пульчинелла, Панч, Полишинель, Кашпарек, Карагез – все побыва-



ли тут), была принципиальной. Фестиваль и собирающий его театр последовательно раздвигали и даже стирали границы, говорили о готовности стать богаче на величину чужого опыта и обогатить им своих зрителей. Самопознание через другого – вот зачем нужен этот фестиваль екатеринбургским кукольникам (помимо массы других задач). Было приятно на последнем, девятом «Петрушке Великом» в минувшем сентябре услышать от председателя его жюри Марекм Вашкеля признание, что уровень, атмосфера, многообразие и неожиданность здешних творческих поисков ничем не отличаются от того, с чем он встречается на самых крупных и престижных европейских фестивалях театров кукол. Екатеринбургский театр стал полноправным гражданином европейского кукольного мира во многом благодаря своему фестивалю.

Подобные же задачи, как мне представляется, пытается решать (может быть, не так масштабно и последовательно) театр кукол «Гулливер» уральского города Кургана. У его международного фестиваля «Мечта о полете» со временем возник «младший брат» – фестиваль современного искусства «Параллели». Мы много говорим и пишем в последнее время, что современный театр ку-

кол ведет поиск на самых разных художественных территориях: театр визуальный, пластический, музыкальный, даже совершенно не театр. А эти художественные практики в своих поисках очень часто заходят на территорию именно театра кукол. Увидеть и осмыслить то, что рядом, то, что завтра может стать составляющей твоего творческого процесса, – одна из задач «гулливеровских» «Мечты о полете» и «Параллелей». В этом тоже есть и процесс самопознания театра, и воспитания своего зрителя, прививки совершенно новой эстетики.

При этом, конечно, несть числа фестивалям, которые один из главных фестивальных деятелей России, создатель екатеринбургского «Реального театра» Олег Лоевский классифицирует как «подарок городу» или «фестиваль Кролика и его друзей». Но я говорю о тех, театры-хозяева которых ставят перед собой не утилитарные, а творческие задачи, думая и о собственном профессиональном росте, и о развитии вечного и вечно меняющегося искусства театра кукол. Очень хочется, например, чтобы I межрегиональный (сибирский) фестиваль театров кукол, провести который в июне 2019 года собирается Красноярский театр кукол, стал именно таким фестивалем.



Светлана
Андреева

Раздвигая границы возможного: театр кукол в XXI веке

С 18 по 22 октября
2018 года
в Красноярском театре кукол
при поддержке
министерства культуры
Красноярского края
состоялся первый
Урало-Сибирский форум
театров кукол как «смотр»
новых идей
и предложений
по развитию театров кукол
уральского и сибирского
регионов.

Приуроченный к 80-летию Красноярского театра кукол, форум объединил руководителей и главных режиссеров театров кукол из 25 городов Урала и Сибири, а также известных критиков и театральных деятелей из Москвы и Санкт-Петербурга, Польши, Чехии, Израиля и других стран.

Кураторами форума выступили челябинец Владимир Спешков, театральный критик, эксперт и член жюри ряда фестивалей, среди которых «Золотая Маска», «Арлекин», «Петрушка Великий», и москвичка Елена Покорская, театральный критик, кандидат искусствоведения.

Форум представил целый ряд событий: премьеру современного аудио-визуального спектакля «Трансформация» (сербский режиссер Никола Завишич, художник Наталия Бурнос из Санкт-Петербурга), просмотры участниками форума лучших спектаклей Красноярского театра кукол для детей, открытые лекции Марека Вашкеля и Бориса Голдовского, конференцию «Раздвигая границы возможного: театр кукол в XXI веке», творческую лабораторию «Кукла. Образ. Театр» (KOT).

В докладе «Театр кукол 21 века: взгляд из прошлого» Борис Голдовский, историк театра, театральный критик, драматург, доктор искусствоведения, художественный руководитель Московского театра кукол, раскрыл процессы развития европейского театра за последние несколько столетий, начиная с середины XVII века, а также эволюцию театральных кукол и их предназначение в искусстве и жизни человека. По его словам, «всякое время создает свой образ и каждому соответствует своя система театральных кукол». Но самое главное предназначение куклы – быть связующим звеном, воздействующим на воображение человека и переносящим его из сиюминутного бытового мира в иную реальность. При этом любая кукла вполне материальна, создана из того или иного материала – обладает конкретным физическим телом и является изображенным персонажем. В связи с этим мир кукол постоянно эволюционирует, меняется, обменивается идеями с другими видами искусств. Это значит – у него есть будущее.

Виктор Шрайман, театральный режиссер и педагог (Россия-Израиль) выступил с докладом «Режиссура – шаманство или профессия», в котором проанализировал процессы, происходящие уже длительное время в российском театре кукол. Проблемы драматургии, постановка спектаклей не по литературным произведениям, непонимание сути профессии режиссера, неумение работать с артистом и воспитывать его, беспринципный выбор технической системы кукол – все это может привести к «исчезновению российского театра кукол как вида искусства с театральной карты страны». Необходимо воспитывать новое поколение режиссеров на примере мастеров театральной отрасли и сделать эту профессию престижной.

Тему продолжил Марек Вашкель, историк театра кукол и театральный критик, профессор Варшавской театральной академии (Польша) с докладом «Современный театр кукол: театр режиссера или театр

кукольника?», в котором он рассказал о функциях режиссера сегодня как автора кукольного спектакля и как эксперта-участника представления.

Яна Тумина, театральный режиссер и педагог, доцент СПГАТИ (РГСИ), лауреат премии «Золотая Маска» (Санкт-Петербург) в своем докладе «Трюк в современном театре кукол: герои и границы» затронула важную мысль, что всем профессионалам, работающим в этой сфере, необходимо отходить от «традиционной режиссуры» и смотреть «свежим взглядом» на мир театра кукол и создавать «профессиональную магию». Первым «героем» спектакля всегда является режиссер, потому что именно театр кукол дает ему возможность развиваться таким образом, чтобы постоянно удивлять, создавать «некие фокусы и с драматургией», знакомым сюжетом, актером, предметом, куклой. Весь спектакль должен быть «трюком», который в результате произведет неизгладимое впечатление на аудиторию. Самый главный трюк современности, возможно, по ее мнению, заключается в том, что будет создан некий андроид, или автомат, или совершенная кукла, которые программируются или, может быть, создаются максимально очеловеченными, стараясь буквально слить воедино человека и куклу.

Елена Покорская, театральный критик, старший эксперт Центра социокультурных экспертиз, кандидат искусствоведения (Москва) в докладе «Репертуар, жанры и темы театра кукол XXI века: что вечно, что ново?» рассказала аудитории о переходе человечества в новую качественную эпоху с появлением новых технологий. В большинстве театров кукол драматургия на 80% – 40–50-летней давности, что существенно влияет восприятие и желание современной аудитории посещать театр. Поэтому, чтобы донести аудитории «старые простые истины», добро и зло, спектакли необходимо создавать, используя новые форматы, которые соответствуют тенденциям времени. И в театре кукол их гораздо легче воплотить в действительность, чем в драматическом театре. Также она обозначила проблемы молодых режиссеров, которые приходят с постановками в театр кукол, и необходимость поиска оптимальной модели управления театром кукол, в котором бы гармонично сочетались две модели: так называемый директорский театр и режиссерский театр.

Татьяна Попова, директор Красноярского театра кукол, в докладе «Театр режиссерский и театр директорский: возможности для сотрудничества





и гармонии» рассказала о том, как развивается театр в условиях отсутствия главного режиссера. Это комплексный подход: репертуарная политика, и участие в фестивалях, организация гастрольной деятельности, театральная педагогика и проведение экспериментов, проектная деятельность, создание условий для профессионального роста артистов и мастеров театра. Татьяна Попова подчеркнула, что одной из важных характерных проблем для многих театров кукол, расположенных на территории Урало-Сибирской территории, является кадровая, для решения которой необходимо объединение усилий всего российского сообщества кукольников.

Владимир Спешков в своем выступлении «Зачем театру кукол свой фестиваль?» рассказал о театральных фестивалях, существующих на театральной карте России, и обозначил актуальность проведения Урало-Сибирского фестиваля театров кукол, предложил поддержать инициативу Красноярского театра кукол.

С докладами также выступили Евгений Ибрагимов, режиссер, заслуженный деятель искусств России, лауреат Премии Правительства Российской Федерации имени Ф. Волкова, лауреат премии «Золотая Маска» (Россия-Чехия); Алексей Гончаренко, театровед, ведущий сотрудник кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ, кандидат искусствоведения (Москва).

Итогом форума стало принятие резолюции, в которой сформулированы не только актуальные проблемы, но и пути современного творческого развития театров кукол. Прежде всего, это – дальнейшая консолидация сил всех сценических коллективов Урала и Сибири; совершенствование форм творческого диалога, включая проведение совместных лабораторий и мастер-классов, обменных гастролей, а также Урало-Сибирского межрегионального фестиваля театров кукол в июне 2019 г. на базе Красноярского театра кукол.

С 22 октября по 1 ноября в Красноярском театре кукол состоялась творческая лаборатория «Кукла. Образ. Театр» (КОТ) и стала одним из ярких юбилейных мероприятий, посвященных его 80-летию. В этом сезоне на протяжении десяти дней в театре работали мастера сцены из Польши и Литвы – Войтек Кобржински, режиссер и профессор Театральной

академии в Варшаве и Юлиа Скуратова, член Союза литовских художников, обладатель многочисленных театральных наград за сценографию.

С 23 октября по 1 ноября Войтек Кобржински вместе с актерами театра ставил музыкальные этюды без слов «Тайная жизнь геометрии», а Юлиа Скуратова проводила мастер-классы для студентов Красноярского художественного училища им. В.И. Сурикова по теме «Вертикаль в сценическом пространстве» и для мастеров театрально-производственной мастерской театра – по современным технологиям изготовления декораций и театральных кукол.

Работа над постановкой музыкальных этюдов выстраивалась на основе принципа взаимодействия трех геометрических фигур – круга, квадрата и треугольника. Как утверждает режиссер Войтек Кобржински: «Все вокруг состоит из геометрических фигур и в любом человеке, живом существе, предмете присутствует тема геометрии». В сюжетной линии лабораторной постановки была раскрыта тема сотворения мира. Треугольники превратились в деревья, животных, горы; круги в природные явления; квадраты в города и жилые массивы. А из умелого сочетания этих трех незамысловатых фигур в итоге возник человек.

В то время как на сцене проходили репетиции, в фойе театра развернулась художественная мастерская для студентов Красноярского художественного училища им. В.И. Сурикова, обучающихся в одном из ведущих творческих учебных заведений в стране, который готовит уже более полувека художников для театров. Для них Юлией Скуратовой была разработана специальная программа, благодаря которой студенты смогли пройти всего за неделю путь от создания эскиза, декорации, образа персонажа, костюма до создания макета будущего спектакля. По словам художника, это были задания на креативность и прежде всего – на освобождение от штампов и каких-либо границ. Темы возникали достаточно неожиданные: «радостное настроение», «человек, который рос и не вырос», «полет» и другие. Невероятные композиции складывались из самых простейших составляющих: линия, горизонталь, вертикаль, плоскость. Участники мастер-классов дали волю своей фантазии: красили, чертили, капали чернилами, мяли и рвали бумагу.

Итогом этих занятий стала выставка «Вертикаль в сценическом пространстве», экспозиция которой разместились в фойе театра. Студенты считают, что такие задания очень помогают раскрыться, раскрепоститься, поиграть. Потому что в училище будущие профессионалы работают с конкретными пьесами, привязываясь к определенному историческому материалу.

Все участники лаборатории получили возможность попробовать что-то совершенно новое в театре кукол. Театральная лаборатория стала одним из самых ожидаемых событий не только для всех непосредственных участников данного процесса – актеров, начинающих художников, мастеров театра, но и для зрителей, ценящих искусство театра кукол и любящих эксперимент.

Марек Вашкель

Современный театр кукол: театр режиссера или театр кукольника?

Сегодня режиссер может исполнять две функции:

В первой он предстает в качестве автора-создателя кукольного спектакля, в котором режиссеру подчинено все – текст, визуальная составляющая, музыка, куклы и актеры. Так происходит чаще всего во всех наших кукольных театрах.

В итоге мы помним только фамилии режиссеров: знаем Жюжду, Кудашова, Бирюкова, Константинова, Ибрагимова... Имена актеров-кукольников – никогда, иногда художников, композиторов и других.

Во второй функции режиссер скорее консультант, специалист

в своей режиссерской профессии, который помогает ставить спектакль. Спектакль, где кукольник – это одновременно и автор идеи (видения, формы, системы кукол), и сам исполнитель представления. Хотя режиссер тоже необычайно важен для такого спектакля, его фамилию мы не помним, мы знаем лишь фамилию кукольника-исполнителя: Пайва, Трантер, Зенле. Эти две функции режиссера наиболее точно определяют современный театр кукол, его формы.

До 1989 года во всех странах Центральной и Восточной Европы существовала одна модель театра кукол. Во многих странах театр кукол как институт был

сформирован социалистической системой по так называемой модели Образцова: театр, который зеркально отражал структуру драматического театра.

После 1989 года возникло огромное количество независимых трупп, которые вместе с большими институционными театрами времен социализма (к счастью, сохранившимися) формируют новую систему жизни кукольников.

Строго говоря, изменилось все: пространство деятельности кукольных театров и групп, их техническая база, репертуар, квалификация кукольников, система образования, роль сценографии, театральные техники.

Да и в самой форме куклы как таковой произошли изменения. Например, в Польше на смену марионетке, перчаточной и тростевой кукле пришли маски, скульптуры, деформированные фигуры, а затем и бытовые предметы, объекты; и актеры стали оживлять все, или, как сейчас часто говорят, актер стал пользоваться формой.

Но самый главный элемент современного театра кукол – это режиссер.

Искусство кукольной режиссуры серьезно укрепилось после Второй мировой войны. Это, с одной стороны, результат большой театральной реформы начала XX века, которая сделала режиссера частью театра, с другой – результат новой структуры театров кукол как больших институций.

Все это пришло из драматического театра – специализации были «пересажены» в театр кукол. И как в драме – появились актерский ансамбль, вспомогательный персонал, режиссерское управление, художник, композитор, литературный отдел, цеха, техники и много других специалистов, воплощающих фантазии и желания



Невилл Трантер



Франк Зёнле

режиссера. Несколько месяцев тому назад мне сказали в Москве, что в российских театрах кукол существуют больше пятидесяти профессий по штатному расписанию.

Институции стимулируют штатную занятость. Они же и определяют театральные профессии. И все они подчинены режиссерской идее.

Режиссер играет главную роль: выбирает тему, пьесу или литературный сюжет, он выбирает партнеров и систему кукол, определяет актерские задачи. Раньше его самым близким партнером был сценограф. Режиссер мог вдохновлять сценографа, но бывало и по-другому. В классическом театре кукол нужно было прежде всего создать пространство, куклу, такой сценический персонаж, который не существует в реальном мире. Волшебный театральный космос. Актеры-кукловоды не играли никакой роли на этом этапе подготовки спектакля. Это была работа режиссера и, прежде всего, художника. Потому так много было творческих тандемов во всех наших странах: в Польше Вильковский и Килиан, в Чехии Крофта и Матасек, в Словакии Спишак и Липтак, в России Вольховский и Луценко. В последнее время таких тандемов мало, а сценографы вообще «делают костюмы». Редко они выступают в роли партнеров и соавторов спектакля, они просто делают то, что хочет режиссер. Режиссер хочет прежде всего показать самого себя. Поэтому сегодня так много или режиссерских инсценировок или же всяческих адаптаций. Конечно, можно и так, но авторский театр — это редкость.

И начинаются в театре кукол репетиции за столом, где говорят о тексте, о смыслах, характерах, анализируют, а как выходят на сцену и берут куклу, то получается, что намного больше можно сказать напрямую через актера, и это бывает интереснее.

Независимые театры, которые возникли в последние десятилетия, работают в той же самой системе и, конечно, возникают невероятно сильные спектакли, глубокие, мудрые, которые мы любим; театр, в котором рассказывают замечательные истории.



Михаэль Фогель

Но остается еще театральность, «кукольность». То, что определяет кукольное искусство как особенный жанр. Подчас этого не хватает. Таких спектаклей, как например, «Комната Герды» Яны Туминой, который я недавно видел, к сожалению, очень мало и в России, и в Польше, да и во всех постсоветских странах.

Конечно, в театре есть место любому способу выражения. Но то, что мы прежде всего встречаем на Западе — это театр, который не имеет отношения к театральной институции, к театру специалистов, к театру режиссера. Как и везде, как и у нас он бывает разный. Хороший, плохой. Но по-прежнему сосредоточенный на кукле. Сегодня значительно сильнее театр сосредоточен на оживлении мертвой материи, нежели на «рассказывании историй при помощи кукол». Наверное, как раз в этом зерно современного образного языка театра кукол. В центре его находится кукольник-художник, в большей степени исполнитель-перформер, нежели режиссер или актер-кукольник.

Он обращается к пластической форме, чтобы через нее сформулировать смысл того, что хочет выразить. Иногда его поиски рожают лишь ряд этюдов. Случается, что он расширяет свое высказывание и тогда приглашает режиссера, сценографа, композитора, ибо театральное произведение — это всегда акт коллективного творчества. Тяжело быть самодостаточным в современном мире, располагающим таким богатством материалов, технологий и специальных возможностей. Тем не менее именно видение кукольника-художника, кукольника-творца создает свой микрокосмос, а приглашенный режиссер играет скорее роль эксперта, чуткого наблюдателя, профессионала театрального дела, который не даст «сесть на мель», уточнит движение главной мысли и ее театральное воплощение. Его имя, как правило, остается неизвестным (исключая упоминание в афише), и люди нередко удивляются, узнав, что тот или иной кукольник пользовался услугами режиссера. Кто помнит фамилии режиссеров спектаклей Дуды Пайвы, Нэвилла Трантера,

Михаэля Фогеля, Франка Зенле и других? Мы помним последних не только потому, что они сделали тот или иной интересный спектакль. Мы помним их прежде всего из-за кукол, с которыми они работают. Они не используют стандартных кукольных техник, ведь они ассоциируются со старыми формами. Сегодня едва ли не у каждого кукольника свои куклы. Кто-то создает собственный язык, некоторые «горстями» черпают вдохновение из устоявшихся форм, претерпевающих всевозможные изменения. Достаточно сравнить кукол Дуды Пайвы, Окамото, Нэвилла Трантера, Михаэля Фогеля, Франка Зенле, Ильке Шенбайн, Фабрицио Монтекки, Рони Баркета, Кристофа Багданского, в Польше — Адама Вальнэго, Тадеуша Вержибицкого, в Венгрии — Андраша Ленарта и других. У кого-то особенный материал, у кого-то своя форма, но с первого взгляда мы сразу можем определить, кому принадлежат эти куклы. Это индивидуальный язык кукольников-творцов. Этот тип кукольного искусства почти отсутствует в странах Центральной и Восточной Европы. Он не характерен для институционального сознания и даже для независимых кукольных групп.



Жорди Бертран

Это и результат образования во многих наших странах. Создание многочисленных театров происходит чаще, чем формирование отдельных кукольников-творцов. Но это другая проблема.

У нас много режиссеров, художников, технологов, театральных ремесленников и почти нет творцов, визионеров, художников с большой буквы, которые придумывают идею спектаклей, форму кукол, бывает, и делают кукол, и, конечно, сами (или с приглашенными партнерами) исполняют спектакли на сцене. Этот жанр спектаклей мы видим в лучших и чудесных проявлениях на десятках фестивалей, проходящих по всему миру за пределами нашей культурной зоны.

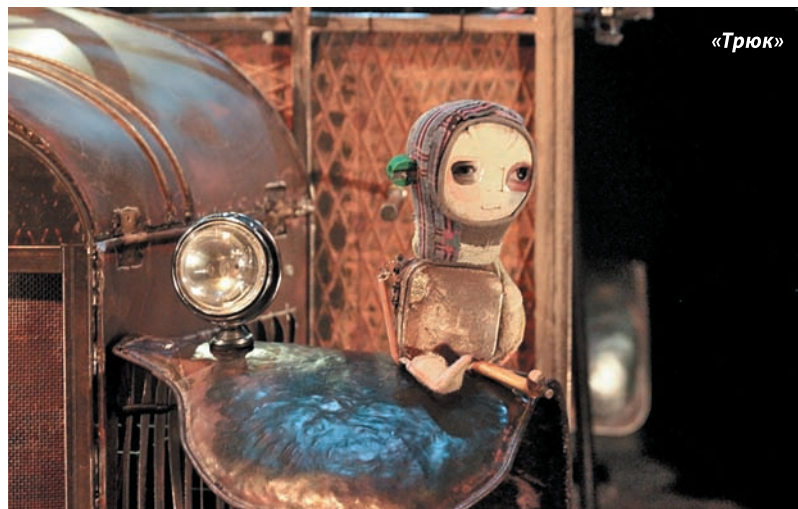
Конечно, и один, и второй способ существования современных режиссеров интересен. Везде возникают прекрасные кукольные спектакли. Во многих странах наши коллеги завидуют возможностям, которые мы имеем здесь. Но хотелось, чтобы и у нас появились такие индивидуальные личности, ну, или же нам остается путешествовать.

Трюк в современном театре кукол: герои и границы (прямая речь)

Яна Тумина

Не считаю себя традиционным режиссером театра кукол. И зашла я в этот театр через особую дверь, потому что изначально у меня – школа Зиновия Яковлевича Коргодского, это все-таки фундаментальная школа драматического актера. Потом случилась судьбоносная встреча и работа в театре «ДаНет» Бориса Понизовского. Смысл встречи неисчерпаем: открывается и формирует меня до сих пор. В период работы в театре училась на заочном курсе Романа Михайловича Виндермана, который очень многое дал мне в педагогической профессии и вообще в понимании театра. Поэтому, наверное, мое высказывание – это не узкопрофильные размышления, но мой опыт режиссера «не кукольника», скорее режиссера, влюбленного в театр кукол.

Почему в названии моей прямой речи – «Трюк»? Думая о слове «трюк» в поиске того, что подойдет, поняла, что все-таки слово «трюкач» больше меня определяет, нежели чем «режиссер». Мы же понимаем, что ЭТО слово имеет отношение к цирку и театру кукол в большей степени, чем к любому другому театру. При этом слово «Трюк» – универсальное и даже магическое. Но когда мы говорим о театральной магии, становится очевидным, что именно театр кукол дает возможность автору развиваться в сторону чудес, постоянно удивлять, создавать некие фокусы и с драматургией, и со знакомым сюжетом, и с актером, и с предметом, и с куклой, с которой он работает. Стремление особенно удивить: создать даже не эффект, который длится одну секунду или полминуты, а базовые ощущения того, что весь спектакль



«Трюк»

может стать неким волшебным действием. Таким волшебным, что в результате произведет неизгладимое впечатление на аудиторию.

Что мы знаем о трюке? Прежде всего, то, что неподготовленный человек такое бы сделать не смог, потому что трюк требует специфической подготовки. Вот эта специальная подготовка напрямую связана с профессией кукольника.

Я расскажу про свой спектакль, который так и называется «Трюк», он идет в театре «За Черной речкой» в Петербурге. Сделан по мотивам романа «Оскар и Розовая дама» Эрика-Эммануэля Шмитта.

Признаюсь, мой рассказ – крик души, обращенный к директорам

театров. Нашей творческой группе было сложно найти в Питере театр, кукольный театр, где захотели бы принять с этим материалом. Было много доводов против: «трудный, тяжелый материал», «памятный для питерской публики спектакль с Алисой Фрейдлих», и т.д., в общем... отказы. И все-таки в питерской афише спектакль «Трюк» появился. Играется в маленьком, но гордом театре «За Черной речкой», где есть спектакли для детей и взрослых, с куклами и без. Мы оказались уместны.

В финале романа Шмитта Оскар в последний день жизни, в последнюю ночь понимает, что его навещил Бог. Он называет это



«Трюк»

«трюком». И он просит повторить этот «трюк» со своими родителями. Наградить их тем ощущением, которое он пережил. Глубокое откровение о том, что каждый день нужно принимать как первый день в своей жизни. Как рождение. И там, где ожидается только боль, приходит свет и утешение. Вот в этом, по сути, заключается главная мысль произведения.

Театры тоже ожидают от трудного материала только трудностей, в первую очередь, для проката, но, оказывается, это не так. Если сделать какой-нибудь «трюк». Это не голословно. Уже есть кукольный спектакль о мальчике-поэте с синдромом Дауна, хотя так все боялись. Недавно появился спектакль о блокаде. Зритель приходит боясь, а уходит утешенным. Понимаете, уважаемые директора, нужен риск! Как в цирке.

Далее в названии моей прямой речи идет слово «современность». Мы добрались до андроидов. Мы на сцене наедине с роботами. При этом нельзя сказать, плохо это или хорошо. Мы уже даже подходим к тому, что андроид, или автомат, или совершенная кукла, которая программируется, максимально очеловечена. Ничего не понимаю в этом, но, безусловно, возникает ретроспективное понимание времени: между древним видом искусства театра кукол и тем, что называется нанотехнологиями.

В спектакле «Комната Герды», приближая куклу максимально к человеку, мы стараемся буквально слиться с куклой, выбирая способ весьма традиционный: работаем с маской, с куклой, которые частично надеты на человека и т.д. Не изменяя себе, я сразу подумала: «Где будет следующий трюк?», и решила, что следующим шагом будет представить как некий автомат не только очеловечивается, но и художественно разрушается, вызывая у нас сопереживание к нему как к живому. Разрушается на наших глазах, чтобы принять следующую форму, побеждая смерть наглядно и метафорично. Вот чем привлекателен кукольный театр. Здесь это реально.

Если трюк – это не только фокус, но преобразование, – так, как описано у богослова и писателя Шмитта, то современный театр



«Комната Герды»

кукол в нем очень нуждается. Именно об этом хочется сказать – о живом и необходимом эмоциональном контексте, который должен разбудить. Ради него, в принципе, стоит работать.

Далее, следую по собственному тексту, – «герои». Сколько раз звучало, что на самом деле кто-то пишет книги – для себя, а режиссер ставит спектакль о себе. И поэтому первый герой – это, безусловно, он.

Речь идет о том, что люди приходят в театр встретиться с другим человеком, с другим автором и увидеть, что он-то придумал. Поэтому спектакли для режиссера – это лично он. Всегда.

И ты сначала полагаешь: «Количество сочинение» – это для дефектологов, для родителей, у которых в семье особые дети. Потом окажется, что спектакль нужен такому количеству людей, что у тебя даже слов нет. Не понимаешь, как такое могло произойти. Ты просто шел реализовывать терапию для собственной семьи. Ты делал посвящение конкретно Сергею Голышеву – отцу, который написал книгу «Мой сын – Даун», но оказывается, что это интересно даже тем людям, у которых вообще нет родительского опыта, но есть опыт своего детства. Своих неудач и побед. Своего одиночества.

Когда говорят: «Странно, у вас герои – то мистифицирующая бабушка-девочка, то мальчик с синдромом Дауна, то блокадные люди», – хочется ответить: «Да! Более того, это возможно,

на мой взгляд, только привлекая средства театра кукол. И тогда не будет бутафорской картонной горы, по которой карабкается настоящий человек. Тогда не будет взрослого актера, который играет в ребенка с синдромом Дауна. Не будет ситуации неудобоваримой, в которую не то что поверить невозможно, за которой невозможно даже наблюдать». Понизовский этому учил, его ученики, художники театра АХЕ сформулировали: «Мы вообще ничего не играем, мы организуем зрелища, мы организуем простые действия, которые вы, как зрители, можете наполнять своими содержаниями». Мы создаем коробочки-рамки, а зритель наполняет эту пустоту своими толкованиями. Такой способ или такой тип театра художника мне близок и интересен в большей степени, чем традиционный театр.

Когда жизненный опыт и образование позволяют режиссеру в любой работе так или иначе рассказывать о себе, и это почему-то интересно другим – мне кажется, этого не стоит игнорировать.

Что может быть честнее, чем обращение к зрителю через самого себя? И через усердную попытку осмыслить автора, которого режиссер взялся проявить на сцене.

В творческом процессе – как в нашей душе, – всегда есть пустота, что жаждет наполнения.

Без назидательности, но чтобы стало очевидно, что вот здесь нужно заполнять, вот здесь – нужно думать, вот здесь – проживать.



«Комната Герды»

На мой взгляд, герой спектакля – это режиссер, который смотрит через своих героев на зрителя.

Каждому материалу соответствует своя кукла, потому что система кукол – это действенный разбор того, что будет происходить дальше. Поэтому в «Колином сочинении» куклой Коли управляют отец и мать, он именно в их руках оживает. Никакая другая, кроме планшетной куклы, не проявилась бы так живо, так тепло.

В спектакле «Трюк» играют куклы, которые бы мог собрать ребенок, найдя на свалке старые вещи. Поэтому «реди-мейд»: сборные готовые предметы, сшитые между собой. Они могли бы найтись в больничном мешке среди вещей, собранных после умершего человека вместе с бельем. Такие куклы-объекты.

Я работаю с исключительным художником по куклам Кирой Камалидиновой.

Встретить своего художника – это как себя найти. Трудно. Требуется терпения и взаимности. И Кира неторопливо ищет неповторимую куклу для каждого материала, куда я ее привлекаю. И каждый раз ее куклы требуют нового и особого освоения.

В «Трюке» мы пробовали-искали, как взаимодействовать со статичными куклами-объектами, очень выразительными, но при этом обладающими ограниченными возможностями. И в результате поняли, что если их не терзать руками, а только давать им точные ракурсы в нужный момент текста, то они оживают. Получалось примерно так: «Бабушка Роза поворачивает голову... Убери руки от куклы и не держи ее. Не вцепляйся! Ну, доверь ей остаться одной, дальше она сыграет сама. Ты качнул ногу и у нее нога качается сама!».

У этих кукол амплитуда движения длится еще несколько следующих секунд без участия кукловода.

Когда мы делаем отобранные минимальные движения, мы проявляем куклу, проявляем героя. Так же по отношению к соавтору: нужно направить и дать верный ракурс – тогда художник проявится. И особый ребенок тоже проявится, да еще так, что никто не задумается о том, что он что-то «не может»!

В спектакле «Я Басе» свершился такой трюк: мы давали ракурс особым детям и встали рядом, не терзая их, они задышали с такой выразительностью, что дай Бог нам всем.

Как трудно ставить спектакль, не проводя лабораторию, не изучив заранее человека, с которым будешь работать, куклу или предмет! Во время лаборатории все само собой подсказывает и направляет, требуется просто дать ход открывшемуся.

Мое предложение директорам: «Необходима первичная лаборатория спектакля, когда за десять дней подготовки становится понятно, как дышат актеры, какие собираются «вещдоки», из чего рождаются инсценировка и сценография».

Рождение в лаборатории – самое ценное. И, как ни странно, является огромной экономией для театра. Я работаю в основном с независимыми коллективами, и самые удачные проекты получались, когда мы придумывали спектакль, а потом для возмещения средств на постановку подавали на грант.

У меня есть формулировка «отчитайся шкафом». По мере того, как ты репетируешь, ты понимаешь, что шкаф – это неплохо, но точнее была бы этажерка. Но в документах уже прописан шкаф, и ты в плену из-за отчета

по смете. Возможно, это недостаток профессионализма, что ты как режиссер, автор не можешь единолично, или с художником, или с драматургом сначала все на бумаге сочинить, а потом прийти и блестяще поставить. Даже «Комната Герды» рождалась как мучительная лаборатория, изначально вообще придумывалась как «спектакль на столе». Был приглашен драматург Константин Федоров, который имеет опыт работы и с драматическими театрами, и с кукольными. Потом все отменилось, мы сделали по-другому. Художник-технолог Ник Хамов купил уплотненный картон, сделал макет. Мы вымеряли в пространстве перспективу, рассчитывали – где, в какой точке должен быть вырез, чтобы актер, который работает за стеной, успевал пройти из точки А в точку Б и т.д.

На моем опыте получается, что не только свою куклу ищет каждый материал, но и свой способ работы. В профессиональном театре мы твердо знаем: «Должно быть так, так и так». Но я призываю к гибкости. Тогда будут удачи. Если консервативно считать, что «будет только так, а по-другому никак», мне кажется, все художники умрут. Я умру первая. Наверное, потому что я – интуит. Поэтому выбираю глазами, особенно в театре. Возможно, потому что интеллектуальный выбор может подводить.

Моя тема – «герои и границы». С одной стороны, в театре кукол нет никаких границ, возможности безграничны. Но из опыта для меня текст всегда является границей в театре кукол. Потому что говорящая кукла на сцене, кукла, которая много говорит, – это смертельный номер. Его я еще не освоила. Это моя граница.

Итак, граница там, где текст, если ты не начинаешь переводить текст в иное бытие. Сам театр кукол требует иного бытия. Когда текст становится зримым. Поэтому у меня есть мастер-класс, который называется «Визуализация текста». Не пойти за формой и не просто проиллюстрировать текст, а поймать самое главное – содержательную часть текста, выразить ее и попробовать обойтись минимумом слов.

Ката Чато

В границах и вне границ

Ката Чато – актриса и режиссер. Получила образование в Театральной академии Белостока (Польша), где сейчас она готовит работу на соискание докторской степени. Преподаватель режиссуры театра кукол в Университете театра и кино в Будапеште. Спектакли Каты Чато – лауреаты ряда европейских фестивалей и различных премий. Она является президентом Венгерского центра Международного союза деятелей театра кукол UNIMA, советником и членом комиссии UNIMA INTERNATIONAL по профессиональному образованию.

В рамках фестиваля «Артмиграция – детям» в Москве Ката Чато провела мастер-класс, посвященный развитию абстрактного мышления у режиссера, использованию предмета (объекта) в современном театре кукол, поиску ключей к созданию спектакля без слов.

Участники – двенадцать российских режиссеров – прошли конкурсный отбор. В течении пяти дней они занимались теорией и практикой создания невербального спектакля.

Как бы не развивалось наше общество и, в частности, театр, я вижу, что одно остается неизменным – образный и визуальный театр кукол может сказать и передать больше, чем театр драматический. С каждым годом появляются все новые средства и формы – так театр кукол не теряет своей актуальности и не имеет границ.

Язык театра кукол не нуждается в переводе: ему не нужен словарь. Зрителю не нужны конкретные дополнительные знания, ведь театр кукол воздействует на зрителя на особом мета-уровне, затрагивая каждого. В особенности такой театр находит большой отклик у детей.

Дети и театр для детей – для меня очень важная тема. Юный зритель сегодня не похож на того, что был десять лет назад. Новая «скорость существования», новые проблемы общества, в котором ребенок познает жизнь (а в первую очередь, это проблемы нас с вами) – и мы, взрослые, можем и должны серьезно воспринимать эти трудности, уметь отвечать на вопросы ребенка, которые у него возникают. Тут не будет достаточно формальной сказки про принцесс. Нужно говорить о глубоких философских вещах, чтобы маленькие зрители могли найти ответы на свои вопросы, соотносили себя с происходящим на сцене.

Если рассуждать о тех молодых людях, которые приходят к нам учиться, то очевидна другая проблема. Большинство из студентов (в силу своего возраста и того, как устроен образовательный процесс) не понимают, ни чего они ищут, ни что хотят сказать. Серьезным вызовом для нас, педагогов, становится их мотивация: то есть направить их туда, куда они подсознательно уже хотят быть направлены, и дать им средства для выражения того, что возможно лишь через образный театр, помогая им высказать то, что волнует именно их. Время для всех – непростое, но это тот вызов, который мы готовы принять.



Откликом на многолетнее недовольство нашей системой образования стала новая инициатива – создание двухлетней образовательной программы для кукольников на основе программы ERASMUS+: PuppTru (в названии программы заложена игра слов – «театральная кукла» и глагола «пробовать» – прим. переводчика).

Мы хотели бы создать международный курс магистратуры, организованный четырьмя учебными заведениями Центральной Европы: Театральная академия в Братиславе (Словакия), Театральная академия в Праге (Чехия), Театральная академия имени Александра Зельверовича в Варшаве и Факультет театра кукол в Белостоке (Польша), Университет театра и кино в Будапеште (Венгрия).

Этот образовательный проект призван стать своеобразным курсом повышения квалификации для тех, у кого уже есть предварительное образование (бакалавриат по Болонской системе) и уровень «В» знания английского языка. Программа открыта для выпускников художественных университетов, а также иных гуманитарных специальностей.

Целью программы является усиление и повышение квалификации образования кукольников в Центральной Европе, обмен методиками и образовательными формами в контексте театра кукол XXI века. Основная тема каждого семестра будет организована вокруг текущей темы каждой из четырех академий. В рамках обучения мы предоставляем нашим студентам возможность встретиться со всемирно признанными мастерами. Мы хотим подготовить студентов к профессиональной карьере кукольника, снабдив их нужными инструментами для художественной деятельности, и, обеспечивая для них собственное художественное развитие, инициировать творческие исследования в области искусства театра кукол.

Получив приглашение от Российского центра УНИМА провести мастер-класс для российских кукольников на «Артмиграции – 2018», я задумалась, как можно передать принципы моего педагогического и режиссерского метода людям, которые уже обучены этой профессии, накопив определенный багаж знаний.

У меня нет свода правил или «волшебного решения», которые бы я всегда применяла. И каждый раз я начинаю мастер-класс с того, что пытаюсь выяснить, что нужно от меня ученикам, его участникам. Совместно мы пытаемся разобраться во всем, понять, какие вопросы возникают у них, а какие вопросы возникают у меня самой. В особенности интересно наблюдать, как меня понимают люди другой страны, другой культуры, как одни и те же вещи мы наблюдаем одинаково или по-разному. Но, оказавшись в окружении ваших ребят в Москве, я была приятно удивлена, насколько открытыми они оказались, как честно они пытались понять логику моего метода, как они связывали то, что уже знают, с тем, что я им показывала, и находили общие точки соприкосновения и различия.

У меня сложилось впечатление, что русская школа театра кукол имеет очень четкие законы и границы, и все стараются честно, в силу своих возможностей, следовать им. Мне казалось, что за серьезностью их подхода к этим законам порой терялась и пропадала та игра, та непосредственность, которая очень важна для театра кукол. Поэтому почти каждый день мы начинали с игр, обычных игр-тренингов, чтобы вырвать участников из быта и серьезности, заставить их забыть о повседневных проблемах и переключиться на нашу «тему дня», которая ложилась в основу приносимых ими этюдов. Я была очень рада, что участвовали все, никто не стеснялся и не противился. Именно это мне очень помогло поделиться с ними моей установкой: важно понимать, что для тебя значит театр кукол, и оправдать, для чего ты используешь невербальный язык повествования, и почему для выражения той или иной идеи тебе нужен именно тот или иной предмет.

Я очень рада, что благодаря УНИМА России и, в частности, благодаря ее ответственному секретарю Анастасии Маштаковой, я получила такой ценный опыт работы с российскими режиссерами! И надеюсь, что смогла направить их!

*Материал подготовила и перевела
Ия Константинова*



*30 августа 2018 года
не стало народного
артиста России Виктора
Васильевича Рябова.
Дар артиста и душу
человека, талант
и всю жизнь он посвятил
театру кукол.
Преданный Рыцарь Куклы,
Виктор Васильевич Рябов
покорял сердца зрителей
сразу и навсегда.*

Виктор Васильевич Рябов

В 1962 году Виктор Васильевич Рябов был приглашен С.В. Образцовым в ГАЦТК и ярко дебютировал в ролях Акулы, Кота и Крокодила в спектакле «В гостях у Чуковского». Радость вдохновенной игры Виктора Васильевича, его восхитительное мастерство, потрясающий артистизм и неиссякаемая способность к бесчисленным кукольным преображениям завораживали зрителей и кукольников всего мира.

Дирижер увертюры, пианист Виктор Терпеливых, цыган Вася Бельведерский, Солист оперетты в «Необыкновенном концерте», Дон Жуан, Дракон в «Драконе», Дьявол в «Ноевом ковчеге», волк Акела в «Маугли», Герман в «Пиковой даме» – блистательно исполняя главные роли в лучших образцовских спектаклях, народный артист России В. В. Рябов создал более ста кукольных героев, получивших всемирное признание и ставших легендами Театра Образцова.

«Я не в силах перечислить все его роли, – написал Сергей Образцов о Викторе Рябове, – но уверяю вас, что неинтересно сделанных ролей нет!».

Выдающийся кукольник с уникальным исполнительским диапазоном, он проявил себя и как педагог и наставник, выпустил несколько замечательных книг. Настоящий поэт, озаренный «светом изнутри», Виктор Васильевич Рябов увлекал в сферу особенного пространства, в котором создается искусство и продолжает жить, поднимая человека над обыденностью, делая его почти равным Богу.

Его уход – это потрясение для всех тех людей, кто знал его и любил, для всех поклонников его дарования. В нашей памяти, – его коллег, актеров, студентов, – тех, кому он дарил свой выдающийся талант и блестящий профессионализм, Виктор Васильевич навсегда останется эталоном и образцом подлинной творческой личности.

**Старейший сотрудник ГАЦТК,
заслуженный работник культуры
России Вера Николаевна Конюхова**

Шестидесятые годы. Я работаю в мастерских Театра Образцова художником-оформителем. В тот год в мастерских шла работа одновременно над двумя спектаклями – «Ноев ковчег» (для взрослых, с большим количеством кукол и декораций, оформлял его Борис Тузлуков) и «Сказка о военной тайне, Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» (маленький спектакль для детей). Мне не запомнилось, как на работу в театр пришел Виктор Рябов. Но этот





худенький, скромный юноша обратил на себя мое внимание тем, с каким любопытством он часто заходил в мастерские, чтобы посмотреть, как мы делаем кукол. Мы, мастера, между собой называли его «студент» – параллельно с работой в театре Рябов учился на заочном отделении театроведческого факультета ГИТИСа.

Время шло быстро. Идут репетиции «Мальчиша». Репетировал спектакль Владимир Павлович Попрыкин. Настало время премьеры. В старом здании театра на улице Горького, 32-а на авансцене стоит тачанка, а на тачанке в красноармейской шинели, в буденовке, с шашкой стоит великолепный Виктор Рябов. Он произносит монолог, и действие начина-

ется. Он ведет весь спектакль. Это была безусловная удача театра и удачный вход в репертуар театра нового актера. Выражаясь театральным языком, Виктор Рябов даже не вошел, а на долгие годы «въехал» на тачанке в репертуар Театра Образцова. Мне всегда импонировали неординарность его мышления, жажда творчества, упорный поиск новых возможностей куклы на сцене.

Режиссер ГАЦТК, заслуженная артистка России Екатерина Михайловна Образцова

Как трудно писать о Вите... Его уход... Непонятно, несправедливо. Не верится.

Виктор Васильевич Рябов пришел в театр в 1962 году. Я была еще маленькой девочкой. Поэтому мне кажется, что Витя был всегда. Он бывал у нас дома, а еще я встречала его в гостях у Евгения Вениаминовича Сперанского. Моя мама, заслуженная актриса России Наталия Сергеевна Образцова, звала Сперанского «дядюшка», так как он был вторым мужем первой жены родного брата Сергея Образцова – Бориса. «Дядюшку» все очень любили. Он был необыкновенно талантлив. И Витя Рябов стал настоящим близким другом Евгения Вениаминовича. Еще совсем недавно Виктор подходил ко мне и уговаривал поставить последнюю пьесу Сперанского. Он был искренне предан памяти своего старшего товарища. Сперанский играл Аладдина, и Витя – тоже. Он перенял тот удивительный романтизм, заложенный в роль Евгением Вениаминовичем. Партнершей Вити, царевной Будур, стала моя мама. У меня хранится фотография: мама рядом с Витей. Оба держат кукол и радостно улыбаются. Обоих уже нет.

Витя всегда был окружен всеобщей любовью. Хотя над ним и подтрунивали. Например, он любил делать огромные паузы: «Я, Аладдин... сын... Хасана!». Я тоже его поддразнивала, но он всегда находил, что ответить. А такого пианиста в «Необыкновенном концерте» уже не будет никогда! Витя всегда кланялся – под гром аплодисментов! Мне тоже посчастливилось с ним работать. Он потрясюще сыграл Германа в «Пиковой даме», Братца Лиса в «Сказках дядюшки Римуса», Черта в «Ночи перед Рождеством». Интеллигентный, пишущий книги, создающий сольные номера – он прежде всего был настоящим кукольным. Немного чудным, как и положено талантливому человеку. Как-то мне позвонила Дина Рубина и назначила встречу. Она тогда писала «Синдром Петрушки». Мы встретились, и она попросила познакомиться ее с кем-нибудь из артистов. Я ответила: «У нас есть артисты театра кукол, а есть кукольники». – «С кукольником!» – сказала Рубина. «А кукольник у нас один – Виктор Рябов!».

Народный артист России Федор Владимирович Виолин

Очень горько сознавать, что теперь не будет в нашем театре Виктора Васильевича Рябова. Он был одним из островков того образцовского театра, где кукла играла главную роль в процессе создания спектакля.

В.В. Рябов и ГАЦТК им. С.В. Образцова были едины. Эта ниточка между нынешним театром и тем, прежним, стала еще тоньше.

Образ Пианиста в спектакле «Необыкновенный концерт» в исполнении Вити Рябова был, на мой взгляд, шедевром. Я всегда буду помнить все роли Виктора Рябова, потому что они были интересными, запоминающимися и по-настоящему профессиональными. Эта преданность куклам и театру является, на мой взгляд, основанием для того, чтобы считать В.В. Рябова одним из основателей и гордостью ГАЦТК им. С.В. Образцова.

Заведующий Музеем ГАЦТК Гордей Дмитриевич Салтыков

– Нет, вы видали?! Каково?! А?!

Глаза его, немного красные и блестящие, широко раскрыты. Каждый нерв, каждый мускул его тщательно выбритого лица напряжен, руки застыли в театральном жесте, выражающем недоумение. Он смотрит на меня в упор в ожидании реакции. Доля секунды – и мы оба разражаемся хохотом.

Так, или почти так, заканчивалась большая часть рассказов Виктора Васильевича Рябова о том, например, как он искал музей Бетховена в Бонне и не мог правильно, на немецкий манер, выговорить «Beethoven», или как некая пожилая интеллигентнейшая дама, которая славилась в музейном мире тем, что умела разбирать любой почерк, невозмутимо сквозь пенсне прочитала во всеуслышание в какой-то рукописи чрезвычайно непристойное слово, или о том, как Рябов (он любил говорить о себе в третьем лице) пошел на спектакль в некий театр и увидел там ТАКОЕ...

Все-таки ему очень шел камзол и парик «осмнадцатого» века – образ из спектакля «Царь-Девница». Он действительно был как будто бы немного оттуда, со своей всегдашней тонкой иронией – и самоиронией, – влюбленностью в культуру и науку, изяществом манер, тембром и строем речи, наивной – но такой ценной! – для сегодняшнего дня верой в необходимость честности и порядочности.

Условность, игра, скрытые смыслы – излюбленные мотивы Виктора Рябова. Быть может, эта любовь привела его в Театр Образцова? Ведь он был актером театра кукол на 200%. Причем он был им всегда, 24 часа в сутки, 7 дней в неделю. Мне кажется, искусство тетра кукол было для него вечной, неразрешимой загадкой, которая манит за собой, сулит блаженство и мучает своей неразрешимостью одновременно. Вероятно, он унаследовал это чувство восторга-мучения от своего фактического учителя, одного из столпов отечественного театра кукол, актера Театра Образцова и драматурга Евгения Сперанского.

Однажды я имел возможность наблюдать, как Виктор Васильевич работает. Он готовил визуальный ряд к выставке в честь своего юбилея. Один, категорически отказавшись от какой-либо помощи. Пришел к нам, аккуратно положил на большой стол инструменты: линейку, карандаш, цветные фломастеры, резак, ножницы. Работал ежедневно на протяжении недели. Молча, сосредоточенно, серьезно. Даже

чересчур серьезно. Это при том, что сама выставка была полна юмора.

Желая завершить диалог, Виктор Васильевич, как правило, внезапно «включал» дикторский голос и выдавал приблизительно следующее: «На этом мы заканчиваем нашу радиопередачу, благодарим слушателей за внимание...». Когда участники диалога заканчивали, наконец, смеяться, он прощался, надевал на плечо свою вечную сумку и, немного отделившись, уже на прощанье, с совершенно неповторимой, полной надежды, полуизвиняющейся-полувосторженной интонацией произносил: «До свидания!».

Интереснейший, внимательный собеседник. Человек, который умел дружить, не взирая на лица. Человек, которого будет очень, очень не хватать...





X Международный фестиваль театров кукол имени Сергея Образцова в 2019 году

X Международный фестиваль театров кукол имени Сергея Образцова – юбилейный фестиваль, в рамках которого будут представлены спектакли театров кукол стран БРИКС и лучшие европейские театры (в связи с 90-летием UNIMA – Международного союза деятелей театра кукол).

На «Фестивале БРИКС» предстанут лучшие театры кукол стран БРИКС: Бразилии, России, Индии, Китая, Южно-Африканской Республики. Все национальные центры УНИМА стран БРИКС дали официальное подтверждение своего участия в Десятом Образцовском фестивале.

Во время X фестиваля планируется выдающееся культурное событие – круглый стол с участием президентов и ведущих деятелей УНИМА и АССИТЕЖ. В честь 90-летия Международного союза кукольников на образцовской сцене сыграют лучшие кукольники Европы! Ее Величество Кукла вновь подарит праздник озорного волшебства малышам и взрослым! В этот же период уникальная Международная выставка театральных кукол, созданная UNIMA совместно с ГАЦТК имени С.В. Образцова при участии знаменитых кукольных музеев Испании, Франции, Чехии, Португалии, Германии и ряда европейских стран, будет представлена в Москве.

В программе X Международного фестиваля театров кукол им. С.В. Образцова участвуют кукольные спектакли в формате Большой и Малой сцены, в формате Камерной сцены, созданные для разных возрастных категорий. В рамках фестиваля планируются круглые столы и мастер-классы.

Заявки для участия в фестивале будут приниматься до 1 апреля 2019 года.

Информация о фестивале размещена на сайте театра www.puppet.ru.

Многообразие форм кукольного искусства, зрелищность и бурные дискуссии обещает Десятый Образцовский фестиваль!