

# - Невропаст

ТЕАТР АКТУАЛЬНЫХ КУКОЛ

N1

CONTEMPORARY PUPPET THEATRE  
*the neurospaste*

2017

Программа  
«Театральная  
панорама  
новой России»

Program:  
*Theatre  
Panorama  
of the New Russia*



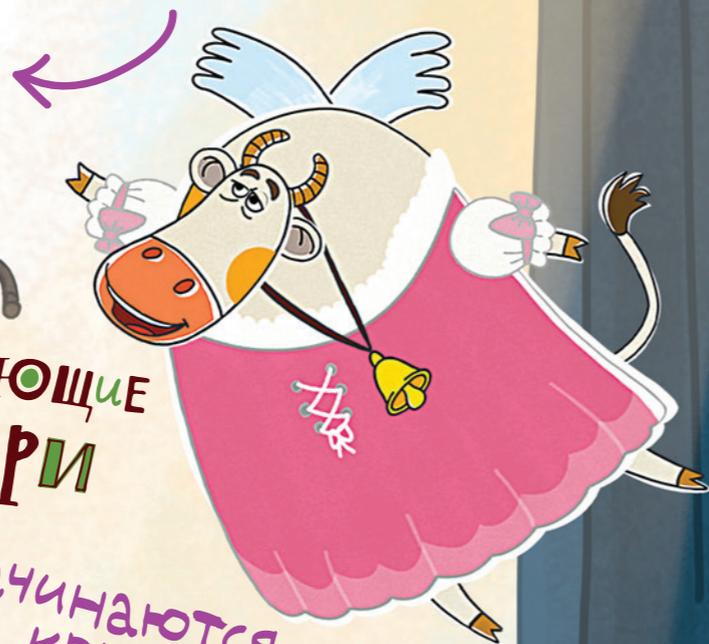
СОЮЗ  
ТЕАТРАЛЬНЫХ  
ДЕЯТЕЛЕЙ  
РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ



Министерство  
культуры  
Российской  
Федерации

The Ministry of  
Culture  
of the Russian  
Federation

ТЕАТР  
НАЧИНАЕТСЯ  
С ВЕШАЛКИ



ЛЕТАЮЩИЕ  
ЗВЕРИ

НАЧИНАЮТСЯ  
С КРЫЛЬЕВ!



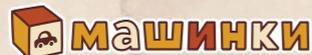
**Flying Animals**

Flying Animals is the cartoon series and the first charitable mediabrand.

All the benefits from project activities go to Advita charity for children's treatment from oncological diseases.

Subscribe on YouTube

We believe that happiness adds wings and helping is easy!



ЛЕТАЮЩИЕ  
ЗВЕРИ



Летающие звери – мультсериал, который создан, чтобы окрылять. Вся прибыль проекта идёт в фонд Advita на помощь детям и взрослым с онкологическими заболеваниями.

Подписывайтесь на наш канал в YouTube  
присоединяйтесь к нам в официальных группах



Каждый просмотр серии, каждый купленный товар с крылатыми персонажами – это помощь нашим подопечным!

Летающие звери уверены, что счастье окрыляет,  
а помогать – легко!

[www.flyani.ru](http://www.flyani.ru)  
[www.advita.ru](http://www.advita.ru)

Невропаст № 1 (2017)

Журнал  
Большого театра кукол

Выходит один раз в год

191014 Россия, Санкт-Петербург,  
ул. Некрасова, 10  
[puppets\\_ru@mail.ru](mailto:puppets_ru@mail.ru)

The Neurospaste # 1 (2017)

Magazine  
of the Bolshoi Puppet Theatre

Published annually

Nekrasova Street, 10,  
St. Petersburg, 191014  
[puppets\\_ru@mail.ru](mailto:puppets_ru@mail.ru)

Директор — Александр Калинин

Автор идеи — Руслан Кудашов

Главный редактор —  
Татьяна Кузовчикова  
[tatiana-kuzov@yandex.ru](mailto:tatiana-kuzov@yandex.ru)

Заместитель главного редактора —  
Наталья Сергеевская  
[zaj-nati@yandex.ru](mailto:zaj-nati@yandex.ru)

Художник — Марина Завьялова

Пресс-секретарь —  
Ксения Русинова

Перевод на английский —  
Анна Шульгат

Редактор — Сусанна Филиппова

Корректор — Людмила Минина

Дизайн, макет, верстка —  
Алексей Исаев

General Manager —  
Alexander Kalinin

Author of the idea —  
Ruslan Kudashov

Editor-in-Chief —  
Tatiana Kuzovchikova  
[tatiana-kuzov@yandex.ru](mailto:tatiana-kuzov@yandex.ru)

Deputy Editor-in-Chief —  
Natalia Sergejevskaya  
[zaj-nati@yandex.ru](mailto:zaj-nati@yandex.ru)

Designer — Marina Zavyalova

Press secretary — Ksenia Rusinova

English translation — Anna Shulgat

Editor — Susanna Filippova

Proofreader — Ludmila Minina

Magazine design and layout —  
Alexei Isayev

4 Предисловие  
главного редактора

## КУКЛЫ В КОНТЕКСТЕ

10 *Вадим Максимов.* Идеи и воплощения театра живых кукол в эпоху становления режиссуры

20 *Алексей Киселев.* Где заканчивается театр кукол и начинается Роберт Уилсон

28 *Антон Хитров.* Свобода, равенство: как интернет меняет театр

## КУКЛЫ В ДЕЙСТВИИ

36 *Татьяна Кузовчикова.* Октябрьский переворот и театр кукол. Следствие по делу

46 *Алексей Гончаренко.* Всегда быть в маске. Актер в театре кукол: тенденции и факты

58 *Татьяна Шеремет.* О современном театре кукол для детей

# Содержание

## ПИТЕР-КЕЙС

71 *Руслан Кудашов.* Партизан-подпольщик (интервью — *Соня Дымшиц*)

74 *Анна Викторова.* Сумасшедшее дело (интервью — *Наталья Сергеевская*)

81 *Яна Тумина.* Включение выключенного (интервью — *Соня Дымшиц*)

86 *Анастасия Трушина.* АХЕ. Вещь в инженерном театре

95 *Соня Дымшиц.* *Алексей Лелявский.* В преддверии «Гамлета». Петербургские спектакли белорусского режиссера

## ТЕМА И ПРОБЛЕМА

102 *Татьяна Кузовчикова, Соня Дымшиц.* Профессия: кукольник. О современных подходах к подготовке кадров

108 *Соня Дымшиц.* Вход через окно. Летняя лаборатория фигуративного театра

112 *Наталья Сергеевская.* Частный vs государственный. Как сегодня живут театры кукол в России

## ИСТОКИ И ПРОРОКИ

128 *Анри Гуйе.* Марионетка (предисловие *Вадима Максимова*, перевод с французского *Татьяны Кузовчиковой*)

134 *Анна Некрылова.* Роман Галунов и его работы о театре кукол Ирана

148 Авторы

4 Preface  
by Editor-in-Chief

## PUPPETS IN CONTEXT

10 *Vadim Maksimov.* Ideas and realizations of the theatre of the live puppets at the time of the establishment of directing

20 *Alexei Kiselyov.* Where puppet theatre ends and where Robert Wilson begins

28 *Anton Khitrov.* Freedom, equality: How the Internet changes theatre

## PUPPETS IN ACTION

36 *Tatiana Kuzovchikova.* The October coup and puppet theatre. Case investigation

46 *Alexei Goncharenko.* Always wearing a mask. Actor in puppet theatre: tendencies and facts

58 *Tatiana Sheremet.* On contemporary puppet theatre for children

## PITER-CASE

71 *Ruslan Kudashov.* Guerrilla — underground fighter. (Interview by *Sonya Dymshits*)

74 *Anna Viktorova.* Crazy business. (Interview by *Natalia Sergeevskaya*)

81 *Yana Tumina.* Including the excluded. (Interview by *Sonya Dymshits*)

86 *Anastasia Trushina.* АХЕ. An object in engineering theatre

95 *Sonya Dymshits.* *Alexei Lelyavsky.* In anticipation of Hamlet. St. Petersburg productions of a Belarusian director

## OBJECTIVES AND OBJECTIONS

102 *Tatiana Kuzovchikova, Sonya Dymshits.* Profession: puppeteer. On modern approaches to professional training

108 *Sonya Dymshits.* Enter through the window. The summer laboratory of figurative theatre

112 *Natalia Sergeevskaya.* Private vs state. The life of modern-day puppet theatres in Russia



## ORIGINS AND ORACLES

128 *Henri Gouhier.* The Marionette. (Preface by *Vadim Maximov*, translation from the French by *Tatiana Kuzovchikova*)

134 *Anna Nekrylova.* Roman Galunov and his works about Iranian puppet theatre

148 Authors

# Contents

# Предисловие главного редактора



Сегодня понятие «театр кукол» не кажется актуальным. Его предлагают заменить на «театр анимации», «театр объекта», «визуальный театр», «фигуративный», «театр неживой материи»... Во-первых, потому что в восприятии зрителей куклы устойчиво ассоциируются с детством, с тем, что должно вызывать умиление и к чему нельзя относиться серьезно. Во-вторых, потому что «в театре кукол на сцене должны быть куклы». А кукол там нет.

В отечественной традиции существует стандартный набор клише, который в большинстве случаев поддерживают сами кукольники, выстраивая себе профессиональные границы, а после — пытаюсь их преодолеть.

В одном из интервью, в ответ на нелепое восклицание журналиста: «Но вы же прожили с куклами часть жизни!» Резо Габриадзе спокойно возразил: «Я с куклами не прожил. Я занимался тем же, чем в кино, — я рассказывал вам истории. Их можно и с помощью палок рассказывать, можно — с помощью танцев...»

— И что, у вас с ними так и не возникло никаких отношений?

— Меня часто спрашивают: «О чем думают куклы ночью?» И я им отвечаю: «О чем думают кларнет, рояль, перо писателя? Или табуретка? Откуда я знаю... Я не занимаюсь такими сладкими сантиментами. Для меня всё это только инструменты»<sup>1</sup>.

С наступлением эпохи режиссуры кукла в театре превратилась в инструмент для авторского высказывания. Из традиционного, регламентированного искусства театр кукол стал пространством, в котором возможно моделирование любых форм, соотношение любых масштабов и объемов, визуализация любой метафоры. Если исторически каждая технологическая система кукол была моделью мироздания в миниатюре, то в XX веке этих моделей стало бесконечное множество — по количеству авторов, их создающих. Как модернисты в живописи, кукольники могут творить свои художественные реальности, не ограниченные в выборе средств, технологий, фактур. В этом измерении абсолютной свободы театральной фантазии были созданы лучшие спектакли Филиппа Жанги и Резо

## Preface by editor-in-chief

Today, the notion of “puppet theatre” seems to have lost its relevance. There are suggestions that it should be replaced with “theatre of animation”, “theatre of object”, “visual theatre”, “figurative theatre”, “theatre of inanimate matter”, etc. Here is the first reason: in the audience’s perception, puppets are steadily associated with childhood, with the things that invite tenderness and therefore should not be treated seriously. The second reason is that “in puppet theatre puppets should be on stage”. Yet there are no puppets there.

In Russian tradition there is a standard set of clichés, in most cases supported by the puppeteers themselves, who build their own professional borders and later try to cross them.

In one of the interviews, in reply to the journalist’s awkward utterance: “But you have lived a part of your life with puppets!” Rezo Gabriadze calmly objected: “I have not lived with puppets. I was doing exactly the same thing as in film — telling you stories. Those can be told with the help of sticks or dancing...”

“Do you imply that you have not formed any relationships with them?”

“I am often asked: what do puppets think about at night? My answer is: what do a clarinet, a grand piano, a writer’s quill think about at night? Or a stool? How would I know... I do not deal with such sweet sentiments. For me these are all just instruments.”<sup>1</sup>

With the coming of the era of directing, the puppet in theatre turned into an instrument for author’s expression.

<sup>1</sup> Габриадзе Р. Я сделал для вас красивое / Беседу вела Екатерина Варкан // Огонек. 2004. № 16. С. 18.

<sup>1</sup> Gabriadze R. I Created Something Beautiful for You / Conversation with Yekaterina Varkan // Ogonyok. 2004. # 16. P. 18.



From a traditional, conventional kind of art, puppet theatre transformed into a space where modeling of any form, balancing of various scales and shapes, visualization of any metaphor became possible. If historically every technological system of puppets had been a miniature model of the world, in the 20<sup>th</sup> century the number of such models became endless — matching the number of authors who created them. Like modernists in painting, puppeteers are capable of creating their own artistic realities, unlimited as far as the choice of means, technologies, and

Габриадзе; сегодня там мирно сосуществуют Лиликанские спектакли московского театра «Тень», рассчитанные на аудиторию от трех до пяти человек, и гигантские куклы французской компании «Royal de Luxe», для которых сценической площадкой становится весь город.

В этом контексте довольно странно выглядит бытующая установка, что в театре кукол главное — кукла. Эта намеренная самоизоляция с советских времен привела к тому, что театр кукол оказался практически исключен из интересов профессионального театрального сообщества и сегодня вынужден отвоевывать свои позиции. Кукольному театру приходится доказывать очевидные истины: что не кукла, а кукольник

materials are concerned. It is in this dimension of absolute freedom of theatre imagination that Philippe Genty and Rezo Gabriadze created their finest productions; today in this space we witness peaceful coexistence of the Lilikan productions of Moscow's SHADOW Theatre Company (audience — 3–5 people) with the giant puppets of the French company Royal de Luxe, which consider the entire city their stage.

In this context, the widely used statement that the puppet is the center of puppet theatre looks quite weird. This deliberate self-isolation (dating back to the Soviet times) has resulted in the fact that puppet theatre is virtually excluded from the range of aspects discussed by the professional community and nowadays has to regain its posi-

«The Table». Blind Summit Company. Фото из архива БТК-ФЕСТа

придумывает свой театр. Что спектакль — авторское высказывание. Что кукла остается в истории как артефакт, но подразумевает, что она была созданием чьих-то рук. Сегодня уже не традиция определяет выбор фактуры, междисциплинарные и межвидовые границы стали условностью, а кукольный театр суще-



Royal de Luxe. Giants spectacular. Фото с официального сайта театра

tions. Puppet theatre has to prove the obvious truths: it is not the puppet, but the puppeteer that invents his or her own theatre. The production is an author's statement. The puppet remains in the history as an artifact, but it is implied that it was created by someone's hands. Today the tradition does not determine the choice of material, interdis-

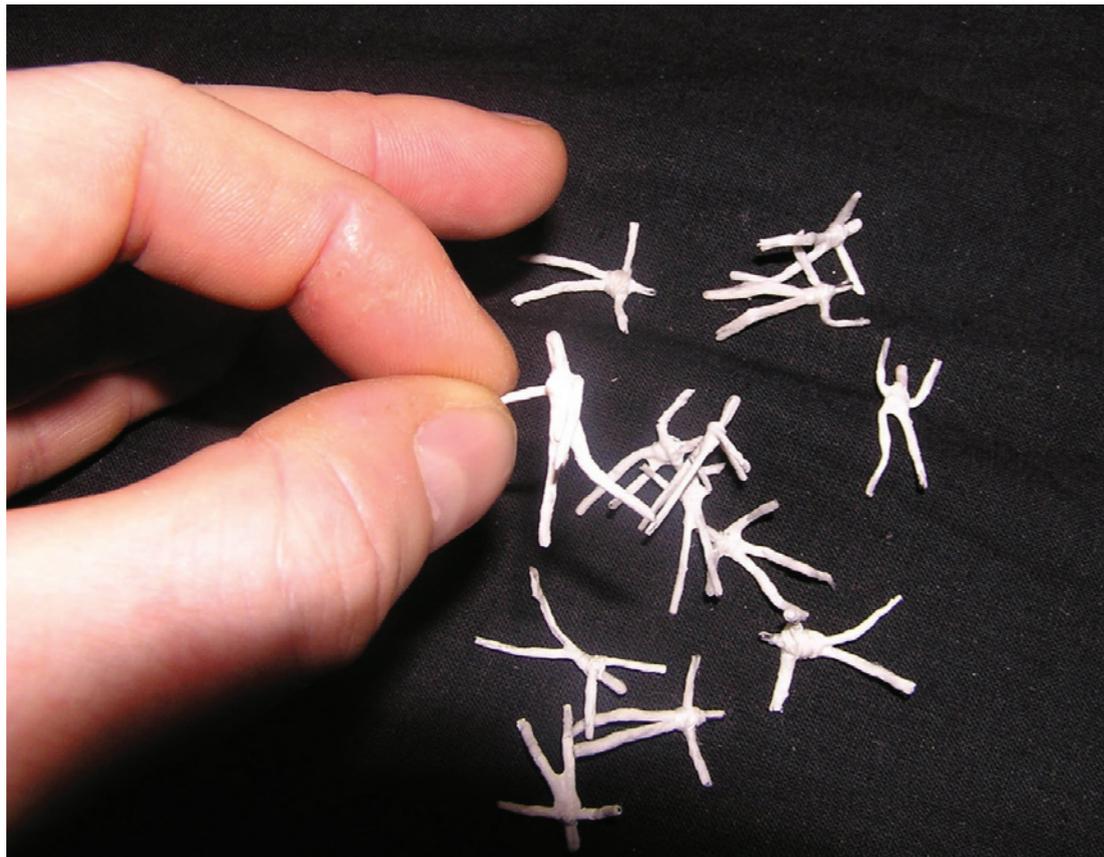
ствуует в общекультурном пространстве XXI века. Понять его место в этом пространстве, сформулировать его специфику, расширить границы восприятия — задачи нашего нового журнала.

Поскольку театр родился в Античности, мы решили вернуться к истокам и назвать журнал «Невропаст». Невропаст — древнегреческое название актера-кукольника (neurospaston (лат.) — марионетка), буквально: тот, кто дергает за нити. В начале XX века, когда кукольный театр оказался в центре внимания театрального авангарда, термин «невропаст» вошел в профессиональный обиход как актер-креатор, автор своей художественной вселенной.

Журнал будет выходить один раз в год, в перспективе планируется

disciplinary and cross-species boundaries have become a formality, and puppet theatre exists in the universal cultural space of the 21<sup>st</sup> century. Understanding its position in this space, formulating its specifics, pushing the limits of perception — these are the objectives of our new magazine.

As theatre was born in ancient times, we decided to go back to the origins and named our magazine *The Neurospaste*. "Neurospaste" is the ancient Greek name for the actor-puppeteer (neurospaston [Latin] — marionette), literally meaning "the one who pulls the strings." At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when puppet theatre found itself the center of attention of theatre avant-garde, the term "neurospaste" came into common professional use as actor-creator, author of one's own artistic universe.



«Апокалипсис». Театр Тень. Фото из архива театра

сделать его полностью двуязычным. В Большом театре кукол уже был опыт создания журнала: с 1959 года, при М. М. Королеве, выходил самиздатный «Ширмотростевский», который не только отражал внутритеатральную жизнь и фиксировал современный процесс, но и был своеобразным «окном в Европу» для кукольников, публикуя переводы обзорных текстов зарубежных коллег.

Тема первого номера — «Театр актуальных кукол». Этот подзаголовок БТК-ФЕСТа, придуманный три года назад, стал для нас универсальным определением театра кукол, который нам нравится. Традиционного или радикального, с куклами или без, театра неживой фактуры и «визуальной поэзии» — театра авторского, современного и живого.

Благодарим всех, кто откликнулся и согласился поучаствовать в этом начинании.



The magazine will be published once a year, the plan for the future is to make it fully bilingual. The Bolshoi Puppet Theatre already had the experience of creating a magazine: since 1959, during the time of M. M. Korolyov, self-published magazine *Shirmotrostevsky* (literally — "Of Screens and Rod Puppets") had been coming out. Not only did it reflect on the inner life of the theatre and document the contemporary process, but it also became some kind of "a window to Europe" for puppeteers, because it published translations of overviews by colleagues from abroad.

The subject of the first issue is *Contemporary Puppet Theatre*. This subtitle of BTK-FEST, invented three years ago, became for us a universal definition of puppet theatre, which we like. The theatre which is traditional or radical, with or without puppets, the theatre of inanimate matter and "visual poetry" — the theatre, which is *auteur*, contemporary, and alive.

We would like to thank everyone who has responded and agreed to take part in this initiative.



# Идеи и воплощения театра живых кукол

в эпоху становления режиссуры



Рубеж XIX–XX веков стал периодом качественного изменения, переворота во всех видах и формах искусства. Явление, называемое нами «режиссерский театр», изменило все элементы театра, все его составляющие, вплоть до вешалки в театре Станиславского. Сценическое искусство в целом приобрело несомненно большее значение, чем в предшествующие века. Нет ничего удивительного в том, что этот процесс коснулся и театра кукол. Благодаря полному переосмыслению места актера на сцене в определенный момент кукла вышла на один уровень с живым исполнителем и даже стала восприниматься как идеал актера.

Кукольный театр XIX века откровенно стремился к полнейшей идентичности с «человеческим» театром — в драматургии, жанрах, внешнем виде, пластике. И достигнув максимального сходства, пошел, как и другие виды, в противоположную сторону — к развитию уникальности и своеобразия.

Параллельно с этим драматический театр обнаружил в кукле то, чего не находил в актере XIX века. Возможно, главные принципы сформулировал Гордон Крэг в своих многочисленных текстах о марионетках и сверхмарионетках. В 1907 году в статье «Актер и сверхмарионетка» Крэг писал, что европейская культура вся направлена на изображение эмоций, на показ в искусстве нас самих, в то время как подлинное искусство выражает не личность, а дух и истину. Актер же отражает только реальные факты действительности. «Вот почему я, — писал Крэг, — без тени легкомыслия и пренебрежения говорю о марионетках и их способности сохранить красивое и отрешенное выражение лица и невозмутимость позы, даже когда их осыпают похвалами и бурно им рукоплещут»<sup>1</sup>.

Современный Крэгу зритель смеялся над марионеткой, потому что она демонстрировала недостатки, отображающие его самого. «Но вы бы не смеялись, если бы увидели ее в расцвете сил, в эпоху, когда ей отводилась роль символа человека на большой праздничной церемонии и она, выступая вперед, радовала наше сердце своею красотой»<sup>2</sup>.

Крэг ссылался на историков того времени, предположивших, что древние театральные представления начались не с актеров, а с игры кукол (например, в Древнем Египте). Новый актер — сверхмарионетка — так же безличен и сверхличностен, как марионетка.

## Ideas and realizations of the theatre of the live puppets at the time of the establishment of directing

The turn of the 20<sup>th</sup> century brought a major breakthrough in all existing art forms. The phenomenon, which we call “director’s theatre”, transformed all the elements of theatre, all its components — up to the cloakroom at Stanislavsky’s theatre. Performing arts in general started playing a much more important role than in the previous centuries. Not surprisingly, this process did not exclude puppet theatre. Thanks to the complete rethinking of the actor’s place on stage, at a certain moment the puppet reached the same level as the live actor and even started being perceived as the ideal actor.

Puppet theatre of the 19<sup>th</sup> century openly craved complete identification with “human” theatre — in plays, genres, outward appearance, and plasticity. Furthermore, having achieved maximal similarity, it started moving, like other art forms, in a different direction — towards the development of uniqueness and personal touch.

Parallel to that, drama theatre discovered in the puppet something that it could not find in the 19<sup>th</sup> century actor. Perhaps the main principles were formulated by Gordon Craig in his numerous texts about marionettes and übermarionettes. In 1907, in his essay *The Actor and the Über-marionette*, Craig wrote that the entire European culture was directed towards the depiction of emotions, towards presenting ourselves through the art, whereas genuine art should not express personality — it should express spirit and truth. However, the actor is only capable of

<sup>1</sup> Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 231.

<sup>2</sup> Там же. С. 232.

Таким образом, ситуация в театре перевернулась. Но еще раньше, в эстетике натурализма постепенно формировался гротескный по форме и мелодраматичный по духу вид театра — гран-гиньоль, который в самом названии отсылает нас к лионскому кукольному персонажу XIX века, насмешливому и бесчеловечному. В парижском Гран-Гиньоле (распространившемся потом по Европе, вплоть до Петербурга) натуралистическое изображение бытовых жестокостей было доведено до такого уровня гиперболизации, что актеры-исполнители уже не воспринимались как живые люди. Жизнеподобие превращалось в карикатуру. Теперь же драматическое представление стало строиться по законам кукольного.

И всё же наибольшего значения — как идеального актера — марионетка достигла в символизме. Еще до Крэга — в творчестве Мориса Метерлинка. В 1894 году он опубликовал сборник «Три пьесы для марионеток», куда вошли «Там, внутри», «Алладина и Паломид», «Смерть Тентажиля». Совершенно очевидно, что эстетика пьес не предполагала никакой кукольной специфики. Марионетка представлялась символистам единственно возможным исполнителем драматургии, в которой человеческие чувства и страсти отмирают, уступая место ощущению скрытой истины и космической гармонии.

Общепринятое представление о марионетке в символизме как аллегории беспомощности и подчиненности: «Зависимость человека от закона существования выражена здесь в своей крайней степени: человек не более чем марионетка, каждое движение которой обусловлено высшей волей»<sup>3</sup>, — не отражает главного смысла, вложенного в марионетку. Это возможность более объективно, чем человеческий организм, передать приближение к «трагическому

reflecting the facts of reality. “So it is not lightly and flippantly that I speak of Puppets and their power to retain the beautiful and remote expressions in form and face even when subjected to a pattering of praise, a torrent of applause.”<sup>1</sup>

An audience member, living at the same time as Craig, laughed at the marionette, because it expressed the shortcomings which reflected those of his own. “... but you would not have laughed had you seen him in his prime, in that age when he was called upon to be the symbol of man in the great ceremony, and, stepping forward, was the beautiful figure of our heart’s delight.”<sup>2</sup>

Craig referred to the historians of his time who suggested that ancient theatre performances started with puppets, not live actors (for example, in Ancient Egypt). The new actor — the über-marionette — is as impersonal and super-personal as the marionette.

Thus the situation in theatre turned upside down. However, even before that — in the aesthetics of naturalism — a theatre trend, which was grotesque in its form and melodramatic in its spirit, had been gradually formed: grand-guignol, the sheer name of which refers to the 19<sup>th</sup> century puppet character from Lyon who was mischievous and ruthless. In the theatre of Grand-Guignol in Paris (later this trend spread all over Europe, including St. Petersburg), the naturalistic depiction of mundane cruelties was brought to such level of exaggeration that actors who performed



Гордон Крэг с куклой

1 Craig, Edward Gordon. *The Actor and the Über-marionette*. Florence, Italy: *The Mask*, 1908.

2 Ibid.

3 Шкунаева И. Д. *Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней*. М., 1973. С. 62.

повседневному» и символически обозначить невыразимую сущность.

Из эстетики символизма выросли новые формы кукольного театра. Одно из важнейших переломных для театра произведений — трилогия о Папаше Убю Альфреда Жарри, начатая в 1896 году пьесой «Король Убю» в театре Эвр — в начале XX века превратилась в самостоятельную пьесу «Убю на командной высоте» («Убю на Холме»), специально предназначенную для театра кукол. Жарри переработал сюжет соответственно логике взаимодействий кукольных персонажей, но оставил уникальность и актуальность героев драматической версии.

В течение многих лет Крэг создавал разножанровые короткие пьесы для театра кукол. Всего было задумано 365 — на каждый день года, создано несколько десятков. В стремительно развивающихся фабулах действовали и постоянные персонажи-маски, и новые современные герои. Крэг в кукольной форме выражал главные универсальные черты персонажей, и в этом не было претензии на прикосновение к сущностной реальности. Здесь в лаконичной форме воплощалась эстетика гротеска и иронии.

Театральный модерн многое унаследовал от символизма. Кукла стала персонажем синтетического театра. Самое яркое воплощение — «Петрушка» Игоря Стравинского — Михаила Фокина в «Русских сезонах» в Париже. Персонажи кукольного балагана жили гиперболизированными человеческими чувствами. Образы сохраняли внешнюю кукольность, но вплетались в общий живописный и пластический рисунок модерна.

В «Балаганчике» Александра Блока — Всеволода Мейерхольда оживали маски commedia dell'arte. Символистская концепция пьесы и спектакля орга-

there were no longer perceived as people made of flesh and blood. Lifelike-ness turned into a caricature. At that point they started to construct a drama performance according to the laws of puppet performance.

And yet the biggest significance — as the ideal actor — was achieved by the marionette in symbolism. This happened before Craig — in the work of Maurice Maeterlinck. In 1894 he published a collection of works titled *The Marionette Plays*, including *Interior*, *Alladine and Palomides*, *The Death of Tintagiles*. It is absolutely obvious that the aesthetics of the plays did not imply any kind of puppet specifics. The symbolists perceived the marionette as the only possible performer of drama, in which all the human feelings and passions withered away, making room for the sense of hidden truth and cosmic harmony.

The common idea about the marionette in symbolism as an allegory of helplessness and submissiveness: “The dependence of man on the law of existence is expressed here to its ultimate degree: man is no more than a marionette whose every movement is determined by the superior will”<sup>3</sup>, — does not reflect the principal meaning, assigned to the marionette. This is the possibility to convey the proximity to “the tragic ordinariness” in a more objective way than by means of a human body, and to symbolically signify this inexpressible entity.

It was from the aesthetics of symbolism that the new forms of puppet theatre grew. One of the most important works, a real breakthrough for theatre — the trilogy about father Ubu by Alfred Jarry which began in 1896 with the play *King Ubu* at the Théâtre de l'Œuvre — in the early 20<sup>th</sup> century turned into an independent play, *Ubu at the Vantage Point* (*Ubu on the Hill*), specially intended for puppet theatre. Jarry reworked the story according to the logic of interaction



3 Shkunayeva I. D. *Belgian Drama from Maeterlinck to Nowadays*. Moscow, 1973. P. 62.

нично использовала приемы модерна: бесконечное отражение театра в театре, театрализацию реальности и разрушение сценической условности.

Футуристы предложили совершенно другое использование куклы и традиций театра кукол. Итальянские художники-футуристы писали манифесты и осуществляли спектакли, в которых действовали «искусственные живые существа» (Фортунато Деперо) — театральные автоматы, люди-машины. Проект, разработанный, но не осуществленный в 1917 году, назывался «Автоматические убийства и самоубийства». Жестокие экстремальные происшествия, происходившие с персонажами-механизмами, похожими на людей, по-

between puppet characters, but kept the uniqueness and actuality of the characters in the drama version.

For many years Craig wrote short multi-genre plays for puppet theatre. His intention was to create 365 plays — for every day of the year; he ended up creating several dozens. In the vigorously developing plots there were both characters-masks and new contemporary characters. Using puppet form to express the principal universal features of the characters, Craig did not aspire to touch upon ontological reality. Here, in the laconic form, the aesthetics of grotesque and irony was embodied.

The theatre of modern inherited a lot from symbolism. The puppet became the character of synthetic theatre. This

was most vividly realized in Igor Stravinsky's *Petrushka*, choreographed by Michel Fokine at the Ballets Russes in Paris. Characters of the puppet farce came to life through exaggerated human feelings. The images preserved the outward characteristics of puppets, but were interwoven into the general pictorial and movement pattern of modern.

In *The Fairground Booth* by Alexander Blok-Vsevolod Meyerhold commedia dell'arte masks came to life. The symbolist concept of the play and its production used the devices of mod-



«Искусственные живые существа» Фортунато Деперо

зволюли совершать любые визуальные превращения. Джакомо Балла разрабатывал костюмы, максимально ограничивавшие пластику актера, превращавшие образ в живую куклу. В некоторых спектаклях Балла добился исчезновения со сцены не только актера, но и человекоподобного механизма. Чистое театральное действие развивалось при участии конструкций, абстрактных объемов.

Особое значение кукла приобрела в театре дадаизма. Собственно понятие «театр дадаизма» включает в себя любые формы художественного воздействия. В связи с дадаизмом можно говорить о причудливом синтезе самых контрастных форм. Провокации дадаистов стали творческими задачами художников всего XX века. Именно в дадаизме впервые кукла и исполнитель абсолютно сравнялись, грань эта осмысленно отвергалась.

5 февраля 1916 года начались ежевечерние представления цюрихского «Кабаре Вольтер», организованного Хуго Баллем, Эмми Хеннингс, Тристаном Тцара, Марселем Янко, Хансом Арпом, Рихардом Хюльзенбеком. Эмми Хеннингс была известной в Мюнхене танцовщицей, с успехом исполняла в программах кабаре стихи, песни и танцы. Проведя полгода в немецкой тюрьме за помощь эмигрантам в начале войны, она переехала в Швейцарию. В цюрихский период Хеннингс выступала в дадаистских программах с перчаточными куклами собственного изготовления.

Перед войной хореограф Рудольф фон Лабан создал в Мюнхене танцевальную школу, где среди танцовщиц была Софи Тойбер. Во время войны оба они оказались в Цюрихе. В дадаистских программах принимала участие танцевальная группа Лабана, сформулировавшего к 1920 году новую хореографическую си-

ern in an organic way: an endless reflection of theatre in theatre, theatricalization of reality, and destruction of stage conventions.

The futurists suggested a totally different way of using puppets and puppet theatre traditions. The Italian futurist artists wrote manifestos and produced plays in which “artificial living creatures” (Fortunato Depero) acted — theatre automatons, machine men. The project — conceived, but not realized in 1917 — was titled *Automatic*

*Murders and Suicides*. Extreme and cruel accidents, happening to the characters — mechanisms looking like real people — made all kinds of visual transformations possible. The costumes, designed by Giacomo Balla, maximally limited actors' movements and turned the image into the live puppet. In certain productions Balla managed to remove from stage not only the actor, but even the human-like mechanism. Pure theatrical action evolved with the participation of structures and abstract objects.

The puppet acquired a special meaning in the theatre of Dadaism. In fact, the expression “the theatre of Dadaism” included every form of artistic influence. In conjunction with Dadaism it is possible to speak about a whimsical synthesis of the most contrasted forms. The Dadaist provocations became the creative objectives for the artists of the entire 20<sup>th</sup> century. It is in Dadaism that the puppet and the performer became totally equal



Эмми Хеннингс с самодельной куклой, 1916



Софи Тойбер со своей сестрой в костюмах





стему «выразительного танца». Софи Тойбер поставила в «Кабаре Вольтер» с танцовщицами Лабана «Песню летучих рыб и морских коньков». Но постепенно Тойбер стала уделять большее внимание созданию театральных кукол, воплощавших не конкретных персонажей, а обобщенные эмоциональные состояния, яркие символы. Когда в 1918 году «Кабаре Вольтер» закончило свое существование, а его организаторы разъехались по всей Европе, Тойбер продолжила устраивать в Цюрихе акции с марионетками собственного изготовления. В 1918 году Тойбер поставила спектакль «Король-олень». Созданные ею марионетки состояли из цилиндров, конусов, шариков и палочек, сложенных в форме человеческих фигур. Эти образы демонстрировали механическую структуру искаженного тела. В те же годы Тойбер изготавливала костюмы для актеров, также придававшие исполнителям черты кукол.

Before the war, in Munich, choreographer Rudolph von Laban created a dance school, where one of the dancers was Sophie Taeuber. During the war both of them found themselves in Zurich. The dance company of Rudolph von Laban, who had by 1920 formulated a new choreographic system of “expressive dance”, joined the Dadaist programs. Sophie Taeuber directed The Song of the Flying Fish and Seahorses with Laban’s dancers at the Cabaret Voltaire. However, gradually Taeuber started devoting more attention to the creation of theatre puppets, which embodied not specific characters, but generalized emotional states, vivid symbols. When in 1918 the Cabaret Voltaire closed and its founders went in different directions to various corners of Europe, Sophie Taeuber kept organizing all sorts of events with the marionettes she had made herself. In 1918 Taeuber directed The Stag King. She created marionettes, using cylinders, cones, balls, and sticks, made to look like hu-

for the first time; the division between the two was deliberately rejected.

February 5, 1916 marked the beginning of daily performances of the Zurich Cabaret Voltaire, founded by Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, and Richard Huelsenbeck. Emmy Hennings was a well-known Munich dancer, successfully performing poetry, songs, and dances in cabaret programs. Having spent half a year in the German prison for helping emigrants at the beginning of the war, she moved to Switzerland. During the Zurich period Hennings performed in Dadaist programs using the glove puppets she made herself.

Софи Тойбер...

...и ее кукла



Кроме того, в «Кабаре Вольтер» ярким событием стало изготовление Марселем Янко стилизованных африканских масок. Были придуманы соответствующие костюмы, ставшие продолжением масок. Участники «Кабаре Вольтер» надевали эти маски-костюмы и преображались. По свидетельству их мемуаров — менялась их пластика, менялся голос. Здесь актеры не были нужны, творческое преобразование происходило с каждым. Человек превращался в марионетку в крэговском понимании.

Театрализация жизни и синтез искусств — основополагающие идеи дадаизма. Театральная кукла в этом контексте играла важную роль, но она вплеталась в общее движение жизнотворчества, а не выделялась в самостоятельный вид.

В ноябре 1919 года в Берлине возобновило деятельность кабаре «Шум и дым», созданное еще до войны Максом Рейнхардтом при Дойчес театре. Теперь программы кабаре во многом определяли дадаисты. В апреле 1920 года был издан третий номер журнала «Дер Дада», куда вошли материалы, представленные в кабаре. На первой странице рядом со стихотворением Рихарда Хюльзенбека (составитель

man bodies. Taeuber’s images demonstrated the mechanic structure of the distorted body. During the same years Taeuber designed costumes for actors which made them look like puppets.

Besides that, one of the highlights of the Cabaret Voltaire was the creation of stylized African masks by Marcel Janco. The costumes, specially designed for this occasion, became the extension of the masks. Putting on these masks-costumes, the participants of the Cabaret Voltaire transformed. According to the memoirs of the participants, their movements, their voices changed. Here actors were not needed — creative transformation could happen to anyone. The man turned into the marionette as Craig understood it.

Theatralization of life and synthesis of the arts were the fundamental ideas of Dadaism. The theatre puppet played an important role in this context, but it was interwoven into the general creative life movement and was not classified as an independent form.

In November 1919 in Berlin, the Sound and Smoke cabaret, created before the war by Max Reinhardt at the Deutsches Theatre, resumed its activities. Now the cabaret programs were by and large



Акция Софи Тойбер с марионетками собственного изготовления

Стилизованная маска Марселя Янко



берлинского «Альманаха Дада») «Дада-Шалмей» помещалась фотография куклы, изготовленной Георгом Гроссом и Джоном Хартфилдом для спектакля «Просто классика! Орестея со счастливым концом». Это пародия, написанная Вальтером Мерингом на постановку «Орестеи» Эсхила, осуществленную в Дойчес театре Рейнхардтом. Кукла, изображавшая бюргера в пенсне, галстуке на толстой шее, с кепкой в руке, стала ожившим героем острополитической графики Гросса. В данной модели спектакля современный человек уподоблялся гротескной кукле. Это уже не столько дадаистская концепция театра, сколько предвестие театра эпического. В 1928 году в «Похождениях бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека — Эрвина Пискатора единственным живым персонажем был Швейк в исполнении Макса Палленберга, а персонажи «марионетки» выезжали на сцену на ленте конвейера.

Совершенно уникальное место в экспериментальном театре XX века занимает Лаборатория «Ар эт Аксьон», созданная в 1919 году в Париже актрисой Луизой Лара и архитектором Эдуаром Отаном. С этого коллектива началась история театров-лабораторий. И здесь кукольный театр имел принципиальное значение. Каждая из нечастых премьер театра становилась открытием новых художественных принципов, воплощением вариантов театрального синтеза.

В 1922 году пьеса «Лилюли» Романа Роллана была поставлена в эстетике теневого театра. Персонажи-силуэты развивали в ироничном ключе символистский принцип уподобления обыденного мира двумерному изображению. Одна из самых значительных премьер Лаборатории — «Свадьба» Станислава Выспяньского (1923) в эстетике польской шопки. Исполнители имитировали кукольную пластику, на лицах — маски,



Третий номер журнала «Дер Дада»

determined by the Dadaists. In April 1920 the third edition of Der Dada magazine was published, including the materials, represented at the cabaret. On the first page, next to the poem Dada Schalmey by Richard Huelsenbeck (editor of the Berlin Dada Almanach), there was a picture of the puppet, made by Georg Gross and John Heartfield for the production Just Classics! The Oresteia with a Happy End. That was a parody, written by Walter Mehring in response to Aeschylus's Oresteia, directed by Reinhardt at the Deutsches Theatre. The puppet representing a burgher in pince-nez with a tie on his thick neck and a cap in his hand, brought to life the character of Gross's acute political graphics. In this model of a production, the contemporary man was likened to the grotesque puppet. This is not so much a Dadaist theatre concept as it is the precursor of Epic theatre. In 1928, in Jaroslav Hašek's The Good Soldier Švejk directed by Erwin Piscator,



в финале спектакля актеры заменялись манекенами. Спектакль «Пантум Пантумов» (1925) был поставлен на текстах индонезийских четверостиший — пантумов. Здесь использовались плоские куклы на шарнирах, а само действие строилось по законам театра ваянг-кулит.

Различные модели взаимодействия кукольного и других видов театра активно развивались в 1890–1920-е годы, когда возникло одновременно несколько направлений, стремящихся к тотальному театру и универсальному воздействию на зрителя. Появились новые представления об актерском существовании и материале спектакля. В середине 1930-х годов эпоха синтеза закончилась. Начался период углубленного развития наиболее жизнеспособных форм внутри отдельных видов театра.



the only live character was Švejk, performed by Max Pallenberg, and the characters-“marionettes” arrived at the stage on the moving-belt conveyor.

An absolutely unique place in the 20<sup>th</sup> century experimental theatre is occupied by the Laboratory Art et Action, created in 1919 in Paris by actress Louise Lara and architect Édouard Autant. With this group, the history of laboratory theatres started. Here puppet theatre was of paramount significance. Each of the theatre's infrequent premieres became the discovery of new artistic principles, the embodiment of theatre synthesis.

In 1922, Romain Rolland's play Liluli was staged in the aesthetics of shadow theatre. Its characters-silhouettes developed in an ironic way the symbolist principle of equating the ordinary world with the two-dimensional image. One of the most significant premieres of the Laboratory was The Wedding by Stanisław Wyspiański (1923) in the aesthetics of Polish szopka. The performers imitated puppet movements, their faces were covered with masks, at the ending of the show the actors were replaced by mannequins. The Pantoum of Pantoums (1925) was based on the texts of Indonesian four-liners — pantoums. In this production flat puppets with pivots were used, and the action itself was governed by the laws of wayang kulit.

Various models of the interaction between the puppet and other types of theatre actively developed in the 1890–1920s, when several trends, directed towards the total theatre and universal influence on the audience, appeared simultaneously. New perceptions about the actors' existence and the subject of the performance appeared. In the middle of the 1930s the era of synthesis ended. The period of thorough development of the most sustainable forms inside different branches of theatre started.



# Где заканчивается театр кукол и начинается Роберт Уилсон



Театральный критик, обозреватель «Афиши» **Алексей Киселев** — о границах театра кукол сегодня, какими их видит специалист по театру драматическому.

Годовалому человеку показывают резиновую уточку. Она как будто прыгает и говорит: «Кря-кря». Человек смотрит на уточку, смотрит на говорящего «кря-кря», смотрит на уточку — и приходит в бурный восторг. Здесь, по-моему, начало начал театральной условности, и, что в каком-то смысле то же самое, театра кукол.

Театроведу, исследующему драматический театр, только дай повод порассуждать о феномене театра управления неживыми предметами. Главной темой таких рассуждений станет природа актерской профессии, подчиненной замыслу режиссера и автора, как подчинена марионетка кукловоду. «Великий актер — тот же превосходный паяц, которого автор дергает за веревочку и в каждой строке указывает истинную позу, какую тот должен принять»<sup>1</sup>, — пишет в 1770 году Дени Дидро в своем «Парадоксе об актере». Полтора столетия спустя Гордон Крэг выдвинет концепцию «сверхмарионетки» — безупречного актера, во имя фантазии и вдохновения отказывающегося от своего я.

Но вернемся на землю. В России «театром кукол» называется государственное учреждение культуры, имеющееся почти в каждом крупном городе (а часто и в совсем маленьких городах): сюда родители водят детей на «Кота в сапогах», «Колобка» и «Трех поросят», потому что так повелось. Спектакли могут выглядеть весьма разнообразно, все-таки они создаются людьми увлеченными и живущими волей-неволей в XXI веке. В одном театре Колобок управляется, допустим, нитями, в другом — насажен на руку кукловода или систему тростей, в третьем — нарисован на плоской поверхности, в четвертом им может быть и вовсе не кукла, а артист.

Здесь есть свои традиции, свои секреты ремесла и даже возможны

## Where Puppet Theatre Ends and Where Robert Wilson Begins

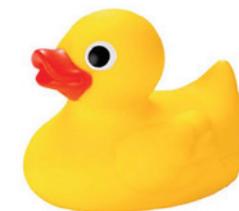
Theatre critic, contributor to Afisha magazine discusses the limits of puppet theatre today as they are seen by a drama theatre expert.

A one-year old is shown a rubber duck. It seems to be jumping and saying: “Quack quack.” The one-year old looks at the duck, looks at the person saying “quack quack”, looks back at the duck — and bursts into delight. It seems to me that this is the beginning of the beginnings of theatre conventions and — which to some extent is the same — the very beginning of puppet theatre.

A drama theatre scholar is only too eager to speculate about the phenomenon of theatre which handles inanimate objects. The main subject of such speculations would be the nature of the actor’s profession, controlled by the director’s and author’s idea similarly to the way a marionette is controlled by a puppeteer. “The great actor is the same as an excellent puppet, which the author pulls by the string and in every line determines the true position the puppet should put itself into,” writes Denis Diderot in 1770 in his *Paradox of the Actor*. A century and a half later Gordon Craig would bring forth his concept of “über-marionette” — an impeccable actor, who is ready to renounce his or her ego for the sake of imagination and inspiration.

However, let us come down to earth. In Russia “puppet theatre” is the name of a state cultural institution, which you may find in pretty much every big city (and sometimes even in really small towns): here parents bring their kids to

<sup>1</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная практика. М., 1980. С. 567.



эксперименты. Куклы могут быть выполнены художником из дерева или ткани, из пенопласта или силикона; режиссер может устроить видеопроекцию и игру с масштабами. Суть зрелища при этом, кажется, остается неизменной: группа дошкольников с переменным успехом наслаждается интерактивными номерами («Куда пошел волк?»), плохой музыкой и узнаванием сюжета. То есть — всё ровно то же самое, что и в среднестатистическом театре для детей, легко обходящемся без кукол.

При этом любопытно: едва ли какой драматический спектакль для детей обходится без подчеркнутой бутафории вроде ростовых костюмов зверей, огромных красочных декораций, «марионеточной» и «петрушечной» пластики артистов. В том и в другом случае зрелище тяготеет к условности — трудно вообразить себе захватывающий детский спектакль на языке психологического реализма. А что может быть более

see *Puss in Boots*, *The Little Round Bun*, and *The Three Little Pigs* because that is the done thing. However, productions of these stories may vary because they are created by people who are very passionate about their work and, willing or not, live in the 21<sup>st</sup> century. In one theatre company the *Little Round Bun* is moved by strings, in another theatre it is put on the puppeteer's hand like a glove or is controlled by the system of rods, in the third it is painted on a flat surface, in the fourth it may be performed not even by a puppet, but by a live actor.

Puppet theatre has its own traditions, secrets of craft, and is even open to experiment. Puppets can be made by a designer from wood or fabric, Styrofoam or silicone; a director is capable of creating a video projection and playing with different scales. However, the subject of the show seems to remain unchanged: a group of preschoolers with mixed results enjoy interactive acts (“Where did the wolf go?”), bad music, and unraveling of the plot. I.e., it is to-

Тадеуш Кантор.  
Мертвый класс.  
1976



условным, чем история, рассказанная передвигающимися предметами.

И все-таки в профессиональной среде под словосочетанием «театр кукол» подразумевается феномен совсем другого порядка. Речь, в пер-

tally the same as in average children's theatre easily doing without puppets.

At the same time there is one curious thing: hardly any “drama” production for children can do without deliberate props, such as human-sized costumes

---

**И все-таки в профессиональной среде под словосочетанием «театр кукол» подразумевается феномен совсем другого порядка. Речь, в первую очередь, об авторском театре, главным средством которого становится магический процесс оживления неживого**

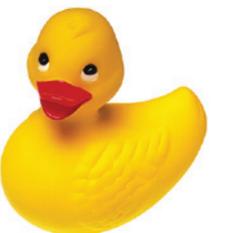
---

вую очередь, об авторском театре, главным средством которого становится магический процесс оживления неживого, о «чистом театре кукол», то есть определенном виде искусства, в котором реализуется то, что невозможно нигде и никак, кроме как в камерном пространстве при наличии человека и предмета. Это и фантастический Дуда Пайва, вступающий в душещипательный контакт с управляемой им же куклой. И Резо Габриадзе, деревянные фигурки которого незаметно обретают черты мира более тонкого (и в этом смысле более реального), чем наш буднично-и. И московский театр «Тень», бесконечно ироничный и обаятельный, создающий крошечные по масштабу, почти настольные спектакли, миниатюрность которых становится их главной силой, недоступной другим видам искусства.

Впрочем, эпитет «авторский» по отношению к любому виду театра, включая театр кукол, может быть в большинстве случаев без потерь заменен на другой эпитет — «режиссерский».

of animals, huge colorful sets, movements of actors similar to those of marionettes and Punch (Petrushka). In both cases the show is prone to conventionality — it is hard to imagine a fascinating children's performance, which uses the language of psychological realism. And what can be more conventional than a story told by moving objects?

Still, in the professional milieu the expression “puppet theatre” implies a totally different kind of phenomenon. First of all, we are talking about author's theatre, the main means of which is the magical process of reviving the inanimate, about “the pure puppet theatre”, i.e., a certain kind of art where we can realize the things, which are impossible anywhere other than in a chamber space with a man and an object. This includes the fantastic Duda Paiva, who comes in heart-piercing contact with the puppet he controls. And Rezo Garbriadze, whose wooden figures invisibly acquire the features of the world, which is much more subtle (and in this regard more real) than our mundane world. And



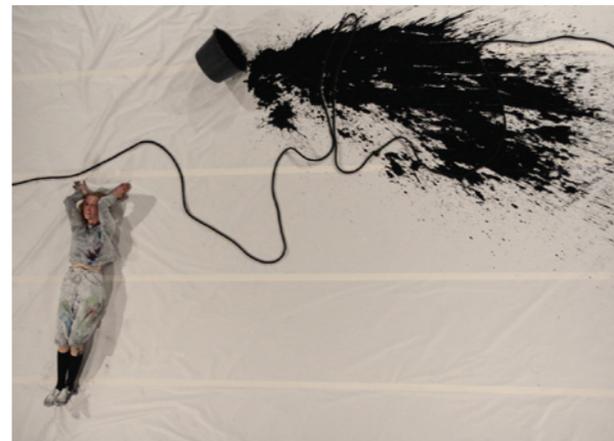
В этой категории небезосновательно перед мысленным взором вырастает целая плеяда постановщиков, искусство которых в первую очередь выражается в интерпретации того или иного литературного источника. Борис Константинов, Евгений Ибрагимов, Александр Янушкевич, Олег Жюгжда — эти имена первыми приходят в голову; возможно, потому что именно они чаще других встречаются в номинации «Театр кукол — работа режиссера» на фестивале «Золотая маска». Каждый из режиссеров узнаваем стилистически, каждый работает преимущественно для взрослой аудитории, их работы хорошо известны за пределами профессионального круга кукольников. Во вторую очередь подразумевается театр иллюзии, и здесь под номером один числится хорошо известный в России французский режиссер Филипп Жанти. Это большая форма, впечатляющий сюрреалистический цирк, в основе которого не история, но фантазм; а вместо актеров и кукол — тела, лица, объекты и их гипнагогические комбинации. Живой пример того, к чему может привести

the Moscow theatre company named *Shadow*, which is endlessly ironic and charming, creating small-scale, almost table-type productions, whose miniature quality becomes its principal strength, inaccessible to other art forms.

However, the epithet “author’s” used in reference to any form of theatre, including puppet theatre, in most situations can be replaced (without losing anything) by another epithet — “director’s”. Speaking of this category, there are reasons why in front of one’s mind’s eye there appears a whole constellation of directors, whose art, in the first place, is expressed in the interpretation of this or that literary source. Boris Konstantinov, Yevgeny Ibragimov, Alexander Yanushkevich, Oleg Zhugzhda — these names are the first to come to mind; perhaps this is because these artists are most often nominated for Best Director in Puppet Theatre at the Golden Mask festival. Each of the directors is recognizable because of his stylistics, each of them is mostly adult-oriented, their works are very well known beyond the professional circle of puppeteers.



Дмитрий Крымов. Как вам это понравится... Театр «Школа драматического искусства», фото Н. Чебан



трансгрессия кукольника: Жанти ведь начинал как режиссер театра марионеток. Вы наверняка видели на видео в интернете его знаменитый этюд: Пьеро замечает куклово-

In the second place, what is implied is the theatre of illusion, and here number 1 is Philippe Genty, French director who is very-well known in Russia. This is large form, impressive surrealist cir-

Дмитрий Крымов. Демон. Вид сверху. Театр «Школа драматического искусства», фото Н. Чебан



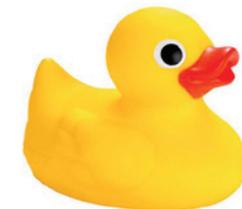
## Традиция внедрения техник перформативного искусства в театр кукол и обратно — вообще отдельная тема

да, замечает нити и принимается срывать одну за другой, пока не опадет бездвижно — неживой, зато свободный. А гигантские пауки, гуттаперчевые лилипуты и ладонь размером со слона — это всё потом.

Традиция внедрения техник перформативного искусства в театр кукол и обратно — вообще отдельная тема. Один из самых впечатляющих кукольных спектаклей, что мне доводилось видеть, «Паноптикон» Михаэля Фогеля в курганском театре «Гулливер» был вообще лишен кукол как таковых; вместо них напряженные и потерянные персонажи управлялись со свертками мятой бумаги, превращающимися в каких-то постапокалиптических мотыльков и гусениц. Что

cus, based not on history, but on phantasm; here actors and puppets are replaced with bodies, faces, objects, and their hypnagogic combinations. That is a living example of what the transgression of a puppeteer can lead to: Genty also started as a director in the theatre of marionettes. You must have seen on the internet a video of his famous etude: Pierrot notices the puppeteer, discerns the strings, and starts tearing them off of himself until he falls down motionless — lifeless, but free. As for gigantic spiders, flexible little people, and an elephant-sized palm of a hand — all of those will come later.

The tradition of introducing techniques of performative art into puppet theatre





уж говорить о музыкально-пластических работах Руслана Кудашова в Большом театре кукол последних нескольких лет, где кукле отводится, прямо скажем, второй, а то и третий план.

С обратной стороны этот симбиоз обнаруживается еще отчетливее. Это безликие куклы-мешки в спектаклях Юрия Погребничко; это бесконечные фокусы с предметами у Дмитрия Крымова. Это два тряпичных младенца с затянутой на шее веревкой, которых свирепо раскручивает в воздухе Валери Древилль в «Медее. Материале» Анатолия Васильева. Это ледящий кровь «Мертвый класс» Тадеуша Кантора, в котором стерта граница между людьми и куклами в человеческий рост. В конце концов, это завернутый в мешковину истукан, которому поклоняются морально изувеченные персонажи «Акрополиса» Ежи Гротовского. И еще полсотни примеров вплоть до знаменитого финала

and vice versa is an entirely separate subject. One of the most impressive puppet performances I have ever seen — *Panopticon* by Michael Vogel at the Gulliver Theatre in Kurgan — was completely devoid of puppets per se; instead of those, strained and lost characters were dealing with parcels made of crumpled paper, turning into some kind of post-apocalyptic moths and caterpillars. Of course, in the recent years there have also been the musical and movement-based works of Ruslan Kudashev at the Bolshoi Puppet Theatre in St. Petersburg where the puppet occupies only the second or sometimes even the third place.

From the other side this symbiosis reveals itself even more distinctly. The faceless puppets/bags in Yuri Pogrebnychko's productions; the endless tricks with objects in Dmitry Krymov's work. The two babies made of rag with a rope around their necks which are ferociously twisted in the air by Valérie Dréville in *Medea. Material* by Anatoly

Роберт Уилсон.  
Одиссей. National  
Theater of Greece.  
Фото Evi Fylaktou

«Ревизора» Всеволода Мейерхольда, где вместо актеров в немой сцене публике являлись манекены.

С каждым годом становится всё сложнее определить, где заканчивается один вид искусства и начинается другой. В какую номинацию на «Золотой маске», например, поместить спектакль Роберта Уилсона «Сказки Пушкина»: в драму (спектакль идет на сцене драматического театра, в ролях — драматические актеры), мюзикл (в спектакле занят целый оркестр, актеры на протяжении почти всего спектакля поют и танцуют) или эксперимент (как синтез всего со всем)? Кто-то из экспертов пошутил на подобном обсуждении: «Уилсон — это театр кукол». Почему бы и нет.



Vasilyev. The bone-chilling *Dead Class* by Tadeusz Kantor, where the border between the humans and the human-sized puppets is erased. Lastly, there is the dummy, wrapped in sackcloth, which is being worshipped by the morally crippled characters of Jerzy Grotowski's *Akropolis*. And about half a hundred more examples, including the famous ending of Vsevolod Meyerhold's *Inspector General*, where the dummies appeared in the silent scene instead of the actors.

Each year it gets more and more difficult to determine where one art form ends and another begins. For instance, which category of the Golden Mask award Robert Wilson's production of *Pushkin's Fairy Tales* fits into: drama (the production plays on the stage of a drama theatre, the roles are performed by drama actors), musical (an entire orchestra is involved in the production, actors are singing and dancing during the whole performance), or experiment (as synthesis of everything). One of the experts joked during a similar discussion: "Wilson is puppet theatre." Why not?



Роберт Уилсон,  
Сказки Пушкина.  
Театр Наций.  
Фото Lucie Jansch

# Свобода, равенство: как интернет меняет театр

В интернет-эпоху граница между любителем и профессиональным художником едва различима: чего стоит сакральный статус галереи, театра, кинозала, если каждый может обратиться к миллионной аудитории, разместив ролик на ютубе или фото в инстаграме? Самые продвинутые театральные режиссеры больше не хотят быть художниками с большой буквы: они готовы пересмотреть отношения со зрителями, сделать их со-творцами, соавторами спектакля. Аматерство перестало быть чем-то зазорным: актуальный театр с интересом поглядывает на сетевое творчество простых пользователей. И это приводит к удивительным результатам.

**Врастая в сеть** Группа Premier Stratagème (переводится как «Первая Стратагема»; стратагема значит военная хитрость) — это два режиссера, итальянец Джузеппе Кико и хорватка Барбара Матиевич; все спектакли исполняются Барбарой в одиночку. Тандем совершенно не известен в России — зато на западных фестивалях они нарасхват; в 2011 году Матиевич и Кико отметились на главном театральном форуме Европы, в Авиньоне. Едва ли найдется другая театральная группа, столь увлеченная сетевой реальностью: все проекты Premier Stratagème так или иначе связаны с интернетом.

У спектакля «Предвидение» («Forecasting», 2011) десятки, если не сотни, анонимных соавторов. Его стержень — 40-минутная нарезка любительских видео, найденных режиссерами на ютубе: в основном заурядные ролики с советами на все случаи жизни — от выпечки до дрессировки попугайчика, но есть и нетривиальные видео вроде кадров поющей гортани. В искусстве это называется реди-мейдом, в интернете — репостом (если подумать, репост — это форма реди-мейда: когда вы делитесь чужим изображением или записью, вы, совсем как отец реди-мейдов Марсель Дюшан, выражаете себя с помощью чего-то готового).

«Предвидение» можно прокатывать на любой, даже самой неподготовленной площадке: чтобы сыграть его, Барбаре Матиевич нужен только макбук. Каждый раз, когда на видео появляется человек, артистка принимает такую позу, чтобы рука в кадре казалась продолжением ее руки, а голова — продолжением ее шеи. Она как бы врастает в экран, объединяя свою кровеносную систему со всемирной паутиной.

У спектакля космический темп, за минуту Барбара сменяет несколько

## Freedom, Equality: How the Internet Changes Theatre

In the era of Internet, the border between an amateur and a professional artist is barely discernible: so much for the sacredness of the status of a gallery, theatre, movie theatre, when everyone can address the audience of millions uploading a video to YouTube or a picture to Instagram. The most advanced theatre directors no longer want to be “artists with a capital A”: they are ready to reconsider their relations with audience members and to turn them into co-creators of their production. Amateurishness is no longer regarded as shameful: actual theatre is observing the Internet creativity of common users with interest. This leads to surprising results.

**Growing into the net** The group named Premier Stratagème (which means “the first stratagem”) was founded by two directors, the Italian Giuseppe Chico and the Croatian Barbara Matijević; all of the productions are performed by Barbara alone. The tandem is completely unknown in Russia, although they are in great demand at western festivals; in 2011 Matijević and Chico marked their presence at the principal theatre forum of Europe — Avignon. There is hardly any other theatre group, engaged in the reality of the net to such an extent: all the projects of Premier Stratagème are in one way or another connected with the Internet.

The production *Forecasting* (2011) has dozens if not hundreds of anonymous co-authors. Its backbone is a 40-minute cut of amateur videos, found by the directors on YouTube: in most cases these are ordinary videos with pieces



ролей: секунду назад она гладила резиновый член, и вот уже делает розочки на торте (оцените, как монтаж добавляет роликам новые смыслы: безобидный кондитерский мешок превращается в фаллический символ). Одни сюжеты забавляют, другие трогают, третьи — не на шутку пугают. Череда похожих видео со стрельбой из пистолета заставляет задуматься о распространении оружия в мире; артистка вынуждает публику прочувствовать этот момент, направляя очередной ствол себе в грудь.

Но пацифистская нота исчезает так же легко, как и появилась. «Предвидение» — полусерьезная, полусутоливая поэма обо всем и ни о чем, похожая на буриме с роликами вместо слов. Траектория спектакля абсолютно непредсказуема — как и путеше-

of advice for every life situation — from baking to parrot training, but there are also non-trivial videos, such as pictures of a drinking throat. In art this is called ready-made, on the Internet — repost (to think of it, repost is a form of ready-made: when you are sharing someone's image or post, you, like the father of ready-mades Marcel Duchamp, express yourself with the help of something already made).

*Forecasting* can be performed on any — even the most unprepared — stage: in order to perform it, Barbara Matijević needs only MacBook. Every time when a person appears in a video, the actress takes a pose which would make the hand in the video look like an extension of her hand, and the head — an extension of her neck. She seems to be growing into the screen, merging her own blood circulatory system with the world-wide web.

Спектакль  
«Предвидение»  
тандема «Premier  
Stratagème».  
Фото с офици-  
ального сайта  
проекта



ствии пользователя по сети. В сущности, это проект о том, что творится в нашей голове, когда мы листаем ленту фейсбука, блуждаем по ютубу или бесцельно кликаем по ссылкам в «Википедии». Сочувствующий друг, рассерженный гражданин, умиленный любитель котиков — много ли времени нам нужно, чтобы сменить одну роль на другую?

**Робинзоны ютуба** Последний на сегодня проект тандема «Я никогда не делала этого раньше» («I've never done this before», 2015) — тоже про ютуб. В нем Барбара рассказывает о восьми необычных людях, случайно обнаруженных ею на сайте. В основном это конструкторы-энтузиасты, которые мастерят курьезные гаджеты вроде прибора, превращающего мозговые волны в электронную музыку, и тестируют их на камеру.

Реквизита в этой постановке больше, чем в остальных работах режиссерского дуэта вместе взятых: самодельные девайсы из видео кропотливо воссозданы командой техников и дизайнеров. За час с четвертью артистка примеряет восемь эксцентрич-

The tempo of the production is ultra-fast, within a minute Barbara changes a number of roles: a moment ago she was stroking a rubber dildo and now she is already making roses on a cake (note how the editing adds a new meaning to the videos: an inoffensive cake decorating bag turns into a phallic symbol). Some stories are entertaining, others touching, some of them are even truly scary. A succession of similar videos featuring gun shooting makes one think about the spread of weapons around the world; the actress forces the audience to feel that moment deeply, pointing another gun at her own chest.

However, this pacifist note disappears as easily as it appeared. *Forecasting* is a half-serious, half-humorous long poem about everything and nothing, looking like bouts-rimes with videos instead of words. The trajectory of the performance is totally unpredictable, as is the user's travel through the Internet. In fact, this project is dedicated to the process happening in our head, when we are going through the news feed on Facebook, rambling around YouTube, or pointlessly clicking on Wikipedia links. A compassionate friend, an enraged citizen, a sentimental cat lover — how much time do we need to switch from one role to another?

**The Robinsons of YouTube** So far the most recent project of the tandem is *I've never done this before* (2015), which is also about YouTube. Here Barbara tells about eight extraordinary people, whom she accidentally came across on a website. These are mostly engineers-enthusiasts, who make curious gadgets — such as a device turning brain waves into electronic music — and test them on camera.

There are more props in this production than in all the other works of the directors' duo combined: self-made devices from the video are scrupulously reproduced by a team of technicians





ных образов, от фанатичного поклонника Николы Теслы до человека с искусственным хвостом. Собственные реплики Барбары (недоуменные вопросы, комментарии, домыслы) деликатно поданы субтитрами.

Постановка конгениальна материалу: завсегдатаям ютуба хорошо знаком формат, когда ведущий показывает и комментирует ролики, найденные в сети, — обычно нелепые или смешные (пионером жанра был американский блогер Рэй Уильям Джонсон; у шоу Рэя есть суперуспешные клоны на русском языке — «+100500» и «This is Хорошо»). Разница в отношении: для «Стратегемы» диковинки с ютуба — нечто вполне серьезное. В их представлении герои спектакля — не фрики, а художники-самородки. Когда Барбара повторяет их эксперименты на сцене, она вторит Марине Абрамович, которая занималась реконструкцией чужих перформансов, в том числе чтобы воздать должное их авторам.

and designers. In an hour and a quarter the actress tries on eight eccentric roles — from a fanatical follower of Nikola Tesla to a person with an artificial tail. Barbara's own remarks (confused questions, comments, assumptions) are thoughtfully provided in the form of subtitles.

The production is well-suited to the material: YouTube frequenters are familiar with the format, when the presenter shows and comments on the videos found on the web — often ridiculous or funny (the pioneer of this genre was American blogger Ray William Johnson; Ray's show has super-successful clones in Russian: "+100500" and "This is Khorosho" ["This is Good"]). The difference is in attitude: Stratagème treats YouTube curiosities as something quite serious. For them, the characters of the production are not freaks, but self-made artists. When Barabara reconstructs their experiments on stage, she echoes Marina Abramović who dealt with the reconstruction of other people's performanc-

«Я никогда этого раньше не делал». Фото с официального сайта проекта «Premier Stratagème»

А раз эти люди — художники, их экстравагантные проекты открыты для интерпретации. Матиевич не просто воспроизводит увиденное, но и предлагает его трактовку, иногда не менее любопытную, чем само сетевое творчество. Среди приборов и машин, показанных на сцене, есть оснащенный простым механизмом бумажный рот, способный разговаривать и петь. Неизвестную художницу, сделавшую это устройство, Барбара сравнивает с Робинзоном Крузо, ее квартиру — с уединенным островом, а бумажного компаньона — с Пятницей. «Вот только она не ждет спасения, — подчеркивает режиссер, — потому что не чувствует себя потерянной».

.ru Отечественных аналогов Premier Stratagème пока немного: по большому счету, только два российских режиссера — Дмитрий Волкострелов и Семен Александровский — сделали цифровую реальность лейтмотивом своей работы.

Постановка Волкострелова «Лекция о нечто» (2015) предоставляет зрителям (правда, только двум из трех) относительную свободу выбора: кому-то разрешают переключать каналы звука, кому-то — каналы видео, а кто-то не влияет вообще ни на

es, partly in order to celebrate their creators.

So, if these people are artists, their eccentric projects are open to interpretation. Not only does Matijević reproduce what she saw, but she also comes up with an interpretation, which is sometimes no less curious than the works on the web themselves. Among the devices and machines, shown on stage, there is a paper mouth, equipped with a simple mechanism; it is capable of talking and singing. Barbara compares the unknown female artist, who created this device, with Robinson Crusoe, her apartment — with an isolated island, and her paper companion — with Friday. "The only difference is that she is not waiting for rescue," the director emphasizes, "because she does not feel lost."

.ru There are very few Russian analogs of Premier Stratagème: if truth be told, only two Russian directors — Dmitry Volkostrellov and Semyon Alexandrovsky — have made the digital reality the leitmotif of their work.

Volkostrellov's production *Lecture on Something* (2015) gives the audience members (although only two out of three) a relative freedom of choice: someone is allowed to switch the

---

### Среди приборов и машин, показанных на сцене, есть оснащенный простым механизмом бумажный рот, способный разговаривать и петь

---

что. Синхронизировать видео со звуком имеет смысл в одном случае: если вы хотите посмотреть, как работает приложение 4'33" от Фонда Джона Кейджа. С помощью этого

sound channels, others — the video channels, and someone may not have any influence on anything at all. The synchronizing of video and sound makes sense only in one situation: if



приложения люди по всему миру записывают свои версии хрестоматийной музыкальной пьесы Кейджа 4'33" (это сочинение без нот: оно будет содержать любые звуки, услышанные вами в течение 4 минут и 33 секунд). Режиссер открывает публичную доступ к музыкальному каталогу, который может пополнять любой желающий, и встраивает чужие треки из интернета в свой спектакль, совсем как Premier Stratagème в спектакле «Предвидение».

Один из эпизодов масштабного проекта «Shoot — Get treasure — Repeat» (2012) под авторством Александровского, Волкострелова и Александра Вартанова разворачивается на странице театра post в фейсбуке — артисты в присутствии зрителей пишут реплики персонажей со своих настоящих аккаунтов. Шестнадцать мини-спектаклей по пьесам Марка Равен-

you want to see how the application 4'33" from the John Cage Trust functions. With the help of this application, people around the world record their own versions of Cage's canonical piece 4'33" (this opus has no notes; it will contain any sounds, which you will hear during 4 minutes and 33 seconds). The director gives the audience access to the musical catalogue, which can be contributed to by anyone who wishes to do so, and incorporates other people's tracks from the Internet into his production, precisely like Premier Stratagème in *Forecasting*.

One of the episodes of the large-scale project *Shoot — Get treasure — Repeat* (2012) authored by Alexandrovsky, Volkostrelov, and Alexander Vartanov unravels on the Facebook page of *theatre post* — in the presence of the audience the actors are typing their characters' lines from their own actual ac-

Масштабный проект «Shoot — Get treasure — Repeat» (2012) С. Александровского, Д. Волкострелова и А. Вартанова (2012). Фото Юлии Люстарновой



хилла тасуются по воле зрителя, который произвольно движется от одного зала к другому (уже сама эта форма напоминает о свободе пользователя в интернете). Фейсбучное

counts. Sixteen mini-productions of Mark Ravenhill's plays are being shuffled according to the will of an audience member, who moves from one room to another as he or she pleases

Один из эпизодов масштабного проекта «Shoot — Get treasure — Repeat» (2012) под авторством Александровского, Волкострелова и Александра Вартанова разворачивается на странице театра post в фейсбуке — артисты в присутствии зрителей пишут реплики персонажей со своих настоящих аккаунтов

«Рождение нации» бывает первым или последним эпизодом 16-серийного театрального сериала — в зависимости от того, в каком порядке вы его смотрите.

Наблюдать за перепиской безымянных героев Равенхилла может любой пользователь соцсети. Более того, ничто не препятствует ему вмешаться в их диалог (равно как и людям, находящимся в зале, — если, конечно, они не выключили смартфон). Словом, перемещаясь в виртуальное пространство, герметичное драматическое действие превращается в открытую структуру, которая наделяет публику почти такими же правами, какие есть у режиссеров с актерами.

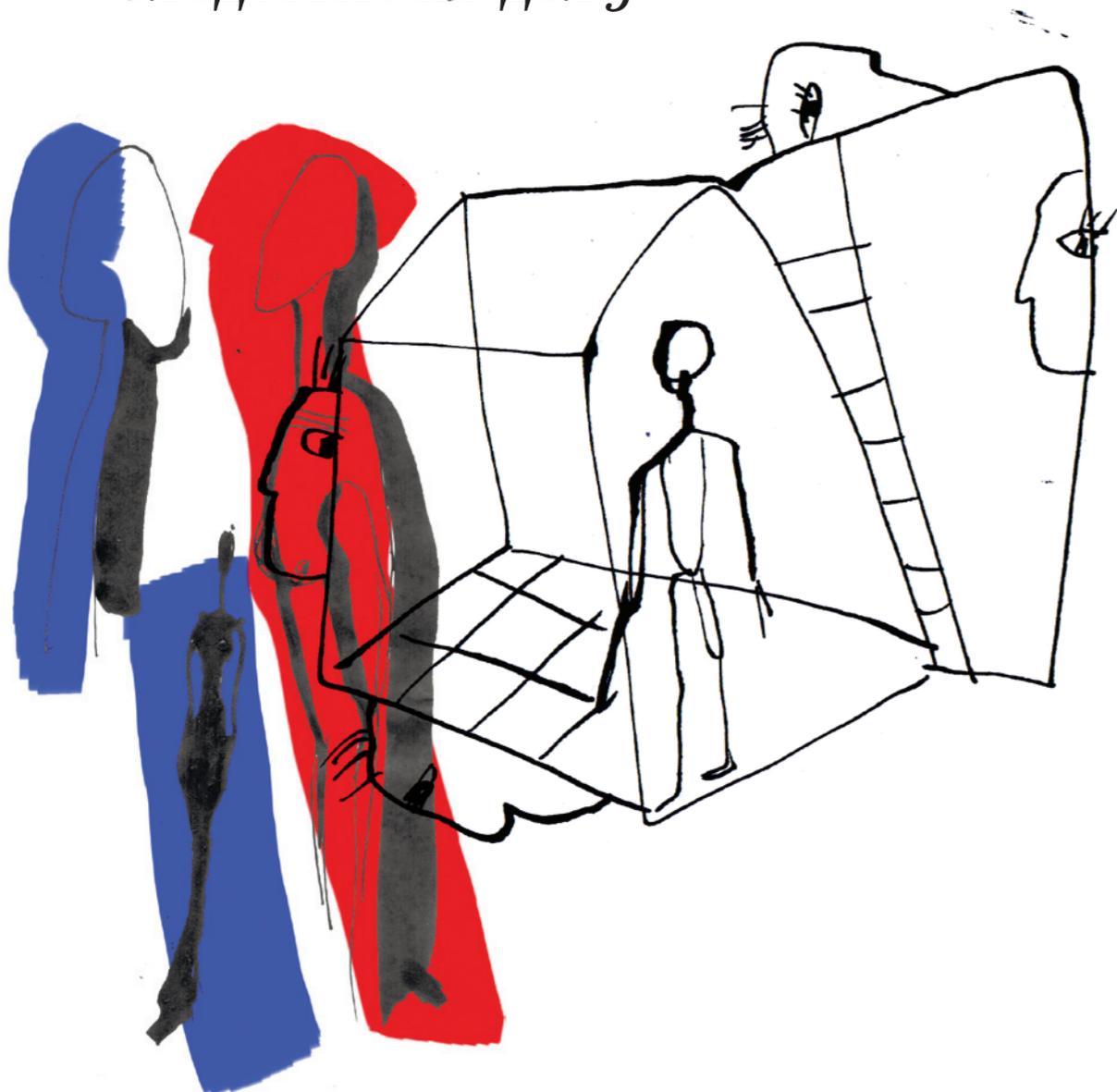
(even this form already reminds us about the freedom of the Internet user). Facebook's *Birth of a Nation* can be the first or the last episode of the theatre series consisting of 16 parts — depending on the order you are watching it in.

Every user of the social network can follow the correspondence between Ravenhill's unnamed characters. Moreover, nothing prevents him or her from interfering in their dialogue (the audience members can do the same, provided that they have not switched off their smartphones). Thus, moving into the virtual space, the hermetic drama action turns into an open structure, which entitles the audience almost to the same rights as directors and actors.



# Октябрьский переворот и театр кукол

*Следствие по делу*



Для театра кукол в России 1910–1920-х годов попытка авангарда оказалась не слишком успешной: наиболее яркие его представители эмигрировали, не оставив последователей. Сильнейшее влияние на кукольный театр оказала советская власть, воспринявшая его как «младшего брата» театра драматического, от которого он получил в наследство систему репертуарного театра и стационарные здания, разделение труда (традиционно кукольник сочетал в себе все навыки), профессиональное образование и даже систему Станиславского. Тогда же театру кукол была определена детская аудитория, привиты воспитательные функции. Была сформирована образцовая модель — Государственный академический центральный театр кукол под руководством Сергея Образцова. В 1959 году в Ленинграде Михаил Королев основал профессиональную школу — ныне факультет театра кукол РГИСИ. На определенном историческом этапе все эти реформы резко повысили художественный уровень и статус советского театра кукол, утвердили его на международной арене, подарили истории ряд легендарных имен и названий. В то же время кукольный театр в России гораздо раньше, чем драматический, был идеологизирован и исключен из общеевропейского сценического контекста, резко сменив направление художественных поисков. Формально он сразу перескочил из традиционной культуры в советскую эпоху, минуя искушения театральных экспериментов.

Такую справку дает Большая советская энциклопедия:

«Русский профессиональный Театр кукол начал формироваться после Октябрьской революции 1917. Е. С. Деммени, художники Н. Я. и И. С. Ефимовы и др. привле-



Михаил Михайлович Королев. Фото из фондов музея ГАЦТК им. С. В. Образцова

кали крупнейших писателей, художников, композиторов к созданию Т. к. для детей, который ставил бы широкие общественно-педагогические задачи, пропагандировал новые социалистические формы отношений между людьми. <...> Центральный театр кукол под руководством С. В. Образцова — выразитель этих идей. Его спектакли... заложили основу режиссёрского метода и системы работы актёров-кукловодов над сценическими образами, что позволяет создавать эволюционно-сложную, психологически обоснованную партитуру роли, правдиво показать судьбу, характер, особенности сценического образа»<sup>1</sup>.

Психология, характер, судьба, правда — подобная терминология в советское время проникает в театр кукол, который воспринимается как первая ступень воспитания зрителя-ребенка. Преодолев ее, он попадает в ТЮЗ, а затем уже в театр драматический.

Кукольный театр в России, как и в Европе, в начале XX века обнаружил свой потенциал именно в контексте становления режиссерского театра. Марионетка, а за ней и дру-

<sup>1</sup> Смирнова Н. И. Театр кукол // Большая советская энциклопедия. М., 1976. Т. 25. С. 340.

гие системы кукол, постепенно обращали на себя внимание театральных практиков, сравнивались с живыми актерами, в результате чего началось теоретическое осмысление этого древнего, традиционного вида театра, его художественной специфики. Отзывы и свидетельства того времени говорят о том, что у русского театра кукол могли быть и альтернативные пути.

К примеру, Константин Державин — литературовед, историк, театральный критик, впоследствии автор «Книги о Камерном театре: 1914–1934» в 1920 году рассуждал о смысле кукольного театра, увидев в нем формулу игры театральных масок:

«Кукольный театр всегда тяготеет к сказке — и это естественно, — как и сказка, он подымается до обобщения происходящего и никогда не закапывается в дебри мелкой детализации. <...> ...В обычае театра оперировать масками, определенными сценическими формулами... и марионетки свято берегут и должны сберечь этот завет лучших театральных эпох. Поэтому... репертуар должен здесь строиться так, чтоб не разрушать стремления марионетки к первообразу всего совершающегося, желания увидеть во всем переливы вечного трагического конфликта масок. <...>

Сюжет в кукольном театре не может выходить за пределы простой и краткой сценической формулы взаимоотношения действующих масок»<sup>2</sup>.

Тогда же Владимир Соловьев — известный режиссер и педагог, соратник Всеволода Мейерхольда, специалист по западноевропейскому театру, писал о том, что нельзя ограничивать театр кукол только детским репертуаром, поскольку в его природе переплетаются траге-

дия и фарс, искусство поэтической метафоры и обостренного гротеска:

«В самой технике театра марионеток встречается столько особенностей, которые при практическом осуществлении смогут создать особый вид театральных представлений, определенно тяготеющий как к сценической фантастике, так и к политической сатире.

Трагедия о докторе Фаусте, разыгрывавшаяся на кукольных ярмарочных театриках, носила в себе смешение двух стилей: трагического с духом самой веселой и бесшабашной гансвурстиады. <...> Может быть, в настоящее время на сцене театра марионеток будет уместно поставить пьесы немецких романтиков (хотя бы Тика) и драматические сказки Гоцци, приспособив импровизированные сцены к темам и событиям сегодняшнего дня.

<...>

По-особому подчеркнутая обостренность линий лица кукол может передать то несколько раздвоенное очарование театра марионеток, которое заставило мечтать Гордон Крэга о замене живого актера марионеткой...»<sup>3</sup>.

Режиссер-экспериментатор, создатель концепции «театрализации жизни», Николай Евреинов отмечал, что опыт изучения истории театра кукол, а после и приобщение к нему на практике в будущем пригодились ему в работе с актерами, научив свободе режиссерского мышления и «обращения с действующими лицами»:

«Всё в театре искусственно: место, обстановка места действия, освещение и текст пьесы. Не странно ли в самом деле, не несообразность ли, что человек здесь настоящий,



2 Державин К. Смысл кукольного театра // Жизнь искусства. 1920. 13 апр. С. 1.

3 Соловьев Вл. Вместо рецензии // Жизнь искусства. 1920. 17–19 апр. С. 1.

а не искусственный! — Великие законодатели прекрасного — я говорю о древних греках — отлично понимали подобное несоответствие, наделяя актеров масками, толщинками, котурнами и рупорами, обращавшими живых лицедеев в некое подобие кукол, которые, конечно, были в большем гармоническом контакте с окружающим их на сцене, чем наши бедные актеры, да еще школы Станиславского»<sup>4</sup>.

Русский режиссерский театр в это время переживал небывалый подъем: нигде в мире за столь короткий срок не было создано такого разнообразия театральных моделей. Каждый крупный режиссер создавал свой театр, формулировал свой метод, воспитывал актеров в своей театральной системе. Новый подход к актерской игре, поиск новых способов сценического существования также породили устойчивое сравнение режиссера с кукловодом, который дергает своих актеров за ниточки. В 1923 году в кукольной пьесе Нины Симонович-Ефимовой даже появился такой отрывок:

1 - й н е г р. Мы все, куклы, представляем людей?

2 - й н е г р. (кивает молча).

1 - й н е г р. (обнимает, идут вдвоем, тесно). Вот теперь и послушай: я походил по театрам и сделал открытие (громко, отскакивая). Теперь люди играют кукол! В Камерном театре изображают марионеток; в Художественном — каких-то картонных, на манер шопок; в «Турандот» — петрушек.

Люди боятся играть всерьез. Чего ты радуешься? Ведь если мы будем изображать, как они нас изображают, нечего будет изображать»<sup>5</sup>.



Нина Яковлевна Симонович-Ефимова с куклой леди Макбет

Вместе с тем часто употребляемый в статьях того времени термин «невропасть» (кукольник) рассматривается именно в контексте явления режиссуры: как полноправный автор, создатель и «распорядитель» своих художественных миров. Автор-невропасть, в отличие от автора-режиссера, совершенно свободен в творческой фантазии, поскольку сам создает игровую реальность и населяет ее персонажами нужной ему фактуры, масштаба и объема: к такому выводу приходят две ключевые фигуры отечественного кукольного «авангарда» начала XX века — историк театра и танца, литературный и театральный критик Юлия Леонидовна Слонимская (1887–1957) и актер Камерного театра Владимир Александрович Соколов (1889–1962). Оба уехали из России вскоре после революционных

4 Евреинов Н. Н. Театральные новации. Пг., 1922. С. 102.

5 Симонович-Ефимова Н. Задумчивая интермедия // Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л., 1980. С. 101–102.



реальности, что, конечно, шло вразрез с задачами нового времени. Слонимская утверждала, что марионетка «дает театральную формулу без плотского выражения», что театр кукол поможет в будущем избавиться от необходимости жизненных соответствий на сцене:

«Весь облик марионетки зависит лишь от желания созидającego ее художника. Художник творит ее анатомическое строение, создавая ее фигуру иногда свободной от человеческих пропорций. Ее лицо, ее мимика, выражение ее рук и самый характер ее движений — все цело во власти ее создателя. Ни в одной области театра с такой гармоничной законченностью не может быть передан желаемый стиль. <...>»

Марионетка не подражает жизни. Она создает свою сказочную жизнь, которая подчиняет творца и зрителя своим законам. Такая иллюзия — единственно нужная театральная иллюзия, когда всё органически слито, всё подсказано законом художественной необходимости.

<...>

Подчиненная единому художественному закону, марионетка могла бы служить спасительным указанием для театра, запутавшегося в чуждой ему области жизненных явлений»<sup>6</sup>.

Теория и практика Владимира Соколова были еще более революционными: если Слонимская использовала в театре кукол стилизацию модерна, Соколов буквально «расщеплял» его художественный язык на атомы, выводя «за ноль формы» — как поступали с живописью модернисты. Он один из первых заявил, что марионетка не существует сама по

Юлия  
Леонидовна  
Слонимская

себе, она есть инструмент и реализация замысла автора, что сам термин, возможно, случаен, и в будущем театр кукол будет переименован, открыв невероятные возможности использования неживой фактуры на сцене. По сути, Соколов задал кукольникам XX века направление творческих поисков, которое сегодня становится особенно актуально:

«...Автоматического постоянства в марионетке и нет. Она лишена хаотических, плотских случайностей, точна, гибка, **но лишь в руках человека-невропаста** [шрифт — авт.] <...> Все сантиментальные рассказы о милой послушности марионетки — вздор. <...>

Художник и невропаст создают ее фигуру движения, обстановку, абсолютно не будучи связаны в своей фантазии и замыслах ни материалом, ни законами челове-

ской необходимости, создавая свои законы.

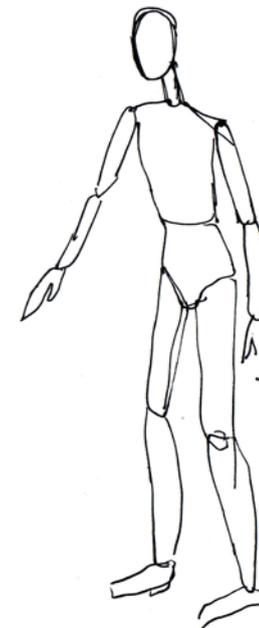
<...>

Подражание человеку, а тем более актеру живого театра, конечно, не является задачей марионетки.

Что может и должен сделать актер — того не сделает и не должна делать марионетка, и наоборот. Задача настоящего театра марионеток ничего общего с театром вообще не имеет. Его цель — подняться до самодовлеющего искусства, вытекающего из самой природы марионетки.

К этой цели — два пути. Первый — настоящий эксцентризизм. <...> Здесь мы можем создать зрелище максимальной остроты.

Пьеса строится с безграничными возможностями выявления места



событий, сделав успешную карьеру на западе, отчего на родине были забыты.

Слонимской повезло чуть больше, чем Соколову: ее практика довольно подробно изучалась, теоретические статьи были переизданы в советское время, хотя формально никакого влияния на советский театр кукол она не оказала. Напротив, ее знаменитый кукольный спектакль 1916 года «Силы любви и волшебства», марионеток и декорации для которого делали художники из «Мира искусства», стал буквально признанием в любви уходящей в прошлое Имперской эпохе — невероятно красивой, неспешной и элегантной, которой в спектакле можно было любоваться как застывшей картиной. Эстетизированное зрелище в духе модерна объединило стиль придворного театра, французский ярмарочный фарс и традиционную марионетку. Кукол Слонимской упрекали в излишней изысканности форм и медлительности ритмов. Так, на практике театр кукол стал единственным убежищем от стремительно надвигающейся



6 Слонимская Ю.  
Марионетка // Аполлон.  
1916. № 3. С. 45.



Зороастр  
и Пастушка.  
Силы любви  
и волшебства.  
1916. Из фондов  
музея ГАЦТК им.  
С. В. Образцова



Владимир  
Александрович  
Соколов

Ритм — основа такого движения. И для поэта, художника, композитора и невропаста откроются безграничные волнующие задачи новой силы и формы...»<sup>7</sup>.

Соколов — режиссер, педагог, один из первых кукольников советской Москвы, с 1914 по 1925 годы был одним из ведущих актеров Камерного театра А. Я. Таирова<sup>8</sup>. Окончивший историко-филологический факультет МГУ, Соколов много занимался переводами (в частности, перевел речь Ричарда Пишеля «Родина кукольного театра» о театре кукол Индии), изучением истории театра, выступал на вечерах Камерного театра с докладами о театре кукол<sup>9</sup>. Своих кукол он мастерил сам и, склонный по актерской природе к эксцентрике, доводил ее до предельной степени в кукольных номерах. Соколова вспоминали на Первой Всероссийской конференции работников кукольных театров в 1930 году:

«...Влюбленный летит на воздушном шаре, видит в это время свою возлюбленную и теряет голову, т.е. он теряет голову в полном смысле этого слова — она падает. <...> Он, например, делал кукол, состоящих только из рук и ног. Он делал многоруких кукол, как, например, кельнер имел шесть рук и этим он пытался символизировать проворство и ловкость. <...> Тот же Соколов ставит пьесу «Слезы дьявола», употребляет очень эксцентричный прием. Когда некий молодой джентльмен испытывает нежные чувства к молодой особе, но сам в этих делах несведущ и не знает, как к этому приступить, то для его научения... в дело вмешивается мебель и самый решительный роман завязывается между креслом и стулом, между лампой и еще чем-нибудь»<sup>10</sup>.

Осенью 1919 года в Москве Театральным отделом Наркомпроса

**7** Соколов В. Марионетка // Театр и музыка. 1923. № 6. С. 631–632.

**8** Подробнее о Соколове и его карьере за рубежом см.: Литаврина М. Артист Московского Камерного театра В.А. Соколов в зарубежье: к проблеме профессиональной самореализации русских актеров в эмиграции // «... Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. М., 2016. С. 253–277.

**9** См.: Пишель Р. Родина кукольного театра / Пер. В. Соколова // Мастерство театра: Временник Камерного театра. 1923. № 2. С. 77–90; Соколов В. Марионетка // Театр и музыка. 1923. № 6. С. 629–632; Хроника. Камерный театр // Культура театра. 1921. № 3. С. 54.

**10** Стенограмма Первой Всероссийской конференции работников кукольных театров. Вечернее заседание. 23 мая 1930. // Архив музея ГАЦТК. Оп. 1. Р-78. Л. 15–16.

**11** Кукольный театр: Студия кукольного театра // Временник театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. Фев. С. 50.

была открыта Студия кукольного театра. Двухэтажный особняк в стиле модерн вмещал в себя ряд мастерских, необходимых для создания «новых театров марионеток, фантошей и петрушек» и «опытную кукольную сцену»<sup>11</sup>. Полгода спустя благодаря инициативе Соколова Студия перешла в ведение Камерного театра. Для Таирова Кукольная студия имела прикладное значение: в 1920 году при непосредственном ее участии вышла премьера гофмановской «Принцессы Брамбиллы». Помимо многочисленной кукольной бутафории, изготовленной в мастерских студии, тут был впервые применен новый принцип создания театрального костюма: «Костюм разрабатывался Якуловым в эскизах, а затем конструировался Л. Л. Лукьяновым на специально сделанных рельефных моделях в макетной мастерской»<sup>12</sup>, — то есть был опробован в кукольном масштабе. В школе Камерного театра начались лекции по театру кукол с демонстрацией пантомимы. «Ученик школы Камерного театра обучается двигать марионетками, извлекая отсюда четкое знание схемы пантомимического движения и, присутствуя на репетициях пантомим, когда марионетками управляют уже опытные невропасты, они постигают ритмику и законы музыкального движения тела»<sup>13</sup>.

По сути, и пантомима, и марионетки являлись для Таирова вспомогательными средствами на определенном этапе воспитания собственного актера. Соколов же пытался провести в жизнь свои идеи, лавируя между задачами Камерного театра и требованиями новой власти. История его борьбы за Студию подробно описана в архивных документах, хранящихся в фондах ГАЦТК им. С. В. Образцова. Уже в конце лета 1920 года двухэтажный особняк, который занимала студия, был реквизирован — не помогло даже заступничество

наркома просвещения А. В. Луначарского. Несмотря на то, что «Мастерская», — вернее, группа актеров-кукольников, — еще продолжала некоторое время работать и показывала свои спектакли на сцене Студии Камерного театра»<sup>14</sup>, в них, вероятно, не нуждались ни Таиров, ни партия.

В теории и на практике перед российским театром кукол в начале XX века открывались разнообразные перспективы, уводящие в сторону неограниченной свободы выразительных средств и режиссерской фантазии. Однако Октябрьский переворот распорядился его судьбой иначе: актуальными стали «революционный» дух театра кукол прошлых эпох, его «народность», мобильность и демократичность, которые должны были послужить

**12** Сбоева С. Г. Жанровые полюсы «синтетического театра» Александра Таирова // Режиссер и время. Л., 1990. С. 30.

**13** [Докладная записка В. А. Соколова к письму А. В. Луначарского в Совнарком] 17 июля 1920. // Архив музея ГАЦТК. Оп. 1. Р-2102/1. Л. 3.

**14** Письмо С. В. Образцова в институт Марксизма-Ленинизма, зам. зав. Центрального Партархива Р. Лаврову // Архив музея ГАЦТК. Оп. 1. Р-2102/5. Л. 1.

действия, обстановки и движения. Драматургическая форма не связана никакими условиями и законами сцены плотской.

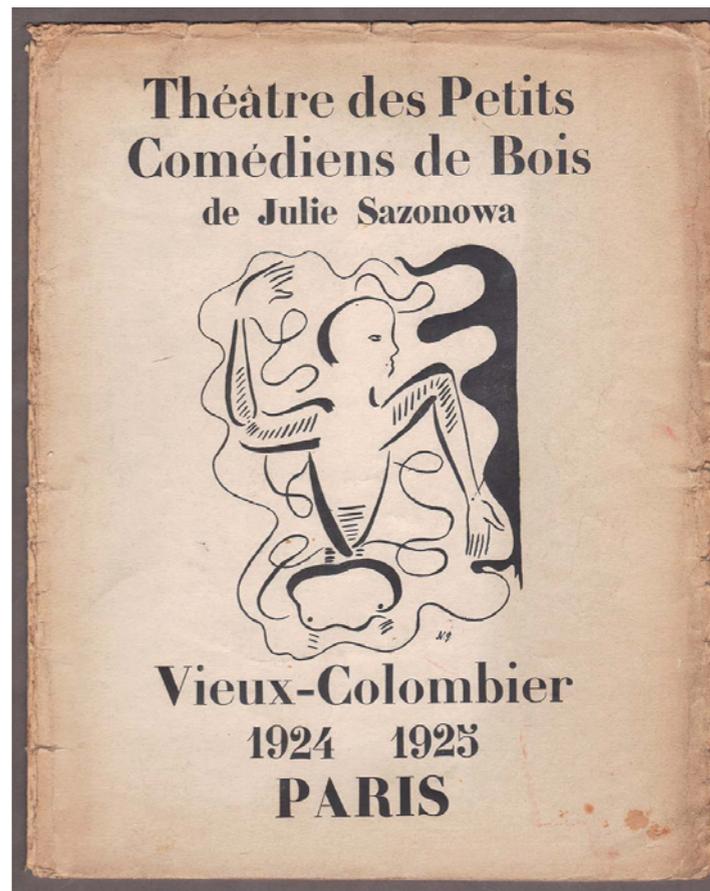
Персонаж, буквально теряющий с аэроплана голову, действующий без нее или, наоборот, с двумя головами, персонаж, состоящий из одних рук и ног, без туловища, двигающиеся предметы...

Второй путь более значительный и серьезный. Это — путь чистого движения.

Здесь уже марионетка совершенно отходит от какого-то ни было анатомического напоминания человека, отходит от всяческой предметности.

Может быть, тогда исчезнет и название «марионетка», к слову сказать, местное и случайное.

Представление выразится в движениях каких-то форм, плоскостей, линий, света и звука в комплексе этих движений.



воспитанию нового пролетарского зрителя. Цели и задачи российского кукольного театра были сформулированы еще в начале 1919 года, в постановлении ТЕО Наркомпроса:

«В Москве при Театральном Отделе Народного Комиссариата по Просвещению организована Студия Кукольного театра. Студия ставит себе задачей вернуть к жизни кукольный театр и с ним дать народу его любимое зрелище. Студия стремится установить связь с теми немногочисленными кукольными театрами, в которых еще работают опытные специалисты кукольной сцены. С их помощью Студия предполагает, открыв курсы для обучения и подготовки

различных работников кукольной сцены, создать кадр обученных невропастов, марионетчиков и петрушечников, который дал бы возможность воскресить театры всех видов кукол, еще существующие в разных местах России, но представляющие собою, главным образом из-за отсутствия руководителей, только мертвые музеи кукол. ...В задачи Студии входит создание новых театров марионеток, фантошей и петрушек. <...>

Имея в виду, что репертуар кукольного театра в России очень ограничен и почти сплошь состоит из пьес, имеющих больше историческое, нежели сценическое значение, при Студии образуется репертуарная группа... <...>

44

Сергей Владимирович Образцов. Из фондов музея ГАЦТК им. С. В. Образцова



Значение кукольного театра в деле воспитания народных масс неоспоримо. Привлекательность и очарование его сцены дает ему в руки могучее орудие для проведения в жизнь здоровых идей, и Театральный отдел рассчитывает, что все постановки, которые будут осуществлены в Студии Кукольного Театра, по крайней мере те из них, которые будут иметь для масс культурно-просветительскую ценность, должны быть широко разлиты по Рос-

сии с помощью студийных мастеров. Подвижность ширм Петрушки и портативность сцены театра марионеток являются залогом успеха такого распространения»<sup>15</sup>.

Так на долгие годы в творческий процесс были внедрены установки на монополизацию и унификацию, которые непросто преодолеть даже сто лет спустя. Так была создана Империя — распад которой очевиден, хотя не все готовы это признать.

45

15 Кукольный театр: Студия кукольного театра // Временник театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению. 1919. Вып. 2. Февр. С. 50.

Tatiana Kuzovchikova

## The october coup and puppet theatre (Case investigation)

For puppet theatre in Russia in the 1910–1920s, trying its hand at avant-garde was far from successful: the most vivid representatives emigrated without leaving any followers behind. The strongest impact on puppet theatre was made by Soviet power, which perceived it as “a younger brother” of drama theatre. Consequently, puppet theatre inherited from drama theatre the repertory system and permanent buildings, specialization of labor (traditionally, the puppeteer had to combine all the skills), professional education, and even the Stanislavsky system. Also, at that time puppet theatre was assigned its audience — children, as well as educational functions. The exemplary model was formed: the State Central Puppet Theatre led by Sergei Образцов. In Leningrad in 1959, Mikhail Korolyov founded a professional school — currently the Department of Puppet Theatre at the Russian State Institute of Performing Arts. At a certain historic stage all these reforms sharply increased the artistic level and position of Soviet puppet theatre, solidified its place in the international arena, enriching the history of theatre with a number of legendary names and titles. At the same time puppet theatre in Russia — much earlier than drama theatre — was heavily indoctrinated by ideology and excluded from the context of the general European theatre, sharply changing the direction of creative searches. Formally, Russian puppet theatre made an instant jump from the traditional culture to the Soviet era, evading the temptations of theatre experiments.

It was in the context of the establishment of director's theatre that Russian puppet theatre, as well as its European counterpart, revealed its potential at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The marionette, followed by other systems of puppetry, gradually attracted the attention of theatre practitioners, leveled with live actors, as a result of which theoretical consideration of this ancient, traditional kind of theatre and its artistic specifics began. Reviews and testaments of that time convince us that Russian puppet theatre could have developed in alternative ways.

The term *neuropath*-puppeteer, frequently used in the articles of that time, is often regarded in the context of the phenomenon of directing: as a fully legitimate author, creator, and *manager* of his or her own artistic worlds. Unlike authors-directors, authors-neuropaths are completely free in their creative imagination, because they create the reality of playing on their own and inhabit it with the characters of that particular texture, scale, and volume which they find necessary. That is the conclusion made by the two key figures of Russian puppet *avant-garde* of the early 20<sup>th</sup> century: a historian of theatre and dance, literary and theatre critic Yulia Leonidovna Slonimskaya (1887–1957) and actor of the Chamber (Kamerny) Theatre Vladimir Alexandrovich Sokolov (1889–1962). Both of them left Russia soon after the revolutionary events, had successful careers in the West, and therefore were forgotten in their homeland.

The image is an abstract artwork. It features a hand, rendered in black ink, with fingers slightly curled. The hand is set against a bright yellow background. The ink strokes are expressive and somewhat blurred, giving the hand a sense of movement or a fleeting moment. The overall composition is dynamic and visually striking.

АЛЕКСЕЙ ГОНЧАРЕНКО

# Всегда быть в маске

*Актер в театре кукол:  
тенденции и факты*

Хотя сегодня под словом «кукла» можно понимать любые объекты, которые актер оживляет на глазах зрителей — от антропоморфных персонажей в определенном масштабе до абстрактных геометрических форм. Неслучайно всё чаще звучит термин «театр анимации». Интересно поразмышлять о современных актерах-кукольниках, не столько о конкретных судьбах, сколько о тенденциях в профессии.

О самозабвенной работе представителей этой скрытой от глаз профессии сегодня уже как-то неловко и говорить. И всё равно многих не покидает ощущение, что кукольники находятся в тени своих драматических коллег. Случается слышать разговоры о неверном балансе актерских номинаций в Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска» — 4 драматических против одной в театре кукол. Не вдаваясь в дискуссию о справедливости, изучим лауреатов в этой единственной номинации: какой портрет современного актера театра кукол она представляет.

Театр невозможен без актера (редкие исключения наподобие «Remote X» Rimini Protokoll или «Вещей Штифтера» Хайнера Геббельса представляют примеры обратного, но сейчас — о привычном театре). Вспоминается избитая фраза про коврик, которого достаточно для представления, вот только кукольникам этого мало, им нужен инструмент.



Андрей Нечаев, спектакль «Снеговик», реж. Борис Константинов, Центральный театр кукол им. С. В. Образцова. Фото из архива БТК-ФЕСТ

Для начала обратимся к статистике, которая подробно собрана в ежегодном буклете, а также на сайте фестиваля в архивном разделе «1995–2017». За 21 год присутствия кукольников в конкурсе они 13 раз выходили на сцену. Где-то так сложен и сложен ансамбль, что невозможно никого выделить в частной номинации, где-то кукла замечательно переходит из рук в руки, где-то актер выразителен исключительно в «живом плане» — вот лишь часть причин, мешающих экспертному совету или жюри определиться с лидерами. Итак, список лауреатов в номинации «Лучшая работа актера в театре кукол»:

1997 год — Виктор Платонов, «Песня о Волге», Театр Сатиры на Васильевском острове, Санкт-Петербург

1998 год — Евгений Бондаренко, «Король и три его дочери», Театр кукол «Огниво», Мытищи

2000 год — Элина Агеева, «Золушка», театр «Кукольный дом», Санкт-Петербург

*Alexei Goncharenko*

## Always wearing a mask (Actor in Puppet Theatre: Tendencies and Facts)

Although today one can use the word “puppet” speaking about pretty much any object, which the author animates in front of the audience — from anthropomorphic characters at a certain scale to abstract geometric forms. Not surprisingly we can hear the term “theatre of animation” more and more often. It is interesting to reflect on contemporary actors-puppeteers — not so much on personalities, as on the tendencies in the profession.

Although today one can use the word “puppet” speaking about pretty much any object, which the author animates in front of the audience — from anthropomorphic characters at a certain scale to abstract geometric forms. Not sur-

2003 год — Светлана Михайлова (Хертруда), «Хамлет, датский принц», Театр кукол, Архангельск  
2004 год — Элина Агеева (Эвридика, Галатея, Дриада и др.), «Сон Фавна», театр «Кукольный дом», Санкт-Петербург

2006 год — Жаргал Лодоев (Мээлбатор, старец, трижды герой), «Поющая стрела», Бурятский театр кукол «Ульгер», Улан-Удэ

2007 год — Любовь Бирюкова (Она), «Золоченые лбы», Театр кукол Республики Карелия, Петрозаводск

2009 год — Петр Васильев (Холстомер), «Холстомер. История лошади», Большой театр кукол, Санкт-Петербург

2013 год — Андрей Нечаев, «Снеговик», Центральный театр кукол им. С. В. Образцова, Москва

2014 год — Андрей Нечаев, Дмитрий Чернов, Алексей Соколов, Халися Богданова (Старая синьора), «Старый синьор и...» Центральный театр кукол им. С. В. Образцова

2015 год — Тарас Бибиц (Владек), «Когда я снова стану маленьким», Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербург, и творческое объединение

prisingly we can hear the term “theatre of animation” more and more often. It is interesting to reflect on contemporary actors-puppeteers — not so much on personalities, as on the tendencies in the profession.

Today it is almost awkward to mention the selfless work of the representatives of this profession, hidden from the audience’s eyes. Still, quite a few people have the perception that puppeteers are in the shadow of their drama counterparts. One may hear talks about the incorrect balance of actors’ nominations at the Golden Mask National Theatre Award — 4 drama nominations as opposed to 1 nomination in puppet theatre. Without joining the discussion about justice, let us study the list of the nominees in this single category: what kind of portrait of a contemporary puppet theatre actor it represents.

For starters, let us turn to the statistics, which has been thoroughly collected in the annual brochure, as well as at the website of the festival, in the section “1995–2016”. During 21 years of the puppeteers’ presence in the competition, they were summoned to the stage 13 times. In certain productions the ensemble is so complex and tuned in

---

Для начала обратимся к статистике, которая подробно собрана в ежегодном буклете, а также на сайте фестиваля в архивном разделе «1995–2017». За 21 год присутствия кукольников в конкурсе они 13 раз выходили на сцену

---

«КультПроект», Москва  
2016 год — Михаил Шеломенцев, «Ваня», Театр «Karlsson Haus», Санкт-Петербург

2017 год — Анна Сомкина, Алек-

such a way that it is impossible to single someone out in an individual nomination, in certain cases the puppet is aptly moved from hand to hand, somewhere the actor is expressive only when he or



сандр Балсанов, «Колино сочинение», Продюсерский центр «Кон-тАрт», Санкт-Петербург

Первым лауреатом стал замечательный художник и технолог Виктор Платонов. В спектакле Резо Габриадзе первая сцена в исполнении Платонова стала незабываемой — солдат раскапывал себя из песка. Ма-

she openly operates the puppet — these are just some of the reasons why the board of experts or the jury members have a hard time selecting the leaders. So here is the list of nominees in the category “Best Actor in Puppet Theatre”:

1997 — Viktor Platonov, *The Song of the Volga*, Satire Theatre on Vasilyevsky

---

## Среди систем кукол наравне с самой популярной планшетной лидирует ее сложнейшая «коллега» — марионетка

---

стер так точно чувствовал свое создание, что бессильный персонаж в его руках осознавал все свои кукольные возможности и с врожденной скромностью демонстрировал их в полном объеме. Интересно, что второй лауреат Евгений Бондаренко также часто выступает как художник спектаклей.

Нередко персонажи, сыгранные обладателями премии, не имеют имени собственного. Актеры на сцене — рассказчики, кукольники, аниматоры в лучшем смысле этого слова. Элина Агеева отточенно управляется со всеми персонажами-марионетками в «Золушке» и с женскими хрупкими образами в «Сне Фавна». Андрей Нечаев будто сам мастерит всё сценическое оформление на наших глазах в «Снеговике», представляя в образе кукольных дел мастера. Михаил Шеломенцев ведет свой рассказ от лица Дракона, а не русского богатыря, но это только зрительские догадки. Любовь Бирюкова играет гонимую Капитолину, которая никак не может остановиться в рассказе своей истории, что выясняется только в конце спектакля Алексея Смирнова.

Island, St. Petersburg.

1998 — Yevgeny Bondarenko, *The King and His Three Daughters*, Tinderbox Theatre, Mytishchi.

2000 — Elina Ageyeva, *Cinderella*, A Doll's House Theatre, St. Petersburg.

2003 — Svetlana Mikhailova (Khertrude), *Khamlet*, *Danish Prince*, Arkhangel'sk Puppet Theatre.

2004 — Elina Ageyeva (Eurydice, Galatea, Dryad, etc.), *Faun's Dream*, A Doll's House Theatre, St. Petersburg.

2006 — Zhargal Lodoev (Meel-bator, old man, three times hero), *The Singing Arrow*, Buryat Puppet Theatre *Ulger*, Ulan-Ude.

2007 — Lyubov Biryukova (She), *Guilded Forheads*, Puppet Theatre of the Republic of Karelia, Petrozavodsk.

2009 — Pyotr Vasiliev (Kholstomer), *Kholstomer. The Story of a Horse*, Bolshoi Puppet Theatre, St. Petersburg.

2013 — Andrei Nechaev, *The Snowman*, Obraztsov Puppet Theatre, Moscow.

2014 — Andrei NECHAEV, Dmitriy CHERNOV, Alexei SOKOLOV, Khalisya BOGDANOVA (Old señora), *The Old Signor and ...*, Obraztsov Puppet Theatre, Moscow.

2015 — Taras Bibitch (Vladek), *When I Am Little*, Bolshoi Drama Theatre, St.



Среди систем кукол наравне с самой популярной планшетной лидирует ее сложнейшая «коллега» — марионетка (2000, 2004, 2007, 2009). Нелюбимая Образцовым и потому непопулярная в театрах советского периода, выстроенных по подобию ГАЦТК в Москве, на рубеже веков она приобрела популярность в городе, где свой театр почти сто лет назад основал Евгений Деммени. Марионетка — знатная петербурженка, капризная, терпящая рядом с собой только профессионалов. Рядом с ней не похлопочешь лицом и не сыграешь в партнерстве, разве что двумя-тремя акцентами и оценками. Тем ценнее успех и победа.

Нет лауреатов за роли с тростевой куклой, но это отражение действительности, где почти невозможно найти нестаромодный и неустаревший спектакль в тростях. Есть в спи-

Petersburg and KultProekt Artistic Group, Moscow.

2016 — Mikhail Shelomentsev, *Vanya*, Karlsson Haus Theatre, St. Petersburg.

2017 — Anna Somkina, Alexander Balsanov, *Kolya's Composition*, Producer Center *KontArt*, St. Petersburg.

The first winner was remarkable designer and technologist Viktor Platonov. In Rezo Gabriadze's production, the first scene performed by Platonov was unforgettable — a soldier was digging himself out of sand. The Master had such a precise sense of his creation that the helpless character in his hands realized all of his puppet skills and with inherent modesty demonstrated them full-scale. It is interesting that the second winner, Yevgeny Bondarenko, also acts as the designer of productions.

Quite often the characters, performed by the winners of the award, do not

«Ваня», театр «Karlsson Haus», реж. А. Леявский. Фото из архива БТК-ФЕСТ

ске лучших ролей перчаточная длинноносая дура Хертруда в мастерском и смешном исполнении Светланы Михайловой, единственного единоличного лауреата «Золотой Маски», которую зритель не видел во время спектакля, всю роль она играет на ширме. Опытная актриса помнит балаганное происхождение и природу Петрушки, тем более Хамлет во время безумия превращается в Панча. Играть его мать — задача не из легких, она Хертруда, а не Гертруда, и это определяет самый сложный жанр — трагифарс. Лучшая сцена, когда она растеряна и не понимает, мать она своему сыну или тетя, ведь слова в поддержке каждого ее наименования каждый раз звучат убедительно. Поворачиваясь всей своей удлиненной фигурой, Хертруда доводит себя до головокружения.

have their own names. Actors on stage are narrators, puppeteers, animators in the best sense of this word. Elina Ageyeva with great precision operates all of the marionette characters in *Cinderella* as well as the fragile female images in *Faun's Dream*. Andrei Nechaev seems to be creating all the stage design in front of us in *The Snowman*, appearing as the master puppet maker. Mikhail Shelomentsev tells his story on behalf of the Dragon, not the Russian knight, but these are just the guesses of the audience. Lyubov Biryukova performs the role of persecuted Kapitolina, who is incapable of finishing telling her story which we find out only at the end of Alexei Smirnov's production.

Among the systems of puppets, together with the jiggling puppet its most complex "colleague" — marionette — is leading (2000, 2004, 2007, 2009). Not

«Колино сочинение», режиссер Яна Тумина, спектакль продюсерского центра «КонтАрт» при поддержке театра «Кукольный формат», фото Антона Иванова



Если говорить о географии лауреатов, на лидирующих позициях оказываются независимые театры Петербурга. Объяснение простое — в Се-

avored by Obraztsov and therefore unpopular in the theatres of the Soviet period, based on the model of Obraztsov Theatre in Moscow, at the turn of the

**Если говорить о географии лауреатов, на лидирующих позициях оказываются независимые театры Петербурга. Объяснение простое — в Северной столице кукольникам дают высшее образование**

верной столице кукольникам дают высшее образование. Кукольная Москва — это в первую очередь театр «Тень», самый представительный лауреат в номинации «Новация» — «Эксперимент». Славившийся во все времена своими актерами столичный театр имени Образцова занял ведущие позиции в последние годы благодаря привлечению в штат лучших сил — режиссера Бориса Константинова и художника Виктора Никоненко, без которых актеры не смогли бы продемонстрировать свои умения. Отдельно следует сказать, что награждение в 2014 году (спектакль Виктора Никоненко «Старый синьор и...») сразу четырех актеров за одну роль Старой синьоры — важный шаг в признании театра кукол как искусства ансамблевого.

Занимающая центральное место в постановке новелла по маркесовским мотивам — это отдельный моноспектакль немолодой женщины. Кукла держит внимание аудитории, не вставая из-за стола в течение почти 20 минут, курит и переставляет на столе деревянные небольшие фигурки, иллюстрируя печальный рассказ о прекрасном утопленнике. Ее скрипучий голос перекрывает гнусавый перевод, но

21<sup>st</sup> century it became popular in the city where Yevgeny Demmeni founded his theatre more than one hundred years ago. The marionette is a distinguished Petersburgian lady, capricious, tolerating only professionals in her proximity. Close to her one can hardly "hustle about with one's face"; neither can one act in partnership with her, except for two or three accents and evaluations. The more precious are success and victory.

There are no winners, nominated for the roles with rod puppets, but this only reflects reality, where it is almost impossible to find a rod-puppet production which is not old-fashioned and not tired. In the list of the best actors there is a glove puppet — long-nosed fool Khertrude, performed, in a masterful and funny way, by Svetlana Mikhailova, the individual winner of the Golden Mask, whom the audience did not see during the performance, because she performed the entire role on the screen. This experienced actress remembers the fairground booth origins and nature of Petrushka, the more so as Khamlet (sic) turns into Punch during a bout of insanity. It is not an easy task to play his mother, she is Khertrude, not Gertrude, and this determines the most complex genre — tragifarce. The best scene is when she feels lost and does



и он работает как мельчайшая подробность характера.

В 2017 году премию получил дуэт Александра Балсанова и Анны Сомкиной, сыгравших в спектакле Яны Туминой по книге Сергея Голышева «Мой сын — даун» и собственно по стихам ее героя — Коли. В камерном спектакле независимой театральной группы этот текст соединяется с куклами, горловым пением и анимацией, представляя пример того, как социальный театр может быть без огорок художественным.

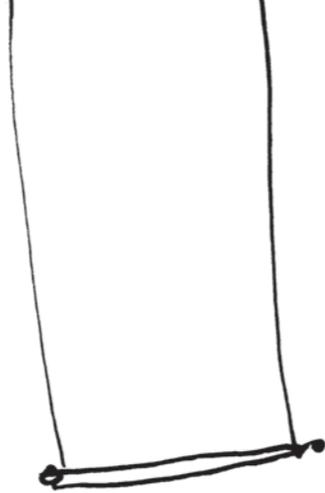


not understand whether she is the mother of her son or his aunt, as the words in support of every one of her titles sound convincing every time. Spinning with her whole elongated body, Khertrude brings herself to vertigo.

Speaking about the geography of the winners, the leading positions are taken by the independent theatres of St. Petersburg. The explanation is simple — it is in the Northern Capital that puppeteers get their degrees. “The puppet Moscow” is, first of all, the theatre company Shadow, the most commanding winner in the category “Innovation” — “Experiment”. Obraztsov Puppet Theatre in Moscow, forever famous for its actors, recently took leading positions thanks to inviting the best forces to join the company — director Boris Konstantinov and designer Viktor Nikonenko, without whom the actors would not be able to show their skills. It is worth special notice that giving the award in 2014 (Viktor Nikonenko’s production *The Old Signora and...*) to four actors for one role of the Old Signora was an important step in recognizing puppet theatre as ensemble art.

Occupying the central place in the production, the novella based on Marquez’s motifs is a separate one-old-woman-show. The puppet holds the audience’s attention without getting out of the table for almost 20 minutes; she smokes and moves small wooden figures across the table, illustrating a sad story about a handsome drowned man. Her raspy voice is overlapped by the translator’s nasal voice, but even this works as a tiny detail of the character.

In 2017 the award was given to the duo of Alexander Balsanov and Anna Somkina, who performed in Yana Tumina’s production based on Sergei Golyshev’s book *My Son Has Down Syndrome* and, as a matter of fact, on the poems of its character — Kolya. In the chamber production of a small theatre



Но чаще, напротив, исполнитель справляется со всеми персонажами в одиночку. Многие актеры получают свои премии за моноспектакли

company, this text is combined with puppets, throat singing, and animation, giving the example of how social theatre can be artistic without any reservations.

## В Европе театр кукол часто оказывается близок современному танцу по своему пластическому рисунку преломления живых и неживых деталей

или за спектакли, «прикидывающиеся» таковыми (1998, 2000, 2013, 2015, 2016). Кукольнику с помощью своих «неживых» партнеров сделать это проще, чем драматическому актеру с партнерами воображаемыми. В данном случае мы вписываемся в общемировой тренд. Однако солист, например, в Европе и в России — два разных творческих пути. У нас он исполнитель, там — автор спектакля, который придумал всё: от текста и кукол до рисунка своей роли. Так, Невилл Трантер из Нидерландов, раскрывающий политические темы в театре кукол, внешне не перевоплощаясь, привычным бытовым жестом поправляя очки, одновременно управляется и общается с разными персонажами, каждый из которых обладает своим голосом, манерами и темпераментом.

В Европе театр кукол часто оказывается близок современному танцу по своему пластическому рисунку преломления живых и неживых деталей. Неслучайно так знаменит Дуда Пайва, пришедший к кукле с балетной подготовкой. В России лишь Николай Цискаридзе один раз заглянул на огонек в театр «Тень», где время от времени играет в «Смерти Полифема» Лиликанского театра.

However, more often a performer manages to deal with all the characters on his or her own. Quite a few actors receive their awards for one-man shows or the productions, “pretending” to be such (1998, 2000, 2013, 2015, 2016). A puppeteer, with the help of his or her “inanimate” partners, finds this easier to do than a drama actor with imaginary partners. In this case we are following the universal trend. However, the career of a solo performer is totally different, for instance, in Europe and Russia. In Russia he or she is the performer, in Europe — the author of the production who has invented everything: from the text and puppets to the pattern of the role. Thus, Neville Tranter from the Netherlands covers political subjects in puppet theatre without transforming outwardly and in a usual, everyday gesture adjusting his glasses, and at the same time controls various characters and talks to them; each character has his own voice, manners, and temperament.

In Europe puppet theatre is often close to contemporary dance in its movement patterns of the deflection of live and inanimate details. Hence the fame of Duda Paiva, who approached the puppet with his ballet training. In Russia only Nikolai Tsiskaridze once graced with his presence the theatre company Shadow, where from time to



«Ваня», театр «Karlssohn Haus», реж. А. Лелявский. Фото из архива БТК-ФЕСТ

«Колино сочинение», режиссер Яна Тумина, спектакль продюсерского центра «КонтАрт» при поддержке театра «Кукольный формат», фото Антона Иванова

Кстати, о профессиональной подготовке. Особая тема — актеры с драматическим образованием на сцене театра кукол. Кто-то приходит вынужденно и при желании (в лучшем случае) перенимает опыт у коллег. Кто-то робко заглядывает из профессионального любопытства. И им везет, потому что они относятся к кукле с неменьшим трепетом, чем подлинным кукольникам. Русланбек Джурабеков из Пензы (номинант 2014 года в спектакле «Убить Кароля») впервые взял своего Окулиста на репетициях, не учился работе с куклой и лауреат 2015 года Тарас Бибич. Они пришли в театр кукол открытые, без комплексов, сознательно, верные своим мастерам-режиссерам, Владимиру Бирюкову и Евгению Ибрагимову соответственно. Джурабеков освоил марионетку, которая выходит на сцену в нескольких дублях — его персонаж по ходу действия уменьшается в размере. Бибич не пытается работать с шарнирными персонажами на камерной сцене БДТ как кукловод, он точно чувствует интонацию каждого персонажа, его перспективу и судьбу.

Среди лауреатов много молодых артистов, особенно в последние годы, и это общая тенденция не только

---

### Среди лауреатов много молодых артистов, особенно в последние годы, и это общая тенденция не только в театре кукол

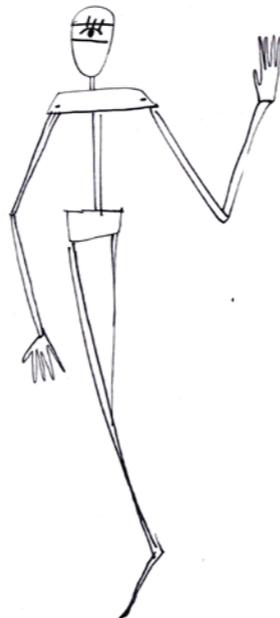
---

в театре кукол. Фестиваль 2016 года принес победу вчерашним студентам, которым повезло, и они сразу нашли своего режиссера. В куклах — это Михаил Шеломенцев, чей кипу-

time he performs in *The Death of Polyphemus* (the Lilikan Theatre).

Speaking of professional training. A special subject — actors with drama training on the puppet theatre stage. Some of them join puppet theatre because they have to and, if they want (in the best situation), they learn from their colleagues. Someone shyly calls at the puppet theatre out of professional curiosity. And they are lucky, because they treat a puppet with the same reverence as the genuine puppeteers. Ruslanbek Dzhurabekov from Penza (2014 nominee in the production *To Kill Karol*) for the first time found the right approach to his Oculist during the rehearsals; Taras Bibich, the winner in 2015, did not learn to work with a puppet either. They came to puppet theatre open-minded, uninhibited, loyal to their masters-directors, Vladimir Biryukov and Yevgeny Ibragimov accordingly. Dzhurabekov mastered the marionette which has several doubles of different sizes — during the action, his character reduces in size. Bibich does not try to work with characters on pivots at the chamber stage of BDT as a puppeteer, he feels the intonation of every character, his prospects, and fate with great precision.

Among the winners there are many young actors, especially in the recent



years, and this is a general tendency not only in puppet theatre. In 2016 the festival brought the victory to the yesterday's students, who were lucky to have found their director. In puppet theatre



чий талант заметил Алексей Лелявский, а в драме — Сергей Волков, выделившийся среди однокурсников и замеченный Юрием Бутусовым, и Мария Смольникова, ставшая первой актрисой у Дмитрия Крымова. Время такое, когда успеха во всех сферах добиваются рано при условии хорошего образования и трудолюбия.

Резюмируя, попробуем обозначить собирательный портрет кукольника — героя именно нашего времени. Сегодня он таков: артист молод, независим, получил образование в Санкт-Петербурге, привык работать в камерном формате и владеет разными системами. Он имеет все шансы стать одиночкой, в хорошей компании ценит ансамблевую работу и не боится экспериментировать.

it is Mikhail Shelomentsev, whose ebullient talent was noticed by Alexei Lelyavsky, in drama — Sergey Volkov who stood out among his classmates and was noticed by Yuri Butusov and Maria Smolnikova who became the principal actress in Dmitry Krymov's theatre. In our time, success in every field will be achieved — sooner or later, — provided that a person has good education and works hard.

In conclusion, let us try to map out a collective portrait of the puppeteer — the character of *our* time. That is how it looks today: the actor is young, independent, he or she has been trained in St. Petersburg, is used to working in chamber format and has mastered different systems. He or she has every chance to become a maverick, values ensemble work in a good company, and is not afraid of experimenting.

«Холстомер»,  
реж. Р. Кудашов,  
Большой театр  
кукол, фото из  
архива театра

# О современном театре кукол для детей

Почти весь XX век театр кукол воспринимался отечественным зрителем если не исключительно детским видом театра, то, по крайней мере, самым детским из всех. Несмотря на то, что, начиная со второй половины прошлого столетия, многие режиссеры-кукольники ставили спектакли для взрослых, стереотипы по-прежнему сильны. Впрочем, подвижки есть: утверждение, что театр кукол предназначен не только для детей, уже давно принято профессиональным сообществом и даже не вызывает удивления у большинства зрителей.

С советских времен театр кукол, безусловно, претерпел много изменений. И главное из них в том, что актер-кукловод вышел из-за ширмы и стал полноценным героем спектакля. Кукла в классическом понимании встречается всё реже и реже: ее роль играют предметы, люди, части тела. К тому же сама кукла — это уже давно не Петрушки и марионетки, это почти всегда кукла авторской техники, которую трудно записать в какой-то «лагерь». Тем более что режиссеры позволяют себе разнообразные приемы из смежных видов искусств (мультимедиа, пантомима, театр теней и т.д.).

Все эти особенности были заложены еще в 70-е годы прошлого века, но использовались преимущественно в спектаклях для взрослых. Детские же представления были более консервативны по форме. Ситуация изменилась в последние годы. Да, многие родители по-прежнему хотят приводить своих детей на «классические спектакли» театра кукол, где есть марионетка или Петрушка, а актер выходит из-за ширмы только на поклон. Но, несмотря на другой, часто вызывающий недоумение, формат, при котором в театре кукол для детей может не оказаться кукол, театры уже не боятся экспериментов и стараются показать «новый» театр кукол самому маленькому зрителю. Использование современных приемов в театре кукол для детей тем интереснее, что оно существует наряду с другой особенностью — любовью к появлению на сцене всего русского народного, сказочного. В целом это отражает общий тренд на национальное. Но в театре кукол это проявляется более тонко, чем модный нынче «Russian style».

Так, например, в спектакле «Снегурочка» (режиссер — Альфия Абдулина, проект художественного оформления спектакля — Юрий Хариков)

## On Contemporary Puppet Theatre for Children

During almost the entire 20th century, puppet theatre was perceived by Russian audience as theatre, if not exclusively aimed at children, then at least the most “children’s” theatre of all. Despite the fact that, starting from the 2nd half of the last century, many directors-puppeteers staged their productions for adults, the stereotypes are still strong. There are, however, certain changes in perception: the statement that puppet theatre is aimed not only at children was long ago accepted by the professional community, and the majority of audience members are not surprised by it.

Since the Soviet times, puppet theatre has experienced quite a few changes. The most important change is that the actor-puppeteer stepped forward from behind the screen and became a full-fledged character of the play. We see the puppet in its traditional understanding more and more seldom: its role is performed by objects, people, body parts. Besides that, the puppet is no longer a marionette or Petrushka (Punch), but is almost always an individually made puppet, hard to be classified into a certain “camp”. All the more so as the directors allow themselves to use various methods from the neighboring art forms (multimedia, pantomime, shadow theatre, etc.).

All these particularities date back to the 1970s, but have been used predominantly in the productions for adults. Children’s productions were more conservative in their form. The situation changed in the recent years. Quite a few parents still want to take their children to see “classical productions” of

в театре «Бродячая собачка» перед зрителями предстает совсем не типичная языческая Русь. История о том, как у бездетных Деда и Бабы появляется слепленная из снега девочка, воплощается на сцене с широким, оперным размахом, непривычным для театра кукол. В оформлении превалирует серый цвет,

---

## Безусловно, сказка, как и в советские годы, один из самых популярных жанров для постановки в детском театре

---

в противовес самому «народному», ожидаемому красному. На актерах-кукловодах длинные балахонистые одежды с рисунком, которые производят впечатление вырезанных из дерева. Кокошники тоже не похожи на традиционные: в начале спектакля в серых тонах, тоже будто вырезанные из дерева, они делают артистов похожими на языческих истуканов. Спектакль побывал на многих фестивалях и везде удивлял зрителей своим мощным и широким визуальным решением.

Безусловно, сказка, как и в советские годы, один из самых популярных жанров для постановки в детском театре. Популярны как никогда (с подачи создателей одноименного мультфильма) история про Машу и медведя, про трех медведей, сказка о снежных человечках. Встречаются на сцене и другие, менее популярные сказки: черкесские, алеутские. Чаще всего спектакли по сказкам создаются в «классической» манере, без неожиданных приемов, что, вероятно, вызвано своеобразным ответом на ожидания публики. Впрочем, есть молодые режиссеры, которые не боятся экспериментов

puppet theatre, where there is a marionette or Petrushka, and the actor steps forward from behind the screen only to take a bow. However, despite a different — often causing confusion — format, where there is such a thing as puppet theatre for children without puppets, theatres are no longer afraid of experiments and are trying to intro-

duce the youngest audience members to the “new” puppet theatre.

The use of contemporary methods in puppet theatre for children is all the more interesting as it exists alongside another particularity — affinity for presenting on stage all kinds of folk Russian, fairy tale things. In general this reflects the general trend for “the traditional national”. However, in puppet theatre this is manifested in a subtler way than in the “Russian style”, fashionable today.

Thus, in the production *The Snow Maiden* (director — Alfia Abdulina, the project of the production design — Yuri Kharikov) at the Little Stray Dog company, the audience encounters a very non-typical pagan Russia. The story about the childless Old Man and Old Woman who bring up a girl, made of snow, is realized on stage on a large operatic scale, unusual for puppet theatre. The design is dominated by the color grey as opposed to the conventionally folk-like, predictable red. Actors-puppeteers wear long sack-like clothes with patterns resembling wood carvings. The kokoshniks do not look traditional either: appearing in gray shades

и любят «похулиганить» с хрестоматийным материалом. Так, в спектакле Анатолия Гущина «Муха Цокотуха» в БТК кукловоды-рассказчики в своих костюмах с надписью «I love bugs» похожи на охотников за привидениями, играет музыка Pink Floyd, The Doors и Сергея Курехина, а освещение и оформление навевают мысли о том, что действие происходит на другой планете. Космическая интерпретация русских народных сказок присутствует и в другом спектакле Большого театра кукол — «Репка» в постановке Дениса Казачука. Там в хрестоматийный скудный текст на протяжении всего действия рефреном вплетается добавленное режиссером стихотворение Осипа Мандельштама «На луне не растет ни одной былинки...», а в конце Репка, вытянутая на поверхность, «вылетает» в открытый космос под самую известную «кос-

at the beginning of the show and also resembling wood carvings, they make the actors look like pagan idols. The production was invited to a number of festivals, and everywhere the audiences were surprised by its powerful and large-scale visual concept.

It goes without saying that today — like in the Soviet times — fairy tale is one of the most popular genres in children’s theatre. The biggest popularity ever (because of the famous animation movie of the same name) is enjoyed by the story about Masha and the bear, about the three bears, and the fairy tale about the little snow people. The audience can encounter other, less popular fairy tales: Cherkessian, Aleut. Most often productions based on fairy tales are created in the “classical” manner, without any unexpected means — this might be explained by the desire to answer the audience’s demands in an

«Муха-Цокотуха»,  
реж. А. Гущин,  
фото А. Иванов  
(БТК)



мическую» музыку — «Волшебный полет» группы Space.

Еще в одном спектакле для детей по народному материалу, в «Курочке Рябе» БТК (режиссер — Анатолий Гущин) классическая сказка становится поводом поговорить о сотворении мира и о существовании всевышних сил. Всё действие происходит за ширмой, в которой вырезано отверстие в виде яйца. Там же — планшет для маленьких поролоновых деда и бабки. На нем для начала нет ничего, кроме груды веток. Но чуть позже из нее вырастает домик, появляются червячок-скамейка и топор. Все это, как и дальнейшее действие с попытками разбить золотое яйцо кукольными героями сказки, происходит под пристальным взглядом Всевышнего — актера в маске, очень похожего на Бога в ис-

original way. However, there are young directors, who are not afraid of experiments and are fond of “swashbuckling” approach to the canonical material. Thus, in Anatoly Gushchin’s production of *Buzzy-Wuzzy Busy Fly* at the Bolshoi Puppet Theatre (BTK) puppeteers-narrators, in their costumes with a statement “I love bugs”, resemble ghostbusters; the performance is accompanied by Pink Floyd, The Doors, and Sergei Kurekhin’s music, and lighting and set design make one believe that the action takes place on another planet. A space-inspired interpretation of Russian folk tales is found in another production of the BTK — *The Turnip* directed by Denis Kazachuk. In this show, during the entire performance the sparse iconic text of the fairy tale is laced with Osip Mandelstam’s poem “Not a single blade of grass grows on the moon”, added by the director, and at

«Лебединое озеро. Kids version». Реж. Татьяна Прияткина-Вайнштейн. Фото предоставлено пресс-службой



полнении Семена Самодура в «Божественной комедии» Сергея Образцова в ГАЦТК. Всевышний в спектакле БТК всячески пытается помешать неразумным деду с бабкой: «включает» жаркое солнце, предлагает им вкусные фрукты, но всё зря — герои

the end the Turnip, dragged to the surface, “flies” into the open space accompanied by the most famous “cosmic music — Space’s *Magic Fly*.

In another production for children, based on folk material, in BTK’s *Speck-*



---

### В последнее время в театр кукол для младшего зрителя приходит новая детская литература, с ее сложными и совсем взрослыми темами смерти, тягот жизни, войны

---

лишь озлобленнее стараются разбить то, что им было дано судьбой. В итоге Всевышний посылает мышку, и, когда яйцо наконец разбивается, на ширме опять остается лишь грудa веток... А жизнь продолжается. Таким образом, литературный материал, который предназначается самым маленьким, воспринимается современными кукольными режиссерами как возможность поговорить о сложных, неоднозначных вещах. И такая тенденция очень радует.

Кроме того, в последнее время в театр кукол для младшего зрителя приходит новая детская литература, с ее сложными и совсем взрослыми темами смерти, тягот жизни, войны. В конце августа в Большом театре кукол прошли показы БТК-ЛАБ: молодые режиссеры показывали эскизы по книгам, которые выпустил издательский дом «Самокат». За два дня было показано 5 работ, и все они говорят о том, что молодые постановщики не делают «скидок» на возраст зрителей в зале. Они готовы говорить с детьми не только на серьезные темы, но и в серьезной форме, так что уже теряется уверенность в том, что спектакль рассчи-

led *Hen* (director — A. Gushchin), the classical fairy tale becomes a reason to discuss creation of the world and existence of superior powers. The entire action takes place behind the screen with an egg-shaped hole cut in it. At the same place there is a small stage for the small Old Man and Old Woman made of foam plastic. At the beginning there is nothing on this stage except for a pile of tree branches. However, a bit later a house grows out of it; later a worm-bench and an axe appear. All of those, as well as the following action with attempts of the puppet characters to break the golden egg, are closely followed by the Almighty — a masked actor, who bears a close resemblance to the God performed by Semyon Samodur in *The Divine Comedy* by Sergei Obraztsov at the State Central Puppet Theatre. The Almighty at the BTK is making lots of efforts to prevent the short-sighted Old Man and Old Woman from making a mistake: he “switches on” the hot sun, offers them delicious fruit, but all in vain — the characters are trying to destroy the gift of their fate with increased anger. As a result, the Almighty sends them a mouse, and when the egg is finally broken, only a bunch of tree branches remains on the



«Снегурочка».  
Реж. А. Абдулина.  
Фото представлено пресс-службой

тан на младшего зрителя — всё это будет интересно и взрослым. Так, например, Денис Казачук выбрал для постановки книгу «Зима, когда я вырос» Петера ван Гестела, где рассказывается о войне, которая отняла маму у главного героя, 10-летнего мальчика. Актеры и режиссер пробуют в эскизе самые разные средства: от планшетных кукол до обозначения людей предметами. Здесь мама — это перевязанный посередине веревкой целлофан, который становится похож на женский силуэт в платье, а папа — это пиджак на вешалке.

Но самым сильным впечатлением БТК-ЛАБ стал эскиз режиссера Ивана Пачина по мотивам книги «Мой дедушка был вишней» Анджелы Нанетти. Историю о смерти близких людей режиссер разыгрывает с юмором и детским задором, используя по-настоящему игровой театр. Здесь тучную бабушку играет худенькая актриса, которая на глазах у зрителя запихивает пуховую подушку под кофту, чтобы в один момент стать обладательницей большого живота.

screen... However, life goes on. Thus, the literary material, aimed at the youngest audience, is regarded by the modern puppet directors as an opportunity to talk about complex, ambivalent subjects. This tendency gives grounds for optimism.

Besides that, in the recent time new children's literature has come to the puppet theatre for the young audience — with its complex and very adult subjects of death, hardships of life and war. At the end of August at the BTK there was a BTK-LAB showcase: young directors presented sketches of shows, based on the books published by Samokat Publishing House. In two days five works were presented; all of them prove that young directors do not make any "allowances" for the young age of their audience. Not only the subjects are serious, but the discussion itself is so serious in its form, that one is no longer sure that the production is aimed at the youngest audience — adults will also be interested in all of that. Thus, Denis Kazachuk, for instance, has chosen for his production the book *The Winter When I Grew Up* by

Эта же актриса через 15 минут станет ходить на корточках, изображая любимую гусыню бабушки. Главный герой спектакля, маленький мальчик по имени Тонино — это одновременно и рассказчик-актер и маленький детский стульчик с разложенными на нем штанишками и кофтой. Вздорная собака — картонная фигура на картонном же поводке, а за вишней лезут на дерево, нарисованное на полу. В спектакле очень много живого плана, так любимого современными кукольниками, но при этом присутствует настоящая игровая природа театра кукол, когда способ выражения мысли рождается из подручных средств — ведь что угодно в XXI веке может стать куклой.

Отдельная новая тенденция, которая появилась в отечественном театре кукол в последние несколько

Peter van Gestel, telling about the war, which took the mother of the main character, a 10-year old boy. The actors and director of the sketch are trying all kinds of means: from jiggling puppets to designating people with objects. Here the mother is cellophane, belted in the middle with a rope and made to look like a woman's silhouette in a dress, and the father is a jacket on a hanger.

However, the most powerful impression at the BTK-LAB was made by Ivan Pachin's sketch based on the book *My Grandfather Was a Cherry Tree*. The director tells the story about the death of the dear ones with humor and children's ardor, using the truly ludic theatre. Here the heavy grandmother is performed by a skinny actress, who, in front of the audience, puts a down pillow under her blouse, so that at some point she becomes the owner of a big belly. This same actress in 15 minutes

«Снегурочка». Театр «Бродячая собака»



лет — это бэби-театры. То есть театры, создающие спектакли для малышей от полугода. Это явление, которое некоторые театральные критики не воспринимают всерьез, быстро набирает обороты, становится более заметным, а главное — содержательным.

Важно учитывать, что бэби-театр — не интерактивное развлечение, схо-



will start to crouch, pretending that she is the grandmother's favorite goose. The production's main character, a little boy named Tonino, is at the same time an actor-narrator, and a small children's chair with pants and shirt lying on it. A feisty dog — a cardboard figure on a cardboard leash, and the cherries are picked from the cherry tree, drawn on the floor. A large part of the production is live which is so favored by contemporary puppeteers, however, the true ludic nature of the puppet theatre is also present here, when the method of expressing the thought is being born out of the means at hand — and in the 21<sup>st</sup> century everything can become a puppet.

A separate new tendency, which appeared in Russian puppet theatre in the recent few years, is baby theatres, i.e., companies creating productions for babies from the age of 6 months. This phenomenon, which is not taken seri-

«Круглый год». Красноярский театр кукол. Реж. А. Хромов. Фото — Надежда Гайдук



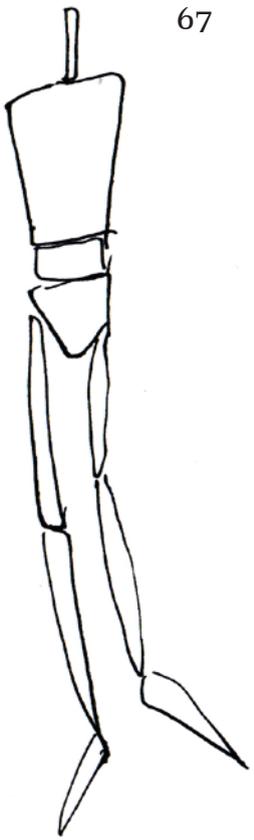
же с тем, как взаимодействуют с детьми аниматоры в кафе, когда актер просит детей вместе с ним потанцевать, покружиться, похлопать. Бэби-театр — действие, в котором ребенок-зритель включается в художественное пространство. Авторы спектакля учитывают, что их целевая аудитория не может сидеть на одном месте и хочет потрогать всё, присутствующее в сценическом пространстве. Чаще всего это объектный театр, когда предмет, кукла становится партнером в игре, а не самостоятельным героем.

О том, насколько это явление распространено, можно судить по прошедшему весной в Москве первому фестивалю бэби-спектаклей «Кукуся». В программу вошли постановки для малышей из разных городов России. Одним из спектаклей был «Круглый год» Красноярского театра кукол в постановке Александра Хромова. Это двойник одноименной работы Петербургской театральной группы «МетаZero». В бумажном куполе под звенящую музыку в живом исполнении с помощью обычных белых листов бумаги зрителям рассказывают об удивительных метаморфозах времен года. Вот бумага — это снег, снежинки, горка, по которой может скатиться такой же бумажный человечек. Уже через минуту снег тает, из-под него появляются цветы, а бумага исполняет роль зонтиков, спасающих от апрельской капели. Есть и бумажные насекомые летом и опавшие листья осенью. «Часть» каждого времени года обязательно дают потрогать малышам и каждый может унести с собой кусочек бумажной метаморфозы — ребенок-зритель получает свой цветок и свою бабочку. В спектакле нет слов, но всё происходящее просто и понятно. И при этом удивительно и чудесно для маленьких зрителей, многие из которых еще не помнят в своей жизни всех времен года.

ously by certain theatre critics, is quickly gaining momentum, becoming more noticeable, and, what is most important, — more meaningful.

It is important to take into consideration that baby theatre is not an interactive entertainment, similar to the way animators interact with children in a café, where an actor asks the children to dance, spin, applaud together with him. Baby theatre is an action, where baby viewer is included in the creative space. Creators of the production are aware of the fact that their target audience can not sit on one place and wants to touch everything, which is present in the space of the stage. In most cases this is the theatre of objects, when an object, puppet becomes a partner in game, not an independent character.

This phenomenon is widely spread which can be proved by the first festival of baby productions Kukusya that took place in Moscow in spring. The program included baby productions from across Russia. Among them was *All Year Round* from Krasnoyarsk Puppet Theatre directed by Alexander Khromov. This is the double of the work of the same name from St. Petersburg theatre company MetaZero. In a paper dome, to the jingling live music, with the help of sheets of ordinary white paper, the creators of the production tell the audience about the surprising metamorphoses of various seasons. Paper is snow, snowflakes, the mountain, from which a man — also paper-made — can slide. In a minute the snow melts, the flowers appear from under it, and the paper starts playing the role of umbrellas, providing shelter from the April thaw. There are also paper insects in the summer and fallen leaves in the autumn. Babies can touch “a part” of every season, and everyone is entitled to a piece of paper metamorphosis — every baby member of the audience receives his or her own flower and butterfly. The production is



Еще один спектакль, который был показан на фестивале, — «Сны» Красноярского театра кукол (режиссер — Беата Баблинска). Это постановка о приключениях во сне, где одеяло в руках актеров становится небом и поляной с цветами, а подушка — то потягивающимся облаком, то бабочкой. Здесь сны хранятся на сцене в настоящих старинных чемоданах, а потом маленьких зрителей просят изобразить на бумаге свои сновидения, предварительно пока-

---

**Если оглянуться на историю театра кукол, то можно заметить интересный факт: сегодня, как и сто лет назад, появляется много новых театральных коллективов**

---

зав примеры, нарисованные другими детьми то на обоях, то на свидетельстве о рождении. Рассказывать историю актерам помогают театр теней и проектор.

В другом спектакле фестиваля, сказке-раскраске «Приключения кисточки» (театр «Мамин садик», автор идеи, художник — Юлия Великанова), задействована всего одна актриса. Она исполняет роль кисточки, сама становясь куклой и помогая появляться на белом бумажном фоне декораций целому миру — с желтым солнцем, синими каплями дождя, зеленой травой и красными цветами.

Частично приемы театра кукол использовались и в другой постановке, показанной на фестивале, в спектакле Центра им. Вс. Мейерхольда и Бэби-лаб «Лебединое озеро. Baby Version» (режиссер — Татьяна Прияткина-Вайнштейн). В основу

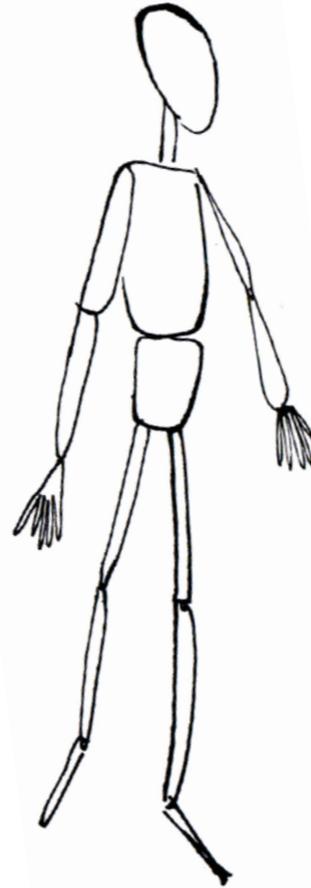
without words, but everything in the production is simple and understandable. And, at the same time, it is surprising and wonderful for the little audience members, many of whom do not yet remember all of the seasons.

One more production shown at the festival — *Dreams* from Krasnoyarsk Puppet Theatre directed by Beata Bablinska. This production is about adventures during the sleep, when a blanket in the hands of actors becomes the sky and

meadow with flowers; and a pillow is at times a stretching cloud and at times a butterfly. Here dreams are kept on stage in real old suitcases, and then little audience members are asked to draw their dreams on paper — before that they are shown examples, drawn by other children on wallpaper or a birth certificate. The actors tell the story with the assistance of shadow theatre and a projector.

Another production, presented at the festival, the fairy tale-coloring book *The Adventures of a Brush* (the Mother's Little Garden theatre, the author of the idea, designer — Yulya Velikanova), is performed by only one actress. She plays the role of a brush, becoming a puppet herself and helping an entire world to appear on the white background of the sets — with the yellow sun, blue drops of rain, green grass, and red flowers.

Partially, the means of puppet theatre were used in another production,



спектакля вошли музыкальные отрывки из одноименного балета Чайковского, сыгранные на экзотических инструментах. Визуальный ряд составили танцевальные номера в исполнении солистов балета «Москва» и кукольные — сыгранные артистами Театра кукол им. С. В. Образцова. В спектакле есть и картонные рыбы, и лебеди-куклы, и танец маленьких лебедей, разыгранный с помощью театра теней. Конечно же, всё это далеко от «классического» театра кукол, что вызывает шок и удивление у неподготовленных взрослых зрителей, о чем они и рассказывают в соцсетях.

Если оглянуться на историю театра кукол, то можно заметить интересный факт: сегодня, как и сто лет назад, появляется много новых театральных коллективов. Безусловно, количество — это не качество. Но хочется надеяться, что те темы и приемы в общении с маленькими зрителями, которые сейчас находят режиссеры, выведут российский театр кукол для детей на существенно новый уровень.

showed at the festival — *The Swan Lake. Baby Version* by the Meyerhold Center and Baby-Lab (director Tatyana Priyatkina-Weinstein). The production is based on musical excerpts from Tchaikovsky's eponymous ballet performed on exotic instruments. The visual part consists of dance acts, performed by Moscow Ballet soloists, and puppet acts, performed by the actors of Obraztsov Puppet Theatre. The production features cardboard fish, swan puppets, and the dance of little swans, presented with the help of shadow theatre. Of course, all of that is far from the “classical” puppet theatre, which causes shock and surprise in unprepared adult audience members — which they discuss on social networks.

Looking back at the history of puppet theatre, it is possible to notice an interesting fact: today, like a hundred years ago, many new theatre companies appear. Of course, quantity is not quality. However, one may hope that the subjects and means, which are discovered and used by contemporary directors in their approach to children, will bring Russian puppet theatre for children to a substantially new level.



# «Питер-кейс»

С 30 октября по 2 ноября 2017 года Большой театр кукол проводит «Piter case», предваряющий основную программу БТК-ФЕСТА. В рамках «Piter case» будут организованы показы петербургских спектаклей для иностранных театральных продюсеров и организаторов. Цель проекта — знакомство зарубежных коллег с самыми интересными и актуальными событиями в области визуального театра Санкт-Петербурга. В этом году участие в фестивале примут: Большой театр кукол, Русский инженерный театр «АХЕ», театры «Karlsson Haus», «За Черной речкой», «KUKFO». Программа является продолжением традиции фестиваля «Russian case» (2015), имевшего большой успех: коллеги из других стран высказали заинтересованность в продолжении знакомства с российскими постановками. Представляем вашему вниманию пять основных имен программы «Piter case», которые определяют сегодняшний день кукольного и визуального театра Санкт-Петербурга: **Руслан Кудашов, Анна Викторова, Яна Тумина, Алексей Лелявский, Инженерный театр АХЕ.**



София Дымшиц

## Руслан Кудашов. Партизан- подпольщик

Руслан Кудашов — главный режиссер Большого театра кукол (с 2006 года), участник и многократный лауреат престижных международных фестивалей, лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая маска», мастер актерского (2006–2011) и режиссерского курсов (2016–2021), набранных при БТК совместно с факультетом театра кукол РГИСИ (СПбГАТИ). Сегодня на его счету более сорока постановок в разных городах и странах. Большинство из них — синтетические спектакли, сочетающие разные системы кукол с живым планом. Философская притча — жанр, к которому режиссер обращается чаще всего: она позволяет говорить со зрителем на уровне вечных ценностей и общечеловеческих категорий, прикоснуться к фундаментальным вопросам бытия.

С появлением Руслана Кудашова начался новый этап в жизни БТК: была сформирована молодая труппа, почти полностью обновлен репертуар. На афише появились разноплановые спектакли как для детей, так и для взрослых — пластические, музыкальные, драматические, визуальные, кукольные. Театр начал активно гастролировать по России и за рубежом. В 2014 году был организован международный фестиваль «БТК-ФЕСТ: Театр актуальных кукол», в 2017 впервые прошла «БТК-ЛАБ: Лаборатория для молодых режиссеров по новой детской литературе». Сегодня БТК проводит экскурсии по закулисию, организывает показы и лекции, встречи со зрителями, планомерно работая над повыше-



Руслан Кудашов

нием профессионального уровня и престижа искусства театра кукол в России.

**С.Д.** Театр кукол полон штампов зрительского восприятия, начиная с классического: «кукольный театр — для детей». Как БТК справляется с ними, пытается ли театр как-то их преодолеть?

**Р.К.** Клим однажды сказал, что театр, к сожалению, начинается не с вешалки, а со своей публики. Я, думаю, должно быть все: и вешалка, и сценическое пространство, но только



когда появляется своя публика, можно говорить о том, что есть театр. Мы положили десять лет на привлечение зрителей и, так или иначе, сформировали свою публику, состоящую из тех, кто ходит к нам постоянно. И это, мне кажется, одна из главнейших побед. Мы действительно (этим можно гордиться) уникальный театр: у нас постоянный плотный вечерний репертуар, какого нет ни у одного кукольного театра в стране.

И еще я понимаю, что сейчас для театра очень важны не только спектакли, но и общественная деятельность — появляется и сайт, посвященный русскому кукольному театру, и журнал.

**С.Д.** Вы руководите репертуарным театром. В интервью

я часто слышу жалобы на нашу систему репертуарных театров. Сталкивались ли вы с какими-то проблемами, ограничениями?

**Р.К.** Мы долгое время сражались за существование, когда никому не были нужны, и теперь никто не имеет права говорить нам, что мы должны делать, а что нет. И приглашенные режиссеры, и я делаем то, что хотим.

**С.Д.** БТК, вероятно, самый крупный кукольный театр в Петербурге. Ощущаете ли вы себя в контексте — российском или мировом?

**Р.К.** Пожалуй, нет. Я не вижу своего места, не ощущаю никакого контекста, мне всегда казалось, что

«Песнь Песней». Реж. Р. Кудашов, фото из архива БТК

я партизан-подпольщик, ведущий войну в одиночку, зачастую с самим собой.

**С.Д.** А есть ли темы, которые не подходят театру кукол?

**Р.К.** Я думаю, что любые темы можно брать: нельзя говорить художнику «нельзя». Другое дело, что есть благоприятные и неблагоприятные темы: например, я не думаю, что «театр док» будет органичнее в театре кукол, чем в драматическом. Театр кукол ближе к невидимому, воображаемому, к «магии». Хотя, с другой стороны, нет ничего невозможного, но будет ли это иметь смысл, не знаю.

**С.Д.** В ноябре пройдет очередной «БТК-ФЕСТ». Расскажите, пожалуйста, какие цели преследовались, когда он был организован, к чему он сейчас пришел, и в какую сторону, как вы думаете, будет развиваться дальше?

**Р.К.** Цели фестиваля были прагматичными: мы хотели, чтобы театр дальше развивался, и не только творческая группа (актеры, режиссеры, художники), но и технические цеха и администрация принимали в этом участие. Нужно было некое событие для всего коллектива. И когда появился фестиваль, мы поняли, что это имеет огромное влияние на всю нашу среду в целом: на тех людей, которые, так или иначе, связаны с театром кукол.

Фестиваль — достаточно сложное дело, но мы понимаем, что есть результат, который больше наших амбиций, ревности, рефлексий.

**С.Д.** Слоган «БТК-ФЕСТа» — «театр актуальных кукол». Что, собственно, такое «актуальные» и «неактуальные» куклы?

**Р.К.** Есть же мертвые спектакли, есть безвкусно сделанные, уродливые куклы — вот они неактуальны, они никому не нужны, хотя и существуют. Обязательные спектакли, общепринятые формы кукол — они неактуальны. Актуально то, что лично, что раскрывает неповторимость художника и задевает зрителя.

**С.Д.** Помимо уже существующих проектов БТК в августе стартовала режиссерская Лаборатория. Расскажите, пожалуйста, о ней подробнее:

«Шпиль». Реж. Р. Кудашов. Фото Антона Иванова



какие у нее цели, что станет ее итогом?

**Р.К.** Есть две основные составляющие, которые позволили нам начать это дело. С одной стороны, издательство «Самокат», которое выпускает тексты... другого уровня, другого порядка. Это хорошая современная детская литература, но не столь популярная. С другой стороны, это молодые, но уже опытные (в первый раз мы решили отобрать именно таких) режиссеры, которых мы приглашаем. У победителя будет возможность поставить на сцене БТК свой спектакль. Мы, конечно, будем рады, если все работы будут интересны, если большинство из них состоятся. Таким образом, мы можем продвинуть современную детскую литературу на какой-то иной для нашего города уровень и пополнить репертуар театра хорошими спектаклями для детей.

**С.Д.** У вас есть интерес к очень, скажем так, жестким вещам. Взять тот же «Шпиль».

**Р.К.** Это только кажется, что они жесткие, на мой взгляд, жизнь наша еще жестче. Ну а так есть хотя бы возможность что-то проговорить. Голдинг пытался обратить наше внимание на природу человеческого зла. И находил ее в самом себе, на что способны далеко не многие.

**С.Д.** Почему именно «Шпиль»?

**Р.К.** Замысел возник еще во время «Потудани», это весьма близкая и в тоже время чрезвычайно режиссерская вещь. По сути дела, каждый режиссер выстраивает свой «шпиль». В книге есть очень узнаваемые для меня вещи: в характеристике Джослина, например. Его слепая уверенность в том, что он избран свершить великое. И ведь свершает же, принеся в жертву не только собственную жизнь. Я знаю, что «Шпиль» многим неприятен. Но и человек, в общем-то, не всегда очень приятен. Зато дорогого стоит признание им собственной глупости, как в случае с Эдипом — слепоты.

пейской камерной атмосферой, органично вписавшийся в ландшафт театрального Петербурга. Ощущая себя частью города, театр активно участвует в его жизни, благотворительных проектах, больших и малых городских событиях, таких как «День Достоевского», «Азбука театра», «Ночь музеев»... За более чем десять лет своего существования КУКФО объездил полмира, от Италии до Южной Кореи, стал призером многих международных фестивалей. С 2013 года у театра появилось собственное помещение в Петербурге, на Пушкинской улице, 19.

Безусловным украшением взрослого репертуара КУКФО является цикл петербургских историй: «Медный всадник» (Всадник CUPRUM), «Ошибка студента Раскольникова», «Пиковая дама». В репертуаре театра также есть спектакли для школьников и для самых маленьких зрителей, которых приглашают исследовать театральную вселенную. Легкость и юмор, ирония и здравомыслие — главные свойства режиссерского стиля Анны Викторовой и творческих поисков «Кукольного формата».

**Н.С.** Вы поступали в институт на «художника театра кукол». Это был ваш осознанный выбор?

**А.В.** Абсолютно! Но я не поступила с первого раза; Валентина Григорьевна Ховралева меня не взяла. Два года училась в других местах. Потом пошла второй раз поступать, и меня взяла Тамара Васильевна Миронова, за что ей спасибо!

**Н.С.** Вы поступали целенаправленно — значит, у вас уже было какое-то понимание театра кукол. Что вас цепляло?

**А.В.** Самым главным импульсом стал Резо Габриадзе. В первом классе я увидела его спектакли, и они меня



потрясли. Я тогда полностью поверила в происходящее на сцене и до сих пор помню некоторые моменты.

**Н.С.** Как произошел ваш переход от художника к режиссеру?

**А.В.** Не сразу. Но, видимо, жадность заниматься всем и быть автором спектакля была заложена. Если бы я встретила своего режиссера до того, как мы организовали театр «Кукольный формат», я бы не стала режиссером. Но в жизни это редко бывает. Амбиций больше, чем терпения. Я много работала с режиссерами как художник, ставила спектакли по России и за границей. Но каждый раз мне казалось, что это не мой спектакль, и результат не тот, которого мне хотелось. Оно и сейчас так бывает (улыбается).

Петр I. Проект «Великаны», КУКФО. Фото из архива театра

Наталья Сергеевская

## Анна Викторовна. Сумасшедшее дело

Анна Викторовна — режиссер и художник, художественный руководитель петербургского театра КУКФО («Кукольный формат»), лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая маска» («Робин-Бобин», 2005; «Всадник CUPRUM», 2007). Сотрудничала со многими российскими и зарубежными театрами.

«Кукольный формат» Анны Викторовой — это авторский театр с евро-



Анна Викторовна. Фото из личного архива режиссера

**Н.С.** Как у вас родилась идея открыть свой театр? Это же были очень сложные годы, когда не существовало таких возможностей, как сейчас. Получается, вы заведомо обрекали себя на такую жизнь: с одной стороны — свободную, с другой — очень тяжелую...

**А.В.** Мне хотелось своего, хотелось свободы, хотелось не зависеть от проблем государственных театров. Тогда казалось, что всё просто. А случилось так, что Резо Габриадзе в Петербурге выпускал спектакль «Песня о Волге» в Театре Сатиры. Елизавета Петровна, наш директор, а в те времена — журналист, брала у Резо интервью и узнала, что он ищет мастеров. Я стала у него мастером по куклам. Однажды для пресс-показа нужно было сыграть сценку из спектакля — так мы, художники, стали актерами. Мне было 23 года. Виктор Платонов был мастером по куклам, я училась у него. Мы ездили по всему миру на очень хорошие фестивали. Я увидела, насколько разнообразен мир театра кукол. У нас этого еще не было, границы открылись, но театры работали по стандартам, по правилам, которые возникли в 30-е годы. В институте я пыталась объяснить... педагогам, что бывает что-то другое... У меня начались проблемы с учебной. Помню, я стояла под дверью на втором курсе и слушала, как мои педагоги обсуждают, что меня нужно отчислить. Не отчислили, но поставили тройки по всем предметам. Зато в Европе я увидела, как работают театры: государственные, негосударственные, как живут актеры. Что людей объединяет не зарплата и безвыходность, а какая-то творческая история. Потом спектакль «Песня о Волге» уехал на родину Резо в Грузию, и мы остались без этой жизни.

Первой моей работой с режиссером стала «Синяя птица», ее я делала

с Борей Константиновым. На кафедре тогда не приветствовалась совместная работа художников и режиссеров. Считалось, что для того, чтобы научиться делать спектакли, достаточно уметь рисовать красивые эскизы. Поэтому работа над «Синей птицей» велась во внеурочное время.

Потом я закончила институт. Света Озерская предложила мне как художнику сделать с ней спектакль «Пикник». Он был важным для нас — мы учились искать площадки, договариваться... Учились быть независимыми на практике...

**Н.С.** Это был независимый проект?

**А.В.** Да, мы назвали его «Сова» — Света Озерская, Викторова Анна — по первым буквам.

**Н.С.** Каким был ваш самый первый спектакль?

**А.В.** Мой первый спектакль — «Всадник CUPRUM». У меня не было опыта работы с актерами. Вообще не было никакого опыта. Мы выпустили первую версию спектакля и... сильно провалились, как нам тогда казалось. Тогда мы сделали второй вариант. Актеры приходили и уходили, и всё это было очень полезно для меня. Первую и вторую версию мы сыграли в Музее Достоевского. А дальше началась жизнь-борьба. Погрузки-разгрузки, монтажки. Аренда высокая. Дальше были взлеты и падения, пожары и наводнения. Всё было. Потом потихоньку сложился коллектив. И теперь нам точно есть что вспомнить.

**Н.С.** Как вы работаете над спектаклем?

**А.В.** Я не делаю спектакли быстро. «Аленьких цветочков» у нас было



четыре версии. Мы этой постановкой открыли театр, когда получили помещение. 25 ноября мы открылись, а 27-го была премьера. Мы не могли ее перенести, взяли всех кукол из «Всадника» и «Преступления и наказания» и переодели их: Старуха-процентщица со светящимися глазами стала чудическим, Евгений — принцем. Из всего, что было, мы лихо собрали спектакль, напечатали декорации из моего спектакля в Словении. Позже мы выпустили бумажную версию «Аленького цветочка» — интерактивный спектакль, где дети сами собирали его по кусочкам. Например, они выбирали голос для чудика, рисовали главных героев. Потом родилась третья версия — марионеточная. В спектакле было 3 актера, одного из них забрали в армию, и я подумала: «Наверное, это повод сделать еще один вариант». Я спросила Олю Донец, готова

ли она еще раз спектакль «родить». Она согласилась, не предполагая, что в итоге получится ее моноспектакль. И мы сделали последний вариант. Получился такой спектакль-сувенир. Он очень много гастролирует и играется на разных языках. В Таиланде, например, Оля говорила на смешанном испано-англо-русском языке.

**Н.С.** У вас взрослые спектакли объединены темой Петербурга. Откуда такой интерес к мифологии города?

**А.В.** Это как некий диалог, который мне интересен. Я как будто питаюсь этим. Я неоднократно задавалась вопросом, куда бы я хотела уехать жить, но не знаю, что есть лучше Петербурга.

**Н.С.** Какой для вас город?

«Всадник CUPRUM», КУКФО, Реж. А. Викторова. Фото из архива театра

**А.В.** Он строился не так легко, всё было вопреки. И природа, и народ не хотел, и Петр со своими правилами... Перевоспитать, перестроить, переодеть — много сопротивления. Мы уже получили результат — мощь, которая после этого сформировалась. Мне нравятся питерские люди. Они особенные. Иногда, когда еду в метро, я пытаюсь определить, петербуржец тот или иной человек или нет. Мне кажется, их можно узнать по физиогномике, поведению. Что-то связывает их, какая-то история. Город мистический, его сложно расшифровать. Архитектурные особенности, пространство, география, горизонталь... погода. Очень много сумасшедших и талантливых художников живет в Питере. Все мои любимые российские писатели и художники жили в Петербурге... почему-то. Может, от того, что он был столицей? А может быть, их что-то тянуло сюда?

**Н.С.** В спектакле «Всадник CUPRUM» вы разрушаете стереотипы, говоря, что Петербург — это город, построенный на любви, а не на костях.

**А.В.** Что-то хорошее может родиться только благодаря чему-то хорошему. Там должна была быть какая-то позитивная история, чтобы город жил и развивался до сих пор. Лет через 5–6 после выпуска спектакля кто-то из историков нам рассказал, что под Петербургом есть церковь, которую Петр заложил в честь некой девушки.

**Н.С.** Я тоже думаю, что любовь движет миром. И неважно, царь ты или простой рабочий. Меня поразила эта идея в вашем спектакле... У вас за годы работы сформировалось понимание, за что вы любите театр кукол?

**А.В.** Люди, которые отдали и отдают этому жизнь, — особенные. Это не

бизнес, не медийная история. Это любовь к такому непонятному, необъяснимому, немного сумасшедшему делу. Мне нравится, что я, кроме бытовой жизни, могу жить еще и другой — воображаемой. Вот как я себе придумала, так и буду жить. Это относится к любому театру. Но такой способ мне нравится больше.

**Н.С.** Какая у вас любимая кукла? Марионетка?

**А.В.** Нет любимой. Но та, которой я доверяю до конца, не вижу актера за ней — это марионетка. Это такой фокус, на который сам ловишься. Ну и Петрушка, конечно!

**Н.С.** Вам близка философия марионетки?



**А.В.** Я этого не понимаю. Мне кажется, это всё от головы.

**Н.С.** Но ведь каждая система кукол — определенное понимание мироздания. Марионетка — это связь человека с Богом. И если ты любишь марионетку, то интуитивно принимаешь ее объяснение мира: что есть высшие силы, и кто-то сверху дергает нас за нити. Разве нет?

**А.В.** Наверное, да. Но я считаю, что марионетка — это скрипка, очень сложный инструмент, и нужно учиться на ней играть. Тот, кто стоит за ней — скрипач, тот, кто ее сделал — хороший мастер, а спектакль — музыка в картинках.

**Н.С.** Вы сами делаете марионеток?

**А.В.** Почти всех. Но не всё получают. Раскольниковых у нас было несколько вариантов, и до сих пор мне кажется, что что-то с ним не так. Старуха — Алена Ивановна, — наоборот, сразу получилась. Только единицы актеров могут работать с марионеткой. Нужны часы репетиций, занятий, чтобы ее понять, почувствовать.

**Н.С.** В институте не учат управлять марионеткой. Это исчезающий вид.

**А.В.** Это очень сложно. В работе над «Пиковой дамой» мы потратили очень много времени на то, чтобы



«Аленький цветочек», КУКФО. Реж. А. Викторова. Фото из архива театра

актеры освоили марионетку. У марионетки другой масштаб движения. Дипломированные актеры не обучены думать и рассказывать историю с помощью марионетки. Кукла обычно рядом стоит. Почему их не учат этому? Не знаю...

**Н.С.** Откуда ваши актеры?

**А.В.** В основном — из Питера и Ярославля. Был очень хороший в Екатеринбурге мастер Сергей Константинович Жуков. Жуковские ученики сразу отличаются.

**Н.С.** Расскажите, пожалуйста, еще о работе с Габриадзе.

**А.В.** У Резо были великие мастера! Когда он работал в Театре Образцова, начинал «Песню о Волге», у него был Лука, невероятный грузинский мастер. Как он глаза врезал, механику внутри головы делал! Я многому у него научилась. Он рассказывал, как кукла от наклона головы поворачивает глаза, не от нитки, как всё это уравнивать, какое дерево должно быть, как инструмент должен быть заточен.

**Н.С.** Я думала, что Габриадзе сам делает кукол...

**А.В.** Он лепит форму. Он мне лепил полголова, я лепила вторую. Потом он приходил, делал последние штрихи и говорил: «Вот тебе образец, режь!» У него скульптура в спектаклях разная, видно, что разные мастера делали.

**Н.С.** Я слышала, что марионетку умеют делать только несколько человек в России... Что самое сложное в изготовлении?

**А.В.** Уравновесить, чтобы при ходьбе ее не закручивало. Когда поднимаешь руку, марионетка не должна вся вестись от руки. Кроме того, хоро-

шую куклу, если она правильно подвешена, уравновешена, можно водить одной рукой. Бывает, что кукла сразу не пошла, и чаще всего приходится дорабатывать. Искать, куда свинец загрузить, где выбрать пустоту, чтобы легче было. Инструменты должны быть хорошие.

**Н.С.** Вы часто в интервью говорите про авторский театр. Что это для вас?

**А.В.** Я за театр, где главный автор — художник, или режиссёр, или творческая команда. Я за театр, который не боится пробовать, ищет, ошибается. Авторский театр идет от автора, от личности, которая может что-то сказать, заразить идеями. Я иду в театр на имя автора спектакля или команды. Я за то, чтобы театров было меньше, да лучше. А при создании бесконечного количества государственных театров теряется смысл, РАДИ ЧЕГО всё это.

**Н.С.** Предполагалось, что у каждого театра будет свой автор... В принципе, это сейчас возможно. Людей выпускается много. Театры в провинции жаждут главных режиссеров. Но...

**А.В.** Я думаю, что проблема провинции в том, что там нет конкуренции. Режиссеры и директора не всегда готовы на эксперимент, на что-то новое.

**Н.С.** Но вы же не идете преподавать! А только авторы и личности могут воспитать личность.

**А.В.** Так сложилось, что все важные авторы и художники, за которыми я слежу в мире или в России, появились вопреки. Скорее, они самородки.

**Н.С.** Бывает по-разному. У меня произошел перелом, когда мы в студенческие годы познако-

мились с учениками Римаса Туминаса. Их было 6 человек, и все они были невероятно самобытные, сильные и интересные ребята. Видно, что он их научил выражать свое. И сейчас они ставят в Литве и по миру. Он не давит своим языком, а раскрывает личность.

**А.В.** У меня сложное отношение к нашему преподаванию. Кроме того, я не понимаю, зачем так много курсов выпускается. Куда идти этим ребятам? Не говоря о том, что профессия у них не в руках.

Соня Дымшиц

## Яна Тумина. Включение выключенного

Яна Тумина — режиссер, доцент кафедры актерского мастерства и режиссуры театра кукол РГИСИ, лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая маска» (2017, «Колино сочинение»). Более 15 лет была актрисой, соавтором и режиссером Инженерного театра АХЕ. С 2009 года начала работать как независимый режиссер. Ведет активную педагогическую деятельность, дает мастер-классы в России и за рубежом. Один из немногих режиссеров-кукольников, кто сегодня работает в направлении «социального театра», совмещая его с экспериментальным характером своих творческих поисков и продолжая разрабатывать поэтическую, образную природу языка театра кукол и предметного театра.

К такому опыту относится и спектакль «Я Басё» — инклюзивный

**Н.С.** Вы не хотите преподавать?

**А.В.** Пока нет. Пока я сама учусь. За всю историю существования КУКФО человек 6 из наших актеров стали режиссерами. Много ставят по стране. Не то чтобы я их воспитала... Но они работали с нами. Сейчас моя творческая жизнь направлена на то, чтобы вырлиться и попытаться сделать то, ради чего мы прошли этот путь. Я очень надеюсь, что еще далеко до главных работ... Я себя пытаюсь сформулировать. Надеюсь, что еще не сделала того, ради чего всё. Надеюсь, что успею.



Яна Тумина

проект «Упсала-Цирка», в котором заняты дети с особенностями в развитии. Мы поговорили с Яной Марковной о природе социального театра, различиях между профессионалами и любителями, педагогике и, конечно, о дальнейших планах.

**С.Д.** Сейчас в театре появляется большой интерес к непрофессионалам: инклюзивный театр, театр док и проч. Как вы думаете?

те, почему? Насколько вообще это интересно вам?

**Я.Т.** Когда мы с АХЕ делали мастер-классы и проекты, часто среди участников оказывались люди, которые не имели прямого отношения к актерской профессии. В театре, где есть задачи быть предельно выразительным, быть личностью, быть адекватным себе, вполне могут оказаться люди, которые, выходя на сцену, не теряют себя, а проявляют. К таким, собственно, и относятся сами Ахешки, организовавшие группу художники Максим Исаев и Паша Семченко.

Иногда более выигрышно работать с людьми, не имеющими фундаментального актерского образования. Они могут благодаря своей «неопытности» быть более свободными от стереотипов. Конечно, всё зависит от того, что нужно режиссеру: например, нужна работа, плотно связанная с текстом и эмоциями, тогда, вероятно, лучше работать с обученным человеком. А если ты делаешь проект и работаешь с подлинной историей, зачем тебе заставлять актера играть бездомного человека? Заинтересуй того, кто знает об этом всё и попытайся предложить ему такую историю, которая сможет вскрыть это как художественную реальность, желательно с возможностью повторения. Актер, которому ничего не нужно играть, это здорово.

**С.Д.** Социальный и инклюзивный театр позиционирует себя как театр прямого воздействия, театр, который напрямую меняет чью-то жизнь. Насколько для вас важен практический результат?

**Я.Т.** Я не считаю, что занимаюсь социальным или инклюзивным театром. То, что удалось с помощью целой команды Упсалы и приглашен-

ных актеров-соавторов создать такой проект (*речь идет о спектакле «Я Басё»*. — С. Д.), — это пока не дает мне права считать, что я «занимаюсь» социальным театром, и уж тем более, что я имею в этом устоявшийся опыт.

Кроме профессии есть моя личная заинтересованность, мне важны и дороги эти дети, и я хочу им помогать. Изменю ли я их жизнь? Наверное. Мы меняем жизнь, потому что находимся вместе в творческом поиске. Это же не какой-то бытовой обморок или покинутость, которая, увы, становится привычной для большинства семей с особыми детьми в нашей стране, а мощные мотивации и радость. По поводу инклюзии... дословно — это включение, обеспечение того, кто выключен.



«Я Басё». Упсала-Цирк. Реж. Я. Тумина. Фото из архива «Упсала-Цирка»



Мне кажется, это имеет отношение к нашему обществу. То есть, прежде всего, это включение общества. А заниматься театром именно как инклюзией у меня вообще нет никакого желания. Заниматься театром, с особыми ли людьми или нет, можно только ради художественного процесса, ради катарсиса.

**С.Д.** Давайте подробнее поговорим про спектакль «Я Басё». Если я правильно понимаю, он вырос из годовой лаборатории, в которой участвовали и дети с особенностями в развитии, и профессиональные цирковые артисты из «Упсала-Цирка». Насколько трудно было работать одновременно с профессионалами и непрофессионалами?

**Я.Т.** У нас, конечно, не было года беспрерывной работы лаборатории,

были занятия после школы два-три раза в неделю. Начали осенью и закончили весной — чуть больше, чем полгода. Профессиональных актеров в спектакле два человека. Это Александр Балсанов и Алексей Попов. С ними было совсем не трудно, они необыкновенно тонко поддерживали весь процесс выпуска, а Александр Балсанов по сути стал сорежиссером проекта и педагогом на протяжении всей лаборатории. Так что у профессионалов было много любви и актерской заинтересованности во встрече с таким партнером, как особый ребенок. Потому что эти дети на самом деле очень многое дают в профессии, они ежесекундные, подлинные, рядом с ними трудно быть таким же подлинным. Надо соответствовать.

Другие артисты Упсалы тоже дети, просто без особенностей в развитии,

но, например, из особенных семей, у многих сложные социальные ситуации. На самом деле, удивительно отношение детей «Упсалы» к «особикам»: по-настоящему трепетное, умное, терпеливое. Иногда думаешь: «Вот бы все люди были с таким отношением». Они, может быть, в чем-то хулиганы — в образовании или в социальной жизни. Но в отношении к особенным людям проблемные мы, а они очень адекватные, настоящие.

**С.Д.** Чем вообще отличается способ работы с профессиональным актером и с непрофессионалом?

**Я.Т.** Если бы я работала просто в театре, то могла бы по-другому про это рассказать. В цирке все-таки свои законы, приспособления, задачи, поэтому всё пришлось узнавать с но-

вой стороны. Но, имея опыт работы в АХЕ, я понимаю, что мы были недалеки от цирка. Мы занимались реальными действиями на сцене: организацией инженерных фокусов. В этом смысле цирк мне очень близок: здесь мало имитации, ты работаешь с настоящими вещами. Имитации в том смысле, что мы не занимаемся эмоциями, которые не связаны ни с чем конкретным. Дети «выкидывают» что-то волшебное, а тебе нужно его поймать, зафиксировать, да еще сделать так, чтобы это была повторяемая история.

**С.Д.** А как это сделать?

**Я.Т.** Образы. Для «особиков», например, очень важны образы. Вообще для детей образная система самая подходящая. Ты можешь сказать: «Идите тихо», но это не поможет. Или можешь сказать: «Вот этот че-

«Я Басё». Упсала-Цирк. Реж. Я. Тумина. Фото из архива «Упсала-Цирка»



ловек спит, тебе нужно пройти так, чтобы его не разбудить». Но это всё для театрального института. А если ты этим детям говоришь: «Смотри — это кот, а ты мышь, не разбуди кота!» — это запоминается, работает. Они очень хорошо «зеркалят», повторяют, если ты проходишь вместе с ними. Я стараюсь практически не пользоваться режиссерским показом. Со студентами еще можно, но актер все-таки должен идти от своей психофизики; не хочется, чтобы он копировал. А эти дети работают с показом. Этому я училась у Ларисы Афанасьевой (*художественного руководителя «Упсала-Цирка»* — С.Д.), у педагогов «Упсалы». Потому что у меня за годы уже выработана дистанция: я режиссер и даю своим актерам свободу выражения. А они четко, чуть ли не своим телом начинают рисовать вместе с ребенком.

**С.Д.** Вы ведете мастер-классы и преподаете в РГИСИ. Чему вы стараетесь научить своих учеников?

**Я.Т.** Ничего секретного. Две самые важные вещи: научить их быть сострадательными, ответственными людьми-художниками и воспитать актера, который может стать автором (я пропагандирую авторский театр), автором роли, автором спектакля, тем более что в театре кукол актеру нужно быть и художником, и технологом. С режиссерами задача такая же. Еще Эфрос говорил, что (я сейчас своими словами скажу) ремесло вариативно, у каждого мастера свои подходы. А вот как научить человека в этой профессии быть человеком, самому открыться, вскрывать других людей?.. Мы можем об этом только говорить, а потом или радоваться результату, или нет.

**С.Д.** А какова степень свободы актера в ваших спектаклях?

**Я.Т.** Я стараюсь быть внимательной к актеру. И на человеческом уровне и на профессиональном. Но в какой-то момент, конечно, всё беру в свои руки, и здесь важен фактор доверия. То есть я работаю с теми, кто доверяет моему вкусу и моему выбору. Например, есть несколько вариантов сцены, и я говорю: «Знаешь, это будет вот так». Могу объяснить, почему так, или даже могу не объяснять.

В любом случае в какой-то момент важно стать диктатором — я не говорю о качествах тирана, но о том, что важно всё подчинить единственной воле, замыслу. Это иллюзия, что может быть некая свобода. Актер, особенно на первых этапах работы, конечно, для меня и соавтор, и антагонист, и протагонист, и всё, что двигает процесс вперед.

**С.Д.** В заключение расскажите, пожалуйста, о своих дальнейших планах.

**Я.Т.** Их много. Из ближайших (премьеры 21–22 октября) — проект театрального сообщества «Открытое пространство», спектакль называется «Деревня канатоходцев». В основе спектакля лежит притча, которую я сочинила на основе подлинной истории деревни канатоходцев в Дагестане.

**С.Д.** Это то, что было на фестивале «Упсала-Цирка» «День сказок»?

**Я.Т.** Да. Мы с Кирой Камалидиновой, художницей, с которой я много работаю, обсудили, что эту сказку здорово перевести на язык театра кукол и предметов. Четыре актера и мы с Кирой работаем над материалом. Он возник из небольшой затеи на «Дне сказок» в «Упсала-Цирке» и стал сценарием для спектакля. Еще будут «Русские потешки» —

пока не постановка, а лаборатория по созданию спектакля для слабовидящих детей. Вроде бы продолжится серия спектаклей: «Снежинка», «Колыно сочинение», «Русские потешки». Еще четыре года назад у меня в голове возник этот триптих, и два спектакля мы уже сделали. Но тут, как и с «Басё», нужно время для раскачивания, для изучения темы. Только постановочных ресурсов мне

не хватает, нужно побыть с этими людьми рядом, понаблюдать за ними, поэтому мы будем обращаться к семьям, волонтерам, специалистам, психологам и педагогам. Предстоит большая работа с композитором, и очень нам нужны актеры-тьюторы. К концу года должна появиться «Снежная королева» с Алисой Олейник. Это еще не всё, но пока хватит.

Анастасия Трушина

## АХЕ. Вещь в инженерном театре

Потенциал вещи в театре неисчерпаем: попадая на сцену, она обретает жизнь, становится метафорой, знаком или символом, создает атмосферу и образ спектакля. Театральная вещь может использоваться как документ эпохи, артефакт, пробуждающий воспоминания (в спектаклях Алвиса Херманиса, Дмитрия Крымова), или же «случайный», лишенный свойств объект (у Ксении Перетрухиной); может определять решение отдельной сцены или всего спектакля (у Эймунтаса Някрошюса).

Предметы, населяющие сценическое пространство спектакля, способны многое рассказать о режиссерской стилистике, драматургическом жанре, среде, в которой существуют герои. Вещи на сцене помогают скрыть слабые стороны взаимодействующих с ними актеров или же, напротив, подчеркнуть их мастерство.

Первые теоретические труды о роли вещи в театре принадлежат практи-



кам начала XX века. Так, участники экспериментальной Студии Всеволода Мейерхольда исследовали влияние материала вещи на актерскую технику и способ существования, связь между характером вещи и жанровой принадлежностью инсценируемого произведения. Сопратник Мейерхольда Владимир Соловьев называл театральную вещь одной из ключевых составляющих спектакля, на которых может строиться его целостный анализ.

В визуальном театре, будь то театр кукол, уличный театр, театр-цирк или театр художника, вещь способна не только вступать в равные права с актером, становясь самостоятельным действующим лицом, но и подчинять исполнителя своим «требованиям». Подобные тенденции возникли еще в придворных спектаклях Возрождения и маньеризма, где форма зачастую превалировала над содержанием. Эффектные и изобретательные театральные машины великих инженеров Филиппо Брунеллески, Леонардо Да Винчи, Джамбаттиста Алеотти буквально вытесняли актера с подмостков. Вероятно, именно тогда и зародились первые предпосылки для возникновения театра художника, сформировавшегося как самостоятельное явление лишь в XX веке.

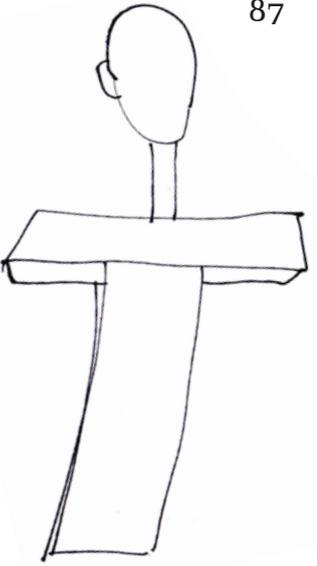
Широко развитый на Западе, в России театр художника представлен лишь несколькими именами. Инженерный театр АХЕ наряду с Лабораторией Дмитрия Крымова — одно из самых громких.

Между АХЕ и Лабораторией Крымова немало точек соприкосновения: оба театра говорят с публикой на метафорическом языке визуальных образов, требуя от нее ассоциативного соучастия. Однако в спектаклях Крымова под шифром всегда скрываются вполне конкретные, узнавае-

мые образы (зачастую цитаты из кино, живописи, литературы), тогда как иносказательный шифр АХЕ не поддается однозначному декодированию. Зритель может интерпретировать спектакль как архетипический миф, набор абсурдистских скетчей или же каскад аттракционов и трюков — всё зависит лишь от богатства его воображения и культурного опыта. Неисчислимо множество смыслов, рождающихся из виртуозного и остроумного жонглирования образами, и определяет художественную самобытность языка АХЕ.

Несмотря на всеобщее признание в России и за рубежом, Инженерный театр АХЕ, готовящийся отметить 30-летний юбилей, за годы существования не обрел ни учеников, ни подражателей. Сами отцы-основатели АХЕ, художники Максим Исаев и Павел Семченко считают своим главным учителем Бориса Понизовского — андеграундного философа и мистификатора, создателя театральной студии «Да-Нет». У Понизовского был свой «бумажный театр», картотека с пространственными решениями нескольких сотен пьес, ни одно из которых не было воплощено в жизнь. Его театральная теория, которая впоследствии нашла прямое продолжение и развитие в постановках АХЕ, строилась на импровизационном взаимодействии с предметом: анимированная актером вещь, непрестанно меняющая свой облик и назначение, становилась персонажем спектакля, а зритель, наблюдавший за предметными метаморфозами и выстраивавший свой персональный ассоциативный ряд, его соавтором.

Инженерный театр вырос из андеграундной среды Пушкинской 10, центра независимой культуры 90-х. Первые эпатажные перформансы Исаева и Семченко, проходившие в этом пространстве, послужили от-



правной точкой в создании собственного театрального языка. «Ахейцы» начинали вместе с актрисой и режиссером, выпускницей студии «Да-Нет» Яной Туминой, в дальнейшем сосредоточившейся на работе в кукольном театре, что кажется закономерным. Корни АХЕ произрастают из самых различных видов визуальных искусств, в том числе и из театра кукол. Еще в ранних спектаклях («Пух и Прах», «Белая кабина», «Фауст в кубе. 2360 слов» и т.д.) Исаев, Семченко и Тумина обыгрывали приемы кукольного театра, преображая подлинные вещи, «одушевляя» их и наделяя магическими свойствами, обращаясь с ними как с партнерами, вскрывая их неожиданный потенциал.

Предмет для героев АХЕ — едва ли не единственное средство связи с внешним миром. Через контакт

с вещью транслируется и мысль, и эмоция, и послание, адресованное другому персонажу: слово для АХЕ всегда вторично и используется, чаще всего, как сопутствующий «закадровый» текст или шумовой фон, лишь привносящий дополнительную абсурдистскую краску. В «Белой кабине» герой Исаева, увешанный множеством прозрачных полиэтиленовых пакетов, наполненных водой, в порыве ярости поочередно взрезал их бритвой, буквально «истекая» жидкостью (читай — кровью). Так абсурдное, лишенное бытовой логики действие становилось знаковым, сообщая публике о внутренних переживаниях героя.

Персонажи спектаклей АХЕ — маски, лишенные каких бы то ни было свойств. Их лица обычно скрывает белый грим, а костюмы представляют собой загадочные чудаковатые

«Гобо». Театр  
«АХЕ»



одежды — поношенные фраки или пальто и фетровые шляпы, перекочевавшие на сцену из винтажных секонд-хендов и блошиных рынков и, быть может, помнящие своих прежних владельцев.

Определение «операторы», предложенное самими «ахейцами», наиболее точно характеризует героев их спектаклей: они всегда действуют механически четко, с неизменной сосредоточенностью, невозмутимостью и даже легкой отстраненностью. Способ работы с предметами в спектаклях АХЕ напоминает обряд или ритуал, где из контакта с вещью, освобожденной от своей прямой функции, рождается символический образ.

Исаева и Семченко неслучайно называют демиургами и алхимиками от театра: находящиеся на сцене предметы мертвы, пока к ним не прикоснется рука мастера. Художники наполняют вещи витальной энергией, заставляя их проживать бесчисленное количество жизней. В спектакле «Пух и Прах» Он (Семченко) и Она (Тумина) управляют друг другом, будто тростевыми куклами, используя тонкие деревянные рейки, упирающиеся от ладоней обоих актеров в различные части тела партнера: лоб, нос, подбородок, грудь. Далее эти же объекты превращаются в столовые приборы, затем в весла прогулочной лодки, функцию которой выполняет стол, а в финале рейки и вовсе трансформируются в штыки, которыми герои пытаются уничтожить друг друга. Метаморфозы происходят не только с предметами, но и со всеми компонентами спектакля. Различные комбинации звука, света, цвета, фактуры калейдоскопически сменяют друг друга на протяжении всего действия. Композиция синтетического действия АХЕ всегда строится по принципу алеаторики: любой эпизод в структуре мобилен, порядок сцен может

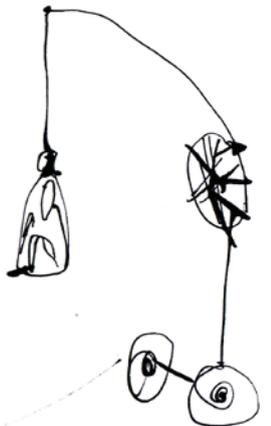


«Пух и прах». Театр  
«АХЕ»

сколь угодно варьироваться, не нарушая общую логику повествования. Исаев и Семченко постоянно меняют состав исполнителей, приглашая к участию представителей самых различных направлений искусства: от актеров академических театров и балетных танцовщиков до цирковых артистов, джазовых музыкантов и художников.

В выборе драматургического материала АХЕ нередко обращается к архетипическим сюжетам мировой литературы («Sine loco» — античный миф об Ариадне и Тесее, «Кабинет редкостей» — легенда о сотворении мира, «Между двумя» — Тибетская книга мертвых, «Господин Carmen» — новелла Проспера Мериме), заимствуя из оригинала лишь его структурообразующие составляющие и творя на их основе свой собственный инженерный миф.

В спектакле «Фауст в кубе. 2360 слов» внутри огромного кубического каркаса разворачивалась целая алхимическая лаборатория, в которой меняющий обличья герой Семченко (помощник Мефистофеля, он же альтер-эго Фауста) проводил всевозможные опыты под монотонный, почти молитвенный речитатив главного



героя в исполнении Андрея Сизинцева. От исконного варианта легенды о Фаусте в спектакле остались лишь несколько тысяч слов и фигура человека, жадно стремящегося к знанию. Из пожелтевших фолиантов высыпались кофейные зерна, сами собой вспыхивали страницы, в прозрачных колбах бурлили жидкости, самостоятельно меняющие цвет, дым от сигареты мистическим образом проникал на экран телевизора, становясь виртуальным. Голова бумажного черта незаметно для зрителя превращалась в женскую, невидимой рукой разворачивался старинный свиток с магическими письменами, а деревянная фигурка Фауста под воздействием неведомой силы разлеталась на куски.

Работая с классическим произведением, «ахейцы» часто отталкиваются от набора фигурирующих в тексте

предметов. В «Господин Carmen» на сцене возникали игральные кости, карты, нож, пистолет, курительная трубка, платок, кольцо. АХЕ прочли новеллу Мериме как дуэль. Герои Исаева и Семченко различными способами выписывали имена Кармен и Хозе, соревнуясь в остроумии и находчивости: мокрой тряпкой на полу, сигаретным дымом в воздухе, взбитыми сливками на страницах книг, цветным спреем на куске полиэтилена... Семченко снимал ботинок, зажимал между пальцев ног белую розу, окунал ее в чашку с кроваво-алой краской и выводил на куске крафта заветное имя словно иероглиф. В ответ Исаев залихватски взбалтывал бумажные буквы в шейкере и магическим образом извлекал оттуда аккуратную надпись: «Хозе».

Спектакли АХЕ сродни инсталляции, в которой художественный образ

«Gap filling». Театр «Ахе»



«Глория Транзит». Театр «Ахе»

рождается из комбинации «готовых» вещей, изъятых из привычного контекста, однако коренное отличие заключается в том, что для Инженерного театра процесс создания спектакля одновременно является и его результатом. Творимый на протяжении действия сценический микрокосм (как и в работах Крымова и Александра Шишкина), подобно буддийской мандале, к финалу непременно оказывается уничтожен, чтобы затем быть воссозданным вновь. Без эсхатологических стихийных бедствий — взрывов, пожаров, потопов — не обходится практически ни один спектакль Инженерного театра. В постановках АХЕ отношения героев с пространством и вещью преимущественно конфликтны. Окружающий мир чаще оказывается враждебен, чем дружелюбен: герои с детским любопытством, через игру и общение с населяющими этот мир вещами, пытаются постичь законы, по которым он существует.

Один из последних спектаклей АХЕ «Между двумя» по мотивам Тибетской книги мертвых, буддийского

путеводителя по загробной жизни, от начала до конца строился на схватке героев с враждебной действительностью, ее укрощении. Путь к новому воплощению лежал через преодоление ряда сменяющих друг друга состояний — «бардо». Герои, отправившиеся в бесстрашное путешествие по потусторонней реальности, приносили ей ритуальные жертвоприношения в виде коктейлей из собственной крови, молока и вина, проводили обрядовые омошения в стиковых водах бассейна, превращались в зверей, пришивая к одежде влажное говяжье сердце или куриные крылья.

Сцены, в которых у героев возникают «проблемы» с реальностью, часто встречаются в кабаре-полупрограммах АХЕ («Мартовские иды», «Глория транзит»). В одном из самых популярных скетчей герой пытается спасти от жажды своего друга, протягивая ему стакан с водой. Выясняется, что страждущий намертво приклеен к стулу, а его рука, схватившая стакан, внезапно превращается в ка-





мень. Для того чтобы герой мог осуществить глоток, товарищам приходится проделывать всевозможные абсурдные манипуляции: герой наклоняет стул вместе с сидящим, крепко сжимающим заветный стакан в руке, рассчитывая, что хотя бы капля расплескавшейся воды попадет тому в рот, с этой же целью он начинает неистово раскачивать стул из стороны в сторону и т.д.

В спектаклях Инженерного театра играют преимущественно штучные предметы с биографией, несущие в себе налет таинственности и старины, завораживающие своей фактурой, формой, цветом. Эти подлинные вещи, очевидно, отыскиваемые на развалах или в лавках старьевщиков, не отсылают зрителя к конкретной эпохе, настраивая на ностальгический лад, но воссоздают романтизированную обстановку мастерской инжене-

ра, ученого, художника, алхимика...

На Пражской квадриеннале сценографии и театральной архитектуры в 2003 году Исаев и Семченко, примерив на себя роль археологов повседневности, создали инсталляцию «Алхимический бар», напоминавшую этнографическую экспозицию. Многоярусная витрина презентовала предметы быта самых различных размеров, форм и расцветок: рабочие инструменты, столовые приборы, дверные ключи.

В спектаклях АХЕ можно встретить предметы нескольких типов. Это повседневные бытовые вещи, непредсказуемо меняющие свою функцию — гвозди, крюки, веревки, электрические лампочки; непонятного назначения инструменты, колбы и склянки причудливых форм, создающие «магический» антураж;

«Пена дней». Театр «Ахе». Фото Алексея Исаева



а также объекты и субстанции, манипуляции с которыми рождают метафорический образ: нож, крест, зеркало, книга, вино, молоко. Сюда же можно отнести используемые в постановках стихийные элементы — огонь, воду, землю. Нередко в спектаклях возникают объекты, эпатажирующие публику своей физиологичностью, например, мертвые рыбины (как известно, рыба — древнейший христианский символ). В одном из последних спектаклей «ЩЕДРИН. Хроники мертвых градоначальников» на сцене появляется окровавленная свиная голова.

Помимо подлинных вещей, в спектаклях АХЕ также используются специально сочиненные «конструкции» — антиутилитарные плоды инженерной мысли. К примеру, в «Белой кабине» головной убор героя Семченко представляет собой

каркас из мелких деревянных планок, декорированных колбочками с песком — если потянуть за нить, сосуды перевернутся, а содержимое начнет медленно высыпаться тонкими струйками, как в песочных часах. Так возникает метафора ускользающего времени, а вернее — лишь одна из метафор.

Многие эпизоды в спектаклях АХЕ напоминают эксперименты естествоиспытателей. Герои, будто бы усомнившись в верности давно открытых теорем, берутся проверить их на собственном опыте. В «Депю гениальных заблуждений» используется видеомэппинг, позволяющий визуально трансформировать поверхность объектов, увеличивать или скрадывать их объем. «Ахейцы» отобрали девять научных теорий XX века, принятых на веру, но впоследствии опровергнутых. Откры-

«Щедрин». Театр «Ахе». Фото Насти Денисовой

вок «Водный полимер» визуализирует теорию русского ученого, утверждавшего, что капля синтезированного им вещества может превратиться в однородную вязкую субстанцию реки, моря и океаны. Квадратный бассейн с водой под светом проекции трансформируется то в эмалированную ванну, то в античную мраморную чашу, вода превращается в податливую массу, из которой можно лепить как из глины, затем в густую жидкость, окрашивающуюся в разные цвета.

Великие мистификаторы Исаев и Семченко способны с легкостью преодолевать законы физики с помощью оптических иллюзий и других инженерных фокусов. «Столкновение» героя с вещью нередко разрешается трюком — иногда импровизированным, иногда просчитанным заранее. Восторгаясь

ловкостью инженерной мысли будто мастерством акробата, зритель так и не узнает, каким образом жидкость из бутылки выливается через дно.

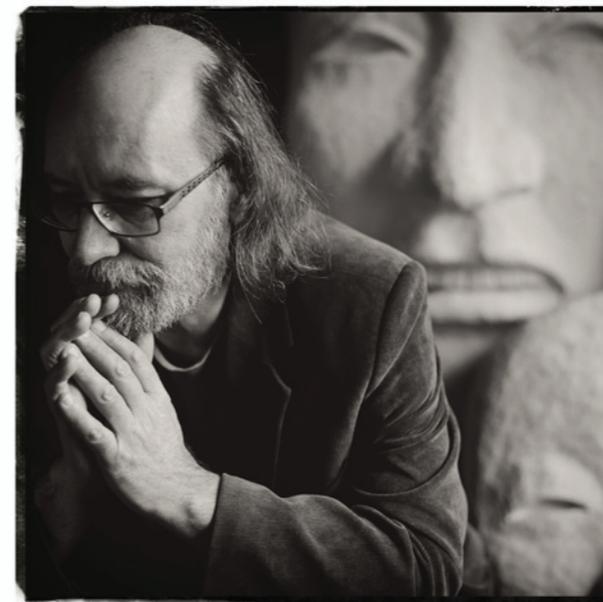
«Делать невидимое видимым», — так формулируют свою задачу создатели Инженерного театра. В их спектаклях мир предметный, вещный предстает опозитизированным, словно на полотнах итальянских живописцев-метафизиков. Строгий аналитический расчет органично переплетается со свободным полетом воображения, точные науки (физика, химия, геометрия) работают на создание фантазийного образа. АХЕ стремятся убедить зрителя в подлинности творимого ими мира, мистифицируя окружающую реальность, показывая ее потайные грани, незримые для обывателя, но доступные глазу художника.

## Алексей Лелявский. В преддверии «Гамлета». Петербургские спектакли белорусского режиссера

Этой осенью в театре «Karlsson Haus» появится «Гамлет» Алексея Лелявского — главного режиссера Белорусского театра кукол в Минске, одного из крупнейших режиссеров-кукольников на постсоветском пространстве. В Петербурге уже идут три его спектакля (все в «Karlsson Haus», все взрослые): «Одиссей», «Ваня» и «Биография» (по сказке Ганса Христиана Андерсена «Гадкий утенок»). Все три созданы в совершенно разных тональностях, даже в разных цветовых гаммах: «Одиссей» — черно-белый с вкраплениями красного; разноцветный и яркий «Ваня»; «Биография» — в глухом сером и черном цветах.

Однако спектакли обладают рядом схожих черт: они близки по способу актерского существования, типу кукол и проч. Кроме того, присутствует глубокая связь между нарративами. Каждая история — это история Героя, противостоящего целому миру. Одиссей взаимодействует с богами, побеждает чудищ, он своим умом и силой заставляя мир (которому, в общем-то, на него наплевать) вернуться вокруг него и добивается своего — возвращается домой к семье. В «Ване» к главному герою все так же лениво-безразличны, даже Дракон сначала вяло отмахивается от чудобогатыря, Герою приходится провоцировать врагов на поединок. А вот в «Биографии», наоборот, весь мир ополчился на абсолютно беззащит-

«Мокрая свадьба». Фото Владимир Телегин



Алексей Лелявский

ного Героя, и уже нет никакого волшебства, которое может его спасти.

Литературной основой спектакля (всегда очень сильно переписанной Лелявским и доработанной им вместе с актерами) каждый раз становится миф или сказка: текст, который описывает целостную картину мира. Недаром полное название «Вани» — «Сказка про Ваню и загадочную русскую душу». Этот спектакль — попытка описать парадоксальное мироощущение целого народа, в котором желание всех спасти, причем без особой нужды, просто потому, что «сам себе на радость никто не живет», сплетается с возмущением: как проглоченные драконом люди могут радоваться — вдали-то от Родины?! Хотя в брюхе дракона (внутри чемодана) очень даже неплохо: «настоящий Париж» — колесо обозрения, целующиеся парочки, силуэт Эйфелевой башни, разноцветные огоньки.

А вот весь остальной мир далеко не такой нарядный. Действие проходит внутри длинного, узкого, всё время



«Одиссей». Реж.  
А. Лелявский.  
Театр «Karlsson  
Haus»

давящего черного коридора, кажется, что актеру Михаилу Шеломенцеву и нам вместе с ним тесно. Внутри этого пространства и сосредоточено всё действие спектакля: справа стоит чемодан — туловище дракона, слева висит домик деда и бабы — приемных родителей Вани. Вообще очень многое в этой постановке висит или ездит по натянутой веревке: по ней «летит» аист с Ваней-младенцем, к ней же подвешивается лодка, в которой Ваня рыбачит. Мотив полета, спасения и избавления, но одновременно и ухода, гибели то и дело проскальзывает в этом спектакле, как и в следующем — «Биографии».

Начало у спектакля «Ваня» мрачное: рассказчик (до конца спектакля остается непонятным, кто это — Ваня, Дракон?) постепенно просыпается. Холодно, голодно, тоскливо — не то мир после катастрофы, не то

жизнь российской глубинки. Словно нехотя начинает Шеломенцев рассказ о «чудище поганом, то бишь драконе», который съел всех людей. Среди мрака и тоски возникает яркая расписанная балалайка; мир кукол разноцветный в противовес костюму актера и декорации. На балалайке два льнущих друг к другу белых голубя; этот образ отзовется в финале, где Ваня и его возлюбленная превратятся в птиц и улетят. Балалайка плоская — ни струн, ни резонатора, ни колков. Однако Шеломенцев настраивает невидимые струны и садится играть — музыка печальная, тоскливая... А вслед за музыкой начинается рассказ.

«Ваня» — моноспектакль, актеру приходится мгновенно переключаться между героями, каждый из которых наделен собственным ярким характером и темпоритмом (Шеломенцев

работает виртуозно). Актер исполняет свою роль с честностью, серьезностью и запальчивостью маленького мальчика, который увлечен игрой.

Лелявский ставит перед исполнителями непростые задачи. Постоянно переключение между ролями: от комических, шаржированно-грубых — к трагическим, от кукловождения и сложной работы с предметом — к игре на музыкальных инструментах или чтению стихов. Бесконечные смены ритма и жанра характерны для всех трех спектаклей. В этом виден особый способ актерского суще-

кие и глубокие ритмы, они же превращаются в бурное море.

Кукол в театральном смысле слова в спектаклях Лелявского практически не бывает, это либо планшетные куклы-игрушки, либо предметы. На ассоциацию с детской игрой в «Ване» наталкивает само художественное решение Александра Вахрамеева: деревянное тело кукол, условные головы с большими ушами и длинными носами, конь (старинная игрушка), на котором скачет Ваня. Чудовища и вовсе как будто сделаны из того, что было под рукой: чемо-

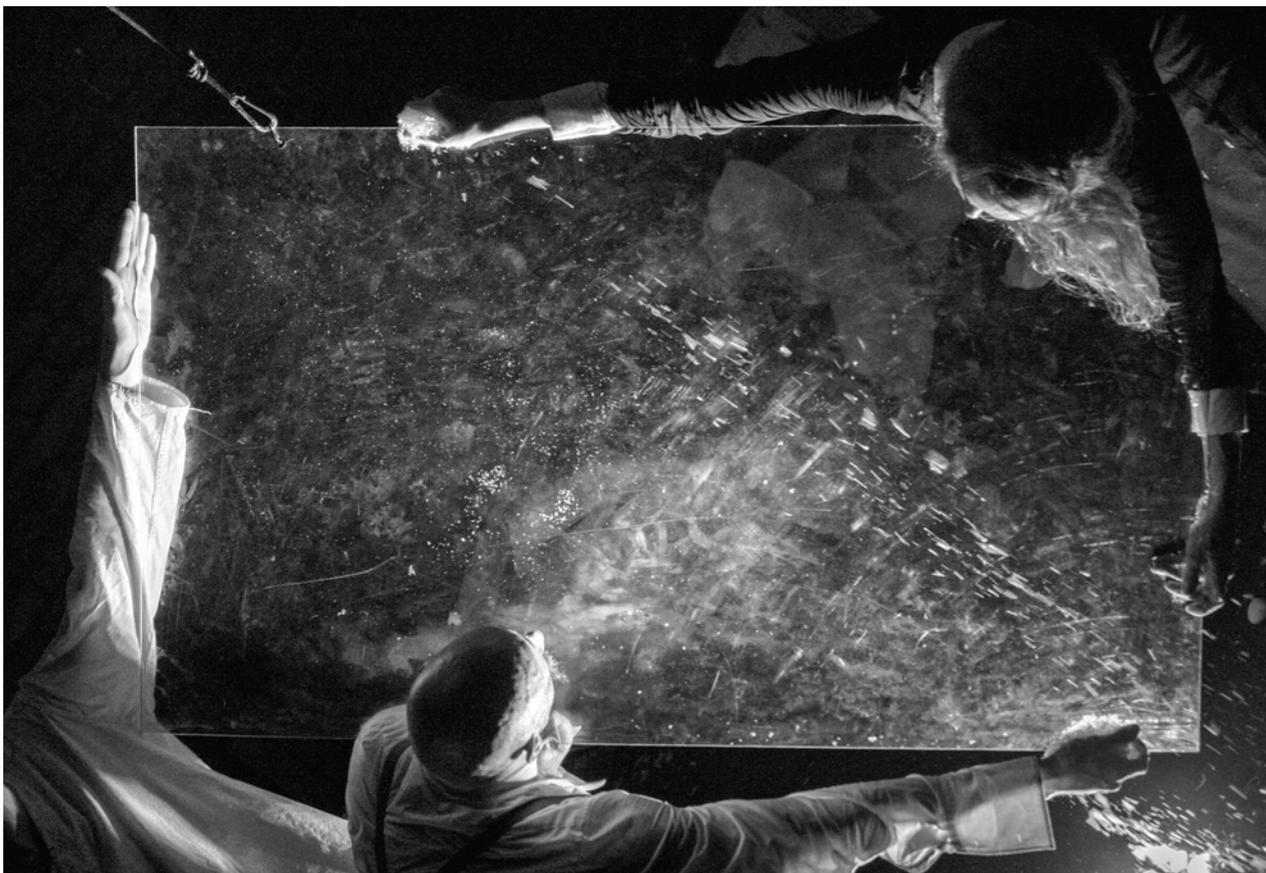
### Кукол в театральном смысле слова в спектаклях Лелявского практически не бывает, это либо планшетные куклы-игрушки, либо предметы

ствования: актер переключается между героями, но в то же время не равен ни одному из них. Отчасти это связано с тем, что выбранный литературный материал всегда подразумевает рассказчика. Одного и того же персонажа могут играть разные актеры, или как в «Одиссее» (играют Михаил Шеломенцев / Илья Лисицын / Алексей Шишигин): один актер ведет куклу, другой ее озвучивает, а через минуту они уже меняются ролями. В «Одиссее» куклы — белые, словно вылепленные из пластилина фигурки, напоминающие кикладские архаические скульптуры (художник Александр Вахрамеев). Располагаются они в основном на четырех белых канистрах, смутно напоминающих греческие мраморные колонны. С виду неповоротливые, они чуть ли не летают в руках актеров, их используют как музыкальный инструмент, отбивая гул-

дан, чайник, трубка от противозага и проч. Например, два зеленых валика, между ними рука в длинной, шелковой красной перчатке — вот и готова драконья пасть. Перчаткой-языком актер хватается кукол и протаскивает между «губами», не забывая причмокивать и облизываться.

В «Биографии» куклы, которых там достаточно много, вообще не «живут»: актеры (Наталья Слащева, Михаил Шеломенцев, Анатолий Гуцин) в открытую их вытаскивают и убирают, к ним обращаются, за них говорят, но они не движутся. Лелявский обыгрывает эту открытость, создавая с помощью грубого, «брутального» кукловождения страшный, недружелюбный, надломленный мир спектакля. В детской сказке, известной каждому ребенку, режиссер сдвигает акценты. Перед нами история не преобразования и торжества, не сно-





«Биография».  
Реж. А. Лелявский. Театр  
«Karlssohn Haus»

бизма и противопоставления толпе, а трагический рассказ о тоске и остракизме, о стремлении хоть к чьему-нибудь обществу, о беспрестанно отталкиваемом изгое, уроде, чужаке, лишенном хоть чьей-нибудь симпатии и поддержки. Нервный и неровный рассказ об одиночестве, неприкаянности, тоске и страхе.

Во многом нужную атмосферу создает музыка. В «Биографии» — напряженная, то словно вой холодного тоскливого осеннего ветра, то, наоборот, резкая и громкая; грустная, тревожная балалайка и масштабный героический орган в «Ване» (композитор Леонид Павленок); глубокие и гулкие барабаны в «Одиссее» (композитор Егор Забелов).

Спектакли Лелявского всегда музыкальны и ритмически очень четко

организованы, их структура близка стихотворной и нотной партитуре, в них всегда видна выверенная, продуманная и обоснованная форма: холодные, точные, ироничные, они опираются на столкновения ритмов и настроений, на контрасты. А в «Биографии», спектакле очень хрупком, лирическом, действие строится при помощи клипового монтажа, каждая сцена обладает своими средствами, ритмом и атмосферой. От трепетного и нервного одиночества — к «зонгу», к надрыву и крику под брэнчание гитары, а затем к комическому эпизоду и снова к ужасу и горечи.

Хотя режиссер формально и следует за фабулой сказки, большую часть хрупкого и ломкого текста составляют стихи Александра Введенского, Константина Бальмонта, Владислава Ходасевича, Арсения Тарковского,

Николая Олейникова, Бориса Рыжего, а не проза Андерсена. Эти стихи, почти все с внутренним надломом и трагизмом — часть биографии творца и/или изгоя. Как раз с ними в основном связаны трагические эпизоды спектакля. Однако есть и очень актуальные, привязанные к сегодняшнему дню — например, сцена в птичьем дворе. Окруженная различной домашней птицей у таза с рисом (позже этот же рис станет снегом, засыпавшим землю холодной осенью) стоит неказистая кукла Утенка. Сбоку на ящичке устроились Шеломенцев с Гущиным и обсуждают, что новенький, непохожий на них урод и чужак, должен проваливать: «и так жрать нечего» — в поэтическом и лирическом спектакле возникает сегодняшняя, реальная ксенофобия.

Тональность постановок оказывается противоположной первоисточнику, и первый спектакль — «Одиссей», основанный на кровавом и древнем эпосе, — самая легкая и шутивая из трех работ Лелявского. Более того — единственная с действительно хорошим концом.

А вот последующие сказочные финалы, что в «Ване», что в «Биографии», казалось бы, по законам жанра должны быть счастливыми, однако они такими не кажутся. Ваня побеждает чудовище, но летит вниз, в чрево мертвого дракона, брошенный своими братьями-предателями. И пусть за Ваней возвращается возлюбленная, обратившаяся в птицу, пусть рассказчик говорит о том, что они улетели вместе, ясно, что это не «жили они долго и счастливо».

Так же происходит, когда в финале «Биографии» Слащева читает конец сказки о том, как Гадкий Утенок присоединяется к лебедям, а голос ее при этом полон горечи и дрожи. Зритель понимает: если это и произошло, то уже не в нашем мире.

Год от года спектакли Лелявского становятся мрачнее и жестче: от просторного и веселого «Одиссея» через эскапистского, рассказанного с грустной усмешкой «Ваню», где есть надежда на счастливый конец — к измученной, загнанной «Биографии»... На очереди — «Гамлет».

## Piter case

From 30 October to 2 November 2017, the Bolshoi Puppet Theatre (BTK) conducts PITER CASE, which precedes the main program of BTK-FEST. In the framework of PITER CASE, international theatre producers and managers will see productions of St. Petersburg theatres. The goal of the project is to introduce the colleagues from abroad to the most interesting and essential events in the field of visual theatre of St. Petersburg. This year the following theatres are taking part in the festival: the Bolshoi Puppet Theatre, AKHE Russian Engineering Theatre, theatre companies Karlssohn Haus, Beyond the Black River, and KUKFO. The program continues the tradition of the Russian Case festival (2015), which had a great success: the colleagues from abroad expressed their interest in further familiarizing themselves with recent Russian productions.

We are glad to bring to your attention five major names of the PITER CASE program which define the modern day of puppet and visual theatre of St. Petersburg: Ruslan Kudashov, Anna Viktorova, Yana Tumina, Alexei Lelyavsky, and AKHE Russian Engineering Theatre.

### **Sonia Dymshits** **RUSLAN KUDASHOV. GUERRILLA —** **UNDERGROUND FIGHTER**

Ruslan Kudashov is the Artistic Director of the Bolshoi Puppet Theatre (since 2006), participant and winner of numerous awards at the prestigious international festivals, winner of the Russian National Theatre Award THE GOLDEN MASK, Master Teacher of the students of acting (2006–2011) and directing (2016–2021), who

were admitted by BTK together with the Department of Puppet Theatre at the Russian State Institute of Performing Arts (RGISI, formerly known as SPbGATI).

As of today, Ruslan Kudashov has directed over 40 productions in various cities and countries. The majority of them are synthetic productions, combining diverse systems of puppet theatre with the method of openly operating the puppet. The philosophical parable is a genre, which the director approaches most often: it allows speaking to the audience on the level of eternal values and universal human categories, as well as approaching the fundamental questions of being.

When Ruslan Kudashov came to BTK, a new stage in the life of this theatre started: the company of young actors was formed, and the repertoire was revamped almost completely. The theatre began to offer all kinds of productions both for children and adults — movement-based, musical, drama, visual, puppet. The theatre started touring extensively across Russia and abroad. In 2014 the international festival *BTK-FEST: Contemporary Puppet Theatre* was organized, in 2017 *BTK-LAB: Laboratory for young directors dedicated to new children's literature* took place for the first time. Today BTK offers behind-the-scenes tours, organizes performances, lectures, and meetings with the audience, gradually increasing the professional level and prestige of the art of puppet theatre in Russia.

**Natalia Sergejevskaya**  
**ANNA VIKTOROVA. CRAZY BUSINESS**

Anna Viktorova is a theatre director and designer, the Artistic Director of St. Petersburg theatre KUKFO



(Puppet Format), winner of the Russian National Theatre Award THE GOLDEN MASK (*Robin the Bobbin*, 2005; *Rider CUPRUM*, 2007). She has worked in collaboration with many Russian and international theatres.

Anna Viktorova's KUKFO is an authorial theatre with European chamber atmosphere, flawlessly fitting into the landscape of theatrical St. Petersburg. Being aware of itself as a part of St. Petersburg, the theatre actively participates in the city's life, charitable projects, large and small city events such as Dostoevsky Day, the ABC of Theatre, Museum Night, etc. In its more than ten years of existence, KUKFO has traveled half the world, from Italy to South Korea, winning awards at many international festivals. In 2013 the company got its own home in St. Petersburg, at Pushkinskaya Street, 19.

The undoubted highlight of KUKFO's repertoire for adults is the cycle of St. Petersburg stories: *Rider CUPRUM*, *The Mistake of Student Raskolnikov*, *The Queen of Spades*. In the company's repertoire there are also productions for secondary school students and the youngest audience members, who are invited to explore the theatre universe. Lightness and humor, irony and common sense — those are the key features of Anna Viktorova's style of directing and the creative searches of KUKFO.

**Sonia Dymshits**  
**YANA TUMINA. INCLUDING THE EXCLUDED**

Yana Tumina is a director, Associate Professor of the Department of Acting and Directing of Puppet Theatre at RGISI, winner of the Russian National Theatre Award THE GOLDEN MASK (2017, *Kolya's Composition*). For over than 15 years she has been an actress, co-author, and director of AKHE Russian Engineering Theatre. In 2009 Yana started working as an independent director. She is a dynamic teacher, delivering workshops in Russia and abroad. One of the few directors-puppeteers who is working in the direction of "social theatre" today, combining it with the experimental spirit of her creative searches and continuing to elaborate the poetic, imaginative nature of the language of puppet theatre and the theatre of objects.

This experience includes the production *I Am Basho*, an inclusive project of Uppsala-Circus which features children with particularities in development. We discussed with Yana the nature of social theatre, the differences between professionals and amateurs, the aspects of teaching, and, of course, her plans for the future.



**Anastasia Trushina**  
**AN OBJECT IN AKHE ENGINEERING THEATRE**

The potential of an object in theatre is inexhaustible: appearing on stage, it comes to life, becoming a metaphor, sign, or symbol, creating the atmosphere of the performance. In *visual* theatre, be it puppet theatre, street theatre, or theatre of the artist, an object is capable of not only being an independently acting character, but also of bringing an actor in compliance with its "demands".

Widely developed in the West, in Russia theatre of the artist is represented only by a few names: AKHE Engineering Theatre, founded by artists Pavel Semchenko and Maxim Isayev in the 1990s, is one of the most notable.

AKHE members address the audience in the metaphorical language of visual images which demands associative co-participation. Their method is built on improvisational interaction with an object, which experiences various metamorphoses throughout the performance. Through the contact with an object, the characters convey their thoughts and emotions, and communicate with each other.

The allusive code of the Engineering Theatre is not subject to straightforward decoding: the endless number of meanings, being born out of virtuoso juggling with images, determines the unique artistry of AKHE language.

**Sonia Dymshits**  
**ALEXEI LEYAVSKY. IN ANTICIPATION OF HAMLET**  
**(St. Petersburg productions of a Belarusian director)**

Alexei Lelyavsky is a director and teacher, since 1998 — the Artistic Director of the Belarusian State Puppet Theatre (Minsk). He is an Honored Artist of the Republic of Belarus and winner of numerous international theatre prizes and festival awards, including the Russian National Theatre Award THE GOLDEN MASK.

Lelyavsky graduated from the Belarusian Institute of Performing and Visual Arts (today it is the Belarusian State Academy of Arts). In 1979–1982 he worked as a director and literary assistant to the Principal Director of the Belarusian Puppet Theatre, in 1982–1986 — as the Principal Director of Mogilev Puppet Theatre. In 1989–2006 Lelyavsky was Associate Professor at the Belarusian Academy of Arts. The young generation of Belarusian puppeteers is represented primarily by his students. He leads international artistic workshops of puppet theatre in Belgium, Finland, Poland, Germany, and Iran.

Alexei has staged over 90 productions around the world. He is one of those directors, whose name is associated with the new stage of the development of puppet theatre in Belarus, with its appearance on the international level. He describes his works as "the aesthetics of total theatre", combining the methods and means of expression of puppet theatre *per se* with live actors openly operating the puppets on stage, as well as with elements of musical and movement-based art. His productions embody the element of ludic theatre and grotesque, permeated with dark humor and skepticism.

Since 2013, Alexei Lelyavsky has collaborated with St. Petersburg theatre Karlsson Haus. There are three productions directed by him in the repertoire: *Odyssey* (by K. Norreveg, based on Homer, 2014), *Vanya*, a fairy tale for adults "about the mysterious Russian soul" (2015, winner of THE GOLDEN MASK in the categories Best Director and Best Actor), *Biography* (based on *The Ugly Duckling* by Hans Christian Andersen, 2016). At the moment he is working on a production of *Hamlet* which is scheduled to open this fall.

# Профессия: кукольник

## О современных подходах к подготовке кадров



Исторически кукольник соединял в себе все умения: актер, художник, технолог, сам себе режиссер, нередко автор текста и проч. Эта традиция продолжается сегодня в большинстве европейских школ: нет разделения профессий, кукольник сам придумывает и создает свой театр. Потому современный западный театр кукол — это часто театр солиста или небольшой коллектив из 2–3 человек, который с легкостью путешествует по свету, обживает камерные пространства, исследует новые технологии или, наоборот, концентрируется на однажды найденном «фирменном» стиле.

Санкт-Петербург негласно считается «кукольной столицей» России: здесь с 1959 года кукольники имеют возможность получить профессиональное образование (сегодня — факультет театра кукол РГИСИ). И хотя в других российских театральных вузах давно существуют отделения театра кукол, монополия на обучение режиссеров до недавнего времени была за ФТК. Разделение профессий в театре кукол, специализация — исторически закрепленная специфика отечественной школы, внедренная в советское время. При наличии специальных дисциплин система вписана в общий учебный план. Учитывая то, что в XX веке в России было создано более ста государственных репертуарных театров кукол, «узкая специализация» по-прежнему остается востребованной на рынке труда.

В отличие от отечественных махин репертуарных театров, которые зачастую сложно вывезти куда-либо, западные кукольники мобильны, их основная публика — фестивальная, их образ жизни — передвижение в пространстве. Зато в российских реалиях существует репертуарный план, административная часть и государственная зарплата. И в той и в другой системе есть нюансы, вариации и исключения. Нередко «универсальность» граничит с поверхностностью профессиональных навыков, а «узкая специализация» становится синонимом консерватизма, отсутствия творческого поиска. В 2010 году в Санкт-Петербурге проходил масштабный международный фестиваль школ куколников, который показал их невероятное разнообразие. При всей несхожести методик и подходов к обучению, неравных возможностях материального уровня школ, их открытости/закрытости по отношению к миру, давлению традиций или их полнейшем отсутствии — поле профессиональ-

ных проблем было обозначено отчетливо, и все вопросы актуальны до сих пор. Как обучать куколников? Нужно ли знание традиционных систем или только новые формы? «Традиция» — профессиональная база или принадлежность истории? Что понимать под традицией? Необходимо ли разделение профессий или более востребован будет универсальный мастер?

Сегодня в России всё чаще предпринимаются попытки преодолеть государственную монополию: в Петербурге на базе частного театра «Karlsson Haus» второй год проводится Летняя лаборатория фигуративного театра (ЛЛФТ) для профессионалов, при Большом театре кукол (совместно с РГИСИ) набран режиссерский курс, организована БТК-ЛАБ, в Москве ГИТИС впервые набирает куколников — экспериментальный курс режиссеров и художников.

Три мастера — действующие практики и педагоги, представители разных традиций и профессий, которых объединяет желание выйти за рамки предлагаемых обстоятельств и реформировать процесс обучения, отвечают на вопросы о профессиональном образовании куколников и делятся собственным опытом:

**Руслан Кудашов** — главный режиссер Большого театра кукол, мастер режиссерского курса. Его предыдущий актерский выпуск практически целиком влился в труппу БТК, что способствовало кардинальному пересмотру репертуарной политики театра. За десять лет его руководства БТК вышел на международный уровень и буквально стал центром «кукольной» реформации.

**Виктор Антонов** — один из самых востребованных художников театра кукол, технолог, знаток традиционных



кукольных систем, с этого года — мастер курса в ГИТИСе (совместно с режиссером Борисом Константиновым). Создатель уникальной авторской программы «Цирк на нитях» — представления трюковых марионеток, объехавшего весь мир.

**Анна Иванова-Брашинская** — режиссер, театровед, исследователь, арт-директор БТК-феста и ЛЛФТ. В прошлом декан ФТК, была одним из инициаторов создания отделения театра кукол в Академии искусств города Турку (2001), фактически подарив финским кукольникам профессиональную школу. Читает лекции и проводит мастер-классы в различных театральных школах Европы.

## Руслан Кудашов

**О традициях.** Есть «пыльная» традиция, которая никому не нужна и только убивает интерес ученика, а есть первооснова. Если докопаться до истоков традиции, это даст энергию. Традиционные перчаточные куклы: театр Петрушки обязателен на всех «кукольных» курсах театрального института и большинству студентов не очень интересен. Но если найти вход в народную, грубую, брутальную стихию, то можно увидеть основы театрального мироздания. Так во всем, если пробиваться к глубинному пониманию явления. Думаю, традиции важны и нужны: современное искусство играет всем, постоянно заигрывается. Если не иметь какого-то базиса, можно быстро запутаться в этой игре с самой собой и «искусством».

**Разница между актером и режиссером.** Актеры больше живут эмоцией, режиссеры — головой. Но мы пытаемся развивать у студентов авторство, которое совмещает актерское мастерство и режиссуру.



Руслан Кудашов

**Как и чему учить.** Понятия не имею. Могу сказать, что сам учусь у них аккумулировать и не врать. Видимо, они тоже пытаются этому научиться. Не закрывать глаза на то, что волнует. Не врать, проговаривать, учиться... И на самом деле, учиться играть. Так или иначе, игра — это природа театра, неважно, режиссер ты или актер, ты должен уметь играть, как ребенок, с абсолютной погруженностью.

## Виктор Антонов

**Традиционные системы: Россия и Запад.** Это сугубо наш подход, я не знаю такой всеобъемлющей школы, как у нас. Мы изучаем не только, как было у нас. Мы изучаем все известные в мире формы театра кукол, все техники. Пытаемся охватить как можно больше! Одним словом — образование!

В других странах в основном кукольники занимаются только своим тра-

диционным театром. Эти куклы делаются, как и двести лет назад. Смотришь и понимаешь, что они вообще не пытаются выйти из традиции. Есть мастер, к которому приходят ученики, чтобы перенять навыки и формы, редко кто осваивает что-то новое. Они работают в этом достаточно узком пространстве, которое дал учитель. Потом передают знания другому — так оно и идет. То есть нет больших школ, есть преемственность.

Другая тенденция — работать в современной технике и держаться подальше от традиционного театра кукол, развивать современные формы, способы существования, новые материалы. Не знаю, изучают ли эти кукольники традиционные формы, но думаю, что многим из них это вообще не интересно. Как раз им наша школа пока сильно проигрывает! Так как другая сторона нашего прекрасного образования или побочный эффект знания — шаблонность мышления, предсказуемость, боязнь эксперимента. А они живут той секундой, которую ты сейчас видишь, их нельзя просчитать!

**Экспериментальный набор.** Еще не знаю, куда всё это пойдет, но мы не хотим жесткого деления, как было в наше время: художник должен заниматься своим делом, режиссер своим. Если художник, к примеру, захочет что-то сделать как актер, мы будем это только приветствовать! Будет пытаться мыслить как режиссер — прекрасно! Нет задачи сделать из него режиссера, скорее соавтора, способного говорить на том же языке! Так же и режиссер: если захочет делать что-то своими руками, доказывать свою правоту, свое видение — пожалуйста. Да, возможно, это будет не так умело, как у художника, но достаточно, чтобы выразить себя! Подчас простой шарик на пальце бывает интереснее, чем хорошо, правильно сделанная кукла. Надо

свободнее подходить к этой проблеме. Не ограничивать, а видеть способности и помогать их развивать.

## Анна Иванова-Брашинская

**Разница профессиональных менталитетов.** Отличие понимания профессии в России заключается в том, что каждому в команде отводится определенная роль. Это связано с историей нашего государства, с развитием кукольного театра в XX веке и, следовательно, со спецификой образования. Каждый человек, как та самая тень, должен знать свое место. И это прекрасно: у нас появляются специалисты узкого профиля, но глубоко знающие свое дело.

Для западного профессионального менталитета абсолютно естествен-



Виктор Антонов

но, когда автор спектакля становится автором всего. Совершенно неважно, насколько хороша будет кукла, главное, чтобы с учетом понимания ее специфики была четко оформлена мысль.

Когда я преподавала в России, колоссальным полем реализации для меня было чтение лекций. В разное время меня интересовали разные аспекты профессии, главным образом, теоретические (они в театре кукол гораздо важнее исторических), которые я и обсуждала со студентами. Мне, например, казалось менее важным требование знаний, в каком именно году в Лондоне впервые появились Панч и Джуди, чем размышления на тему, почему они вообще существуют.

**«Система» и Лаборатория.** Система образования всегда подчинена какому-то правилу. Она же ставит четкие рамки. Строгость русских учебных планов я оценила, столкнувшись с отсутствием в Европе системного образования. В Финляндии, где нет давних и четких традиций кукольного театра, и, соответственно, традиций обучения, я оказалась в соблазнительной пустыне: мы с коллегой вдвоем были вынуждены преподавать всё. И мы устроили пятнадцатилетнюю лабораторию, где учились вместе со студентами — через задания, которые придумывали все вместе, теоретические семинары, просмотры и обсуждения видеоматериалов, поездки на фестивали. Поскольку у нас не было утвержденного свыше учебного плана — мы изобрели «проектное образование», каждый год определяя для себя, что именно будем коллективно исследовать. Мы искали, изобретали и сочиняли свой кукольный театр и одновременно свою систему обучения. Когда в стране нет театра, который учебное заведение призвано обслуживать, школа не обязана ориенти-

роваться на что-то конкретное, а, наоборот, должна вдохновить студентов на разные авторские высказывания.

Наверное, не везде образование может себе позволить быть чисто экспериментальным. Когда выпускник российской школы приходит в репертуарный театр, он должен знать, как оживить, к примеру, тростевую куклу. С другой стороны, овладев в школе навыками управления разными куклами, мало кто из выпускников может объяснить, зачем вообще на сцене нужна кукла.

Анна Иванова-Брашинская



В некоторых европейских школах педагоги-кукольники ведут только короткие мастер-классы, а на их фоне постоянно преподаются базовые актерские дисциплины, вовсе не связанные с кукольной технологией. Их ведут люди из смежных областей (движение, голос, тай чи и цигун, современный танец, цирковые жанры), которые обучают студентов общей сценической культуре, на которую в учебных планах выделяется больше времени, чем на обучение предметному кукловождению. Любую куклу при этом выпускники европейских школ водят не хуже наших.

**ЛЛФТ.** Идея этой Лаборатории возникла в связи с тем, что хорошо и глубоко образованные актеры часто не имеют возможности попробовать что-то совершенно новое или отличное от того, что им предлагает театр или режиссер. Конечно, актер — самая зависимая профессия, причем в театре кукол зависимая не только от режиссера, но и от художника, и от понимания директором того, что же такое театр кукол.

Педагогами на Лабораторию приглашаются люди, придумавшие свой театр, который позже развился в целое направление. (Например, Аньес Лимбос — одна из тех, кто стоит у истоков предметного театра в Европе). Все приглашенные мастера владеют авторскими педагогическими методиками. Многим актерам это помогает определить пространство творчества, в котором они могут себе позволить быть авторами своих взаимоотношений с куклой или другим метафизическим партнером. Лаборатория — это, конечно, не стратегия выживания и не аптечка первой помощи, но обозначение некой территории свободы.

Говорить о российском театре кукол как таковом — сложно и неправильно. Его делают отдельные художники, многие из которых не считают частью своей профессии исследование языка театра кукол. Для меня самыми интересными и ценными коллегами являются те, кто изобретают и исследуют куклу, потому что самое главное, мне кажется, понять, на каком языке мы говорим.



# Вход через ОКНО

*Вторая Летняя Лаборатория  
Фигуративного Театра (ЛЛФТ)  
глазами очевидца и теоретика*



С 10 июля по 7 августа 2017 года на «взрослой сцене» театра «Karlsson Haus» (Фурштатская, 30) проходила вторая Летняя Лаборатория Фигуративного Театра. Педагоги в этом году съехались со всей Европы: Филипп Родригез-Жорда из Франции, Гэвин Гловер из Шотландии, Фабрицио Монтекки из Италии и Аньес Лимбос из Бельгии. Каждый — создатель своего уникального театрального языка, своей техники; в их работе отличается всё, включая сам подход к показам.

Так сложилось, что у площадки на Фурштатской нет двери со стороны улицы — в театр попадают буквально через окно. Именно так в прямом и переносном смысле двадцать актеров, режиссеров и художников день за днем влезали в Лабораторию: каждый педагог обязательно говорил, что только приоткрывает «окно», заглядывать и пролезать в которое каждому участнику предстоит самостоятельно.

Четыре недели — четыре педагога, двадцать участников (все профессионалы: актеры, режиссеры, художники). Отбор был очень серьезным: в этом году конкурс составил двенадцать человек на место. Расписание каждую неделю повторялось: пять дней шли занятия, упорная, напряженная и невероятно увлекательная работа по освоению нового, незнакомого театрального язы-

ка (в этом году усложнял коммуникацию и языковой барьер). На шестой день — открытый показ. Оказалось, этого времени достаточно, чтобы открыть и исследовать неведомое.

Первый педагог Филипп Родригез-Жорда поднял вопрос о самых базовых для кукольника вещах: об отношениях между куклой и кукловодом, об актерской свободе и зоне ответственности актера в спектакле, о его авторстве, о способе существования, о том, что вообще входит в профессию кукольника.

На мастер-классе Аньес Лимбос участникам предстояло освоить законы и вовсе загадочного направления — предметного театра. Хотя все ранее работали с предметами, выяснилось, что к «театру предмета» это отношения не имеет. Особенно ме-



шало отсутствие «насмотренности» (такого типа театра в России практически нет), участникам приходилось начинать с азов и постигать все законы новой для них области на собственном опыте.

Гэвин Гловер работал, казалось бы, с максимально нетеатральной вещью — видеокамерой. Фокус, освещение, ракурсы и зум позволяли менять предметы до неузнаваемости и создавать на экране фантастические миры и картины. Всё снималось вживую и существовало одновременно с живым планом.

В противовес Гловеру, чей театр невозможен без современной техники, Фабрицио Монтеки вел мастер-класс по одному из самых традиционных типов кукольного театра — теневому. Всё время апеллируя к мировой традиции театра теней

(а заодно и к Платону), Монтеки вступал с ней в диалог. Появление электрического света кардинально изменило теневой театр и позволило оспорить основные положения этого искусства. Что будет, если двигать свет? А экран? Как изменить цвет?

Несмотря на обозначенные различия в работе педагогов, все четыре мастер-класса удивительным образом сложились в единую картину, объединенную сквозными темами, например, вопросом о взаимоотношениях актера с предметом и дистанцией между ними, и натренированный на камерах Гловера взгляд уже совсем иначе воспринимал тени на матерчатом экране.

И вот что поразительно: за два дня, за день, за час работы в новой (а в случае с Лимбос — совершенно



непонятной) технике участники Лаборатории создавали этюды, вполне способные развиваться до целых спектаклей.

Также в программу Лаборатории вошли лекции о современном сцени-

ческом искусстве, анимации, театре кукол и куклах в нетеатральном пространстве, призванные повысить эрудицию участников и поместить всё происходящее в контекст европейского театрального процесса.



# Частный VS государственный

*Как сегодня живут театры кукол в России*



Несмотря на то что с начала 2000-х, с приходом новой исторической эпохи изменились экономические реалии, большинство театров кукол в стране до сих пор живут по законам советского времени. Однако всё чаще появляются люди, руководители частных и государственных театров, которые готовы выводить театр кукол на новый уровень. Например, реализовывать неординарные проекты, в том числе направленные на сотрудничество между театрами

Многие стереотипы, связанные с театром кукол, касаются сегодня не только творчества, но и понятий «частный» и «государственный». Так, существует мнение, что в частном театре маленькие зарплаты, низкий уровень постановок, зато полная свобода творчества. А в государственном — нет финансовых проблем, выделяются постановочные средства, но есть множество лишних людей и цензура (необходимость играть одних «Колобков»). Так ли это на самом деле? Об этом мы поговорили с руководителями ярких, интересных, развивающихся театров кукол, как частных, так и государственных.

## СТАТИСТИКА

1. Количество актеров (в труппе и приглашенных).
2. Зарплата артистов (от и до).
3. Источники финансирования.
4. Сумма субсидии от государства и доля ее в общем годовом бюджете.
5. Количество показов спектаклей в неделю, в год, соотношение (детские/взрослые).

## Александр Калинин: «Мост между начальством и художником»

СПб ГБУК «Санкт-Петербургский Большой театр кукол» (БТК)

*Я стал директором по счастливому стечению обстоятельств.* По образованию я сначала инженер, а потом — артист драмы и кино. Директором стал (как и многие), когда один человек сказал другому: «Что ты раздумываешь, когда у тебя под боком есть такой человек?» Я работаю в БТК 25 лет, из них 15 лет — директором. До этого я был администратором, заме-



стителем директора... Я много разных дел в театре делал, но не связанных с творчеством. Годы были такие, лихие 90-е. В какой-то момент мой друг и по совместительству худрук Алла Полухина все-таки решилась и стала лоббировать меня в Смольном. Так я и стал директором.

*В БТК мы начинали почти с нуля.* После 90-х годов у нас всё было убогое, умирающее и никому не нужное... Хотелось жажнуть. Каждому хочется работать в известном театре. Поэтому пути у театров очень разные, трудные, часто кровавые. Тут всё сложилось как некий подарок: личности, удача, средства, возможности. В один год вдруг тебе приплывают в руки и режиссер, и курс, и удачный спектакль, и первый благодарный зритель, и благоволение начальства. Конечно, расцениваешь это как некое чудо. И оно случилось у нас!

*Это не мне удалось сделать такой театр, это заслуга Кудашова.* Я лишь неплохой помощник. И мне эта функция по душе. Мне близок театр Руслана. Я даже говорю не о результатах, а о векторе, о его направлении. А целит-то в душу! Руслан пробует очень разные вещи, чтобы докопаться-

ся до сути. Это не развлекуха, это что-то совсем другое. Здорово, что мы (театр) такие разные, неформатные. Непонятно, как нас судить. Так не судите нас. Любите. Или не любите!..

**Репертуарная политика выстраивается в соответствии с тем, что мы хотим сказать.** Вопрос не в том, сколько я выпущу детских или взрослых спектаклей. Вопрос в том, что мы должны высказаться на какую-то очень важную для нас тему. И если мы выскажемся честно, отпадет кондовый подход к понятию репертуарной политики. Она хороша, когда немного регулирует количество сыгранных спектаклей. В свое время я понял, что 5 дней мы стоим, а потом в выходные играем по 3 спектакля. И я подумал, что пора воссоздавать взрослый репертуар. БТК получил название «Большой», потому что здесь шли спектакли для взрослых. В 90-е эта традиция ушла. Мне кажется, что самое важное в театре — не разрушить атмосферу, в которой художнику нравится и хочется творить. К попыткам планировать театр отношусь скептически. Нельзя запланировать написание за год 2 книг или 5 полотен.

**Моя работа — это мост между начальством и художником.** И если мост надежный, то художник в безопасности. Начальство склонно планировать. Я его выслушаю, пойму, выполню все требования, чтобы не трогали художника. Пускай он делает то, что считает нужным.

**Театр — дело молодых.** Люди в молодости ближе к детям, ближе к наиву, к органичной игре, более энергичны, заразительны, обаятельны. Я перечисляю все те качества, за которыми приходит зритель. Да, я понимаю, есть мэтры... Выходят на сцену — и звучат аплодисменты, но мне кажется, они часто за былые заслуги. Не за то, как он сыграл сегодня. А то, что делает молодежь, — это

бесстрашно, нагло, заставляет сопереживать.

**У нас нет труппы внутри театра.** Как можно набрать молодых артистов, если у тебя весь штат занят зрелыми, а режиссер хочет работать со своими? В какой-то момент я осознал, что курс учиться, и нам нужны будут все. Пришлось пойти на драконовские меры по отношению к людям, которые здесь всю жизнь проработали. У нас в театре работает «эксперимент» — согласно постановлению правительства и концепции омоложения. Пришлось придумывать, как освободить места, никого не убирая и за те же деньги. Конечно, эта история была болезненной. Но мы пошли этим путем. Полностью сократили труппу, сохранили артистов. Они у нас находятся в штате другой организации (АНО), которая живет параллельно с театром. И это дает возможность деньги, которые выделяются на зарплаты артистам, переделить согласно их занятости. То есть мы не получили денег больше, чем было. Но те, кто играют 1 спектакль, получают не полную зарплату, а минимальную. Оставшиеся деньги (сэкономленные) могут быть пущены на тех, кто работает 30 спектаклей. В этом была «хитрость» этого хода. Фактически актеры были переведены на контракты. Такой маневр дал возможность взять разом 18 молодых артистов-выпускников.

**Самый большой плюс работы в государственном театре в Санкт-Петербурге — это гарантированное финансирование.** Тебе хоть и маленькая зарплата, но обеспечена, хоть какие-то постановки, но оплатят, на какую-то гастроль отправят. Есть подпорка, тыл, о котором тебе не надо волноваться.

**Главный минус — это количество документов, бумаг, законов, которые издаются и не издаются (о меценатстве, например)...** Законодательная база тяжелейшая.



114

Мы же оказываем услуги. Что это? Услуги режиссера-постановщика... Нас подогнали под шаблон фабрики или магазина. Как менеджер я переживу. Но как объяснить художнику или режиссеру, что я чего-то не могу, потому что есть закон о необходимости проведения некой процедуры... Это минус, который сильно подрезает крылья.

**Иногда кажется, что у кого-то есть цель убрать репертуарный театр как класс.**

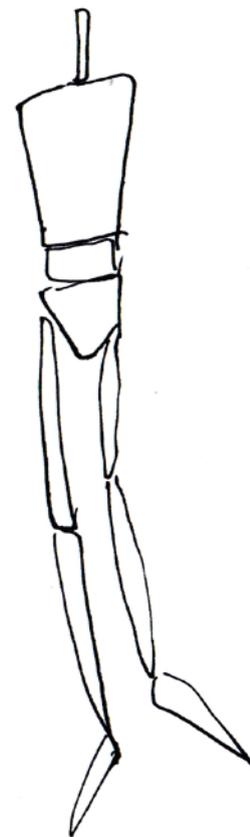
Если так — печально. Мы же в итоге заметная часть образования, воспитания, формирования личности. Всё начинается с детей. Если мы хотим быть независимыми от других, мы должны воспитать поколение, которое будет уметь свободно мыслить, любить родину. Кто-то растет на книгах, кто-то — благодаря театру. Думать, что мы уберем это понятие и круто сэкономим?... Сегодня сэкономим, а завтра будем рвать волосы на всех местах. Мы от многих в мире отличаемся тем, что у нас есть репертуарный театр. Надо научиться ненавязчиво им управлять, и он принесет много добра.

**Главное достижение.** Я очень хорошо помню 90-е годы. Мы отменили взрослые спектакли, потому что на них сидело по 15 зрителей. Помню спектакль Иннокентия Смоктуновского, который читал со сцены стихи для 12 человек. Он вышел, увидел зрителей, посмотрел и с грустной улыбкой произнес: «Что же вас так мало, ребята? Ну давайте, подсаживайтесь поближе, я вам Пушкина почитаю». Времена были такие. Это на Смоктуновского не пришли. Что уж говорить о театре кукол! Интерес к театру упал, потом стал возрождаться. Я тогда понял, что театр будет нужен всегда. Сегодня сидит почти полный зал! И борьба за наполненность зала идет постоянная. На взрослые спектакли приходит зритель в основном от 18 до 30 лет.

Когда у нас аншлаги, я испытываю наслаждение. Я это ставлю и себе тоже в достижения. Мы что-то сделали такое, что интересно людям. Это самое важное.

**Главный провал, проблема.** Мне совершенно искренне кажется, что ошибок я совершаю много. Но даже к самым неудачным проектам я не отношусь как к провалам. Во всем есть полезное зерно, которое ведет к конечной цели. Проблем очень много. Самая трудная — умудриться выпустить спектакль лучшим, по нашему с Кудашовым мнению, способом (конечно, этюдным). Вот мы создаем техзадание, проектируем декорации, пишем инсценировку, музыку, планируем поставить через 2 года... Вроде все правильно, так и надо. И вдруг что-то мертвенькое. Не дышит. Художник уже остыл к тому, что хотел сказать. Он хочет слова подобрать сейчас, по-разному, на коленке сочинять. И тогда — искра Божья. Вроде, с точки зрения юридической, да и практической, все правильно делать заранее. Как найти компромисс? Не спугнуть вдохновение и соблюсти все требования? В этом есть что-то настолько друг другу противоречащее, что иногда голова идет кругом. Может, когда-нибудь кто-нибудь скажет: «Как же он 10 лет умудрялся это делать?» Это самое сложное, что есть в сегодняшней работе. Взаимоотношение художника и законодательных требований, между которыми я и нахожусь.

**Хороший театр — живой, азартный, озорной, по возможности — молодой, непредсказуемый, энергичный и все-таки добрый, в его зрительном зале сидит много людей, туда все хотят попасть.** Театр, который исповедует любовь. С которым хочется разговаривать, в который хочется ходить, который хочется обсуждать. Общие слова, но... Для меня в сегодняшнем обществе очевиден запредельный дефицит любви.



115



лист. Ей 59 лет. Она обучает двух девушек без профильного образования. Мы работаем в этом направлении. От нашего театра обучается художник-конструктор в РГИСИ, также мы ведем переговоры со ВСГИКом о наборе актерско-режиссерского курса.

Когда я пришла работать в театр, у нас не было денег даже на то, чтобы оплатить интернет и телефон. Выезжали на гастроли по районам республики, и не было средств на проживание и суточные. Приходилось лично звонить главам районов и поселений, директорам школ и просить о помощи, чтобы артистов накормили, разместили. Большое им спасибо! Скажу так: дела идут, когда ты лично при-

Пять лет играла в Бурятском академическом театре драмы. В театре не попала к «своему» режиссеру и не стала терять время. Приняла решение поменять профессию. Тут как раз Министерство культуры Бурятии объявило конкурс на замещение должности специалиста в отдел искусств, который курирует все театральные концертные учреждения культуры. Я прошла конкурс и в 2007 году стала сотрудником министерства. Семь лет изнутри изучала государственную службу, поняла механизмы функционирования органов власти. За это время выучилась еще и в РАН-ХиГС. В 2014 году меня назначили директором театра кукол «Ульгэр».

**Театр кукол — это не драматический театр.** Хотя драмы в прямом смысле этого слова в кукольном театре не меньше, чем в любом другом театре. Потому что оживить куклу так, чтобы ей поверил зритель, под силу не каждому драматическому актеру. Конечно, я заново всему училась. Понимать артистов-кукловодов — это совсем другое. Порой мне было их жалко до слез! Потому что большинство спектаклей у нас играется за ширмой. Актеры спрятаны за куклой, лишены той славы, которая с избытком достается тем, кто выходит на сцену в опере, балете или драме. И потом, наши зрители-дети вырастают и часто забывают своих героев. Но постепенно я поняла, что кукольники уникальны в сфере искусства. Они чисты и непосредственны и в то же время мудры как философы. Зато в театре кукол можно реализовать любой проект (спектакль): оперу, балет или цирк... и в любом пространстве.

**Самая большая проблема в театре — это кадры.** Катастрофически не хватает актеров-кукловодов, администраторов, специалистов по PR, художников-конструкторов, режиссеров. В бутафорском цехе работает один квалифицированный специа-

**БТК-ЛАБ: Лаборатория под руководством Руслана Кудашова для молодых режиссеров по новой детской литературе.** Молодые режиссеры, принявшие участие в лаборатории, имеют возможность получить главный приз — постановку в БТК. Награда художника за участие в конкурсе должна быть реальной и незамедлительной.

**БТК PRO (лекции).** Мне нравятся неожиданные придумки, которые вызывают улыбку у наших зрителей. Таких можно много назвать, например, «В театр — с папой» или лекции. Я думал, что может быть скучнее лекции?! Оказалось, это востребованная история. Меня приятно удивляет, что люди покупают билеты и слушают. Общение — это то, чего сегодня сильно не хватает. Если мы это можем дать, то к нам придут.

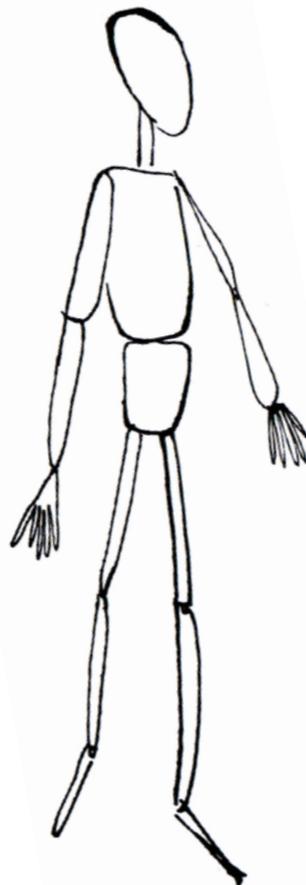
#### СТАТИСТИКА

1. В труппе АНО 23 актера, приглашенных в ГБУКе — 48 чел.
2. От 10 тыс. 923 рублей 50 коп. до 85 тыс. рублей.
3. Комитет по культуре Санкт-Петербурга, собственные средства, гранты СТД.
4. 70,7 млн. рублей (74%).
5. Неделя: 2–4 взрослых спектакля на буднях, 4–6 детских в выходные. План на год — 343 спектакля, из них драматических спектаклей — 61, кукольных (в т.ч. и взрослых) — 282.

### Баирма Дашидорджиева: «Я заново всему училась»

Бурятский республиканский театр кукол «Ульгэр»

Чтобы стать директором, нужны профессиональные навыки, полученные в театральном институте. По первой специальности я актриса театра и кино.



А я помню, раньше она была, сквозила на каждом углу. Люди оголтелые летят, норовят хапнуть, ни терпения, ничего нет. И общения не хватает. Хотя бы прийти в театр и посмотреть, как герои друг друга любят. Что дети — это прекрасно, что женщина — богиня, что за друга можно отдать жизнь. Хочется простых вещей. И театр, который мне об этом расскажет, для меня хорош. Если это талантливо, конечно. В этом смысле мне очень нравится Большой театр кукол.

#### ПРОЕКТЫ

**Больше всего я люблю премьеры.** Хорошо, чтобы они были удачные, громкие, вызывали ажиотаж. Это — мясо! Но без гарнира тоже не обойтись. Для меня все проекты, которые мы делаем, — это гарнир. Чем красивее гарнир, тем вкуснее мясо. Проекты нужны, чтобы о театре говорили, писали, помнили. Надо всегда понимать, ради чего проекты. Ради театра. И ради того, чтобы он процветал.

**БТК-ФЕСТ: Театр актуальных кукол.** Нам долго не везло. Лет 12 я мечтал, чтобы у нас появился фестиваль. И вот он уже три года есть! Мне бы хотелось, чтобы он был еще более громким. Хотя фестиваль и так событие. Хорошо бы иметь бесконечное количество денег, чтобы качество того, что мы хотим показать, было запредельным! От количества финансов зависит уровень фестиваля. Не собрать лучшие образцы, если нет денег. Не обязательно звать раскрученные и дорогие коллективы, могут быть и молодые, неизвестные. Но чтобы их отыскать, нужна гвардия людей, которая ездит по всему миру и выбирает лучшее. Фестиваль — это лакмусовая бумажка того, что происходит в нашей сфере. Фестиваль — помощник ежедневной деятельности репертуарного театра. Хорошо бы каждому театру иметь свой фестиваль, соотносящийся с его репертуарной политикой, с его вкусами, качеством.

нимаешь в этом участие, когда ты в курсе всех событий в театре.

### Социальные сети театра я веду сама.

Сама делаю фотографии для постов. И не вижу в этом ничего необычного. Я почти всё делаю сама. Некоторые сотрудники не болеют за дело, но уходить не хотят и учиться ничему не хотят, например, пользоваться компьютером (соцсетями). При таком маленьком городе никуда не ходят и ничего не смотрят (спектакли других театров). В штате нет рекламного отдела, нет юриста.

### Мы мечтаем о спектаклях для взрослых.

Надеемся, что если уйдем на реконструкцию, у нас будет большая сцена, технически оснащенная, еще одна маленькая сцена, и мы сможем выполнять функции ТЮЗа. По госзадачу у нас 4 премьеры в год, но мы делаем больше, по 6–7. Конечно, без хорошего культурного продукта (спектакля) мы не можем существовать. Нужно зарабатывать на прокате хорошего спектакля и смело вкладывать деньги в новый продукт, что означает новое оборудование, костюмы, кукол и даже ЗП артистов. Вот наша цель.

### Мы стараемся обращаться к нашей бурятской мифологии.

Но большинство садиков просят классические детские спектакли. Мы их называем «для лялечек» — «Колобок», «Красная шапочка» и т.д. Улан-Удэ небольшой город, а театральных зрителей еще меньше. Поэтому в следующем сезоне люди уже ждут новых спектаклей.

### Самое большое достижение.

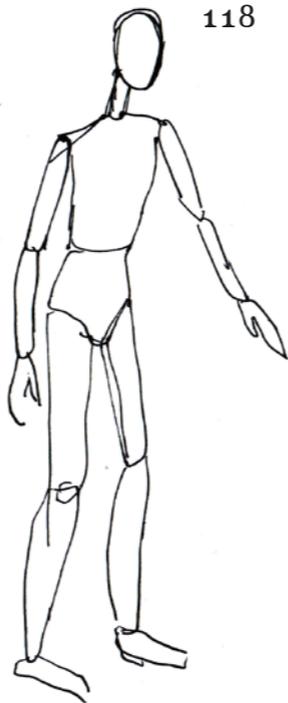
Приглашение на работу в театр 5 артистов-кукловодов из Монголии. Это была очень непростая история: переговоры с Монголией, устройство быта, зарплата. Это очень украсило наш актерский состав. Коллектив ожилился. Ребята пришли талантливые, активные, увлеченные. И наши все

стали подтягиваться. Мы уже столько прошли вместе!

В Санкт-Петербургской Театральной Академии на факультете театра кукол был набран целевой монгольский курс (руководитель — Яна Тумина). Закончив учебу, актеры вернулись в Монголию, но монгольскому театру кукол оказались не нужны. После разговора с министром культуры Бурятии Тимуром Цыбиковым мы решили пригласить ребят к нам. Выехала в Монголию, встретила с ребятами, с директором театра кукол Монголии, с начальником Департамента культуры. Ребята терпеливо вынесли сложности временной регистрации — то там надо отметку поставить, то тут что-то подписать... Много сил и средств уходило. Надо же было сдавать все анализы, делать справки... Лично с ребятами ходила по всем поликлиникам, разговаривала с врачами, проходили освидетельствование в психдиспансере, ездили в Монголию (туда и обратно) за справкой о несудимости... Через полтора месяца мы получили РВП (разрешение на временное проживание — Н. С.), радости нашей не было предела!

**Первые большие гастроли.** Трудно поверить, что за 50 лет у театра ни разу не было больших гастролей. И вот мы вылетели на гастроли в Казань. Театр «Экият» довольно поздно дал нам согласие на приезд, и мы не успели поставить гастроли в госзадание. Денег снова ни на что не было. Я ходила туда-сюда, заняли денег и купили билеты за 400 000 руб. 8 марта я вылетела в Казань. Надо было в кратчайшие сроки распространить билеты, развесить афиши, найти достойную гостиницу для артистов. Нас поддержал министр культуры Республики Татарстан Айрат Сибгатуллин. В итоге мы привезли 3 спектакля и заработали 700 000 рублей за 8 дней! Это была фантастика! Мы покрыли все долги за авиабилеты и провоз декораций, суточные

118



оплатили актерам. «Экият», конечно, очень хорошо нас принял, им нужно отдать должное, лично Розе Яппаровой за понимание и поддержку.

**Главный провал или проблема.** Всё приходится делать самой. Кадры! Третий год не могу решить проблему с кадрами.

**Плюсы и минусы государственного театра.** Минусов нет. В государственном театре кукол есть только плюсы. В нашем городе частный театр просто не выживет.

### ПРОЕКТЫ

**Проекты для детей с ограниченными возможностями, семейный театр для молодых семей.** Это новая форма работы с маленькими зрителями и их родителями. Они совместно с актерами придумывают истории и потом разыгрывают.

**Самый большой проект — фестиваль «Путь кочевника».** В этом году прошел уже третий фестиваль, но первый для меня. Фестиваль не входит в госзадание. На него была субсидия от министерства. У нас есть пункт «международный фестиваль», каждый год организаторы меняются (драма, опера, балет). В этом году пришла очередь театра кукол. Также нас поддержало Министерство культуры России и, конечно же, СТД России.

**«Конкурс театральных студий».** Это проект в рамках реализации Госпрограммы развития и сохранения бурятского языка. Конкурс называется «ЗАРХАЙН ШЭДИТЭ УЛЬГЭРНҮҮД» («Волшебные сказки Зархая»). Чтобы принять участие в нашем конкурсе, создаются детские театральные студии в школах, детских садах. Дети должны сыграть любую сказку на бурятском языке, и зачастую это очень забавно. Наш бурятский художник Зорикто Доржиев, картины которого известны в России, США,

Австралии и Германии и считаются изюминкой многих частных коллекций, создал для конкурса главный приз «Алтан Баг» («Золотая маска»).

### СТАТИСТИКА

- 19 актеров, из них 5 — граждане Монголии.
- От 12 тыс. 77 руб. до 60 тыс. руб.
- Субсидия Министерства культуры Республики Бурятия, средства от предпринимательской деятельности.
- 21 млн. 989 тыс. 600 руб. (82%).
- В среднем по 9 спектаклей в неделю (в сб и вс — по одному спектаклю в 12–00). В год — 365 показов.

## Любовь Васильева: «Денег в театре всегда не хватает»

Бюджетное учреждение «Театр кукол Республики Карелия» (г. Петрозаводск)

**Должность директора театра мне предложили в Министерстве культуры Республики Карелия.** Согласилась с радостью и до сегодняшнего дня работаю с удовольствием.

**Репертуарная политика театра строится исходя из потребности самого театра и зрителя.** Мы всегда задаем себе вопрос: «Нужен ли этот спектакль театру и зрителю?» Мы изучаем зрительский спрос: два, три раза в год проводим анкетирование. Наша публика предпочитает русскую классику. Спектакли мы ставим для разной возрастной аудитории. Убедена, что спектакли для взрослых необходимы, они держат артистов в хорошей профессиональной форме.

**В государственном театре всё хорошо, когда есть достойное финансирование.** Денег в театре всегда не хватает. Но когда Республиканская власть выде-

119



ляют субсидию только на мизерную зарплату и коммуналку, то выжить в этих условия невозможно. Мы 5 лет не получаем постановочных средств. Спектакли ставим за счет грантов или заработанных средств. В этом году Министерство культуры нам выделило 90 000 руб. на постановку спектакля «Левша».

**Самым большим своим достижением считаю создание творческой атмосферы в театре, где прекрасный дружный коллектив, где всё направлено на СОЗДАНИЕ.**

**Проблема у меня одна: ГДЕ ВЗЯТЬ ДЕНЬГИ и как повысить зарплату сотрудникам???**

**Хороший театр для меня — тот, в котором на каждом спектакле аншлаги.**

### ПРОЕКТЫ

**Международные проекты с Финляндией и Норвегией.** В настоящее время готовимся к осуществлению проекта по программе Приграничного сотрудничества — создание «Бэби-театра».

**С 2003 года мы проводим Республиканский фестиваль детских и юношеских самодельных театров кукол «Кукландида».** Во время фестиваля проходят мастер-классы, семинары, тем самым оказывается методическая помощь самодельным коллективам.

### СТАТИСТИКА

1. В труппе 14 артистов. Приглашенных нет.
2. Зарплата артистов, согласно штатному расписанию, составляет от 11 тыс. 418 рублей до 19 тыс. 28 рублей Согласно коллективному договору и положению о стимулирующих выплатах, артисты имеют надбавку от 2 до 4 тыс. рублей, но не каждый месяц.
3. Субсидия МК РК, собственные средства и гранты.



4. 13 млн. 500 тыс. руб. (60%).
5. В неделю театр показывает от 10 до 15 спектаклей. В будние дни играем на выезде (детские дошкольные учреждения и начальная школа), а также на стационаре при коллективном посещении школьников. По субботам и воскресеньям играем по два спектакля для разных возрастных групп. В прошлом сезоне сыграли 422 спектакля (включая гастроль). Доля взрослых спектаклей в репертуаре театра составляет 2,5%.

**Илья Эпельбаум:**  
**«Я готов был бы отказаться от бюджетного финанси-**

## рования зарплаты взамен на хозяйственную свободу»

**Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Московский театр „Тень“».**

**На репертуарную политику переход театра из статуса «негосударственного» в «государственный» никак не повлиял.** Пока у кукольных театров нет даже скрытой цензуры. По-прежнему сами решаем, что ставить, какие названия и пр. В принципе, очевидно, что если бы, например, опера «Тангейзер» была поставлена не в Новосибирском театре оперы и балета, а в Новосибирском театре кукол, то скандала с заменой директора не было бы — тираж слишком маленький. Поскольку театр наш авторский, то готовых пьес мы практически никогда не ставили и не ставим: все или наши инсценировки, или от начала до конца придуманные нами истории.

**Плюс государственного театра — финансирование из бюджета (больше-меньше, но есть).** Это дает самое главное — возможность иметь стационарное помещение, а многим экспериментальным театрам — возможность существовать.

**Главный минус в том, что обслуживание помещения и учреждения по текущим государственным законам и инструкциям съедает большую часть ранее выделенного бюджета.** В последние годы «обюрокращивание» всей административно-финансовой деятельности гостеатров дополнительно «съедает» еще и наше время, которое по уму (и по уставу театра) надо тратить на творчество. Происходит потеря свободы выбора производственно-финансовой политики театра, отличной от типовой. Подчеркиваю,

что все минусы не неизбежное зло, их могло бы не быть при правильной административной политике государства в области культуры.

**У негосударственного театра всё наоборот.** Что предпочесть, зависит от реалий времени. Например, с начала 90-х мы были частным театром и очень хорошо себя чувствовали на фоне существующих законов, в конце 90-х сами попросились под крыло к государству, поскольку коммерческий прессинг (цены на коммерческую аренду помещений в Москве выросли в это время в десятки раз) выдавливал нас из помещения, ранее арендованного за вполне приемлемую цену. Опять был период вполне нормального существования как гостеатра до 2010 года примерно. Сейчас (если бы не потеря помещения) я готов был бы отказаться от бюджетного финансирования зарплаты взамен на хозяйственную свободу.



**Самое большое достижение.** Мы с Майей Краснопольской создали театр с «0», и он жив уже почти 30 лет. Это главное достижение.

**А проблема или сожаление сейчас в том, что жить ему становится всё труднее...** При этом у меня нет желания адаптироваться к новым условиям выживания — или переживем, или померем...

Хороший «театр» как вид творческой деятельности — это РАЗНЫЙ театр для РАЗНОГО зрителя в РАЗНЫХ формах на РАЗНЫЕ темы. Это театр, в котором и постановщик, и актер, и зритель могут ВЫБИРАТЬ. Тогда каждый сможет найти то, что ему по душе.

### ПРОЕКТЫ

Все наши спектакли можно поделить на «серии» или «проекты», которые отличаются друг от друга формально-технически, но спектакли в каждом «проекте» могут идти очень разные. Основные действующие «проекты» следующие:

— Большой Королевский Лиликанский Театр драмы, оперы и балета (спектакли в макете помпезного барочного театра на 5 зрителей)

— Скорая Театральная Помощь (микроспектакли внутри микроавтобуса для 3–5 зрителей с выездом в любое место)

— Спектакли на полный зал (максимальная вместимость 35 человек. Объединяет все спектакли, которые идут в привычном для всех зрителей пространстве: зрители в зале, перед ними сцена)

— Мастер-классы (работа с детьми и семьями, обычно небольшими группами по 6–12 чел.)

— Последний «проект» — КукКафе. Задуман как кукольное кабаре с хорошим качеством пищи, съедобной и ду-

ховной. В нашем театре пока осуществлен (но не до конца еще) цикл «КукКафе У. Шекспира» (цикл получил «Золотую Маску» за лучший спектакль). Это мини-спектакли по пьесам, в данном случае Шекспира, с выбором зрителями названий из меню прямо во время представления.

Сейчас хотим сделать цикл «КукКафе. Легенды и сказки народов мира» для семейной публики. Есть идея сделать этот проект «сетевым». Т. е. мы предлагаем заинтересованным лицам обсудить с нами возможность открытия новых площадок КукКафе в других городах на очень гибких финансовых и творческих условиях. Площадки смогут обмениваться друг с другом спектаклями, покупать удачные спектакли коллег, гастролировать друг у друга и пр.

### СТАТИСТИКА

- 1 артист в труппе, приглашенных 5–7 (в разные годы).
2. От 2 до 4 тыс. рублей за спектакль.
3. Бюджет города Москвы и собственные средства.
4. 11 млн. рублей (78%).
5. В год примерно 300. В неделю в среднем 6 сп. (4 детских — 2 взрослых).

## Анна Викторова: «Как придумаем, так и будем жить»

Негосударственный театр  
«Кукольный формат» KUKFO  
(Санкт-Петербург)

Сейчас всё направлено на то, чтобы вырвать. Понять, сможем ли мы финансово существовать так, чтобы работать творчески. Сможем ли организовать процесс.

Раньше у нас не было постоянного репертуара. Мы зависели от театров, у ко-



торых арендовали площадку, было сложно составить расписание. Теперь, когда у нас появился свой дом, мы играем регулярно. Актеры Кукфо одновременно и монтировщики, реквизиторы, костюмеры. Я сижу на звуке и свете. В этом году у нас появилась уборщица, теперь можем позволить себе заказывать дизайн афиш и флаеров (картинка, верстка).

Театр — это семья, за которую нужно отвечать. В связи с этим складывается репертуар. Необходимы спектакли, которые финансово могут поддерживать сложный взрослый репертуар. Теперь, для того чтобы поставить «Преступление и наказание» или «Всадника CUPRUM», я должна выпустить сначала несколько спектаклей для кассы. Количество актеров связано с необходимостью путешествовать.

Плюсы и минусы негосударственного театра. С одной стороны, мы свободны, сами планируем свою жизнь, решаем, на какие фестивали ехать и в каких проектах участвовать. С другой — мы рассчитываем только на себя, не можем позволить себе что-то, что есть у государственного театра. Ну и конечно, мне приходится заниматься, кроме спектаклей, еще и организационными вопросами.

У нас очень маленький штат. Большая часть коллектива в театре очень давно. Все работают по любви! Нет людей, которые не хотят этим заниматься. В государственных театрах меня всегда удивляла какая-то ненужная трата времени, с кем-то надо что-то обсуждать, писать служебные записки, придумывать людям работу. Человек не справляется, не может продавать билеты, а на своем месте сидит, и убрать его не могут. Я могу выбирать того, с кем мне работать, играть столько спектаклей, сколько нам нужно. И не на кого пожаловаться! Если что-то не получается, сам виноват.

### ПРОЕКТЫ

**Великанцы.** Проект возник благодаря Дню Достоевского, в котором мы участвуем каждый год. Сначала был спектакль «Петя и Федя», потом был «Крокодил», где мы показывали паноптикум (бородатых женщин, чревоушителей, суматранских мух в банке). Три года назад финансирование было чуть больше. Родился проект «Великанцы». Это были русские писатели, которые во главе с Федором Михайловичем прогулялись по современному Петербургу. Город стал декорацией. В прошлом году наш «Великанец» Петр Первый посетил стадион «Петровский» и болел за «Зенит». В этом году мы разнообразили компанию кукол-великанцев — литературных классиков, традиционно гуляющих по городу, и в первое июльское воскресенье по городу гуляли три петербургские старухи. В этом году мы прошли по городу с остановками и игровыми моментами.



**Куклы для кино.** Я делала кукол, и мы с актерами придумали и изготовили декорации к кукольным сценам для фильма «Сохрани мою речь навсегда» режиссера Ромы Либерова. К фильму «Он — дракон» я разработала теневых кукол, и мы их сделали в театре, а потом, уже в Москве, участвовали в съемках.

### СТАТИСТИКА

1. Около 12 человек (на договорах).
2. 1,5–2 тыс. рублей за спектакль.
3. Собственные средства, помогает субсидия Комитета по культуре.
4. 1 млн. 600 тыс. рублей (процент от общего бюджета — информация не была предоставлена).
5. Количество спектаклей зависит от времени года, в среднем в неделю 3 детских и один взрослый, бывает 2 взрослых и 6 детских. В среднем в год играем около 200 спектаклей.

## Анна Павинская: «Нам удалось сделать успешный частный театр»

Директор негосударственного театра «Karlssohn Haus» (Санкт-Петербург)

**Я пришла в театр случайно.** По образованию я врач-реаниматолог. Изначально театром руководили моя мама Людмила Павинская и ее партнер Петр Ольшанский, занимались в основном танцевальными коллективами, чуть позже появился театр кукол. Я училась в институте, работала на скорой, но решила, что нужна еще подработка. И пошла в театр. Сначала занималась набором текстов, потом мне предложили работать с прессой. Поскольку я не знала, что это такое и что с этим делать, то решила просто обзвонить все редакции. В ближайшем ларьке купила



газеты, которые печатались в Петербурге, и абсолютно на голубом глазу обзвонила издательства. Поскольку я совершенно не знала, что так делать неправильно, я была очень убедительна в своих рассказах, вышло много анонсов! Позже я узнала, что я занималась PR. Мне нравилось в театре, я чувствовала себя комфортно, и у меня получалось этим заниматься. Так я стала директором. Несколько лет совмещала работу реаниматологом и службу в театре, но с появлением детей и расширением репертуара карьеру врача пришлось прервать. Позже я получила образование театроведа.

**Сейчас у нас нет художественного руководителя, его функции выполняю я.** Это не осознанный выбор, так сложились

обстоятельства. И на данном этапе нам так комфортно существовать. Все режиссеры у нас приглашенные. Я отсматриваю то, что происходит в нашей стране, в мире, стараюсь быть в курсе новых имен. И того, кто близок по духу нашему театру, мы приглашаем на постановки. Мы работаем и с молодыми режиссерами. Например, Катя Белевич-Ложкина, которая была номинантом «Золотой маски» за создание спектакля «Цыпленок», начинала у нас. Она работает в БТК, но параллельно была у нас актрисой и в какой-то момент сказала, что есть идея спектакля. Мы решили попробовать. Такая же история вышла и с Эдуардом Жолниным. Из молодых режиссеров мы работали еще с Наташей Слащевой. Можно сказать, что у нас две линии: мы работаем как с мэтрами, так и с начинающими режиссерами.

**Сейчас в репертуаре 13 спектаклей.** До конца года — еще 2 премьеры. В прошлом году мы выпустили 5 спектаклей, не считая новогодних.

**В какой-то момент захотелось поговорить со зрителем на более серьезные темы.** Постановки для детей — это интересно, близко и важно для нас. Но появилось желание высказаться. Я большой поклонник творчества Алексея Лелявского. Он для детей почти ничего не делает, и приглашение его в театр означало, что мы начинаем работу над взрослым репертуаром. Кроме того, я считаю, что и для актеров очень важно работать не только для детей. Если играть только детские спектакли, постепенно «глаз замыливается», и можно скатиться до уровня глупых шуток и низкопробного развлечения, а все-таки нужно помнить, что в театр идут за историей, за информацией, за темой для размышлений, и в этом плане более серьезные разговоры со взрослым зрителем помогают сохранить смысловую нагрузку и в дет-

ских спектаклях, а актерам остаться актерами и не уйти в аниматорство.

**Сцена на Фурштатской.** У нас 3 сцены в центре города и недавно появилась четвертая. Несколько лет назад Комитет по культуре выдал театрам список неликвидных помещений, на получение которых можно было подать заявку. Когда увидели здание на Фурштатской, влюбились в это место сразу. Там совершенно потрясающие старинные ворота и маленький собственный дворик, атмосфера настоящего Петербурга. Подали заявку в КУГИ (Комитет по управлению городским имуществом — Н. С.), около двух лет оформляли документы на получение помещения, это сложный процесс. Дальше сделали ремонт и открылись в конце октября.

### ПРОЕКТЫ

**Летняя лаборатория фигуративного театра,** которую мы делаем вместе с Анной Ивановой-Брашинской и Натальей Сергеевской. Это образовательный проект для актеров, режиссеров и художников театра кукол. Приглашаем в театр четырех известных режиссеров на недельные мастер-классы, педагогов подбираем так, чтобы методики преподавания, инструменты, способы работы были достаточно разными. Отбираем 20 участников на конкурсной основе и целый месяц они исследуют и творят, конечно, это меняет их представление о театре кукол. В рамках Лаборатории существует и теоретическая часть: лекции по современному искусству, иногда зовем педагогов из смежных областей, например, на первой Лаборатории были лекции по семантике визуального образа, а Лев Лурье рассказывал о мифах Петербурга.

**Это абсолютно некоммерческий проект,** театр не получает никакой финансовой выгоды, но этот проект очень



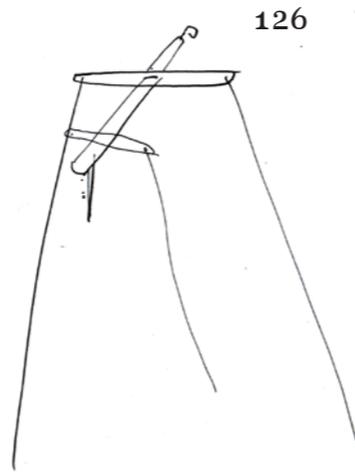
значим для нас. В прошлом году Лабораторию поддержал Комитет по культуре и СТД, в этом году — нет, при этом все говорят, что мы большие молодцы и занимаемся настоящим искусством, делаем полезное дело, но почему-то деньги направили на что-то другое, видимо, еще более полезное. Вообще, я последнее время очень часто слышу фразу: «Зачем поддерживать “Karlssohn Haus”, у них и так всё хорошо, вон какие молодцы: и репертуар хороший, и фестивали, и награды», только всё никак логику в этом не могу проследить, почему, если театр развивается и хочет что-то делать, его поддерживать не нужно?! Почему нужно топить деньги в болоте, ведь сколько туда ни вложи, результата никакого не будет. Но в этом году Лабораторию поддержали ДТЗК и Французский институт, что позволило ей состояться. Какое-то количество участников лаборатории — это актеры моего театра. То есть мы работаем над повышением профессионального уровня нашего коллектива. Приглашение именитых режиссеров в театр всегда позитивно сказывается на репутации в целом. Ну и конечно, Лаборатория повышает профессиональный уровень актеров в городе и стране, влюбляет как актеров, так и зрителей в театр кукол, и это ее главная цель, это так, хоть и звучит достаточно романтично.

**Форум молодых театралных менеджеров.** Мы организовали его впервые в апреле 2017 года с Наталией Сергеевской и Анастасией Ким. Мне кажется, это прекрасный проект, который позволяет менеджерам общаться между собой, находить полезные контакты, делиться своими достижениями и перенимать опыт других. Ты слушаешь чей-то доклад или, скорее, рассказ, тут же можешь задать вопросы в зале или в коридоре, можешь поговорить со спикером на дополнительных мероприятиях. То

есть спикер — не педагог, который очень далек от тебя, а коллега, который хочет поделиться своим опытом и, возможно, ему это не менее важно, чем слушателям, все-таки публичное выступление помогает структурировать мысли и найти ответы на интересующие вопросы. Обмен опытом, знаниями важен для продвижения театра. Идеи, которые высказывались, были универсальны: подходили и крупным государственным театрам, и маленьким частным. И для меня это главная ценность — люди не тратят свое время, слушая абстрактные рассказы про какие-то, пускай и удачные, но применимые для очень узкого круга театров проекты.

**Guest program.** Нельзя сказать, что этот проект состоялся, скорее, он еще в зачаточном состоянии. Идея состоит в том, что в Петербург приглашаются камерные коллективы, чтобы познакомить зрителей с ситуацией в мире театра кукол. У нас в городе мало возможностей посмотреть спектакли театров кукол из других стран или даже из других российских городов. Есть БТК-ФЕСТ, КукАрт, на которых можно раз в год что-то посмотреть. Хочется давать эту возможность зрителям в течение года. Есть идея на регулярной основе раз в 2–3 месяца привозить интересные спектакли. Было несколько попыток, но пока, скорее, спонтанных. Приезжали коллективы из Кореи, из Беларуси. Театр из Кореи мы привозили совместно с фестивалем Kingfestival из Новгорода. Кооперация позволяет уменьшить расходы. Для того чтобы реализовать этот проект, конечно, нужна поддержка города, но пока получить ее не удастся.

**Главное достижение.** Это не только мое достижение. Нам удалось сделать достаточно успешный частный театр. У нас хороший репертуар, хоро-



126

шие артисты, весьма приличная инфраструктура, бесплатный кофе, в конце концов. Нам удастся договориться с замечательными режиссерами о постановках, это сказывается на качестве репертуара.

**Главная проблема.** У нас не так давно появились взрослые спектакли. И пока есть проблема со сбором аудитории. Не могу сказать, что у нас пустые залы, но нам есть куда стремиться. Я считаю, что привлечение зрителя на спектакль дается большими усилиями. Нас знают как детский театр, а как взрослый — пока мало.

**Минусы негосударственного театра.** У нас нет госфинансирования. Благо, мы живем в Петербурге, где есть субсидия от Комитета по культуре для частных театров. Она покрывает некоторую часть наших затрат. Мы не можем себе позволить рекламу в большом количестве, но может, это и хорошо. Это рождает креативный подход. Мы не можем содержать большой штат: нет монтировщиков, бутафоров, реквизиторов, костюмеров.

**Плюсы негосударственного театра.** Мы намного свободнее государственного театра: в выборе постановок, репертуара, того, как мы работаем, для чего мы это делаем. У нас нет госзадания, никто не говорит, что надо поставить 8 «Колобков»... Мы сами выбираем то, что нам близко, ценно. От этого выигрывает качество спектаклей.

Если появляется какая-то идея, мы ее тут же реализуем, пока она жива, пока она теплится и нам интересно. Если есть идеи, желание и силы, мы начинаем работать над постановкой, если идея не сформулирована, мы можем подождать. Нет четкой уста-

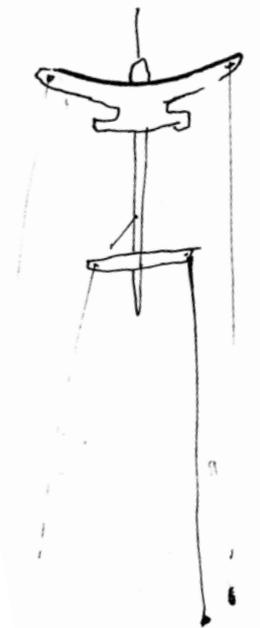
новки, сколько, чего и для кого мы должны поставить. Все-таки театр — это тонкий процесс, не поддающийся математическому просчету, бывает, что художник готов выпустить по семь спектаклей в год, а бывает, что нужна пауза, нужно снизить темп. Мы можем себе позволить и «перевыполнить план» и немного выдохнуть, в гостеатре невозможно ни одно, ни другое, стоит в плане четыре постановки, значит, четыре, и не важно, что нет сил и вдохновения, нужно выпускать, конечно, ничего стоящего из этого «насилия» получиться не может.

Для нас очень важно, чтобы зритель к нам возвращался. Наши зрители — это наши единомышленники. Конечно, во главе угла стоит качество постановок, но мы стараемся создать гостеприимную атмосферу, которая тоже очень важна, и это работа не только творческой части коллектива, но и администраторов. Нам важно найти и удержать своего зрителя, для гостеатров это не так принципиально, финансирование всё равно будет.

Гостеатр — сложная структура; много бумажной волокиты, моментов, которые далеки от творчества, какая-то постоянная конкуренция между людьми, боязнь потерять место. Много штатных единиц, которые ничего не делают, а место занимают. Хотя, конечно, есть и исключения.

#### СТАТИСТИКА:

- 14 актеров в труппе и 10 приглашенных.
- 24–50 тыс. рублей.
- Собственные средства, субсидия Комитета по культуре.
- 1,5 млн. рублей (25%).
- В неделю: 15–18 детских, 1–2 взрослых. В год — около 960 спектаклей.



127

**Анри Гуйе** (Henri Gouhier, 1898–1994) — выдающийся французский философ и театровед XX века, совершенно неизвестный у нас. Пожалуй, он единственный театровед, избранный во Французскую Академию (в 1979).



В 1943 году Гуйе выпустил книгу «Сущность театра» (дополненное второе издание — 1967). В ней он применяет экзистенциальную философскую модель для определения театрального искусства. Его концепция получила дальнейшее развитие в книге «Театр и экзистенция» (1952), а затем в вышедшей уже в 1970-е годы, в постэкзистенциальную эпоху, книге «Антонен Арто и сущность театра» (1974).

В «Театре и экзистенции» главной темой становится проблема трагедии. Каждая из семи глав содержит по три параграфа. Первая глава («Мир драматический») включает «Драматические категории», «Объективность и антропоцентризм» и «Экзистенцию». Вторая глава («Трагедия») состоит из триады: трансцендентность, свобода и поэзия. Третья («Драматическое»): «Трагедия и смерть», «Смерть как драматический принцип» и «Драматическое и метафизическое». Принципиальная четвертая глава — «Экзистенция на сцене» — составлена из параграфов, рассматривающих реальное, ирреальное и универсальный театральный мир — марионетку.

Пятая глава («Комическое»): «Комическое положение», «Тип», «Комическая абстракция». Шестая («Чудесное»): «Функция чудесного», «Трагическое и чудесное», «Чудесное научное». В последней главе говорится о жанрах.

Книги Гуйе прежде всего — философские сочинения. Они раскрывают значение театра внутри философской картины мира и философских категорий. В разделе о марионетке Гуйе дает объяснение

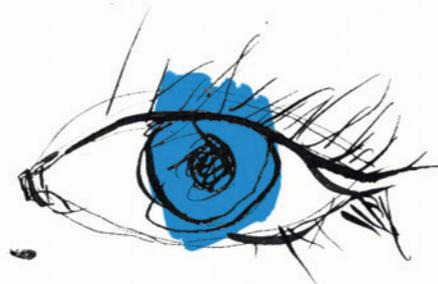
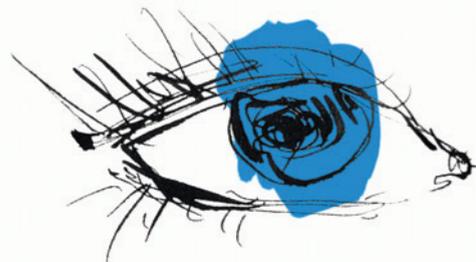
театральной концепции Гордона Крэга. Для Гуйе не сверхмарионетка, а собственно марионетка преодолевает живую человеческую природу и реализует человеческую экзистенцию.

В книге «Антонен Арто и сущность театра» Гуйе совмещает творческую биграфию Арто с осмыслением его основных понятий *cruaute* и *double*. «Жестокость» Арто Гуйе трактует как борьбу хаоса и космоса. Гуйе обнаруживает в «истинном театре» Арто «религиозно-ритуальную основу» и приходит к выводу, что Арто не предполагает структуры трагедии, направленной на достижение катарсиса через сострадание и страх.

Общая идея основных сочинений Гуйе заключается в выявлении экзистенциальных тенденций в глобальных театральных концепциях. Так, театр Арто направлен на реализацию человеком своей экзистенции. Гуйе провозглашает идею разрушения аристотелевского понимания театра. Арто и Брехт осуществляют это с противоположных позиций. Брехт максимально расширяет значение театра, растворяя его в реальной жизни. Арто, отталкиваясь от теории Ницше, изгоняет из театра «аполлоновский дух», оставляя только дионисийство (поэтому, считает Гуйе, невозможен катарсис, но восстанавливается связь с мистерией).

Книги Гуйе стали заметным вкладом в теорию театра XX века. Европейские теоретики театра постоянно обращаются к его трудам. Основным качеством театра Гуйе считает категорию трагического, которая трансформируется в различных жанрах и видах театра. В XX веке происходят значительные преобразования театральных форм.

**Вадим Максимов**



# Анри Гуйе. Марионетка

ПЕРЕВОД  
С ФРАНЦУЗСКОГО  
ТАТЬЯНЫ КУЗОВЧИКОВОЙ

«Марионетка»<sup>1</sup> — третья часть главы «Экзистенция на сцене». Во французском языке «une marionnette» означает любую театральную куклу. В тексте Анри Гуйе слово «la marionnette» используется без привязки к конкретной технологической системе, подразумевая, что речь идет о театре кукол как таковом. В полемике с Гордоном Крэгом Гуйе формулирует оригинальную концепцию театра кукол, в которой главная роль отводится вовсе не кукле, а актеру, который ею управляет.

Кукла на сцене не исключает актера: откуда ей взять речь и движение? Она вытесняет со сцены тело актера, но не голос и не движение, источником которого является актер. Кукловод ведет свою куклу, но ведет именно он, а не кукла: потому он заслуживает звания актера. Заслуживает в полной мере. Его роль никак не сравнить с ролью того, кто управляет волшебным фонарем, молчали-

вым механиком по ту сторону игры. Дергает ли его рука за ниточки или является продолжением тела куклы — это рука разумная, своим знанием одновременно дающая жизнь и движение. Снизу или сверху звучит голос деревянных комедиантов — участников комедии, это звучит человеческий голос, через эту человечность они оживают и обретают душу. Стало быть, присутствие заключено

<sup>1</sup> Печатается по: Gouhier H. La marionnette // Le Théâtre et l'existence. Paris: Aubier, 1952. P. 119–127.

внутри действия, а действие подразумевает присутствие: это значит, что театр кукол точно так же требует активного присутствия актера.

Гастон Бати<sup>2</sup> занимался теорией и практикой театра кукол наряду с театром драматическим; его опыт важен, поскольку он распознал присутствие актера в театре кукол. Отсюда его предпочтение перчаточным куклам. Марионетка — кукла, наиболее удаленная от кукловода, он управляет ею как бы со стороны; ее ноги передвигаются по земле, и кажется, что она обладает автономией куклы-автомата. Нас восхищает в ней чудесная кукольность, гораздо более чудесная, чем если бы мы видели в ней просто игрушку. Перчаточная кукла буквально продолжает тело актера, точнее, только с ним она образует единство, порой сложно реализуемое. Ведь есть своеобразное сопротивление между куклой и волевым импульсом, который дает ей, помимо движения, возможность осуществиться через взаимодействие, через захватывающие поединки с актером и режиссером, цель которых — утвердить их присутствие в представлении. Будет ли театр кукол театром без присутствия актера? Именно здесь таится фундаментальная истина, запечатленная на страницах Эдварда Гордона Крэга: если, по его убеждению, значение актера в истории и философии театра сомнительно, кукла находится именно в том пространстве, которое мы вслед за ним называем «искусством театра». Перчаточная кукла и марионетка не создают отдельного околотеатрального вида искусства, как, например, цирк: кукол не демонстрируют как экзотических или ученых животных. По сути, истина такова: кукловод сам является актером.

Нет никакого театра там, где текст только проговаривается, как в кни-

ге, и не нуждается в представлении. Ибо представлять значит сделать представимым через присутствие, в том смысле, что само явление театра связано с присутствием актера. Исключать присутствие, сохраняя актера — это уже не театр, но другое искусство — кино. Сохранять присутствие актера, исключая актера — этого, кажется, хотел Крэг: но это невозможно.

То, что может сделать кукла, — заставить забыть, что присутствие предполагает актера. В каком смысле?

Присутствие актера порождает две категории оценочных суждений: о существовании актера и о его персонаже. Я верю в существование Маргерит Жамуа<sup>3</sup>. Мне кажется, что Федра реальна. Потому меня в равной степени интересуют перипетии персонажа и актера, персонаж оживляющего. Мне может показаться, что персонаж вполне посредственный, но его спасает талант актера, и наоборот — иногда актера можно оценить через персонаж. Неустанная бдительность держит критический ум в режиме двойного переключения, руководствуясь двойным смыслом игры: актер играет роль и в то же время сохраняет свое реноме.

«Я хотел посмотреть Гамлета... но увидел только Сару Бернар»<sup>4</sup>. Один план перекрыл другой. Андре Жид был этим рассержен — к большому удивлению соседей по креслам, которые пришли посмотреть на Сару Бернар, а не на Гамлета. Здесь заключен риск присутствия актера на сцене: кукла же пытается этого избежать.

Чтобы поверить в Воскресение, апостол Фома хотел потрогать рану своими руками, отказываясь верить только глазам. В повседневной жизни мы не столь требовательны, мы

**2 Гастон Бати (1885–1952) — театральный режиссер, один из создателей «Картеля четырех». Бати также всерьез занимался изучением традиционных кукольных систем — в теории и на практике, автор нескольких книг по истории театра кукол.**

**3 Маргерит Жамуа (1901–1964) — трагическая актриса, играла ведущие роли в театре Гастона Бати. С 1943 года возглавляла театр Монпарнас.**

**4 Gide A. Prétextes // Mercure de France. 1923. 10 éd. P. 130.**

**5 Андре Жид (1869–1951) — писатель, прозаик, драматург и публицист, одна из ключевых фигур французской литературы рубежа XIX–XX веков. В 1947 году получил Нобелевскую премию по литературе.**

скорее стремимся избежать контакта с прохожими на улице и пассажирами в метро. Так же легко мы соглашаемся быть в театре просто зрителями: мы верим в существование актеров, потому что видим их, и этого достаточно — даже в том случае, если роли без слов.

Исключим визуальные данные. Конечно, вера в существование остается! Но кажется, что человек перестает существовать для меня, как только исчезает возможность ассоциировать имя с его образом. Историк любит находить черты своих героев на холсте или в мраморе; что мысль Иисуса без образа? Одного голоса недостаточно: то, что раздастся по радио, конечно, есть признак существования личности, но личности невидимой, существования отдаленного, я даже не могу быть уверен в его актуальности, поскольку удаленность диска в пространстве приносит удаленность во времени.

Что происходит перед ширмой? Яркий визуальный ряд создает ощущение существования, но это относится к изготовленной деревянной кукле. Заданная гармония согласовывает движение и речь. Как голос означает человеческое присутствие, как речь и движение принадлежат актеру, так кукла подразумевает присутствие актера и принадлежит искусству театра. От актера остается присутствие без очертаний, практически безличное, теплое пламя, источник которого скрыт, свет звезды, название которой засекречено. Визуальный ряд втягивает зрителя в спектакль, и для него Гиньоль становится более реальным, чем рука актера, без которой Гиньоль не мог бы существовать.

Перекрыть веру в существование актера и одновременно интерес к его персоне, кажется, таков эффект театральной куклы: это не исключает

присутствия актера, но устраняет его тело со сцены, как и визуальный ряд, который обладает силой экзистенциального внушения, воспроизводит персонаж, чей силуэт и облик способны заставить поверить в его реальность.

Если определять куклу через экзистенциальные категории, которые сопровождают наше восприятие, то в сочинениях Гордона Крэга наглядно отражена путаница между онтологическим пониманием реальности и эстетическим пониманием реализма.

Исключая из поля зрения тело актера, кукла сама по себе еще не освобождается от предрассудков реализма. С легкостью можно представить себе скульптуру, костюмы, стиль игры — в абсолютно реалистической манере. Гордон Крэг это прекрасно понимал и воспевал царство священной сверхмарионетки, чьим идеалом будет «тело в состоянии транс»<sup>6</sup>, одновременно противопоставив ее и актеру и современному театру кукол, который подражает актеру<sup>7</sup>.

То есть у куклы нет никакого преимущества для борьбы с искушениями реализма, и порой на ширме он гораздо сильнее, чем на сцене. Более того, она не исключает отсылку к реальности, в которую можно поверить, «как если бы...».

Перекрыть веру в существование актера не значит заодно перекрыть веру в персонажа и реальность его приключений. Если Гастон Бати задумывает приобщить своих кукол к Эсхилу и Софоклу, то намерение его не в том чтобы разрушить реальность, но чтобы ее преобразить: трагедия находится по ту сторону нашей повседневной жизни; кукла, лишенная слишком человеческих очертаний лица и тела, будет ближе

**6 Крэг Э. Г. Актер и сверхмарионетка // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 228.**

**7 См.: Там же. С. 227.**

к героическому существованию настолько, насколько будет далека от существования материального. Речь идет о том, чтобы в буквальном смысле слова очистить представление от антропоморфизма, а не о том, чтобы превратить трагедию в феерию.

Так, театр кукол не ограничивается феерией и фарсом: он может быть театром реальности, но реальности в духе римских миниатюр, правдоподобных в своем несоответствии краскам нашей вселенной.

Если взять это на вооружение, можно совершенно точно утверждать, что вместе с видимым присутствием актера и верой в его существование одновременно исчезает и серьезная преграда для представления ирреального. Где найти женщину с телом феи? Или актера с лицом фарсовой маски? Всё меняется, когда силуэты и лица сделаны на заказ: персонаж совпадает со своим изображением. Сопротивление дерева ничто по сравнению с сопротивлением живых форм и одушевленных персон. Так воображение может обрести свободу, которая заставляет мимировать камень, свободу, которая позволила

<...>

Символично, что Платон, желая продемонстрировать нереальность материального мира, выдумал аллегорию пещеры, из которой можно наблюдать «афинский гиньоль»<sup>8</sup>.

Так же как феерия и фарс не являются производными и представляют собой самостоятельные жанры, так и куклы утверждают совершенно особое искусство театра, которое не может быть ниже или выше других.

Есть театр, в котором присутствие актера очевидно, а есть театр, в котором присутствие актера скрыто. Второй вид не является продолжением первого, завершающей стадией эволюции или вершиной прогресса. Они существуют параллельно.

Доказательство тому — специальное образование, особая психология и даже иная профессиональная этика актера с «волшебными руками», который остается невидимым и во время аплодисментов. Это могло бы относиться ко всем художникам, ко-

**8 Платон уподобляет человека заключенному в пещере, который видит на стене только тени реальных предметов, но не видит самих предметов. (Прим. перев.)**

---

**Есть театр, в котором присутствие актера очевидно, а есть театр, в котором присутствие актера скрыто... Они существуют параллельно**

---

Эль Греко мистически растягивать тела на холсте. Разрыв между тем, что видит зритель, и тем, что видел поэт, предельно сокращен: поэт становится истинным платоновским демиургом, который, создавая всё, кроме материи, занимается сотворением мира.

которые участвуют в создании представления, от режиссера до костюмера. Как всегда, больше похвалят оригинальность технических средств, лучше всего оценят оригинальность задач, а меньше всего усилий уйдет на распределение оценок по иерархии.

Кому придет в голову мысль: один может занять место другого. Исключить видимое тело актера значит избавиться от трудностей: это прекрасно! Но преодолеть трудности тоже неплохо! Вместе с ними на сцене разворачивается настоящая борьба, на которую отзываются заинтересованность и удовольствие зала. Воплощение персонажа в живом теле, сквозь двойное сопротивление тела персонажу и персонажа телу, пропускание персонажа через себя, сквозь двойное сопротивление персонажа личности и личности персонажу, такова театральная форма «битвы с ангелом», которая дает искусству смелость.

Наблюдение за игрой актера позволяет нам сосредоточиться на том, что есть главное и наиболее загадочное в представлении: преобразование, которое утверждает присутствие. Видеть не то, чем Сара Бернар будет в Гамлете, но чем будет Гамлет в Саре Бернар — такой расклад про-

диктован самой природой театра. И пусть не говорят о тонких нюансах: нет ни нюансов, ни тонкости там, где очевидно самое грубое сопротивление: когда идея произведения и убеждения звезды устремлены прямо в противоположные стороны. Часть публики требует от Саша Гитри<sup>9</sup> в любом образе оставаться Саша Гитри: мы ждем Дон Жуана Мольера в подаче Луи Жуве<sup>10</sup> или Марианну Мюссе в исполнении Маргерит Жамуа.

В разные эпохи театру было чему поучиться у кукол, и есть смысл об этом сегодня вспомнить. Аналогично русский балет в начале века оказал услугу искусству театра. Никто, однако, не вынес оттуда мысль, что теперь театр должен раствориться в искусстве балета. В невероятных возможностях театра кукол кроется его будущий потенциал. И когда будущее театра находится под угрозой, только актер и сцена могут его спасти.

**9 Саша Гитри (1885–1957) — популярный писатель, актер, кинодеятель.**

**10 Луи Жуве (1887–1951) — театральный режиссер, один из создателей «Картеля четырех». Луи Жуве был также одним из крупнейших актеров театра и кино своего времени.**

# Роман Галунов

## и его работы о театре кукол Ирана

Всякий журнал, посвященный искусству, непременно должен уделять внимание истории – вехам и направлениям в развитии определенного вида искусства, создателям произведений и тому, как они воспринимались народом в целом и разными его представителями в различные эпохи. Наконец, нельзя забывать о тех, кто собирал материал и изучал тот или иной предмет искусства.

Театр кукол (в этом никто не сомневается) нуждается в специализированном журнале широкого профиля и, конечно, хорошо, что у нас будет несколько «кукольно ориентированных» периодических изданий. И «Театр чудес», и сборники «В профессиональной школе кукольника», и объемные буклеты, замечательные альбомы, отражающие историю и сегодняшний день российских театров, издания и переиздания трудов российских и зарубежных мэтров, книги, статьи, диссертации и т.д. и т.п. — всё это свидетельствует о том, что театр кукол занимает очень прочное место в отечественной культуре, что он привлекает всё большее число исследователей: историков, теоретиков, критиков, этнографов, психологов и других представителей гуманитарных наук. Разумеется, как известно с давних времен, чем больше знаешь, чем шире охватываешь область интересующего тебя предмета, тем больше возникает вопросов, и тем отчетливее понимаешь, сколько еще неизвестного таится и в самом предмете, и в его осмыслении предшественниками и современниками.

Такое предупреждение понадобилось мне, чтобы оправдать тот аспект, к которому мне хочется обратиться в предлагаемой статье. Собственно, «оправдать» — неточное слово. Скорее, надо просто сказать, что есть страницы российского «куклознания», практически не известные сегодняшним кукольникам и едва затронутые нашими историками, занимающимися театром кукол. Имею в виду материалы, собранные и отчасти опубликованные учеными других специальностей — этнографами, археологами, религиоведами, лингвистами, культурологами, писателями, путешественниками, педагогами и т.д. Множество ценнейших сведений открыто, собрано, опубликовано И. Н. Соломоном, А. П. Кулишом, Б. П. Голдовским

и другими российскими исследователями. И всё же остается немало белых страниц, неоцененных имен, забытых публикаций и пр.

Кажется несправедливым и совершенно неоправданным забвение трудов отечественных востоковедов, особенно тех, кому выпало жить и работать в сложную эпоху конца XIX – первых четырех десятилетий XX века. Они внесли огромный вклад в мировую ориенталистику. И — кто вполне целенаправленно, кто попутно — описали, запечатлели традиционный театр кукол народов Средней Азии, Ближнего и Дальнего Востока. А. Алекперов, Р. А. Галунов, М. Ф. Гаврилов, П. А. Комаров, Н. С. Лыкошин, Ю. Н. Марр, Н. Н. Мартинович, А. Н. Самойлович — далеко не полный список.

Долгие годы их труды частично оставались в архивах, что-то пропало, что-то было «похоронено» в изданиях 1900–1930-х годов, не переиздававшихся и ставших библиографической редкостью, да и известных лишь узкому кругу специалистов. К тому же значительная часть востоковедов попала под сталинские репрессии и была расстреляна, отправлена в лагеря, выгнана из институтов, лишена права работать над своими темами, в лучшем случае запрещены были поездки в другие страны и даже полевые исследования на территории Советского Союза. Сегодня их имена и работы занимают достойное место в историографии российского востоковедения, однако большинству кукольников они по-прежнему неизвестны. Спасибо Б. П. Голдовскому, переиздавшему в 1992 году книжку М. Ф. Гаврилова «Кукольный театр в Узбекистане» (Ташкент, 1928) и опубликовавшему письмо внука ученого, откликнувшегося на это переиздание<sup>1</sup>. Но следует издать еще немало значимых работ, непременно с комментариями и биографией исследователей.

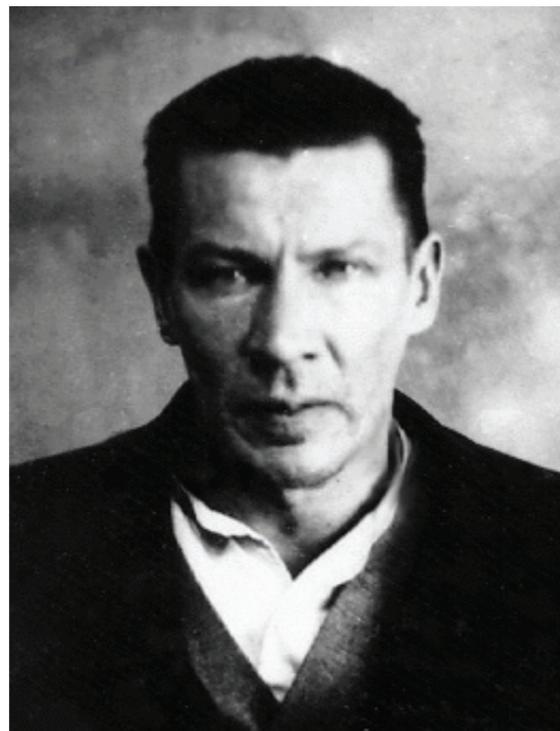
<sup>1</sup> См.: [Голдовский Б. П.] Старая книга. История в аннотациях и письмах // Театр чудес. 2010. № 3–4. С. 39.

В данной статье я остановлюсь на нескольких трудах Романа Андреевича Галунова, изучавшего иранскую (персидскую) культуру. Именно на трудах, потому что о самом Галунове известно крайне мало. Мне не удалось найти ни его более-менее подробной биографии, ни полного списка работ. Вот что имеется в официальных справках:

Родился в Москве в 1893 году, русский, беспартийный, образование высшее, профессор Института востоковедения им. Н. Нариманова при ЦИК СССР, проживал в Москве: Мерзляковский пер., д. 16, кв. 29. Арестован 19 декабря 1937 года. Подписан к репрессии по первой категории (расстрел) в списке «Москва-центр» от 5 марта 1938 года на 218 чел., № 39, по представлению начальника 8-го отдела ГУГБ НКВД В. Е. Цесарского. Подписи: «За» — Сталин, Молотов, Ворошилов, Жданов. Осужден и приговорен ВКВС (Военная коллегия Верховного суда) СССР 19 марта 1938 года по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации. Тогда же расстрелян и похоронен на «Коммунарке» (Моск. обл.). Реабилитирован 8 декабря 1956 года.

Известно, что в 1925–1928 годах молодой ученый находился в Иране, по-видимому, преимущественно в Тегеране, где работал в архивах и библиотеках, а также изучал бытующий в то время народный театр (записал тексты нескольких пьес и дал подробное описание самих представлений, кроме того, собрал материал по традиционной свадьбе «в семьях средней зажиточности» горожан). В 1935 году участвовал в работе Третьего международного конгресса по иранскому искусству и археологии, проходившего в Москве и Ленинграде.

Перу Галунова принадлежит несколько работ по персидскому тра-



Роман Андреевич Галунов

диционному театру, в том числе и театру кукол: «Пахлаван Качаль»<sup>2</sup> — персидский театр петрушки<sup>3</sup>; «Хэймэ шэб бази — персидский театр марионеток»<sup>4</sup>; «Ма'рикэ Гйрй»<sup>5</sup>; «Народный театр Ирана»<sup>6</sup>.

Во всех работах Галунов рассматривал народный театр кукол в историческом аспекте и пытался осмыслить его настоящее. Первое он черпал из различных рукописных и печатных источников, второе познавал, встречаясь с современными ему кукольниками, изучая живую народную театральную традицию. Не знаю, когда удастся собрать воедино и подобающим образом издать его труды, поэтому предлагаю краткий обзор статей с некоторыми цитатами.

Стоит напомнить, что 1920-е годы (точнее, 1922–1929) в России ознаменованы расцветом гуманитарных наук и искусств, разнообразием направлений и школ, поиском новых

подходов и методов в разных отраслях знаний, относительной свободой мысли. Не случайно в этот короткий период возрождается и достигает больших успехов краеведение, представленное академическими исследованиями и любительскими изысканиями. Российские этнографы, фольклористы, языковеды, историки отправляются в экспедиции как к народам, населяющим бывшую Российскую империю, так и в сопредельные страны. Собранные материалы, приобретенные знания поистине бесценны уже по той причине, что многие явления, особенно относящиеся к самобытным, традиционным культурам, вскоре исчезли, а в катаклизмах XX века погибло большое количество артефактов, оказались уничтоженными древние письменные источники и пр. Потому столь велико значение работ, зафиксировавших живую традицию.

Галунов относится к ученым-энтузиастам, сочетавшим «кабинетную» работу с полевой. Прекрасное образование, знание нескольких европейских и восточных языков позволяло ему широко привлекать работы предшественников и современников — европейских, восточных, отечественных ученых и собирате-

ных исследований. Неслучайно Марр, специализирующийся главным образом на изучении языков и диалектов Ирана, работавший над составлением русско-персидского словаря, поместил в том же томе «Иран. II» статью «Кое-что о Пэхлэван кэчэле и других видах народного театра в Персии», многие наблюдения и выводы которой совпадают с галуновскими, в чем-то дополняя их. Сравнение театроведческо-этнографических работ обоих востоковедов было бы весьма полезным.

Пока же обратимся к работам Галунова. Сетую на то, что «отрывочность и случайность сведений о различных видах народного театра, встречающихся в персидских литературных произведениях и исторических трудах и полное отсутствие данных в памятниках изобразительного искусства, имеющих столь большое значение для работы по реконструкции театра, лишает нас возможности проследить эволюцию театральных форм Ирана»<sup>7</sup>, он пытался восстановить или хотя бы отчасти пролить свет на древнюю театральную традицию Ирана, опираясь на то, что сохранялось еще в первую четверть XX столетия. При этом утверждал: «Длительность теа-

7 Галунов Р. А. Народный театр Ирана // Советская этнография, 1936. № 4–5. С. 55. (В дальнейшем указания на страницы этой работы даны в скобках.)

2 Встречаются также варианты названий Пэхлэван кэчэле и Пэхлэван Кэчэле.

3 Галунов Р. А. Пахлаван Качаль — персидский театр петрушки // Иран. Кн. II. Л., 1928.

4 Галунов Р. А. Хэймэ шэб бази — персидский театр марионеток // Иран. Кн. III. Л., 1929.

5 Галунов Р. А. Ма'рикэ Гйрй // Там же.

6 Галунов Р. А. Народный театр Ирана // Советская этнография. 1936. № 4–5. С. 55–83.

### Простейшим видом теневого театра и, видимо, одним из самых древних, считается «Фанус-е-хэяль» — «Фонарь видений»

лей. Интересно, что в 1925–1926 годах в Иране находился Ю. Н. Марр, вполне вероятно, что молодые ученые встречались, делились научными планами, обменивались впечатлениями и результатами собствен-

ной традиции Ирана и многообразие ее форм лучше всего могут быть показаны на материале кукольного театра» (С. 55). На основе изучения всех доступных источников и собственных полевых разы-

сканий Галунов пришел к заключению, что на протяжении последнего тысячелетия истории Ирана в различные эпохи существовали: «волшебный фонарь», теневой театр, марионетки, перчаточный («театр типа гиньоль»), женский ножной театр и близкие к кукольным представлениям — театр картин и театр движущихся картинок, последний из которых похож на русский раек (С. 55).

Простейшим видом теневого театра и, видимо, одним из самых древних, считается «Фанус-е-хэяль» — «Фонарь видений», упоминания о котором встречаются, начиная с XI–XII веков в персидской поэзии, а подробные описания приводятся в некоторых толковых словарях. «Он представлял собою фонарь, внутри которого вокруг светильника укреплялись на карусели вырезанные из бумаги фигуры. Карусель приводилась в движение силой нагретого воздуха, и движущиеся фигуры отражались на стекле фонаря. В современном Иране, — пишет Галунов, — таких фонарей нет» (С. 55).

В XI–XII веках в Иране также бытовал теневой театр «хэяль-бази», «в котором игра кукол отражалась на экране. Этот вид театра упоминается в нескольких местах «Хамсэ» Низами и в следующих стихах поэмы Асади Туси «Гершасп-намэ», написанной в XI в., в главе, посвященной описанию мира:

Он подобен искуснику, придумывающему забавы, / Который умеет на занавеси показывать видения» (С. 56).

Называются и персидские поэты, писатели XIV–XV веков, в чьих произведениях есть строки или страницы о кукольном театре. Ко времени пребывания Галунова в Иране теневого театра там уже не было. «Едва ли не последнее свидетельство о нем отно-



Перчаточные куклы из представления «Пэхлэван кэчэль». Сэрвеназ ханом с младенцем. Корапэт. Див. Внизу: Вор. Мобарэк. Еврей. Пэхлэван

сится к XVII в. и принадлежит французскому путешественнику Tavernier, который наблюдал представление теневого театра на шахской площади («Мэйдан-е шах») в Исфагани (Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier. Paris, 1692. 1-ere partie)» (С. 58).

В связи с театром марионеток Галунов напоминает широко известное четверостишие, приписываемое Омару Хайаму, где «поэт сравнивает человека с марионеткой, играющей по воле рока на кожаном коврике бытия, а затем уходящей в ящик небытия. Слово “нэт” — “кожаная подстилка, кожаный коврик”, указывает на то, что речь идет о театре марионеток, в котором куклы играют на полу на твердом основании» (С. 56).

Описаний раннего персидского перчаточного театра не сохранилось, но Галунов полагает, что он должен был выглядеть почти так, как изображен на рисунке Адама Олеария, посетившего Персию в 1630-е годы. Доказательством служит и термин, употребляемый для этого театра — хэймэ йе кэмэр (хэймэ — ширма, кэмэр — талия, пояс), что отмечено и Марром («Кое-что о Пэхлэван кэчэле и других видах народного театра в Персии»). Кроме того, театр подобной конструкции еще в начале прошлого века можно было видеть в Узбекистане, о чем Галунову было хорошо известно из работы его коллеги М. Ф. Гаврилова: он ссылается на его исследование «Кукольный театр Узбекистана»<sup>8</sup>. Эти данные позволили реконструировать «распространенный в XV–XVII вв. в Иране театр типа гиньоль: кусок покрывала укреплялся над головой кукольника на четырехугольной деревянной раме, которая поддерживалась планками, упирающимися в кушак артиста. Кукольник, надев на обе вытянутые руки куклы, показывал их над покрывалом» (С. 57).

Переходя к современному народному театру, Галунов останавливается на театре марионеток «Хэйме шэб бази», перчаточном театре, называемом по имени главного персонажа «Пэхлэван Кэчэль» («Плешистый богатырь»), женском театре и театре картин. Прежде всего, он сообщает интересные сведения об актерах, называемых «люти» (так именовались и те, кто разыгрывал в живом плане небольшие пьесы, и кукольники, и выступавшие с дрессированными животными, фокусники и др.): раньше они составляли «особую цеховую организацию уличных артистов, возглавлявшуюся старшиной “люти-баши”. В настоящее время такой организации не существует, но старая цеховая традиция сохранилась

среди уличных артистов, строго соблюдающих правила взаимоотношений друг с другом. Артисты народной драмы в современном Иране подразделяются на две группы: «высшую», в которую входят артисты кукольного театра обоих видов, сказочники и фокусники, и «низкую», к которой принадлежат заклинатели змей, вожаки животных и раешники. Ремесло люти переходит часто от отца к сыну, причем артист всегда начинает свою карьеру с амплуа ученика (шагерд). Между артистами народного театра, как некогда у средневековых гистрионов, нет резкого разграничения по специальностям: они всегда более или менее универсальны, и в одном артисте нередко соединяется кукольник, фокусник и сказочник» (С. 58).

8 См.: Гаврилов М. Ф. Кукольный театр Узбекистана. Ташкент, 1928.



Иран. Куклы из траурных процессий в дни поминовения Хусейна. Куклы музея ГАЦК

По сравнению с прежними временами перчаточный «Пэхлэван Кэчэль» «сделался более стационарным. Его сценическая площадка находится

Относительно театра марионеток Галунов сообщает важные подробности: спектакли Хеймэ шэб бази «устраиваются по вечерам, когда не-

140

### Для удобства оператора марионетки до начала представления развешиваются по внутренним стенкам палатки в порядке выхода на сцену

наверху небольшой палатки (хэйме), укрепляемой на земле привязанными к палкам веревками с железными костылями на концах. На обращенной к зрителям стороне палатки сверху кладется узкая доска — пол сцены, с несколькими отверстиями для установки реквизита. Некоторые кукольники вместо палатки пользуются ширмами. Куклы приводит в движение сидящий в палатке человек, который надевает их на обе руки, просовывая большой палец в один рукав куклы, указательный и средний в голову, а безымянный и мизинец в другой рукав. Он же говорит за кукол через вставляемый в рот пищик («сутсутэк»). Владелец театра стоит в продолжение всего представления справа от палатки (если смотреть от зрителя) и принимает участие в диалоге, а также в действии, что дает возможность увеличить число одновременно играющих персонажей с двух до трех» (С. 58). Далее Галунов приводит подробное содержание пьесы, записанной им в Тегеране в 1927 году со слов кукольника Люти Рамазана, и перевод нескольких сцен. Подобных полноценных описаний и образцов вербальной части уличной кукольной комедии чрезвычайно мало, что особенно повышает ценность работы Галунова.

заметны прикрепленные к сочленениям кукол нитки, посредством которых они приводятся в движение. Представление Хеймэ шэб бази происходит на уровне земли в большой четырехугольной палатке, укрепляемой веревками с железными костылями на концах. Высота стенок палатки около 170 см, ширина 190 см. Задняя и боковая стенки палатки, а также верх ее сплошные, без отверстий. В передней, обращенной к зрителю, стенке устраивается от пола во всю ширину палатки вырез, высота которого приблизительно составляет 50–60 см. Несколько глубже (60 см от переднего полотнища) в палатке ставится экран, высотой 80 см, обитый черной материей, вышитой пестрыми шелками. Кукольное представление происходит на темном фоне экрана, скрывающем движение ниток. Внутренняя часть палатки, в которой стоит оператор и находится ящик с куклами, скрыта от зрителей этим экраном. Пол палатки, от переднего полотнища до экрана, покрывается куском белой материи, на которой происходит игра. Куклы выводятся на сцену из-за экрана. Количество черных ниток, прикрепленных к сочленениям марионеток (сурэт), различно и находится в зависимости от сложности движений каждой из них. Основные нити идут к голове и плечам. Нитки,

идущие от каждой куклы, привязываются к небольшой палочке, находящейся во время представления в руках оператора. Для удобства оператора марионетки до начала представления развешиваются по внутренним стенкам палатки в порядке выхода на сцену.

Набор кукол в театре марионеток состоит из 70–80 фигур. Размер кукол различен и колеблется от 20 до 35 см. Часть кукол из фарфора. Часть делается из дерева и тряпок, обычно самим кукольником. Во время действия играет оркестр, состоящий из барабанщика (зарб-гир), скрипача (кеманча-кэш) и мальчика с кастаньятами (кашо-г-зэн). Артистов двое. Один находится в палатке, приводит в движение куклы и говорит за них. Другой сидит около палатки и играет на барабане чашевидной формы (домбэк). Он говорит от себя и за куклу и по временам принимает участие в игре. Единственная пьеса, показываемая в персидском театре марионеток, «Шах Селим», представляла когда-то, по-видимому, сатиру на ту-

рецкого султана Селима, нанесшего иранцам поражение в 1514 г. В ней пародируется аудиенция при дворе шаха Селима в присутствии английского и русского посланников, торжественность которой непрерывно нарушается шутовскими и непристойными выступлениями отдельных персонажей. Интерес представления заключается в непрерывном появлении новых действующих лиц и техническом совершенстве исполняемых ими акробатических и хореографических номеров. В драматургическом отношении пьеса очень примитивна: она состоит из ряда сцен, в большинстве случаев между собой ничем не связанных» (С. 64). Галунов полностью записал текст пьесы со слов кукольника Люти Шэкэр Али, но в статье ограничился кратким пересказом содержания.

Некоторые детали этого представления свидетельствуют о своеобразии персидского варианта, в целом типичного для марионеток народных театров многих стран. Поражает нескончаемая вереница персона-

141



Фигуры традиционного иранского театра марионеток. Из книги: Puppentheater der Welt. Berlin, 1968. Илл. № 198, 199

жей — шах Селим, английский и русский посланники, водонос, казаки, барабанщики, конюх, жеребенок, медведь, скороходы, негр-слуга, танцовщицы, акробаты и т.д. При этом «каждый появляющийся персонаж здороваются с сидящим около палатки кукольным. Последний спрашивает входящего, кто он, и затем приказывает ему занять место и соблюдать тишину до приезда шаха» (С. 65). Представление не единожды прерывается. Шах и иностранные посланники въезжают на сцену на автомобиле, и шофер останавливает действие — просит «на чай» и уезжает, лишь собрав со зрителей деньги; когда лютти сообщает о рождении мальчика у только что прошедших по сцене жениха и невесты, то призывает публику дать денег на подарок повитухе. Любопытен финал представления: «Пьеса заканчивается появлением демона (гуль), который со страшным рычанием схватывает куклы одну за другой и уносит» (С. 66). Галунов подчеркивает стабильность представлений: в качестве доказательства говорит, что содержание показываемой в Тегеране в 1927 году пьесы «в основном совпадает с пьесой, описанной английским путешественником Ouseley<sup>9</sup> около 125 лет тому назад» (С. 66).

Исследователь уточняет, что «эта стабильность относится лишь к сюжетному стержню. Специфически местным колоритом отмечены пьесы, разыгрываемые в разных городах Ирана /.../ Кроме того, что с течением времени в представления вводятся новые персонажи и происходит модернизация театральных аксессуаров, выражающаяся, напр., в замене экипажа шаха автомобилем или изменении формы одежды военных» (С. 66).

Чтобы не перегружать статью, я пропускаю описание Галуновым «театра картин» и театра типа рус-

ского райка — «Шэхр-е ферэнг» («заграничный город»). Скажу только, что сомнения Галунова по поводу возникновения последнего из театра марионеток позднее подтвердила И. Н. Соломоник, доказавшая европейское происхождение и позднее заимствование персидскими актерами этого вида уличного развлечения<sup>10</sup>.

Особого внимания заслуживают два вида женского кукольного театра, описанные Галуновым. Один из них — «небольшая сценка, показываемая на пальцах правой руки, одетой в чадру и ру-бэнд» (С. 73), кусок белой бумажной ткани с кружевной сеткой для глаз, которым женщины закрывают лицо. По словам Галуно-



Мубарака.  
Из фондов  
музея ГАЦТК им.  
С. В. Образцова

9 См.: Ouseley W. *Travels in various countries of the East*. London, 1823, T. III. С. 404.

10 См.: Соломоник И. Н. *Традиционный театр кукол Востока*. М., 1983. С. 37.

ва, это напоминает распространенную у нас когда-то игрушку би-ба-бо.

«Другая сцена разыгрывается на двух поднятых кверху ногах лежащей на спине женщины. Происходит это так: женщина ложится на спину, обматывает ступни ног тряпками, придавая им форму головы, набра-

товое веселье, хохочет и поет. Джан-баджи-джан (вторая нога лежащей на спине женщины) уговаривает подругу вернуться в дом к мужу. На этой почве между женщинами происходит ссора, переходящая в драку. Здесь игра заканчивается /.../ В настоящее время, в связи с изменением социально-бытовых отношений

## Не ограничиваясь иранским контекстом, Галунов вводит персидский театр кукол в большую культуру народов Малой, Средней и Центральной Азии

сывает на каждую ногу по чадре и сверху привязывает ру-бэнд. Чадра руками натягивается книзу, благодаря чему ногам придается очертание женской фигуры. Вначале поднимается только правая нога, изображающая Баджи-баджи-джан, за которую говорит лежащая на полу женщина. Левая нога, изображающая Джан-баджи-джан, поднимается только в конце игры. За нее говорит другая женщина, находящаяся в комнате. Когда подняты обе ноги, то одна из них занимает положение немного выше другой. Движения фигуры передаются сгибанием ноги. Уход действующего лица и его появление изображается опусканием и подниманием ноги. Вот содержание игры.

Баджи-баджи-джан горюет о муже, который ее бросил. Придя к своей подруге Джан-баджи-джан, она узнает, что ее муж собирается вторично жениться. В горе она уходит. Во время вторичного посещения подруга ей сообщает, что он женился. Наконец, когда она приходит в третий раз, то узнает, что вторая жена ее мужа умерла. Она приходит в неис-

нутри страны, снятием чадры и предоставлением иранской женщине возможности посещать театры и кино, женский театр быстро исчезает из быта» (С. 73–74).

Последняя печатная работа Галунова, помещенная в журнале «Советская этнография», в определенной мере подытоживает находки и наблюдения ученого, хотя не повторяет целиком того, что опубликовано им раньше. Так, иранские представления картин (сурэт-хан) культового характера с изображением эпизодов из Страшного суда, мученичества праведников, жизни имамов, известные, по изысканиям Галунова, еще из средневековых источников и виденные им в 1928 году в Тегеране, описаны в статье «Ма'рикэ Гйрй».

В статье «Пахлаван Качаль — персидский театр петрушки» подробно говорится об устройстве театра, содержании пьесы (сценах постоянных и импровизируемых), о главном герое, характерных для него атрибутах, поведении: Пахлаван ругается, перебрасываясь непристойностями с собеседником, дерется с помощью

палки или палицы «в 90 тыс. батманов стали»; убив одного из персонажей, пытается оживить его клистиром; влюбляется в Сарвеназ и хочет жениться на ней, но она связана с демонами, это ее братья и мать, и Пахлаван убивает их; свадьба с Сарвеназ тут же оборачивается появлением ребенка и приходом повитухи, требующей денег, и т.д.

В эту же работу включен перевод главы «О кукольниках» из сочинения ученого и писателя Хосейн Ва'эза Кашефи «Фотувват намэ» (конец XV века), в котором сообщается о двух видах кукольного театра: о теневом («Шэх-бази»), с куклами, приводившимися в движение нитками перед экраном; и «Бази-йу пиш-бэнд», где актер демонстрировал кукол из-под натянутого над головой покрывала, сидя на земле. Кашефи не только рассказал о виденной им сценке, разыгрываемой уличным кукольником, но дал и религиозно-философское толкование самого феномена кукольного театра. Вот несколько цитат из этого сочинения (в переводе Галунова): «Знай, о славный, что о кукольных представлениях благочестивые дервиши долго раздумывали и много истины им открылось /.../ Один славный человек сказывал: “Однажды, явившись во время представления, увидел я сидящего человека, который, натянув над головой палатку, держал под ней две куклы и то задавал вопрос за одну куклу — голосом взрослого мужчины, то отвечал за другую куклу — голосом девушки, слабым и тонким /.../ В разговоре они поссорились, поколотили друг друга и снова стали мириться”. /.../ Если спросят, что является особенностью кукольных представлений, скажи: хэймэ (палатка) и пиш банд. Представления с хэймэ можно давать днем, а представления с пиш банд — вечером. Пиш банд называется ящик, перед которым дают фанта-



Аббас, дервиш и предатель Шимр. Мистерия о гибели полководца Хусейна «Тазие». Иран, XIX век. Из фондов музея ГАЦТК им. С. В. Образцова

стические представления. При дневном представлении (кукол) приводят в движение руками, а при вечером — передвигают несколько шнурков. Если спросят, на что указывает палатка, скажи: на того человека, из слов и действий которого каждый раз показывается новая игра из этой палатки. А в ней только один — являющийся источником этих противоположностей. /.../ Если спросят, на что указывает пиш банд, скажи: на человеческое сердце, которое является ящиком удивительных

вещей и чудес и каждый раз приводит в движение (какое-либо) из его качеств и состояний. Поэтому его называют galb, т.е. вращение. Один великий человек говорит: ищи того, кто вращает его вращающего. Сердце верующего находится между двумя пальцами из пальцев бога, который вращает его по своему желанию. Когда /.../ куклу не приводят в движение под ящиком — она не двигается. Следует также уразуметь смысл того, что до тех пор, пока не приобретет силу движения конец нити сердца, находящейся между двумя пальцами, — сердце не будет иметь силы движения». «Следовательно, из этого становится очевидным, что кукольное представление указывает на единство действий, каковое является первой ступенью из степени единства /.../. В этой степени идущему правым путем открывается значение того, что ни одно действие /.../ не обнаруживается кроме как всемогущим (богом), и он на примере познает, что образы мира подобны нескольким куклам, нити которых приводит в движение изнутри совершенный учитель по (своей) фантазии и оканчивает свои действия»<sup>11</sup>.

Должно быть, сочинение Кашефи обратило на себя внимание Галунова не только с исторической точки зрения, но и потому, что виденные им в Тегеране представления кукольников за четыре с лишним столетия практически не изменились, отошло на второй план разве что отношение к искусству играющих кукол как к некоей «зашифрованной» божественной тайне.

Ценным представляется то, что Галунов стремился рассматривать иранский театр кукол в контексте всей традиционной театральной культуры персов. Потому в статье

1936 года имеется раздел — «Иранская комедия-фарс». В конце той же статьи в качестве приложения он дает перевод пьесы «Нэнэ Гэмбар», записанной им в Тегеране в 1928 году. Пьеса разыгрывалась в живом плане любителями из городских низов. Исследуя «комедии-фарсы», ученый несколько раз отсылает к театру кукол, полагая, что некоторые персонажи и отдельные элементы пластики в этом любительском театре обязаны своим происхождением театру кукол или существуют здесь параллельно с ним. По мнению Галунова, это выражается в наличии общих (или очень близких) персонажей, «в наблюдающейся временами автоматичности движений и жеста артистов. Например, чувство страха выражается постепенным (под ритм барабана) приседанием актера, в то время как стоящий перед ним другой актер — внушающий страх, в такт его движениям приподнимается на носки. Походка стариков также напоминает движения управляемых нитками кукол» (С. 75). Как и в кукольном театре, «действие прерывается иногда в наиболее интересном месте, и актеры начинают собирать деньги с присутствующих» (С. 75).

Не ограничиваясь иранским контекстом, Галунов вводит персидский театр кукол в большую культуру народов Малой, Средней и Центральной Азии. Должно быть, он планировал заняться и этой проблемой. Но судьба распорядилась иначе...

И последнее. Роман Андреевич ратовал за сохранение традиционного театра, в том числе и кукольного, подчеркивая его серьезное культурное значение и возможность использовать в новых условиях как ценное средство в деле просвещения и культурного развития населения.

<sup>11</sup> Галунов Р. А. Пахлаван Качаль — персидский театр петрушки // Иран. Кн. II. Л., 1928.

Anna Nekrylova

## Roman Andreyevich Galunov and His Works about Iranian Puppet Theatre

Our knowledge and perceptions about puppet theatre in different countries have been significantly enriched by Russian scholars, writers, travelers, and memoirists. And, although Russian historians of puppet theatre have gathered substantial material, a lot still remains outside of the academic discourse and the practice of puppeteers. To a certain extent, this refers to Russian orientalists, especially to those who lived and worked during the end of the 19<sup>th</sup> — the first four decades of the 20<sup>th</sup> century.

The present article is dedicated to Roman Andreyevich Galunov (1893–1938), an Iranologist who successfully combined “desk job” with field work. Little is known about Galunov himself: born and raised in Moscow, he became Professor at the Institute of Oriental Studies, was sent to Iran on an academic trip, in 1937 was arrested for alleged counterrevolutionary activities and within three months executed.

Roman Galunov authored the following articles: “Pakhlavan Kachal — the Persian Theatre of Petrushka”<sup>1</sup>; “Kheyime shab bazi — the Persian Theatre of Marionettes”<sup>2</sup>; “Maarike Giri”<sup>3</sup>; “The Folk Theatre of Iran”<sup>4</sup>. Every article includes a historical section — the data found in written sources, as well as a contemporary section — notes based on the spoken accounts of the bearers of traditional culture, and conclusions based on the author’s own observations of “the old times”, which were “still alive” then. The following statement by Galunov is very important: “The longevity of Iranian theatre tradition and versatility of its forms can be best exemplified in puppet theatre”<sup>5</sup>.

The simplest form — and, apparently, one of the oldest — is “Fanus-e-hiyal”, “The Lantern of Dreams”. It no longer existed in Iran in the 20<sup>th</sup> century, however, the scholar mentions references to it which first appeared in Persian poetry in the 11<sup>th</sup> century, as well as descriptions from various thesauri.

Galunov reconstructs one of the early forms of glove puppet theatre according to the well-known print by Adam Olearius, who visited Persia in the 1630s, as

well as on the basis of a related form of theatre preserved in Uzbekistan in the 1920s, and, finally, drawing upon the name of such shows — kheyime-e-kamar (in Persian “kheyime” means “divider screen”, “kamar” means “waist, belt”).

Galunov goes into detail speaking about the glove theatre of his time “Pakhlavan Kachal” (“The Bald Knight”), named after its protagonist. The scholar compares this kind of puppet theatre to Russian “Petrushka”; describes the structure of this theatre, the way of operating the puppets; informs that the puppeteer “speaks on behalf of the puppets via a pipe in his mouth” (“sut — sutekh”); retells the plot of the play. There are also details of the characteristic features of the play and the principal character’s behavior: he quarrels with his vis-à-vis, shouting indecencies at him, and fights using a stick; killing one of the characters, he tries to revive him with an enema; he plans to get married, fights the demons, etc. The entire play was written down by Galunov in Tehran in 1927 based on the spoken account of the puppeteer Luti Ramazan.

Пахлаван Качаль — персидский перчаточный театр. Из книги: Puppentheater der Welt. Berlin, 1968. Илл. № 198, 199.



There is a lot of very interesting information in the description of traditional Persian theatre of marionettes — Kheyime shab bazi. Here you can find the time of the performance (in the evening), descriptions of the structure of the tent based on black masking stage, the size and amount of puppets, the system of attaching the strings, the information about a small orchestra, accompanying the show, etc. Galunov wrote down the complete text of the play *Shakh Selim* (“the only” play performed by marionettes) as one of the puppeteers narrated it to him, however, in the article the scholar limits himself to an abridged retelling of the plot which “consists in constant appearance of new dramatis personae”<sup>6</sup>, rotation of “a number of scenes, in most cases having no connection between each other”<sup>7</sup>. Certain details of this show bear witness of the diversity of Persian version, which in general is typical for the folk theatre marionettes in many countries: for example, “every newly appearing character says hello to the puppeteer who is sitting near the tent”<sup>8</sup>, the show is interrupted several times at the most fascinating moments, so that the money from the audience could be collected; at the end “the demon (ghoul) appears, who, with terrifying growl, snatches the puppets one after another and carries them away”<sup>9</sup>.

Particular attention should be paid to two types of female puppet theatre described by Galunov. It is “a small scene, shown on the fingers of the right hand”<sup>10</sup>, reminiscent, according to Galunov, of “bi-ba-bo”, a glove toy which was once very popular in Russia. In another situation, the scene is performed on the raised feet of a woman, who is lying on her back. Her feet are wrapped in pieces of fabric in such a way that they start looking as silhouettes of a female body. As a general rule, such a performance is a dialogue between two women: they speak about the cheating of one of their husbands which leads to the inevitable quarrel — and subsequent reconciliation — between the two friends.

The scholar provides some interesting information about the guild of street artists which had existed before: it was headed by a foreman (luti-bashi) and strictly followed — since the old times — the rules of interrelations within each section of this guild and between the sections. According to Galunov, “folk street theatre” actors in the 20<sup>th</sup> century Iran were divided into two groups: the “superior”, which included puppeteers, storytellers, and illusionists, and the “inferior”, which included serpent charmers, animal leaders, and peep show operators. Among Galunov’s translations it is worth mentioning the second chapter “About Puppeteers” from a treatise by K. Kashefi, where the phenomenon of puppet theatre is regarded in theological and religious way.

Besides puppet shows *per se*, Galunov describes those close to them — the theatre of large pictures and the box with moving pictures, as well as “Shahre farang” (“foreign city”), similar to Russian peep show. It is particularly valuable that Galunov was committed to considering Iranian puppet theatre in the context of the entire traditional theatre culture of the Persians.

1 Galunov R. A. *Pakhlavan Kachal — persidsky teatr petrushki* // Iran. Book II. L., 1928.

2 Galunov R. A. *Kheyime shab bazi — peridsky teatr marionetok* // Iran. Book III. L., 1929.

3 Galunov R. A. *Maarike Giri* // Ibid.

4 Galunov R. A. *Narodny teatr Irana* // Sovetskaya etnografiya. 1936. # 4–5. Pp. 55–83.

5 Ibid. P. 55.

6 Galunov R. A. *Narodny teatr Irana* // Sovetskaya etnografiya. 1936. # 4–5. P. 64.

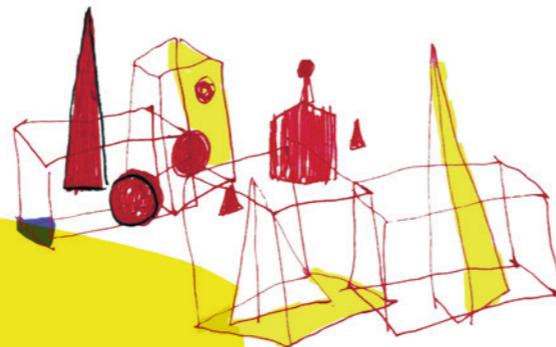
7 Galunov R. A. *Narodny teatr Irana* // Sovetskaya etnografiya. 1936. # 4–5. P. 65.

8 Ibid.

9 Ibid. P. 66.

10 Ibid. P. 73.

# Авторы



## ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

**Татьяна Кузовчикова** — театровед, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры зарубежного искусства РГИСИ, заместитель арт-директора БТК-ФЕСТа. Санкт-Петербург.



## АВТОРЫ

**Алексей Гончаренко** — театровед, кандидат искусствоведения, главный специалист Кабинета театров для детей и театров кукол СТД РФ. Москва.



**Соня Дымшиц** — студентка ГИТИСа (специальность — «режиссура театра кукол», мастерская Бориса Константинова и Виктора Антонова). Ранее училась на театроведческом факультете РГИСИ, сотрудничала с журналами «Пропись», «Барсук-театровед», «Петербургский театр». Санкт-Петербург — Москва.



**Алексей Киселев** — театровед, театральный критик, обозреватель издания «Афиша». Пишет для журналов «Театр» и «ПТЖ», сотрудничает с изданиями «Ведомости», Esquire, КРОТ, Colta.ru и другими. Эксперт Фестиваля «Золотая маска». Москва.



**Вадим Максимов** — историк театра, режиссер, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой зарубежного искусства РГИСИ. Санкт-Петербург.

## EDITOR-IN-CHIEF

**Tatiana Kuzovchikova** — theatre scholar, PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Foreign Arts Studies, Deputy Art Director of BTK-FEST. St. Petersburg.

## AUTHORS

**Alexei Goncharenko** — theatre scholar, PhD in Art History, Chief Expert of the Office of Theatres for Children and Puppet Theatres at the Theatre Union of the Russian Federation (STD). Moscow.

**Sonya Dymshits** — student at GITIS (major — “Puppet Theatre Directing”, workshop of Boris Konstantinov and Viktor Antonov). Before that, Sonya was a student of the Department of Theatre Studies at RIGSI, contributed to the magazines *Copy-Book*, *Badger-Theatre Scholar*, and *Petersburg Theatre Lover*. St. Petersburg — Moscow.

**Alexei Kiselyov** — theatre scholar, theatre critic, and contributor to *Afisha* magazine. He writes for the magazines *Theatre* and *Petersburg Theatre Magazine*, cooperates with *Vedomosti*, *Esquire*, *KROT*, *Colta.ru*, and others. Expert at THE GOLDEN MASK Festival. Moscow.

**Vadim Maksimov** — theatre historian, director, Doctor of Arts, Professor, Chair of the Department of Foreign Arts Studies at RIGSI. St. Petersburg.

**Анна Некрылова** — театровед, филолог, фольклорист, театральный критик, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, профессор факультета театра кукол РГИСИ. Санкт-Петербург.

**Наталья Сергеевская** — театровед, менеджер, начальник отдела развития БТК, директор «Форума молодых театральных менеджеров». Автор и организатор проектов, связанных с продвижением российского театра кукол (среди них — ЛЛФТ, БТК-ЛАБ, портал «Театр актуальных кукол России»). Санкт-Петербург.

**Анастасия Трушина** — театровед, театральный критик. Сотрудничает с «Петербургским театральным журналом» и другими изданиями. Санкт-Петербург.

**Антон Хитров** — театровед, театральный критик. Пишет для газеты «Ведомости», портала Colta.ru и других изданий. Москва.

**Татьяна Шеремет** — театровед, журналист радиостанции «Эхо Москвы в Петербурге». Член экспертного совета фестиваля «Театры Санкт-Петербурга — детям» и Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой Софит». Автор блога о детских театрах в Instagram (@kulturnaya\_mama). Санкт-Петербург.

**Anna Nekrylova** — theatre scholar, philologist, folklorist, theatre critic, PhD in Art History, Research Fellow at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Professor of the Department of Puppet Theatre at RIGSI. St. Petersburg.

**Natalia Sergejevskaya** — theatre scholar, manager, Head of the Development Department at BTK, General Manager of the Forum for Young Theatre Managers. Author and organizer of projects, dedicated to the promotion of Russian puppet theatre (among them LLFT, BTK-Lab, portal *Contemporary Puppet Theatre in Russia*). St. Petersburg.

**Anastasia Trushina** — theatre scholar, theatre critic. Contributes to *Petersburg Theatre Magazine* and other editions. St. Petersburg.

**Anton Khitrov** — theatre scholar, theatre critic. Writes for the newspaper *Vedomosti*, portal *Colta.ru*, and other editions. Moscow.

**Tatiana Sheremet** — theatre scholar, journalist at *The Echo of Moscow* in St. Petersburg radio station. Member of the expert board of the festival *Theatre of St. Petersburg — to Children* and the Highest Theatre Award of St. Petersburg THE GOLDEN SOFIT. Author of the blog about children's theatres on Instagram (@kulturnaya\_mama). St. Petersburg.



**Новый  
интернет-проект  
Большого  
театра кукол  
CONTEMPORARY  
RUSSIAN PUPPETRY**

— это информационный ресурс об актуальном театре кукол России.

Здесь вы найдете:

- краткий исторический обзор, дающий представление об этапах и особенностях развития отечественного театра кукол;
- имена практиков, определяющих сегодняшний театральный процесс, их творческие биографии и художественные концепции;
- фотографии, трейлеры и полные видеoverсии современных постановок;
- базу данных, которая включает в себя контактную, техническую и организационную информацию по спектаклям;
- свежие новости из мира российского театра кукол.

**The Bolshoi Puppet  
Theater new  
internet project  
named  
CONTEMPORARY  
RUSSIAN PUPPETRY**

is an information resource about Russian contemporary puppetry.

Here you will find:

- a brief historical review presenting stages and features of Russian puppetry development.
- names of professionals determining contemporary theater process, their biographies and artistic concepts.
- photos, trailers and full videos of contemporary theater productions.
- database which includes contact, technical and organizational information of performances.
- the latest news from the Russian puppetry world.

**ТЕАТР АКТУАЛЬНЫХ  
кукол РОССИИ**



**CONTEMPORARY  
RUSSIAN PUPPETRY**

**ruspuppetry.art**

CONTEMPORARY RUSSIAN PUPPETRY создан при поддержке гранта Президента РФ. Сайт ориентирован на профессиональную аудиторию, а также открыт для всех, кто неравнодушен к искусству театра кукол и желает познакомиться с ним поближе.

CONTEMPORARY RUSSIAN PUPPETRY has been made with the support of the grant of the President of the Russian Federation. The website is addressed to the professionals and also open for anyone who is keen on puppetry and willing to know it better.