Борис Голдовский

Светлана Смолянская

ТЕАТР КУКОЛ УКРАИНЫ

Страницы истории

Ст-Фрациско,

***1998***

***В предлагаемой книге авторы впервые попытались раскрыть и обобщить многовековую историю украинского театра кукол от его зарождения до 80-х годов 20 столетия. На широком фактологическом материале, историко-культуриом фоне раскрывается многообразие форм и специфика театра кукол Украины XVII - XX веков, который, опираясь на традиции народной культуры, по праву заслужил зрительскую любовь и международное признание.***

Мы так долго восхищались театром кукол, что забыли написать его историю. С людьми это бывает - о тех, кого любят, вспоминают в последнюю очередь.

Написана история украинского драматического театра, есть труды о балете, опере, музыкальной комедии,., Очевидно, пора вспомнить и о куклах.

"Д стоит ли на это время тратить?" - спросит, возможно, Некто, занимающийся Серьёзным Делом.

Разумеется, не стоит, если вы предпочитаете невежество. Но если понятие "украинская культура" для; вас не пустой звук, вы наверняка сочтёте необходимым побольше узнать о самом древнем, таинственном, вечно молодом и неожиданном Театре кукол.

Недаром им живо интересовались во все века, тексты его представлений цитировали, на него ссылались многие деятели культуры, литературы, искусства.

Что же это за театр - любимый и презираемый, элитарный и понятный даже детям, обитающий в подвалах и королевских дворцах, преследуемый властями и охраняемый государством?..

Мы попытаемся рассказать о нём, хотя понимаем всю сложность задачи, которую перед собой поставили.

Кукольный театр Украины вместил в себя культурные традиции, духовный и эстетический опыт своего народа за многие столетия.

Время нередко стирает события, судьбы, достижения духовной и материальной культуры. Но ведь это несправедливо! Поэтому мы и решили собрать сотни разрозненных документов, фактов, свидетельств, дошедших к нам из далёкого прошлого, осмыслить и запечатлеть для истории события, происходившие в жизни кукольных театров Украины.

Но как верно заметил Козьма Прутков, нельзя объять необъятное. Трудно перечислить всех, кто посвятил себя этому искусству. Невозможно рассказать о каждом театре, спектакле, артисте. Их тысячи. Поэтому мы пишем только о тех, кто, как нам кажется, определил судьбу театра кукол Украины, и надеемся, что будущие исследователи дополнят эти страницы истории...

Традиционный театр Украины

Книга 1.

РОЖДЕНИЕ КУКЛЫ

У театра кукол двойная колыбель. Более того, двойная жизнь, как у сросшихся близнецов - с единым кровообращением, но разными характерами, вкусами,

темпераментами, позициями.

Двуединые корни кукольной игры восточных славян лежат глубоко в толще времён. Задолго до образования Киевской Руси славяне имели и собственные народные

игры, и культовые обряды.

Им было знакомо искусство скульптора, резчика,

ювелира. Посуда, оружие расписывались орнаментами, Ладьи украшались вырезанными из дерева ликами духов-покровителей. Когда такая ладья спускалась на воду, духи будто покачивали деревянными головами, оскаливали пасти, проплывая мимо холмов, на которых стояли идолы...

Религия славянских народов складывалась постепенно. Вначале поклонялись не богам - поклонились духам, упырям, берегиням, камням, ручьям, рекам и деревьям. Затем - зооморфным божествам: животным, птицам, рыбам. С тех пор, вероятно, и ведут начало традиции ряжения, которые существуют и сегодня.

Дошедшие до нас исторические сведения иногда напоминают рассыпанную во времени и пространстве мозаику. Если попытаться собрать хотя бы часть её, многое проясняется. Например, чтобы понять, почему на Украине устраивались такие "лодочные" процессии, нужно перенестись в Древний Египет, Грецию, Рим,

Египетская богиня супружеской верности и плодородия, воды и ветра, волшебства и хранительница умерших Изида - самое почитаемое женское божество от Египта до Индии - была покровительницей мореходов, её считали создательницей первого паруса. Празднества, ей посвящённые, быть может, и были первыми мистериями У египтям, например, очень популярным был праздник, в основу которого положена история о том, как Изида собирала останки своего мужа Осириса, растерзанного чудовищем, затем спускалась в загробный мир и возрождала своего любимого к новой жизни. Праздновался также день "Плаванья корабля Изиды". К берегу моря несли парусный корабль, на котором восседала богиня с коровьими рогами, солнечным диском чад головой и младенцем на руках.

Языческие культы имеют общие корни. Вот почему

на весенних славянских праздниках шумели ряженые, несли парусные лодки, в мистериальном шествии двигались телеги... В земледельческих обрядах славян корабль на колёсах или на полозьях возили по полям, чтобы обеспечить урожай (семантическое единство "плавания" и "пахоты"). Учёными давно доказан тот факт, что в мифологических структурах корабль ' плуг - повозка - сани стоят в едином семантическом ряду. Магия такого "корабля" обеспечила ему значение "дома бога", храма, позже - сцены,

"Теперь совершенно чётко объясняется роль телеги и корабля как передвигающегося храма и шествующего божества, - справедливо утверждала О.Фрейденберг. -Именно на телеге и корабле Бог и совершает свой торжественный въезд. Корабль и телега - первые храм и театр. Доныне с древнейших времён средняя часть храма называется кораблём... А телега - это первый греческий театр. Трагедия зародилась на телеге Фесписа, который разъезжал в компании набелённых актёров с места на место. Происхождение комедии обязано телеге: она зародилась на сельских праздниках, среди весёлой и непристойной перебранки, которой осыпали друг друга сидевшие в телегах". (1)

Итак, телега, обеспечивающая движение, смену картин, лодка как первая сцена, декорация и, наконец, маска, кукла - центральные действующие лица театрализованного праздника, обряда.

Традиций ряжения связана и с культом умирающей, затем возрождающейся природы. Сама природа стала стержнем народной культуры, олицетворением божества, которое убивали, хоронили, отпевали, а затем радовались чуду воскрешения.

Игры проводились во время обрядов, праздников, когда сложился устойчивый зооморфный тип ряжения:

"медведь", "коза", "баран", "журавль", "кобылка", "волк"...

Наиболее распространённым на территории Украины было ряжение медведем. "Медведь" шёл по селу на задних лапах, затем вваливался в избу. Там разыгрывалась сценка смерти "медведя", которого потом "воскрешал" поводчик. В играх подчёркивались эротические мотивы: ряженые носили вырезанный из дерева фаллос - символ плодородия, (Именно в этом был заложен генетический код будущего вертепа и комедии о Петрушке с их кукольными убийствами и даже реквизитом - дубинкой-фаллосом).

Ряжение "козой" также имело глубокие корни. "Ряжение в личину и шкуру этого демона плодородия, воплощавшего мужскую силу, - писал исследователь В,Даркевич, - было призвано оказать благотворное влияние на урожайность полей и приплод скота. Рождественские и масленичные "хождения с козой", сопровождаемые плясками и заклинательными песнями -"календами", включали магические действия, У славян при обходе дворов "коза", вызывая переполох, брыкалась и бодала девушек, а её вожак или хор пели благопожелаиия хозяину дома:

Где коза ходит, Там жито родит. Где коза хвостом, Там жито кустом, Где коза ногою, Там жито копною"- (2)

Любимы были и "хождения с кобылкой"” где всадник на бутафорской кобыле демонстрировал чудеса верховой езды. При этом "кобылка" лягалась, брыкалась, вставала на дыбы и сбрасывала с себя наездника. (Этот мотив также впоследствии войдёт в народную кукольную комедию).

Маски "кобылки", "медведя", "волка", "кабана", "журавля" изготавливались из бересты, кожи, дерева, меха. Иногда они походили на кукол, "Журавля", например, часто изображали с помощью кочерги, продетой в рукав тулупа. Кочерга могла "клевать", по-птичьи поворачивать и

наклонять шею.

"Козу" мастерили из дерева. Голову куклы обшивали

мехом, вместо шеи прикрепляли палку. Она продевалась в рукав вывернутого тулупа, который набрасывал на себя участник ряжения, по мере надобности управляя "козой".

Ранней весной ряженые устраивали целые процессии. Тянулись вереницы телег. На телеги устанавливались ковчеги, лодки. В лодках везли кукол.

И ещё два полюса - жизнь и смерть, живое и мёртвое, В противостоянии, противоборстве их, наверное, и заключена сущность театра кукол. Именно в несогласии со смертью, в стремлении оживить мёртвое возникает феномен "играющей куклы". Об этом свидетельствуют, например, наблюдения современного учёного, сделанные в некоторых племенах Африки: "Когда вождь племени издаёт последний вздох, его тело используется для создания гигантской марионетки. Тело поручают специалисту, который сушит его, набивает камнями, превращает в великолепный манекен очень большого размера. Во время обряда манекен вдруг "оживает", участвуя таким образом в своих собственных похоронах, Это вызывает всеобщее одобрение соплеменников, которые при этом развлекаются, поют и танцуют" (3), Рассказывая также о похоронных обрядах в Габоне, тот же учёный свидетельствует: "Я видел марширующего мертвеца, удивительную церемонию, где используются невидимые нити. Под звуки тамтама участники церемонии управляют мёртвым. Труп встаёт и двигается вперёд. Рядом с могилой он переворачивается и падает в неё" (4). Людям свойственны верования в *то,* что после смерти человек приобретает над живущими особую магическую власть, продолжает в каком-то ином, неведомом мире и физическую жизнь. Специально для душ умерших изготавливались фигурки, куклы, куда они должны были вселяться. Модификации такого обряда существовали и на Украине, Из соломы делали чучело, надевали на него женскую одежду, венок из цветов. Потом рубили дерево -черноклён, вербу или тополь, обвешивали его лентами и ставили на избранном для игрища месте. Дерево это называли мареною или купалою. под ним ставили !<уклу. а подле неё - стол с выпивкой и закусками (5),

На Украине, например, до наших дней сохраняется обычай сторожить душу умершего. Со временем этот культ приобрёл пародийный характер, стал игрой в "умоуна".

"Покойника", одетого во всё белое, отпевают, лицо его закрывают деревянной или берестяной маской. Иногда вместо маски лицо раскрашивают, посыпают мукой, вставляют длинные зубы из брюквы,

Пародийные похороны и свадьбы были широко распространены по всей территории Украины, элементы этих обрядов включались и в спектакли народной кукольной комедии.

С культом мёртвых связаны многие народные игры, начинавшиеся кликаньем весны. Во время этих праздников из соломы или дерева делалось чучело. Его с песнями носили по деревне, потом ставили в разукрашенный шалаш, вокруг которого водили хороводы, В финале праздника чучело хоронили, Клали его в гроб. Гроб поднимали и несли девушки, за ними следовала толпа односельчан. Праздник заканчивался тем, что чучело бросали в воду.

Кукла в ящике, кукла в гробу, кукла в шалаше, кукла в лодке - важнейший элемент начального периода искусства театра кукол. Есть и другой путь рождения куклы^ Он обозначен во многих традиционных народных играх. Например, "волочение колодки", относящееся к циклу весенних игр.

*...* Холостому парню привязывают к ноге "колодку" или "колодию". Чаще всего это обыкновенное толстое полено, которое наряжают, превращая в куклу. Всю неделю кукла в центре праздника, В понедельник справляют ее рождение, во вторник - крестят, а среду отмечают крестины, в четверг "колодка" умирает, в пятницу её хоронят...

В состав весенних праздников входит и праздник русалки - "русалочьи игрища Русалку часто изображали в виде чучела с ярко выраженными половыми признаками. Вокруг неё устраивался весёлый пародийный праздник, заканчивавшийся тем, что русалку несли за село и бросали там в поле или сообща раздирали, сжигали.

Аналогичны и "ярилины игрища" - древнейший праздник восточных славян в честь бога солнца Ярила. На Украине он называется праздником коструба или кострубоньки. Сооружали чучело из соломы, лыка, дерева, глины. В западноукраинских вариантах коструб - молодой человек, которого оплакивает невеста, в восточноукраинских - это нелюбимый муж.

В сознании, воображении игравших "русалка", "коструб", "колодка", "коза" и многие другие предметы одушевлялись. Их "водили", им задавали вопросы, от их же имени отвечали, произносили монологи, реплики. Следовательно, можно предположить, что уже в те времена создаваемые славянами деревянные, соломенные, каменные образы, по-существу, были первыми театральными куклами. Хотя, конечно, эти игрища и культовые действа ещё не являлись собственно театром. Но действующий персонаж, образ-кукла уже родился. Причём, это рождение происходило повсеместно и, по всей видимости, было закономерным общечеловеческим, общекультурным процессом.

ПЕРВЫЕ КУКЛОВОДЫ

Скоморошество, как и театральное искусство в целом, видимо, не имеет какого-то одного истока рождения. Это синкретическое явление, возникшее из сплетения многих корней. Среди них - мифологические, языческие, ибо не напрасно в течение всего существования скоморохи слыли в народе ведунами, знахарями, колдунами, напускающими порчу, общающимися с нечистой силой. У будущих скоморохов-кукловодов было многое от жрецов, волхвов, хранителей языческих богов. Тем более, что с принятием христианства жреческое сословие, обладавшее авторитетом и властью, в одночасье потеряло всё. "Священные" деяния были объявлены вне закона, стали "бесовскими", "сатанинскими".

Существует и другое слагаемое - народная смеховая культура. Византийский хронист Феофан рассказал о том, как в 583 году н.э. греки захватили в плен трёх славян "без всяких железных доспехов, с одними только гуслями". Византийский император Маврикий, послушав их музыку и подивившись огромному росту, величавой осанке гусляров. отослал их в Гераклею... Можно предположить, что скоморохи у славян были ещё в догосударственный период. Непременные участники праздников, обрядов, игрищ, они являлись хранителями традиций ряжения, изготовления чучел, кукол.

Скоморохи делились на оседлых, приписанных к какому-либо городу, селению, и вольных - "гулящих". Утех и других была своя "честь", то есть право на защиту от бесчестья. Согласно судебникам XVI столетия за обиду, нанесённую скомороху, полагался штраф. Причём, за оскорбление оседлых скоморохов штраф был в 20 раз выше, чем за оскорбление "гулящих". (Честь "гулящего" скомороха стоила 10 копеек). Скоморохи объединялись в "ватаги" -своеобразные цеховые корпорации, артели, где у каждого имелось своё занятие. Были среди них кукольники, медвежьи поводчики, плясуны, песенники.

Чаще всего скоморохи селились вместе. В городах -слободами, иногда заселяли отдельные улицы, основывали сёла. Сёла эти часто так и назывались - Скоморохи. Украинский исследователь И.Федас приводит любопытные топонимические сведения о сёлах Скоморохи (в Житомирской, Львовской, Тернопольской областях), Старые Скоморохи и Новые Скоморохи в Ивано-Франковской области, Скоморошки - в Винницкой, Скомороше - в Тернопольской, Черкасской, хутор Скоморохи - в Ровенской и Винницкой областях. Названия эти древние. Память о скоморохах осталась и в названиях улиц (например, в Донецке) или рек: Скоморох - левый приток реки Лыбедь, Скоморошина балка - правый приток Кальмиуса (6). Это лишь часть названий, которые дошли до нас из глубины веков.

В те далёкие годы скоморохи не считались париями. Они допускались в церковь, детей их крестили и нарекали по святцам. Во времена Киевской Руси у людей, как известно, было по два, а то и по три имени. Одно -крёстное, второе - мирское, третье - тайное, молитвенное.

У оседлых скоморохов зачастую было и несколько профессий. "Едины в двух лицах", в будние дни они занимались ремеслом - лепили и обжигали горшки, врачевали, плотничали, торговали, а в праздники, будь то масленица или святки, свадьбы или "русалочьи игрища", отдавали себя искусству веселья.

Скоморохи были не "простыми людьми" ("Не простые же люди святые, не простые же люди скоморохи"). Они были своеобразными жрецами, причетниками смеха, "полишинелями неба и земли", толкователями миропорядка.

Важно не забывать, что мир наших предков существенно отличался от нашего. То, что мы нарекли "мифом", для них было реальностью. В лесах водились не только кабаны да зайцы, - по поверьям там жили лешие, шишиморы, в сёлах появлялась некая бука, поедающая детей, жили домовые, ходили слухи о драконах-василисках, о гнезде Грифона - чудовища с телом льва и крыльями орла. Что же касается представления о дальних странах, то там "...в единой стране люди трехноги, а иныя люди девяти сажен... а иныя люди четвероручны, а иныя люди о шти рук. а иныя люди полпса да полчеловека, а во иной земле [...] люди скотьи ноги имеюще..." (7), В дельфинах путешественники узнавали сирен. Возвращаясь из дальних странствий, рассказывали и верили сами, что "Коркодил (крокодил — *Авт.)* зверь лют есть, на что ся разгневать, а помочиться на дерево или на что ино, в тот час ся огнем сгорить... Есть петухи, на них же люди ездят. Есть [,..] птица ногой, вьет себе гнездо на 15 дубов. Есть [...] птица феникс, свивает себе гнездо на нов месяць и приносит от огня небеснаго и сама зажигает гнездо свое, а сама тоже сгорает, и в том же пепеле зарождается червь, и опернатеет, и потом та же птица бывает едина, более того плода нет той птицы, 500 бо лет живет" (8).

В этом мире фантастического реализма, заселённого "пёсьеглавыми" людьми, ездовыми петухами величиной с лошадь, жили наши предки. И сами они были как бы раздвоены. "Един и двуедин человек. Его душой ведает поп, первенствующий во храме. У бренного тела другой авторитет и другой руководитель - скоморох, [...] который может спускаться в преисподнюю, где переигрывает чертей, может, подобно Колумбу, совершать путешествия на край света" (9).

Жрец и скоморох - служители двуединого, дуалистического мира. И оба они причастны к созданию того странного искусства, где мёртвое оживает, фантастика становится реальностью, магическое и смешное переплетаются, - искусства театра кукол.

Жрец и скоморох, вероятно, были первыми кукловодами, вкладывавшими в своё искусство полярные мировоззрения, эстетические принципы, значения. Между этими полюсами и будет развиваться театр кукол Украины - театр фантастического реализма.

РОЖДЕНИЕ ВЕРТЕПА

Вертеп - одно из самых загадочных театрально-эстетических явлений прошлого, И не только потому, что он отражал, моделировал идеи мироустройства разных эпох, но и потому, что объединял два главенствующих театральных направления - обрядовый, магический "театр чудес" и театр народного игрища; театр религиозный и театр светский; театр проповедующий и театр, отвергающий любые проповеди; театр литературный и театр импровизационный.

Таким образом, в вертепе как бы столкнулись два основных направления театрального искусства. И, столкнувшись, накрепко слились, образовав причудливое, казалось бы несовместимое, невероятное единство.

"Украинский вертеп - чрезвычайно интересная страница в истории нашей драмы и театра, - писал реформатор украинской сцены Лесь Курбас. - Его создал сам народ по известному библейскому сюжету. Сколько народного юмора! Всё это надлежит воссоздать как яркую картину нашего прошлого. Вы должны хорошо разобраться во всём, что таит в себе это творение, вышедшее из народных масс и ставшее проявлением народной души. В нём можно угадать зерно, зачатки того, что так буйно расцвело в творчестве Котляревского и других основоположников нашего театра".

Когда же родился вертеп и когда он стал достоянием народов, живущих на территории Украины?

Вертеп принято считать одним из порождений культуры христианства. Отчасти это верно. Но лишь отчасти.

Ещё Геродот, описывая праздник в Древней Греции, рассказал о том, как из одного храма в другой на телеге перевозили маленький храмик с позолоченными изображениями бога солнца Гелиоса. Известны аналогичные обычаи и у восточных славян. "В славянских вышивках на полотенцах - отмечали исследователи И.Уварова и В.Новацкий, - есть часто повторяемый узор, в котором можно различить женскую фигуру, погружённую в растительный орнамент. Исследователи давно уже трактуют её как изображение древней славянской богини, споря лишь о том, кто она - Лада, Роженица или Мокошь. В отдельных случаях мы видим узорную рамку, в которую заключена богиня - кажется, это изображение женского божества в некоем укрытии, в домике" (11).

Выстраивая убедительную цепь косвенных доказательств, авторы обращают внимание на одну из загадок древней трипольской культуры; в археологической литературе описаны глинобитные святилища женского чадородного божества. Реконструировано и жилище трипольцев. Трудно определить назначение так называемых моделек - маленьких глиняных ящичков на небольших ножках, в которых, как в кукольном доме, воспроизведены в миниатюре реалии человеческого жилья или же святилища богини. Есть основание видеть в модельках ритуальные домики, предназначенные священным куклам. Разумеется, это ещё не театр кукол, но это уже может быть священная кукла, имеющая свою собственную 'квартиру' "(12).

У эллинов бытовало аналогичное зрелище: на небольшой колонне устанавливалась пинака (доска) с вырезанными дверцами. Когда дверцы открывались, зрители видели перед собой занимательную картинку. Следующее открытие дверей рождало новое изображение. Зрители могли наблюдать самые разнообразные истории из жизни богов и героев. Переносной дом-храм с изображением в нём божества как зрелище существовал ещё за многие века до нашей эры.

Очевидно, что и в геродотовом храмике, и в греческой пинаке, и в трипольской модельке уже жила идея вертепного театра, ящика-домика для общедоступного зрелища.

Существует легенда, что в детстве самого Христа занимали спектаклями вертепа. Судить о её достоверности довольно сложно, зато можно утверждать, что задолго до рождения Христа дети и взрослые могли присутствовать на выносе храма-домика Гелиоса, на представлениях пинаки, а трипольцы - на культовых действах с моделькой.

Учитывая, что в VI-V веках до н.э. религия, философия, культура, искусство Древней Греции, а позднее - Рима активно проникали на территорию Украины, Крыма, предположение о том, что славянам Приднепровья было знакомо искусство греческих кукольников, вполне закономерно и оправданно. Кроме того, если Киевская Русь в Х веке приняла от Византии христианство, то естественно предположить, что оттуда же мог быть заимствован и кукольный театр вертепного типа. Тем более, что христианская религия была хорошо известна в Приднепровье ещё задолго до крещения Руси.

Упоминания о христианстве на Украине восходят к первым векам нашей эры и связаны с именем апостола Андрея, который поставил крест на горе - месте основания будущего Киева и, по преданию, предсказал своим ученикам, что тут будет "град велик и церкви многи". Сведения об этом оставила позднее и "Повесть временных лет".

Это событие находит отголосок у церковных летописцев IV-V веков н.э. У Евсевия Кесарийского записано, что ученики Иисуса Христа рассеялись по разным землям для проповеди Евангелия и что Скифия досталась Андрею. У Евхерия Лионского также говорится о том, что "Андрей смягчил проповедью скифов". У Епифания Кипрского есть указание на то, что Андрей был у скифов. Академик В.Васильевский приводит ещё много фактов, подтверждающих это положение. Не касаясь вопроса о том, какой народ или какие народы жили в 1 веке нашей эры в Скифии, мы имеем все основания считать, что идеи христианства были занесены на территорию Украины значительно раньше, чем христианство стало тут господствующей религией. Греки, несомненно, стремились распространять христианство среди своих соседей, поэтому, вероятно, на тиверцев, уличей, полян раньше, чем на другие восточнославянские племена, было обращено внимание греческих проповедников (13).

Уже в V веке н. э. восточное славянство отчасти восприняло христианскую веру, что позволило церковным писателям утверждать: "Холода Скифии пылают жаром веры".

Греция, Рим (а позже Византия), государства Востока и Малой Азии, Кавказа, Скандинавии, народы Севера, - их культура и традиции, в силу ряда сложившихся обстоятельств, активно соприкасались, пересекались с народами Приднепровья.

На этом громадном исторически, географически, экономически сложившемся перекрёстке встречались китайские ткани, франкские мечи, византийская парча и арабское серебро, египетская посуда. Живопись, ювелирное искусство, архитектура, фольклор, зрелища разных стран здесь не только мирно сосуществовали, но и причудливо сочетались, образуя новые виды, формы, Мария держит на руках новорожденного Христа, над вертепом звёзды и ангелы. Мальчики поют: "Вот Христос пришёл, грехи с нас снял, от дьявола избавил детей и весь народ". Сторож объясняет всё, что видно в ящике, затем мальчики поют снова: "Пастухи с поля идут поклониться нашему Христу. Три царя принесли злато, ливан и мирру нашему Христу. Идите и вы и дайте денег или чего-нибудь нашему Христу". Этим и заканчивается представление" (15). Эти неподвижные кукольные панорамы, дав жизнь вертепу, не исчезли, дожили до наших дней. Вот одно из описаний, сделанное уже в наше время в селе Городжив, что неподалёку от Львова:

"Шло Рождество. В канун праздника в сельском доме собрались гости. Всюду было рассыпано сено - на полу, на столе. В комнату впустили собак со двора, в сени ввели козу. Так создавалась декорация ясель - места действия рождественского сюжета. Когда же завершилось застолье и убрали посуду, хозяйка поставила посреди стола миску с кутьей и банку узвара. Настал черёд иной, ритуальной трапезы, но не людей, а духов. По древним поверьям, в эту ночь души умерших предков являются в гости. Они имеют вид маленьких оживших кукол и спускаются по стенам, их почти не видно, потому что они как бы стеклянные.

Так в ночь перед Рождеством впервые обозначилась роль куклы. Но по-настоящему черёд кукольного театра наступил лишь следующим утром, когда под окном запели колядки и явились мальчики со звездой на палке и небольшим деревянным ящиком в руках. Внутри ящика лежал зелёный мох, горела маленькая свечка. В мох были воткнуты бумажные свечки, кое-как раскрашенные карандашом, и в глубине виднелась женщина с ребёнком, она была замотана красной тряпочкой, лица её не было видно. Персонажи евангельского сюжета вырезаны из бумаги. На задней стенке была приклеена ветхая картинка" (16).

Будучи ещё в пелёнках, вертеп уже активно влиял на другие виды искусства. В частности, на изобразительное. Многие старинные иконы рождественского цикла XV-XVII веков композиционно напоминают иллюстрации вертепной панорамы. В центре, как правило, иконописец изображал возлежащую на фоне пещеры Богоматерь. В пещере - ясли с младенцем. Над ними - "вифлеемская звезда" и ангелы. Внизу находились Иосиф с духом Сомнения и Саломея с омывающей Христа служанкой. Слева - шествие волхов, справа - благовестие. О том, что такая композиция - прямая цитата из вертепа, мы узнаём от самих служителей церкви того времени, негодующих на иконописцев; "Во многих подлинниках пишут, что Пречистая Богородица лежит в вертепе при яслях наподобие мирских жён при рождении, ещё же и баба Саломея омывает Христа и девица подаёт воду, льёт аки в купель. И, сему подражая, древние иконописцы, которые мало знали священное писание, и така св. иконы писаша. И нынешние невежды иконописцы сему же подражают и пишут-де образ рождества Христова. А Пречистая Дева Богородица без болезни роди непостижимо и несказанно: прежде рождества Дева и в рождестве Дева и по рождестве паки Дева и не требоваше бабенного служения..." (17).

К началу XVI века большая часть Украины - от Владимира-Волынского до Ромен и Гадяча - находилась под властью Великого княжества Литовского. Западная часть от Карпат до Сокаля принадлежала Польше, Закарпатье -Венгрии, Причерноморье и Приазовье - Крымскому ханству и Турции.

В 1569 году, по Люблинской унии, Польша и Литва, объединённые в Речь Посполитую, владели почти всей Украиной. В этот период обостряется внутрицерковная борьба. Орден иезуитов ("Общество Иисуса"), созданный в 1534 году Игнатием Лойолой, открывает церковные школы, печатает книги, клеймящие еретиков, создаёт грандиозные театральные зрелища, в том числе и кукольные, направленные против православной и лютеранской церквей.

Православная церковь во второй половине XVI века также открывает на Украине собственные братские школы в Остроге, Киеве, Луцке, Львове и других городах. "Братства" готовили полемистов, богословов, деятелей культуры. Не случайно, наверное, именно в это время впервые фиксируется факт существования кукольного вертепа на Украине во Львове - там, где активно действовала Львовская братская школа. В актовых книгах и инструкциях школы, датируемых 1533 годом, есть упоминание о кукольном вертепе (18). Кроме того, польский этнограф Эразм Изопольский, составивший первый труд о вертепе, утверждал, что видел на Украине два кукольных вертепа, "один из них [,..] в Ставищах с надписью, характерной для надписей на церквах: 'Построенный в 1591 году от Рождества Христова', а другой - на Дошовшизне:

'Построенный в 1639 году' " (19).

И это были уже действительно вертепы. Не кукольные панорамы, не миниатюрные модельки-иллюстрации библейских сюжетов с застывшими фигурками, а театр, ставший основой будущей украинской театральной культуры.

ЖИЗНЬ ВЕРТЕПА

Распространению вертепа на Украине и за её пределами способствовали преподаватели братских православных школ, семинаристы и бурсаки. На первых порах такая популяризация вертепа поощрялась, но по мере усиления антиправительственных, антиклерикальных настроений начинает пресекаться. Так Феофан Прокопович в письме от 8 марта 1736 года к киевскому архиепископу Рафаилу Заборовскому предостерегает от дальнейших хождений с вертепом, считая, что это роняет достоинство и престиж академии. Феофан Прокопович указывает на недопустимость участия бурсаков в такого рода спектаклях. Вертеп становится гонимым, из пласта официальной культуры он медленно переходит в пласт культуры неофициальной, народной.

Экстренные запреты, принятые по отношению к вертепу на рубеже XVII-XVIII веков, не дали ощутимых результатов.

За короткое время интерес к вертепному театру не только охватил всю территорию Украины, но пришёл также в Белоруссию и Россию. Воспитанники Киево-Могилянской академии привили его даже в Сербии. Они же на рубеже XVII-XVIII веков распространили традиции вертепа от Смоленска, Новгорода и Москвы до Сибири. Театр нашёл своих актёров и зрителей в Тобольске, Иркутске, Енисейске...

Начиная с XVII века бунтарский дух вертепного действа растёт. В.Всеволодский-Гернгросс замечал, что развитие этой драмы формировалось под влиянием недовольства украинского народа политикой Петра I, а затем Екатерины II (20).

Вертеп начал свой путь как официальный церковный театр, прошёл стадию профессиональной литературной обработки, оставаясь в то же время народным.

Судя по записи в одной из приходно-расходных книг Львовского братства от 14 июля 1666 года, именно для этого братства был сделан вертепный домик с декорациями и куклами. И хотя документов, рассказывающих о том, каким был этот кукольный театр, нет, можно предположить, что в центре его ещё оставался сюжет о рождении Христа, а следовательно, основное действие происходило в верхнем этаже домика. Аналогичные вертепы были на Галичине. И.Франко писал, что к ним "присочинялись" какие-то зачатки драмы, какие-то разговоры и игры. Вертеп этот состоял из фигур, которые после колядок, религиозных песен один из колядников выводил по паре на стол, где они "танцевали", а он "приговаривал". "И теперь ещё - отмечает писатель, - по нашим сёлам ходят иногда с вертепом, но вертеп этот, вылепленный из цветной бумаги наподобие "шопки" и освещённый маленькой свечкой, содержит неподвижные, приклеенные ко дну фигурки или даже приклеенные на ткань рисунки пресвятой Девы с ребёнком, святого Иосифа, вола и осла, пастырей, трёх царей и т.д." (21).

По образцу галицких вертепов строилось действо многих театров кукол Закарпатья в XVIII столетии (22). Кроме того был и смешанный вертеп, комбинировавший в своих спектаклях кукольный и живой план. Собственно уже тогда, в XVII-XVIII веках, тип театра, использующий средства драматического театра, театра кукол и масок, был, пожалуй, не менее известен, чем сегодня. Он бытовал не только в Закарпатье, но и на Ровенщине, Львовщине. Подолье (23).

Будучи своеобразной художественной летописью, вертеп фиксировал в своих спектаклях имена народных героев. Не случайно до наших дней в текстах некоторых из них Запорожец носит имя гетмана Богдана Хмельницкого. В других же - Максима Зализняка, предводителя восстания на Правобережной Украине во второй половине XVII! века.

Показателен и тот факт, что в XVII столетии упоминания о вертепе встречаются в связи с братскими школами, духовными семинариями, Киевской академией. Традиции вертепа в то время ещё поддерживались. Филофей Лещинский, например, сам "славные и богатые комедии делал, и когда должно на комедию зрителям собираться, тогда он, владыка, в соборные колокола сбор благовест производил" (24). Это было время, когда вертеп, как бесценный алмаз, шлифовался в руках просвещённейших людей, проходил стадию литературной обработки, участвовал в формировании украинской литературы, драматургии.

В XVIII столетии вертепный театр упоминался и в светских, и в церковных документах. В одном из материалов судебного дела, датированном 26 декабря 1755 года, которое сохранилось в архиве сотенной канцелярии Лубенского полка, очевидец писал: "...Когда сына моего убили, они, Свистун и Журба, устроили бой [...], а также и вертеп школы Глинской Успенской побили " (25). Этот документ подтверждает существование вертепной драмы на Украине в середине XVIII века. Распространение вертепа было не только результатом культурной деятельности церковно-приходских школ, но имело и глубокие социальные причины.

Это действительно так, если обратить внимание, что речь идёт о вертепе в Запорожской Сечи, которая была

ликвидирована в 1755 году. Если во многих других церковных школах вертеп уже не приветствовали, то там он продолжал жить официально. При всех 16 церквах, которые действовали на территории Запорожской Сечи, существовали церковно-приходские школы. В церковных документах, датированных 1758-1769 годами, упоминается о существовании таких школ в Старом Кодаке, Макаровке и др. При школах силами учеников были созданы театры-вертепы, которые показывали спектакли во дворах прихожан, на хуторах и в лагерях воинов-запорожцев (26). И вполне естественным воспринимается в вертепном спектакле образ героя Запорожца, не боявшегося ни Смерти, ни Чёрта, пляшущего гопак с Шинкаркой, наводящего ужас на Шляхтича.

Остаётся только поражаться той многообразной жизненной школе, которую прошёл кукольный вертеп. Будто из огня да в полымя бросало его от просвещённых пастырей Божьих к воинам-гулякам запорожцам, гетману Хмельницкому, атаману Зализняку, Даже в Батурине - резиденции гетмана Мазепы, вероятно, побывал вертеп. Об этом свидетельствовал О.Жалковский, описавший Батуринский вертеп, текст которого передавался в семье вертепщика Ф.Максименко от отца к сыну...

Существовал в XVIII столетии вертеп и на Волыни, о чём известно благодаря дьяку Ивану Даниловичу, записавшему отрывки из текста спектакля, показанного в селе Гуще (Гийче) в 1771 году. Зрителями и участниками украинского народного театра кукол были в XVIII веке и жители Винницкого, Липовецкого уездов, Харькова, Полтавы, Житомира... По всей территории Украины, в городах и сёлах, игрались разнообразные вертепные спектакли. Исполнители были людьми отчаянными, весёлыми. Их жизненное кредо, пожалуй, лучше всего выражено в "Правилах... пьяницам" (1779 год): "Радуйтеся, пиворезы, и паки реку радуйтеся! Се радости день приспевает, день, глаголю, праздника рождественского сближается. Восстаньте убо от ложей своих и воспримите всяк по своему художеству, орудия: соделайте вертепы, склейте звезду, составьте партесы! Егда же станете по улицам со звуком бродить, ищущи сивухи, примут вас козаки под кровы свои" (27).

И делали под Рождество пиворезы-бурсаки вертепы, и клеили из фольги вифлеемскую звезду, и составляли многоголосные партесы, чтобы и принимали их в бесшабашном своём веселии казаки, поили горилкой, удивлялись, всхлипывали, хохотали, глядя на такой удивительный и такой здешний, понятный кукольный спектакль.

Исполнители-вертепщики были уже не теми истовыми пастырями, семинаристами, что в середине XVII столетия. В них странным образом сочетались черты скомороха и попа. Пожалуй, никто лучше Н.Гоголя не смог описать исполнителя вертепного спектакля второй половины XVII века: "Как только ударял в Киеве по-утру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы с тетрадями под мышкой брели в класс... В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца. В награду получали они кусок полотна или мешок проса, или половину варёного гуся и тому подобное... Как только завидели в стороне хутор, выстроенный поопрятнее других, становились перед окнами в ряд и во весь рот начинали петь кант..." (28).

Так вот однажды, в 1770 году зашли они в имение помещика Г.Галагана в село Сокиринцы Прилукского уезда Полтавской губернии. Весёлые и голодные парни в длинных сюртуках, в сапогах и шароварах с мешками, куда складывали и кукол, и инструменты, и награду за труд -шмат сала и паляницы. Их тепло встретили в галагановской усадьбе. В ответ на гостеприимство бурсаки подарили хозяину свой вертеп, текст представления и передали местному хору ноты кантов.

Благодаря радушию Г.Галагана и щедрости бурсаков последующие поколения смогли не только увидеть вертеп -пришельца из далёкого прошлого, но и стать зрителями самого спектакля.

Деревянный ящик Соки римского вертепа в архитектурном отношении самый изысканный из всех известных вертепов. Он состоит из двух этажей. Размер короба в высоту - 1 м 57 см, в длину - 1 м 34 см, в ширину

- 31 см. Слева и справа - входы для кукол, которые движутся по прорезям в полу, устланному заячьим мехом. На обоих этажах колонны (4 наверху и 6 внизу). Внутренние стены обеих сцен выклеены шпалерами. Из объёмных декораций

- только золотой трон царя Ирода (деревянное креслице, покрашенное жёлтой краской). Все 36 кукол сделаны из дерева (кроме Девы Марии) и выполнены мастером-резчиком высокой квалификации. Если бы не присутствие кукольника, который водит фигурки за стержни по прорезям сцены и, меняя голос, "озвучивает" их, этот театр легко можно было бы принять за механическую панораму. Вертеп, по своей сути, остался театром движущихся скульптур. Изготовляя для него куклы, мастера стремились к типизации, узнаваемости персонажей. Образцами для изображения библейских персонажей были иконы, иллюстрации к религиозной литературе. Рты, носы, глаза у всех кукол тщательно выточены и раскрашены. Волосы, усы, бороды, брови нарисованы чёрной краской. В Сокиринском вертепе почти все куклы одного размера (19 -23 см). А вот Запорожец в полтора раза выше всех - 32 см. Его рост как бы напоминает зрителям, что перед ними главный герой. Он одет в широкие красные шаровары, синюю рубаху, подпоясанную розовым поясом. Левая рука Запорожца поднята и согнута в локте, правая также поднята вверх, в ней - деревянная булава. Лицо Запорожца напоминает изображения народного лубка XVIII века.

Лицо царя Ирода также примечательно: чёрные усы, борода, длинный нос... Голова у него держится на ниточке и легко падает. Одет он по-царски: в золотой парчовый подрясник и алую ризу, обшитую по краям золотым галуном. На голове - вырезанная из дерева золочёная корона. Конечно, внешность этого Ирода вряд ли соответствует историческому прообразу. Но вертепу, наверное, и не было дела до подлинного облика предпоследнего царя Иудеи. Театр творил собственную реальность, и на его крохотной двухъярусной сцене вмещалась подчас вся Украина.

Кукла Девы Марии в Сокиринском вертепе более позднего происхождения. Вместо утерянной её деревянной фигурки XVIII века - фарфоровая игрушка XIX века. Это блондинка с голубыми глазами, одетая в голубое платье. Руки сложены на груди. В левой руке - новорожденный, запелёнутый в белую материю.

Рядом с Марией - Иосиф. Это деревянная кукла в синей рясе с золотой епитрахилью. У него седые усы, седая голова, только глаза и брови чёрные. Пономарь, начинающий вертепный спектакль, одет в старый, видавший виды подрясник и серые штаны. Его чёрные усы опущены, в правой руке, двигающейся на шарнире, -железный крюк. Если дёрнуть за специальную верёвочку, рука поднимается, крюк цепляет за подвешенный между колоннами второго этажа колокольчик, и раздаётся звон, возвещающий о начале и конце спектакля.

Среди кукол - пастухи Грицько и Прицько. Молодые черноусые парни, одетые в синие кафтаны и серые шаровары. У одного из них правая рука согнута (в ней он несёт ягнёнка). У другого согнуты обе руки - он играет на сопилке.

На воинах царя Ирода красные рубахи, зелёные мундиры, обшитые алым кантом, на мундирах - погоны. Левые руки воинов опущены по швам, в правых - пики, на головах - золочёные шлемы.

Наиболее выразительны куклы чертей. Деревянные, выкрашенные в чёрный цвет, отталкивающие, но одновременно смешные существа с красными животами, пастями, ноздрями, ушами и глазами. На голове -небольшие рожки, руки опущены, на спинах - крылья, ниже - хвостики, на ногах - копытца. У чёрта, который поменьше, руки двигаются на шарнирах с помощью такой же верёвочки, как и у Пономаря. Именно этот чёрт хватает и уносит в определённый момент обезглавленного Смертью Ирода.

Смерть представляет собой скелет, выкрашенный белой краской. В руках у неё коса.

Куклы второй части вертепного представления - это целая галерея типов и характеров своей эпохи. Солдат в военном мундире времён Александра I. На плечах - жёлтые погоны, на голове - солдатский картузик. У Солдата усы лихо закручены вверх.

Солдатская подружка - красавица Дарья Ивановна -молодая женщина в вишнёвой рубашке, в юбке и переднике. На голове - красная косынка, на шее - бусы, сзади - две кокетливые голубые ленточки. В правой руке - обшитый алыми нитками платочек.

На польском Пане - синие штаны с красными лампасами, мундир, расшитый белым кантом. На голове -алая с чёрным конфедератка, обшитая золотым галуном. По этой кукле можно изучать традиционный костюм польского шляхтича на рубеже XVIII-XIX веков. Самая маленькая кукла Сокиринского вертепа - Хлопец. Он в два раза меньше Запорожца. Хлопец - черноволосый, толстый, без картуза, в синих штанах и красной сорочке навыпуск.

Цыган - кукла в красных шароварах, в ботинках, в синем подпоясанном кафтане. В правой руке - кнут, на голове - высокая чёрная шляпа. Цыганка одета в белую сорочку, красную юбку, на голову накинут пёстрый платок, в левой руке - красный мешочек.

Еврей-корчмарь - с густыми пейсами и усами. На нём длинное чёрное пальто, левая рука согнута - он несёт Запорожцу бутылку горилки. Его жена Сура одета в жёлтую юбку, розовую кофту, шею и грудь покрывает красная косынка.

Униатский Поп в рясе, на голове - круглый чёрный головной убор.

Клим - с чёрными казацкими усами и с бородой. Не только рот, нос и глаза, но и уши его тщательно вырезаны из дерева. Одет в зелёные штаны и куртку. Шея повязана красной косынкой. В правой руке палка - "гонять жену, козу и свинью". *На* Климихе - чепчик. Она в белойсорочке,красной юбке, синем переднике.

Дьяк - седой, с небольшой косичкой, на нём длинный серый подрясник, подпоясанный синим поясом.

Савочка - нищий с торбой, в чёрном подряснике. Резчик придал ему униженную позу просителя. От жалости к Савочке отчасти зависела и сумма сборов в конце представления, поэтому для пущего эффекта мастер снабдил куклу нехитрым механизмом, с помощью которого вертепщик, дёргая за верёвочку, заставлял нищего кланяться.

Всеми персонажами вертепного действа управлял один кукольник. Стоя позади ящика и наблюдая за действием на сцене, реакцией зрителей через прорези-окошечки вертепного домика, он, ведя диалог, мгновенно менял голос, выводил одних и вводил других персонажей.

Кроме кукловода, в труппе было, как правило, ещё 5-6 человек. Зимой они возили домик вертепа на санях, вносили в избы и постоялые дворы, готовили начало представления, расставляли лавки, раскладывали куклы, реквизит, зажигали свечи, А когда начинался спектакль, они становились и певцами, и музыкантами - играли на скрипке, дудке, цимбалах.

Представления вертепа, no-существу, были первыми музыкальными спектаклями. Действо "О царе Ироде" - трагическая опера, "О Запорожце" - комическая. Не случайно, композитор Н.Лысенко, внимательно изучавший вертеп, использовал его мотивы, структурные особенности постановки в "Наталке Полтавке". То же самое можно сказать и а отношении оперы С.Гулака-Артемовского "Запорожец за Дунаем".

Музыка вертепного представления была не менее важна, чем текст. Она давала своеобразные, всегда точные характеристики героям, задавала темпоритм спектаклю, насыщала его пением, танцами, создавая атмосферу "звенящей песнями" Украины,

Проведение в конце XVI столетия реформы церковной музыки, вследствие которой появилось партесное пение -многоголосие преимущественно аккордного склада с разделением хора на группы голосов, без инструментального сопровождения •- сделало православную литургию более торжественной, более эффектной. Церковные композиторы использовали мотивы фольклорных произведений. Такое взаимодействие породило и новый вид песен - канты, исполнявшиеся вне церковных пределов.

Канты Сокиринского вертепа - ярчайшие и уникальнейшие примеры партесного пения. В их музыкальную ткань вплетены прекрасные образцы светских и народных песен, танцевальных мелодий, сольного пения. Воистину велик и многообразен вертеп - деревянный домик с куклами. Маленькая двухъярусная сцена, хранящая увлекательную тайну.

ТАЙНА ВЕРТЕПА

Существует старинное предание: в незапамятные времена некий украинский князь решил жениться на королевне из далёкой страны. Для того, чтобы рассказать ей о красавице Украине, князь велел сделать вертеп. Вместе с этой "волшебной коробочкой" он отправился в путешествие и, прибыв во дворец, где жила его невеста, устроил спектакль. В нём были показаны обычаи, нравы, характеры, образ жизни, быт, танцы, песни, шутки украинцев, точно передана природа. Девушке так понравилось представление, что она тут же дала согласие князю выйти за него замуж, а потом уехала жить в Киев.

Эта наивная история свидетельствует о том, что народ издавна ценил вертеп не просто как увеселительное зрелище или иллюстрацию к библейским сюжетам, но и как энциклопедию народной жизни. В этом, вероятно, его непреходящее значение, загадка его бытия. Но предоставим слово самому вертепному театру.

...Перед нами ящик. На верхнем ярусе сцены -пещера близ иудейского города Вифлеема, где по преданию родился Христос и скрывалось "святое семейство". Этот ярус, вероятно, был единственным и возник из статичной церковной панорамы с фигурками Марии с младенцем в руках, Иосифа, волхвов и склонившихся над яслями вола и осла. На нижнем ярусе, появившемся, вероятно, в XVI-XVII веках, разыгрывается сюжет о царе Ироде. Представление начинается с партесного пения:

Пению время и молитве час, Христе рождённый, спаси всех нас!..

Затем на нижнем ярусе появляется Пономарь и обращается к публике:

Восстаньте от сна и благо сотворите, Рождение Христа повсюду возвестите, Сие вам, люди, охотно глаголю, И благословите: пойду и позвоню.

С этими словами он подходит к колокольчику, висящему между колоннами, и звонит. Лишь только раздаётся звон, зажигаются свечи, и сияние вифлеемской звезды озаряет спелёнутого младенца-Христа. Хор поёт:

Бог из Девы рождается, Небом земля наполняется, Трепещут архангелы, Служат ему все ангелы-

И действительно, тут же появляются два ангела с крыльями за спиной и свечами в руках. Они кланяются младенцу, один из них уходит, а другой призывает:

Восстаньте и славьте его повсюду, Да узнают о нём окрестные люди.

Будто услышав призыв, появляются "окрестные люди" -пастухи Грицько и Прицько, Оба с усами, чубами, у одного из них подарок новорожденному - ягнёнок.

— Грицьку!

— А что, Прицьку?

— Выбери маленького ягнёнка и пойдём на гору, может, и мы поспеем,

Они идут "на гору": поднимаются на верхний этаж, подходят к младенцу. Оба явно смущены выпавшей им честью "прийти в гости" к такому паничу, кладут к его ногам гостинец;

И ягнятко принесли из сельского стада, Пусть будет здорова вся наша громада!

Здесь же, у колыбели, они поют колядку "Нова радисть стала...", танцуют, приговаривая: "зуб зуба на сопилку". Танец сопровождается игрой на скрипке и дудочке. Всласть повеселившись, Грицько и Прмцько с сожалением прощаются:

Спасибо вам, мы б дольше тут погуляли, Да хлеба из дома не брали.

И в том, и в другом персонаже без особого труда можно узнать прототипов будущих литературных героев. У них живой украинский юмор, открытый и одновременно лукавый, национальный характер.

Вертеп создал такой сплав фантастического и реального, благодаря которому библейская Иудея превратилась в некий близлежащий хутор, куда может заглянуть любой крестьянин. Но одновременно здесь живёт и библейская драма, где злодействует кровавый Ирод, где ходит Смерть с косой, где черти тащат жертву в ад. Лишь только уходят Грицько и Прицько, хор начинает трагический запев:

Днесь Ирод грядёт в страны своя Вифлеемские.

На нижнем ярусе появляются воины в шлемах с мечами и пиками, вслед за ними шествует царь Ирод -фигура столь же фантастическая, сколь и реальная. Тиран Иудеи, казнивший сотни людей, в том числе жену, тёщу и троих сыновей, описан своим современником - историком Иосифом Флавием. Одетый в красный плащ, с короной на голове, следуя по пути, начертанному прорезями в полу вертепной коробки, Ирод садится на трон. Воины отдают ему честь и выходят из "зала". Хор запевает:

Шедше три царя

Ко Христу со дары,

Ирод им предвластен,

Куда идут, спросил.

В тронный зал входят три царя. Это одна кукла, состоящая из трёх фигурок, соединённых. Ирод спрашивает:

Цари и друзья, куда шествие ваше? И куда такие дары и поклон приносяше?

Цари *{покорно}:*

Ко Христу новорожденному Идём поклон отдать, Дабы в милости его Век свой пребьюать.

Ирод:

Так где же он родился? Идите, ищите, Прошу, и меня о том известите, И я ему пойду поклонюся И как перед сильным царём смирюся.

Цари переходят на верхний ярус. Снова вспыхивает вифлеемская звезда и показывает царям место, где лежит новорожденный. Они кланяются, подносят дары и собираются восвояси, но путь им преграждает ангел, который велит царям не ходить к Ироду и не верить его лукавым словам.

Действие спектакля вновь переносится на нижний ярус вертепа. Ирод в ожидании вестей о Христе сидит на троне. Но хор сообщает, что его ожидания тщетны. Тиран в бешенстве:

Какой урон нашей царской славе!

Надсмеялись надо мной дурни в моей же

державе!..

Как простого мужика меня обманули.

Следует приказ воинам перебить всех младенцев. Хор поёт: "Перестань рыдати, печальная мати". В конце песни воин вводит в тронный зал Рахиль с младенцем и докладывает:

Вот, царь, твой приказ мы хорошо

исполняли,

Во всех городах детей убивали,

Это последний младенец, что в царстве

остался,

Я долго за его матерью гонялся.

Мать хочет заменить его смерть своей...

Но Ирод неумолим, и воин поднимает дитя на копьё. Видя гибель сына, Рахиль мечется, плачет, проклинает тирана и молит:

Помилосердствуй, царь, и возврати мне

чадо!

За что его убил? Оно же младо!

Ирод:

Полно, баба, полно шуметь! Теперь уже нечего жалеть.

Вступает хор, утешая Рахиль:

Не плачь, Рахиль, что чадо не цело...

Воин выталкивает женщину из дворца. Чаша трагедии переполнена. Наступает время возмездия. Ирод, оставшись один, размышляет о Смерти и велит воинам не пускать её. Но разве есть сила, способная остановить смерть? Является страшная гостья. Она зовёт "из пропасти ада" своего брата Чёрта:

Выйди, брате-друже, Мне пособи. Кровопийцу Ирода С земли истреби!

Появляется Чёрт. Он велит Смерти ударить Ирода косой. Взмах - и голова тирана падает с плеч. Чёрт хватает Ирода и тащит его в ад, приговаривая:

Друже мой верный, друже прелюбезный, Долго ждал тебя я в глубочайшей бездне.

В финале хор произносит:

Вот так берут, вот так несут Роскошников сего света, Понеже дать не могут Перед Богом ответа....

Первая часть представления о царе Ироде окончена. Верхний этаж вертепа, где качается в люльке младенец и где время от времени появляются то пастухи, то цари, фактически так и остаётся неподвижной скульптурной панорамой.

Вторая часть представления играется на нижнем ярусе вертепного домика. Она начинается с того, что появляются две куклы - Дед и Баба, которые радуются, что "Ирода уже не стало". Дед уговаривает свою "молодицу" сплясать с ним, на что Баба, поупрямившись, даёт согласие. Оба пляшут и поют: "Ой, пид вишнею, пид черешнею стоял старый з молодою, як из ягодкою..." После танца Дед и Баба кланяются зрителям и, увидев Солдата, спешат уйти.

Солдат здоровается со зрителями и спрашивает: "Не было ли туточки солдат?" Затем рекомендуется:

Я солдат простой, не богослов, Не знаю красных слов;

Хотя я - отечеству защита, Да спина у меня избита. Читать и писать не умею, А говорю - что разумею.

Для всей второй части вертепного спектакля чрезвычайно важно, чтобы у каждого персонажа был свой диалект, своя речевая характеристика.

Вслед за Солдатом появляется красавица Дарья Ивановна.

— А, Дарья Ивановна, как живёте?

— Скучаю за вами, Игнатий Парамонович.

Герои целуются. Скрипка наигрывает "камаринскую", и начинается танец, который прерывает барабанная дробь. Солдат спохватывается (ему нужно в поход) и уходит.

На смену этой паре выходит венгерский гусар.

— Мой поля, мой вода, моё блато, моё злато, Моё всё!...

Входит венгерка. Оба пускаются в пляс, напевая:

Гусар коня наповав, Дзюба воду брала, Гусар песню заспивав, Дзюба заплакала...

На этом, собственно, заканчивается сцена, после которой верхом на кляче появляется Цыган. Обращаясь к зрителям, он с удовольствием аттестует своего коня;

...Кремень, не кобыла, Как бежит, аж дрожит, Как упадёт, так и лежит.

Не выдержав то ли седока, то ли данной ей рекомендации, кобыла падает, увлекая за собой Цыгана. Он стонет, ругает клячу и жалуется на то, что "один во рту зуб держался, да и тот теперь в снегу остался". Впрочем, дело есть дело, и Цыган начинает предлагать зрителям свою лошадь, обещая, что "всего за год она раздобреет, коли жива будет!" Увидев, что торг не состоится, он прогоняет кобылу "до шатра". Когда Цыган остаётся один, выясняется, что он голоден не меньше своей лошади. Выходит сын Цыгана:

— Иди, батька, мать сказала вечерять.

— А что доброго вы там наварили?

— Ничего.

— А хлеб-то есть?

—Нету.

—Тогда вечеряйте себе на здоровье сами, а я тут с добрыми людьми поговорю...

После того, как Цыганёнок убегает, появляется Цыганка. Она сообщает мужу, что собака съела поросёнка и вынюхала из щей перец. Начинается потасовка, после которой жена, наконец, приносит мужу "борщику". Цыган жадно начинает есть и тут же плюётся: "Борщ похож на раковую юшку!" Жена, не расслышав, подтверждает:

Кидала, мой миленький, и лук, и петрушку, А для своего господаря Кусок сала с комара!

Тут Цыган с Цыганкой пускаются в пляс, распевая частушки. Когда и эта пара удаляется, на сцену выходят Пан и Хлопец. Польский Пан велит Хлопцу:

Идзь, хлопку.ведзь ко мне кохану! Я тут краковяку вытанцовывать стану.

Сам же тем временем обращается к зрителям:

А цо, панове?

Же бы вы знали, що я естем э дзяда,

Из прадзяда шляхтич уродзоный.

В своём монологе он ругает гайдамаков и хвастается своими победами во Львове, Кракове, Киеве, Варшаве, Полтаве и Богуславе...

Появляется его "кохана", которую он величает "моя варшавянка". Далее действие развивается по известной схеме: герои целуются, пляшут и поют. Вместе с ними, пародируя хозяина, пляшет Хлопец. Пан спотыкается, падает и грозит избить слугу батогами. "Кохана" предостерегает возлюбленного от возможной мести гайдамаков. В это время издалека доносится песня Запорожца:

Та не буде лучше, Та не буде краще, Як у нас да на Украине!

"Трудно было ожидать от маленького кукольного театра такой знаменательной и характерной сцены, - писал Г.Галаган. - Чрезвычайно уместны звуки этого величавого и глубоко народного напева, короткой исторической песни, похожей, скорее, на всенародный возглас Южной Руси, проносившийся по ней от края до края всякий раз после того, как народ кровью и страданиями хоть на время отстаивал от польского захвата свою народность и веру" (29).

Услышав песню Запорожца, Пан с возлюбленной убегают. Появляется главный герой. Он царствует в своём спектакле. Но царствует не во зло, а на благо, а потому любые, самые жестокие, на первый взгляд, его поступки заранее прощены и одобрены публикой.

С выходом Запорожца, собственно, и начинается комедия. Предшествующие сценки - завязка, вводящая зрителей в шутовское, буффонное представление.

Выйдя на сцену, Запорожец, глядя в сторону бежавшего Пана, говорит:

Что ж это за народ пресмелый, Что сам и в огонь не вскочит, Если его силою не вопрёшь?

Здесь, вероятно, следовал смех, после которого Запорожец замечает зрителей и обращается к ним с монологом, где смешалось, кажется, всё: героика, юмор, страстное обличение несправедливости и сама несправедливость, величие души и её низость, узость взглядов, усталость человека, неутомимость героя.

"Это был один из тех характеров, - писал Н.Гоголь, - которые могли возникнуть только в тяжёлый XV век, на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников, когда, лишившись дома и крова, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах в виду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете, когда бранным пламенем объялся древле мирный славянский дух и завелось казачество...

Это не было строевое собранное войско, его бы никто не увидел, но в случае войны и общего движения в восемь дней, не больше, всякий являлся на коне, во всём своём вооружении, получая плату один только червонец от короля, и в две недели набиралось такое войско, какого бы не в силах были набрать никакие рекрутские наборы. Кончился поход - воин уходил в луга и пашни, на днепровские перевозы, ловил рыбу, торговал, варил пиво и был вольный казак. Современные иноземцы дивились тогда справедливо необыкновенными способностями его. Не было ремесла, которого бы не знал казак, - накурить вина, снарядить телегу, намолоть пороху, справить кузнецкую, слесарную работу и, в прибавку к тому, гулять напропалую, пить и бражничать..." (30).

Таким он и представал в вертепном спектакле - в алых шароварах "шириною в Чёрное море", святой и грешный.

Казак Иван Виногура -У него добрая натура:

В Польше ляхов обирает,

А в корчме всё пропивает.

Запорожец берёт бандуру и обращается к появившейся Хвеське-Шинкарке:

— Поцелуй же меня по знакомству в крутой

мой усок!

Вот так - чмок!

Поцелуй же ещё в чуприну хоть разок!

Вот так - чмок!

Поцелуй же меня в булаву и бандуру!

Добре!Теперь потанцуем!

Наплясавшись и навеселившись всласть, Запорожец прогоняет возлюбленную. Та уходит, но, будучи, как водится, ведьмой, насылает на казака змею. Запорожец кричит:

Ой, лишенько, гад, гад!

Ой, чёрт ему и рад!

Вот сюда укусила!

Ой, хоть бы цыганочка поворожила!

На сцену выходит Цыганка, которая объясняет казаку, что гадючьим укусом его "суча Хвеська наградила", и заговаривает рану, причём, вслух ему желает здоровья, а шёпотом колдует;

Сколько на вилах держаться пуху, Столько в тебе, казаченька, духу. Несмотря на ворожбу, Запорожец выздоравливает

и танцует с Цыганкой. После пляски "спасительница" просит

у Запорожца две копеечки.

— Да на что тебе?

— Я б себе рыбки купила.

— Может, ты, Цыганка, и товченики бы съела?

— Ох, съела бы, да где же их взять?

— Цапиная ты голова! Почему давно не сказала? Я бы тебе полную пазуху дал. *{Бьёт её булавой под зад).* Вот тебе товченики, вот тебе товченики!

С тем Цыганка и убегает, оставляя героя в раздумье, где бы достать выпивку. Сначала он стучит в двери шинка, потом просит Хвеську открыть. Наконец, разъярившись, разбегается и лбом выбивает запертую дверь.

А пока публика выражает свой восторг очередной проделкой Запорожца, на сцену выходит Еврей-корчмарь:

— Ой, вей мир, саваофияне:

Как гналися лак фараоняне,, Евреев сам Бог засцисцает, За огненным стовпом их ховает.

Появляется его жена Сура. Начинается традиционный для каждой вертепной сцены национальный танец, который обрывается громким стуком в дверь. Сура тут же убегает "прятать гроши" от гайдамака, который "будет грабувати". Из шинка вываливается Запорожец и требует у Корчмаря бесплатно горилку. Тот после долгих колебаний приносит жбан. Совершенно захмелев, Запорожец падает. Хозяин пытается задушить пьяного:

— А, чужой крови напился, да и сам скрутился!

— Что это по мне лазит? -недоумевает проснувшийся герой. В ход идёт его булава, и противник замертво падает. Запорожец подходит к колокольчику (тому самому, в который звонил, начиная представление, Пономарь), чтобы отзвонить по душе убиенного. Здесь он заводит пьяный разговор на потеху народу, после чего зовёт Чёрта, чтобы тот убрал тело и душу Корчмаря. Сам же прячется за дверь.

Появился Чёрт - тот самый, что унёс в ад Ирода. Он долго рассматривает покойника, а Запорожец тем временем подкрадывается сзади и бьёт его по рогам. "Гуп, гуп, гуп!"- ворчит нечистый, хватает тело и исчезает. Казак, проводив Чёрта с его поклажей, решает на всякий случай покаяться. Он согласен даже на униатского попа, только бы не пьяницу, "бо я, признаться, пьяничку не люблю".

Тут же, естественно, появляется униатский Поп;

Признавай грехи, предо мною покайся, Пред схизматскими попы не признавайся, Та не соромляйся.

Смекнув, с кем имеет дело, Запорожец решаетподшутить над Попом и задаёт загадку:

— Что значит, когда говорят: "Бездна бездну

призывает"?

Поп думает недолго и отвечает, что это -

"грешник на земле".

— А по-нашему, - отвечает Запорожец, - это

значит; "поп попа на обед кличет, а он ему дули тычет".

Каждая реплика казака, вероятно, с большим одобрением и сочувствием принималась публикой, и каждый его поступок был своеобразной пощёчиной церкви, властям, иноземцам, пощёчиной всему, что заставило его стать таким, каким он стал, что вынудило "мирный славянский дух объяться бранным пламенем".

Запорожец продолжает сценку с Попом. Он рассказывает, что много ходил по белу свету, убивал ляхов, купцов и панов, а вот униатских попов не бил никогда, а лишь сдирал с них живых кожу. Услышав такое, Поп убегает.

Казак остаётся один на сцене. Он притомился. Ложится на правый бок, поворачивается на левый, потом решает лечь "як батько", на живот.

В этот момент появляются два Чёрта и хотят унести казака в ад. Тот поступает так же, как поступит позднее его литературный потомок кузнец Вакула: "Заложил назад руку - хвать чёрта за хвост". Оценив крутой характер казака, второй Чёрт убегает. Запорожец тем временем увлечённо рассматривает сам и даёт возможность рассмотреть зрителям пойманную им "птичку-перепел ичку". Он вертит Чёрта и так, и этак, комментирует увиденное: "Очи с пятаки, язык вывалил, как та собака..." Повернув Чёрта к себе задом, казак с интересом изучает его хвост, одобряет наличие крыльев, с помощью которых, по его мнению, можно не только летать, но и "курей хватать".

Фантастическое и реальное здесь не только встречаются, сплетаются, но и взаимоиронизируют. Жизнь смеётся над крылатым подземным духом, а миф обретает плоть и насмехается над реальностью...

Насмотревшись на Чёрта, Запорожец заставляет его плясать, затем бьёт по рогам булавой и прогоняет. На этом и заканчивается комедия о Запорожце. В финале герой обращается к зрителям с прощальными словами, просит не поминать его лихом и уходит "в курень век доживать".

Представление, однако, на том не заканчивается. На сцену выбегает свинья и ложится под трон Ирода так, что виден "тильки её зад". Вслед за свиньёй выходит её хозяин Клим, он бьёт, ругает почём зря худую ленивую свинью. За этим занятием его застаёт Цыган и просит подарить ему свинью. Клим гонит Цыгана. Появляются жена Клима и Дьяк. На глазах у возмущённой супруги Клим дарит ему свинью. Тот зовёт Школяра, который поспешно уносит подарок.

Клим расстроган дьяковой благодарственной речью, у него "аж слезы навернулись". Тут же, однако, он по простоте душевной проговаривается, что у подаренной

свиньи "рёбра так и светятся". Климиха сообщает своему щедрому мужу о том, что Дьяк со Школяром свинью уже ободрали и вернули только кожу. Клим утешает её, объяснив, что свинья всё равно бы сдохла, зато теперь можно не платить денег за учение сына. На радостях оба танцуют. Притомившись, Клим велит жене пригнать козу. Климиха уходит, появляется коза, которая так же, как и свинья, решает облюбовать себе место под Иродовым троном. Клим долго, к удовольствию зрителей, ищет её. Наконец, вытащив козу из-под царского трона, заставляет плясать, после - нечаянно убивает. Погоревав об утрате, находит, как ему кажется, единственно верное решение:

отнести козу домой, "отдать шкуру собакам, а из мяса сшить жене кожух".

Злоключения Клима-простака завершают представление вертепа. И, вероятно, не случайно трон Ирода, проклятый в первой части, осмеивается во второй.

В финале на сцену выходит Савочка-нищий и просит у зрителей "на харч и на горилку, на дощечку, на клепало, но что кинут - то и пропало!" Сбором денег представление и заканчивается.

Было бы наивно надеяться, что пересказ сюжета вертепного спектакля даст полное представление о степени его художественного и социального значения. Это всего лишь неконтрастный отпечаток, "тень тени", и всё же даже по этому описанию понятно - перед нами Театр.

ЗАКАТ ВЕРТЕПА

Открыв двери из XVIII столетия и остановившись на мгновение на пороге ярмарочно-балаганного XIX века, поначалу поражаешься его многообразию. По сравнению с предыдущими столетиями здесь как бы всё умножилось, роскошные цветы дали обильное плодоношение, раздвинулись горизонты, "вдруг стало видимо далеко во все концы света". Разнообразным, многочисленным, многоликим стал и кукольный театр Украины. Но множась, становясь всё доступнее, он терял позиции.

На смену кукловодам-семинаристам и бурсакам пришли крестьяне, мещане, солдаты, торговый люд. Вертепные спектакли показывали не столько в усадьбах, зажиточных крестьянских домах, сколько в балаганах, на торговых площадях.

В XIX веке за Киевом и его окрестностями сохраняется слава крупнейшего центра распространения вертепа. По городу носят, возят вертепные домики, поют партесы, кланяется где-нибудь в Ставищах на Киевщине Савочка, в Белой Церкви крутит Чёрту хвост Запорожец, пляшет Поляк с Полячкой в Киеве на Подоле...

На вертеп уже "положен глаз". Спектакли играются под наблюдением полиции, "с дозволения начальства".

Ремесло вертепщика, приносившее, кстати, неплохой доход, облагается налогом. Так, киевский мещанин Алексей Вишневецкий в период с 22 декабря по 13 февраля (до Великого поста) 1826 года заплатил за право показывать кукольный вертеп 25 рублей.

Сведений о вертепных спектаклях первой половины XIX века сохранилось немало. Так, К.Сементовский в 1843 году говорил о существовании вертепа в Полтавской губернии, хотя и сетовал на то, что "теперь звезда и вертеп выходят из употребления и встречаются уже достаточно редко" (31). Воспоминания С.Скалон (урожденной Капнист) подтверждают, что в Полтаве начала XIX века вертеп пользовался немалой популярностью (32). Были вертепы и в Житомире, на Львовщине и Харьковщине... Но что же это были за вертепы? Отличались ли они чем-нибудь от своих предшественников?

Вот вертеп "второго поколения" (после Сокиринского) - Купянский. У него тоже есть своя история. В селе Богодухов Купянского уезда Харьковской губернии стояла усадьба помещика Розалион-Сошальского. Он был любителем частенько выезжать в сопровождении своих дворовых в Киев. Однажды, в 1828 году, во время одной из таких поездок Розалион-Сошальский взял с собой конюха Ивана Кнышевского. В городе паренёк попал на представление вертепа и навсегда полюбил этот театр, страстно захотел стать вертепщиком. Смекалистый конюх намекнул барину, что неплохо было бы иметь такую забаву, какой нет ни у одного соседа. Идея помещику понравилась и он оставил Ивана на год в Киеве для обучения. Вернулся Кнышевский в село заправским кукольником. Знал он, как скриньку смастерить, кукол вырезать, выведал у своих учителей и немало профессиональных секретов. По его инструкциям и под личным присмотром сделали дворовые Розалион-Сошальского вертеп и 36 кукол к нему. Бывший конюх, а на то время уже кукольник Иван Кузьмич Кнышевский забавлял спектаклями сначала хозяйского сына, потом стал показывать их и у соседей.

Больше всего представлений, конечно, давалось на Рождество и до Великого поста, Кнышевский со своим театром выезжал на ярмарки, но давал здесь только вторую часть спектакля - "Комедию о Запорожце". Первую - "О царе Ироде" - на ярмарках и в балаганах показывать было запрещено. Впрочем, спектакль от этого не страдал, так как его первая часть была всего лишь маловыразительной данью вертепной традиции.

Спектакль Купянского вертепа был почти лишён церковных песнопений, речь персонажей была освобождена от евангельских выражений, которые, видимо, "от зубов отскакивали" у семинаристов XVIH века, а вот дворовому XIX столетия давались с трудом. **Текст** изобиловал просторечиями. (Любопытная деталь: кукла царя Ирода, выезжавшая на лошадях на сцену Купянского вертепа под звуки марша, была внешне очень похожа на помещика Розалион-Сошальского).

В этом вертепе было и несколько новых сценок, персонажей - Купец из Бердичева, русский Плотник, сын казака с девушкой Марушкой-

Ящик Купянского вертепа - сооружение довольно грубое, без каких-либо украшений, орнамента, сбит из досок, покрашен коричневой краской. Прорези в полу покрыты тканью, вверху - вифлеемская звезда. Он был найден Н.Йосипенко в 1936 году у внука И.Кнышевского -колхозника артели им. А.Микояна Купянского района Харьковской области Г.Панасенко. (К тому времени вифлеемскую звезду на вертепе заменила пятиконечная).

...Шло время, И.Кнышевский старел, ему уже не под силу было разыгрывать вертепные представления. В 1879 году помещик приказал Кнышевскому научить кукольному ремеслу своего внука Гаврилу Панасенко, и в 1880-м тот уже смог самостоятельно давать представления.

Один из любителей вертепных спектаклей помещик А.Селиванов был зрителем представления Г.Панасенко и описал свои впечатления в журнале "Киевская старина" за

1884 год.

Зимой, 30 января, в имении И.Сарандинаки на хуторе Благодатном Староверовской волости Купянского уезда Г.Панасенко показывал спектакль в двух частях. Представление проходило вечером при свечах. Хозяин вертепа - одиннадцатилетний Гаврила сидел за ящиком, водил фигурки и говорил за них разными голосами. Некоторые сцены - речитативом, некоторые пропускал вовсе, некоторые пел. Рядом с мальчиком сидел его помощник и сопровождал спектакль игрой на бандуре.

Больше ста лет просуществовал родившийся в начале XIX века Купянский вертеп. После революции Г.Панасенко не играл религиозную часть спектакля, а светскую переиначил, так что в ней зажили современники - герои первых послереволюционных лет.

Проследив историю одного из вертепов начала **XIX** века, обратимся к вертепам следующих поколений. Один из них появился в 1854 году в местечке Межиречье-Корецкое Ровенского уезда. Он принадлежал униатскому священнику,

преподавателю местной **школы** для детей-сирот Якову Ратковскому.На два года раньше вертепа в Межиречье появился на свет и будущий его владелец О.Августинович. Когда паренёк подрос и достиг приблизительно того же одиннадцатилетнего возраста, что и Гаврила Панасенко, он купил у Ратковского школьный вертеп, так как само учебное заведение закрывалось. Августинович ходил со своим театром из села в село, от хутора к хутору, от помещика к помещику до тех пор, пока его ветхий вертеп не развалился. Переехав на жительство в Славуту, где традиции вертепа существовали издавна, он сделал новый вертеп, который в 1896 году тоже пришёл в негодность. К этому времени кукольник стал главным вертепщиком Славуты. По образцу своего второго вертепа он сделал для Городецкого музея Ф.Штейнгеля - третий, а через год, в 1897 году, записал для исследователя В.Мошкова текст музыкального сопровождения спектакля и ноты. Кроме того, О.Августинович первым из кукольников записал канты своего Славутинского вертепа на фонограф.

По языку, стилю, характеру этот вертеп существенно отличался от Купянского. Язык Славутинского вертепа изобилует церковнославянскими, польскими, русскими словами и выражениями. Это объясняется довольно просто - жителями Славуты были украинцы, поляки, русские, а первоначальный текст и канты О.Августинович перенял у священника.

Театр О.Августиновича был интересен прежде всего тем, что перед зрителями возникала своеобразная пантомима, исполняемая куклами под пение хора. Вот, к примеру, как выглядело начало спектакля.

...Как только поднимался занавес, на верхней сцене появлялся Пономарь со свечой. Он зажигал все свечи на верхнем и нижнем этажах, звонил в колокольчик. Затем под торжественное сопровождение хора слева и справа появлялись два ангела, кланялись друг другу. Рождеству, зрителям, снова друг другу и выходили.

В Славутинском вертепе действие и музыка, хоровое пение целиком заменили драматический текст. Здесь отсутствовало чёткое деление между первой и второй частями спектакля. Сразу же после смерти Ирода появлялся Корчмарь, которого убивал Мужик (аналог Запорожца) и утаскивал в ад Чёрт. Далее выходили два солдата, один со штыком, другой с саблей. Первый кланялся Рождеству, Деве Марии, Иосифу, а второй кланялся только зрителям, за что первый закалывал его штыком. Хор в это время пел:

"Служил Богу, государю телом и душою...", а Смерть и Чёрт тащили Солдата в ад. Здесь существовал какой-то фантасмагоричный сплав трагического и комического, церковного и светского. Сплав, который не вызывает ощущения эклектичности происходящего, а напротив -целостности и реалистичности действия, где есть некая высшая справедливость, но есть и трагикомичность реальной жизни.

В последней сцене Славутинского вертепа на верхним этаж к яслям поднимались мужчина и женщина, одетые по городской моде конца XIX века. Они кланялись друг другу, затем переходили на нижним этаж и танцевали под хоровой кант "Ныне Адам возвеселился". Представление завершалось приветствиями хозяину дома и пением "Многая

лета.,-".

Ящик Славутинского вертепа, так же как и Купянского, сделан значительно проще, чем Сокиринского. Он покрашен голубом краской, по бокам и фронтону - синий и красный орнамент, крыша чёрная, на фронтоне позолоченный карниз. Спереди ящик украшен золотой бахромой, слева и справа свисают две кисти из серебряной парчи. Каждая из двух сцен вертепа обведена золотым карнизом, рампы сцен украшены полукругами, оба занавеса поднимаются и опускаются. На каждом этаже с двух сторон имеются небольшие колонны, сделанные из картона и оклеенные золотой бумагой. Перед рампой на коротких железных палочках ставились четыре небольшие подсвечника, свечи в них во время спектакля зажигал Пономарь. Задние стенки сцены, кулисы оклеены золотой бумагой. Когда свечи зажигались, сцена, вероятно, блистала переливами золота и серебра. На крыше домика-ящика укреплены две стеклянные пирамиды. Внутри каждой - по небольшой свече, на самой пирамиде - деревянный голубой круг, на который прибит позолоченный крест. Двери, из которых кукольник выпускал своих персонажей, прикрыты занавесочками, чтобы не было видно его рук. Из семнадцати кукол Славутинского вертепа сохранилось только пять.

К концу XiX века относится рождение Хорольского вертепа. Он найден 8 января 1928 года у шестидесятилетнего вертепщика И.Воловика, который вспоминал, что ещё в детстве играл с вертепом. Хорольский же ящик с куклами он приобрёл в начале **XX** века,

Пережив мировую и гражданскую войны, революцию, военный коммунизм, НЭП, Хорольский вертеп прибавил к своему действу несколько новых сценок и персонажей. Так, например, в IX картине действующие лица отправлялись "в райком за пайком".

Домик Хорольского вертепа сделан добротно, покрашен в голубой и зелёный цвета. На верхнем этаже -Дева Мария, Иосиф, младенец в яслях, на подставке - вифлеемская звезда. На нижнем этаже - трон Ирода. Сцена выкрашена в тёмно-красный цвет, при свечах, вероятно, он приобретал кроваво-огненный оттенок, и получался жутковатый эффект. Этот вертеп чрезвычайно функционален, в нём нет ничего лишнего, все подчинено спектаклю. Куклы Хорольского вертепа, к сожалению, не сохранились.

Вспоминая молодость, И.Воловик сокрушался, что его вертеп - последний в Хороле, "а раньше их было четыре". Обратим внимание, что ни один из сохранившихся вертепов XIX века не может соперничать с Сокиринским XVIII столетия ни по архитектурному совершенству, ни по количеству кукол и сцен, ни, наконец, по культуре исполнения, качеству кантов, песен, текстов.

В этом лишний раз убеждаешься и на примере Батуринского вертепа. Он был обнаружен Ю.Жалковским в Батурине у крестьянина Максименко. Кроме кукловодов, в вертепном представлении принимали участие хор и музыканты.

Сюжет спектакля Батуринского вертепа был каноническим. Однако, и в нём были свои, новые герои и сценки. К примеру, в VII сцене, где действовала уморительная пара - Монах и Молодица, упоминались местный Крупицкий монастырь, "прославившийся" похождениями послушников, и село, расположенное поблизости, славившееся красивыми девушками.

Ящик Батуринского вертепа был двухэтажным, но выглядел он значительно проще, чем Славутинский. Рампа и сцена его оклеены цветной бумагой. На каждом этаже -по две двери для входа и выхода кукол и по два фонаря. Перед рампой ставились зажжённые свечи. Среди кукол Батуринского вертепа есть традиционные персонажи: Ирод, Казак, Рахиль, Смерть, Чёрт, но есть и новые, рождённые временем: Монах и Молодица, Лекарь, Сестра милосердия, казаки с Дона, генералы, горбатый старик.

И в XIX, и в начале XX века различных вертепных домиков на Украине было много, их встречали то в Новгород-Северском, то в Прилуцком уездах, то на Волыни, то на Полтавщине... Вертепные театры, как правило, кочевали в пределах уезда или губернии. Таким образом, вертеп можно назвать прообразом нынешних областных театров кукол.

Во второй половине XtX - начале XX века вертеп мирно сосуществовал с "шопкой". Сохранилось тому достаточно много свидетельств. Вот одно из наиболее поздних, относящееся к концу 20-х годов нашего столетия: "Где-то перед тридцатыми годами Смерда ходил со своей "шопкой" по Житомиру, показывая её перед случайными группками служащих, бывал в предместьях Павликивцы, Мальованцы, Путятинцы, Смолянцы и т.д., преимущественно посещая известные ему семьи мещан. Не раз его приглашали к себе домой ксендзы и православные священники. Бывал на броварне у Махачека и Янса, которая находится в предместье. А старый Махачек за это ему хорошо платил. Иногда посещал местные торги." (33).

Размышляя о судьбе украинской вертепной драмы, академик В.Перетц в конце XIX столетия писал, что она "так прочно и естественно вошла в обиход малоросса XVII-XVIII веков, что сделалась неотъемлемым элементом во время празднования святок. Народная жизнь была так остроумно и правдиво изображена в вертепе, что эти представления долгое время вызывали интерес у многочисленных зрителей. Но с переменой условий жизни, с изменением общественного уклада её, наряду с другими явлениями культуры, стал забываться и малоросский вертеп, и мы не можем с уверенностью сказать, существует ли он где-нибудь теперь или уже окончил своё существование" (34),

На рубеже веков, действительно, казалось, что вертеп исчерпал себя и "донашивает старое рубище". Он выполнил свою задачу и будто застыл, окаменел на пороге нового века.

tt КОМЕДИЯ О ПЕТРУШКЕ" ИЛИ "РАТАТУЙ" НА УКРАИНЕ

В то самое время, когда на украинской земле шла национально-освободительная борьба, когда в братских школах появились вертепные спектакли, в России формировалась народная кукольная комедия типа "Петрушка".

..."Великой смутой" рстретила Россия XVII век. "Московской трагедией" называли её современники-иностранцы, "великой разрухой" - русские. Народ обнищал, голодных загоняли в кабаки и держали там, пока не пропьются. Под страхом порки запрещали жёнам уводить мужей из питейных домов. Скверный анекдот стал реальностью, зато злой шуткой казалась сама мысль о возможности жить по-человечески.

Смута положила начало невиданным ранее бунтам и мятежам. Перелом, происшедший в народном сознании, породил и новое отношение к власти. Из "данной Богом" она стала очевидным ярмом.

Одним из следствий Смуты было появление сатирической литературы, лубочных листов, анекдотов, направленных против власти, государства, церкви. Появился и некий постоянный герой, устами которого говорил сам народ. Это был шут, дурак, но в мире, где всё перевернулось, только он и мог претендовать на звание мудреца. Выворачивая наизнанку, пародируя жизнь в своём "вывихнутом", опрокинутом веке, шут ставил всё на места. Дурак оказывался самой трезвой и единственной реалистически мыслящей личностью. В это трагическое для государства время и появилась, вероятно, кукольная комедия типа "Петрушка".

О факте существования этого театра впервые стало известно благодаря немецкому путешественнику, учёному, дипломату Адаму Олеарию, изложившему свой взгляд на "Московию" в труде "Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633 г. и 1639 г...." (35). В числе многих наблюдений он рассказал и о русской кукольной комедии, полной "срамных сцен" и непристойных "шалостей". Несмотря на очевидную брезгливость, с которой А.Олеарий рассматривал забавы "подлого люда", он зарисовал одно из выступлений кукольника и оставил краткое описание его ширмы.

Д.Ровинский впервые прокомментировал гравюру по рисунку А.Олеария: "Впереди кукольная комедия - мужик, подвязав к поясу женскую юбку с обручем в подоле, поднял её кверху. Юбка эта закрывает его выше головы, он может в ней свободно двигать руками, выставлять кукол наверх и представлять целые комедии..." (36).

Ему же принадлежит и мысль о том, что А.Олеарий встретил одну из ранних комедий о Петрушке, а на рисунке изображена сцена покупки у цыгана лошади: "...Справа высунулся цыган - он, очевидно, хвалил лошадь, в середине длинноносый Петрушка в огромном колпаке поднял лошадке хвост, чтобы убедиться, сколько ей лет, слева, должно быть, петрушкина невеста Варюшка" (37).

Учёные по-разному комментируют этот рисунок. Для нас важно, что "Петрушка" в России так же, как и вертеп на Украине, был одним из первых театральных представлений и что в основе этого театра импровизации

была пародия.

Под влиянием пародийных игр, вероятно, сформировалось ядро сюжета комедии: молодой парень решает жениться, обзавестись хозяйством, а потому первым делом выторговывает у цыгана лошадь. Упав с лошади, он обращается за помощью к шарлатану-лекарю, но, не стерпев обмана, убивает его, хоронит и в результате попадает в ад. В сюжете можно найти популярные народные игры, пародии на свадьбу, похороны. И не только отдельные сцены, - весь сюжет, если внимательно приглядеться, - спародированная история наказанного

грешника.

"Петрушка" так же, как и вертеп. - не просто спектакль, с незначительными вариациями проживший несколько веков, а вид народного театра с постоянным героем и менявшимся со временем сюжетом. Причём, характер, внешность главного героя, состав действующих лиц, сценография, музыкальное сопровождение варьировались и видоизменялись в потоке времени так же, как изменялись умонастроения, экономические, социальные, культурные условия жизни.

В XVII веке комедии аккомпанировал гусляр или дудочник. Он же был своеобразным связующим звеном между кукольными персонажами и зрителями: зазывал на представление, собирал деньги, вёл диалог с героем... В XVIII столетии в России появилась шарманка и со временем вытеснила из представления другие музыкальные инструменты, требующие некоторого исполнительского мастерства.

Изменилась и конструкция ширмы. На двух палках развешивались простыни из крашенины, и из-за них кукольник показывал свой спектакль. Были и более сложные конструкции, когда кукольник показывал спектакль из-за ширмы, образующей четырёхгранный столб. Внутри ширмы помещался ящик с куклами... (38).

Модификаций кукольных ширм существовало множество. В своих воспоминаниях З.Пигулович описывала петрушечника, виденного ею в начале XX века в Киеве. Сконструированная им ширма позволяла показывать спектакль и одновременно крутить ногами педали, приделанные к шарманке (39). Любопытно и то, что конструкции кукольных ширм в течение веков не сменяли друг друга, а множились, напластовывались, сосуществовали подобно вертепам. В конце XIX столетия можно было встретить кукольника с ширмой-юбкой XVII века, ширмой-простыней XVIII века и ширмой-столбом XIX века.

Одна из особенностей Петрушки - его голос. Пронзительный, писклявый, резкий, слышимый на большом расстоянии. Эффект достигался с помощью специального приспособления - "говорка" или "пищика". Хозяин театра, произнося за Петрушку слова, клал пищик посредине языка, а произнося роли других кукол, быстро отодвигал его за щёку. Быстрота движений "говорка" с языка к щеке и обратно достигалась продолжительной практикой (40), Выглядел "говорок" довольно просто: две костяные или металлические пластинки, между которыми протянута узкая тесёмочка. Но, видимо, был в этом древнем резонаторе голоса какой-то технологический секрет, если, например, один из кукольников XIX века купил его в Межиречье аж за семь рублей. Столько же он заплатил за всех кукол "Петрушки" (41). Голос " вот, пожалуй, главное, что отличало Петрушку от Запорожца. Нет соответствующего голоса - нет Петрушки.

Спектакли театра "Петрушка" исполнялись перчаточными куклами- Эта система не требует от артиста такой виртуозной техники, в которой нуждаются, например, куклы-марионетки.

Представление комедии было лишено и той зрелищности, на которую претендуют спектакли вертепа, театра марионеток, теней, масок.

Успех его зависел не столько от внешних эффектов, сколько от социальной остроты, сатирического удара, количества солёных острот, двусмысленных реприз и действий. Поэтому театр "Петрушка" не нуждался ни в декорациях, ни в реквизите. Единственной необходимой деталью бутафории служила дубинка главного героя, ставившая точки-удары в конце сцен и выступающая то как ружьё, то как метла, то как символ Петрушкиной "мужской силы".

Трудно определить, когда, как, при каких обстоятельствах театр "Петрушка" попал на Украину. Вероятнее всего, тогда же, когда вертеп оказался в России,

- в конце XVII - начале XVIII века. Оба театра прижились на новых местах. Вертеп в России стал "великорусским", "Петрушка" на Украине - украинским и даже получил несколько новых имён, прозвищ. На юге Украины его называли "Ванька Ру-тю-тю" и "Петрушка Рататуй".

В конце XIX столетия, когда комедия о Петрушке уже потеряла зрителей и, **скорее,** доживала свой **век,** чем жила, ею заинтересовались учёные, которые собрали более 20-ти полных текстов "Петрушки" и множество описаний спектаклей. Лучшие из них - 9 пьес и 3 отрывка - записаны в Чернигове. Собрал эти тексты П.Тиханов. Они ценны, в первую очередь, тем, что получены не через третье лицо, а прямо от владельцев и исполнителей кукольной комедии

- Исаховского (1898), Тальянского (1898), Данилова (1899) идр,

Стремительному распространению "Петрушки" на Украине способствовало и то немаловажное обстоятельство, что эту комедию можно было показывать в любое время года (кроме Великого поста) и без особых на то затрат.

Воспользуемся же текстами конца XIX - начала XX столетия и перенесёмся на некоторое время назад - туда, где надрывается в крике ярмарочный зазывала, где крутятся карусели, где под звуки шарманки собирается пёстрая толпа.

Представление комедии о Петрушке обычно начиналось с монолога Музыканта-шарманщика, *обращённого* к публике. Целью его было не только собрать у ширмы побольше зрителей, но и настроить людей на "петрушкину волну", подготовить к встрече с кукольными героями.

— Рыжий, конопатый, смешной и горбатый, курносый, носатый, холостой и женатый, мордвин-господин, татарин-барин, минуточку внимания! Сейчас начнётся представление - всей Европе на изумление! Вы же смотрите да смекайте, даром времени не теряйте! На меня смотрите, да карманы берегите, за карманы я не отвечаю, а то разный народ находится меж вами!

Когда у ширмы собралось порядочно народу, из глубины её раздаётся хохот, шум, крик... Наконец, появляется горбатый Петрушка, с длинным крючкообраэным носом, в дурацком колпаке, красной рубахе и в штанах, заправленных в лаковые сапоги (это единственная кукла из всех "перчаточных" персонажей комедии, имевшая ноги),

Петрушка раскланивается, поздравляет всех с "праздничком" и рекомендуется:

Я - Петрушка, Петрушка, Весёлый мальчуган! Без меры вино пью, Всегда весел и пою. Петрушка-то Петрушка, А прозвище как?.. Ра-та-туй!

Тут герой замечает, наконец, Музыканта, здоровается и сообщает новость: "Я бросил волочиться и задумал, брат, жениться".В ходе их диалога выясняется, что дама сердца Рататуя - купеческая дочь Пегасья Николаевна, за которой в приданное он получит "...больше, чем сам стоит: полбутылки водки, хвост селёдки да бублик на закуску".

Музыкант от имени зрителей просит показать невесту. Появляется круглолицая Пегасья. Молодые целуются, после чего Шарманщик и Рататуй начинают обсуждать невесту. Первый находит, что она "хрома на один глаз", второй же под хохот зрителей задирает ей юбку и с горячностью отстаивает достоинства суженой.

Сцена заканчивается тем, что Петрушка с Пегасьей пляшут, а затем жених посылает её домой "самоварчик поставить", страстно обещая вскорости прийти чай пить. Дав суженой пинка, герой приглашает всех на свадьбу.

Свадьба Петрушки показывается чаще всего за отдельную плату в чисто мужских компаниях и состоит не столько из диалогов, сколько из жестов и действий столь откровенных, что описывать их излишне, а представить -проще простого. В обычной же аудитории эта сцена опускается, и с уходом Пегасьи Музыкант советует Рататую купить лошадь, потому что невеста "богата, спесива, ходить пешком ленива".

Петрушка:

— А где её купить? Музыкант:

— Да у цыгана Гаврилы-барышника, Что на левой стороне водку пьёт.

Появляется цыган. Здоровается и объявляет, **что** продаёт лошадь.

Цыган:

— Лошадь хоть куда! Без гривы, **без** хвоста... . Петрушка:

— Что хвост и грива?.. Одно украшенье.. А голова есть?

Цыган:

— Только и есть, что голова **одна...**

Да и её ещё нет... Коновалу в починку отдана. Под гору бежит " скачет, А на гору ползёт - плачет...

...Как, однако, отдельные сценки второй части вертепа и "Петрушки" схожи!

Но вернёмся к нашим героям, тем более, что Петрушка и Цыган уже ведут ожесточённый торг, во время которого у лошади отваливаются то хвост, то грива, то голова. Цыган просит "полтораста рублей", Петрушка платит дубинкой, с которой не расстаётся так же, как Запорожец со своей булавой. Барышник не уступает и требует добавить "детишкам на сало". Рататуй лупит его, приговаривая: "Вот тебе задаток, вот тебе задаток!.. И пирожок с крысами в придаток!" Цыган убегает (в некоторых вариантах падает замертво).

Петрушка и Музыкант продолжают диалог. Первый хвалит свою лошадь, второй замечает, что "лошадь красива так, что гадко смотреть и страшно плюнуть".

Петрушка:

— Ну нет, брат, лошадь совсем молодая,

Во рту нет ни одного зуба. Музыкант:

— А я говорю - стара!

Чтобы доказать окружающим свою правоту, Рататуй прыгает на клячу и, сидя на н. и задом наперёд, пытается гарцевать. Лошадь брыкается, сбрасывает наездника и убегает. Бездыханный герой распластывается на игрушечной грядке.

—Доктора! - кричит Музыкант.

— Доктора! - зовёт Петрушка.

— Доктора! - вторит публика.

Как чёрт из табакерки, на сцену выскакивает Доктор.

— Я-доктор,

С Кузнецкого моста пекарь, лекарь и

аптекарь.

Зубы вынимаю,

Пиявки и банки приставляю.

Принимаю на ногах,

Отправляю на костылях, Когда приходят больные **господа,** Я их лечу удачно всегда... Ко мне людей ведут на ногах, А от меня увозят на дрогах.

...Петрушка так же. как и Ирод, совершает **цепь** преступлений. Его дубинка не знает пощады. Но если Ирод - тиран, убивающий младенцев, то Петрушка убивает, скорее, символы зла - воровство, скупость, шарлатанство, деспотизм, лицемерие и т.д. Убийства, совершаемые Петрушкой, условны. Сколько бы и кого бы ни убивал он -его жертвы "истекают клюквенным соком". Преступления этого героя вызывают смех. Его дубинка - орудие развенчания. Кровь же, пролитая Иродом, вызывает ужас и сострадание.

Возмездие, судьба, рок - властители сюжета "Царя Ирода", в то время как в народной "низовой" кукольной комедии главный герой сам является хозяином своей судьбы.

И пусть вершит он ее наивно, ещё неумело, зная только одно " чтобы добиться победы, нужно размахивать направо и налево дубинкой, но этот комический бунт против судьбы уже означал переворот в сознании людей.

О мере влияния вертепа на украинский вариант комедии о Петрушке говорит, например, тот факт, что "Петрушка" нередко начинался приблизительно так же, как и вторая часть вертепа. Поочерёдно появлялись парные персонажи различных национальностей - Венгр с Венгеркой, Поляк с Полячкой, Еврей с Еврейкой, Цыган с Цыганкой - и только потом, точно по вертепному закону, выходил Петрушка (42).

Существует и много других примеров. В сцене с Корчмарём, когда тому вздумалось потребовать от Петрушки денег за выпитую горилку, его хватает Черт и уносит в преисподнюю. Эта сцена, видимо, целиком перешла в "Петрушку" из вертепа. В русских вариантах у неё нет параллелей.

Нет русских аналогов и у другой сцены украинского Рататуя. Её можно назвать "Ссора с женой", и зафиксирована она в черниговских вариантах комедии (43).

...Первым появляется Петрушка, вслед за ним -жена, которая зовёт своего непутёвого "свиней годувати". Петрушка отказывается, считая это занятие позорным. Жена бранится, говорит, что она три дня не ела, так как все деньги он пропил. Муж предлагает ей выпить горилки, но она отказывается. Тогда Петрушка зовёт супругу поплясать. Жена соглашается, а он удивляется, как это можно так лихо отплясывать, если три дня во рту маковой росинки не было. Начинается перебранка, переходящая в драку. Причём, побеждает уже не Петрушка, а его жена. Эта сценка целиком шла на укр,. ihckom языке, хотя вся комедия - на русском. Сценка похожа на анекдот, она близка к интермедии, но ближе всего к сценке Цыгана с Цыганкой в вертепном спектакле. Тем более, что финал сцены (избиение Петрушки женой) не характерен для комедии о Петрушке.

В системе единой славянской культуры, имеющей общие истоки, скорая и органичная ук^^ини^ация Ге грушки так же естественна и закономерна, **как** поягление "великорусского вертепа".

И так же, как русская театральная культура немыслима без вертепного театра, театральную культуру Украины невозможно представить **без** маленькой, **но** бесценной жемчужины - "Рататуя".

...Доктор-кукла в очках и чёрной одежде" принимается за осмотр Петрушки.

Доктор:

— Ну, говори, где болит? Петрушка:

— На что ты учился? Сам должен знать, где болит! Доктор:

— Покажи! Тут? Петрушка:

— Пониже! Доктор *(осматривая ноги)\*

—Тут? Петрушка *{бьёт ногой):*

*—* Повыше! Доктор *(бьёт Петрушку головой о ширму*):

—Тут? Петрушка:

— Ох!.. Пониже! Доктор *(смотритниже* ***живота***):

—Тут? Петрушка:

— Ты куда полез? **Ха-ха-ха!** Повыше! Доктор:

— Встань, встань, покажи! *(Берёт его* ***за*** *ухо и поднимает).*

Петрушка:

— Благодарю! Я уже здоров!

Вылечившись, Рататуй расплачивается с шарлатаном той же монетой, что и с Цыганом, - палочными ударами. В некоторых вариантах Петрушка убивает Доктора. Но чаще Доктор убегает.

Если в представлении комедии русского "Петрушки" следующим **на** ширме появляется Немец, то в украинском "Рататуе" - Еврей. Сцена Петрушки с Евреем чрезвычайно похожа на сценку вертепного спектакля и точно так же заканчивается ударами дубинки. Усевшись возле убитого, герой заявляет, что Еврей пьян.

Музыкант:

— Какое пьян? Ты его убил! Петрушка:

— Убил?! Так прибери. Музыкант:

— Ну нет! Ты убил, ты и прибирай! Петрушка:

— Пойду за черничками. А ты играй!

Под незатейливую игривую мелодию входят две монахини-чернички. Встают на колени и молятся. Затем деловито заворачивают в тряпицу "покойника", поворачиваются к Музыканту и сообщают, что "нужно гроб купить".

Музыкант играет "Могилу". Появляется Петрушка, опечаленный тем, что "хоронить нечем, денег не хватает".

Музыкант:

— А ты не расстраивайся, проси у публики.

Может, что и дадут на похороны. Петрушка:

— И то правда! Вот тебе бубен, Музыкант,

Возьми да обойди людей. Музыкант (*берёт бубен и обходит зрителей):*

— Господа! Три копейки " небольшой расход, дом не построите, корову не купите - зато что-то интересное у нас посмотрите! Пожертвуйте на похороны! Граждане, это не только искусство, но и физический труд. Пожертвуйте!

Народ с шуткой-прибауткой кидает в бубен, кто сколько может. Музыкант благодарит щедрых, срамит скупердяев, выколачивает из публики всё, что возможно. Затем передаёт бубен с деньгами Петрушке за ширму.

Петрушка:

— Ого! Да тут ещё **от** похорон на поминки останется!

Такие внеплановые поборы во время спектакля были делом обычным. То вдруг выяснялось, что лошади нужна уздечка, и Музыкант собирал "на уздечку", то срочно требовалось оплатить печени- Петрушки, а то и просто в середине представления, в самый захватывающий момент делалась пауза, на ширме появлялись куклы в национальных костюмах и начинали танцевать, требуя, естественно, поощрения. (В конце XIX века в г.Любече Черниговской губернии такие концерты-сюрпризы за дополнительную плату в "Петрушке" давались часто).

Представление "О Петрушке F гатуе" так же, как и "О Запорожце", фактически было украинской ко.иедией импровизации. Прелесть её не столько в сюжете (его хорошо знали и сотни раз видели), сколько в трактовке, в личности самого исполнителя. Чем больше новых, солёных реприз, анекдотов, актуальных тем было в спектакле, чем артистичнее и непредсказуемее игра, тем выше была и степень участия публики в представлении, острее реакция, больше успех, а следовательно, и денежный сбор.

В награду за щедрость зрителям показывали сцену

похорон. В ней так же, как и в сцене Петрушкиной свадьбы, мало слов, но много действия.

...На ширме появляются две чернички. Первым делом они сдувают с гроба пыль, обтирают и снимают крышку. Обе довольно неловкие, в результате чего каждой достаётся по лбу крышкой гроба к великому удовольствию зрителей. Подготовив гроб, чернички принимаются обмеривать "покойника". Их расчёты сначала не сходятся, потом вдруг выясняется, что гроб гораздо короче, чем нужно. Обе задумываются, вздыхают, но принимаются за дело. Взявшись с двух сторон за убитого, чернички тащат его в разные стороны, растягивая на ширину кукольной ширмы. Наконец, они, кряхтя и охая, доносят тело до гроба. Чтобы как-то поместить его туда, чернички пытаются сначала просто затолкать жертву Петрушки в ящик. Когда же это им не удаётся, они складывают тело пополам и, комкая его, заталкивают в гроб. Чуть передохнув и отдышавшись (а заодно дав отдышаться от смеха зрителям), чернички прыгают на гроб и начинают усердно утаптывать "покойника", чтобы закрыть крышку.

Конфликт вокруг гроба с покойником перерастает в скандал с мордобоем. Музыкант играет, чернички таскают друг друга за волосы, бьют по голове крышкой гроба. Даже сам гроб с покойником становится орудием драки. В конце концов с криками "Сатана!", "Иудино отродье!" вдвоём берут гроб и уходят. На этом "похороны" заканчиваются.

Появляется Петрушка. Музыкант сообщает ему, что приходил "ахфицер" и велел взять Рататуя за убийство в солдаты.

Петрушка:

— Ой-ой-ой! Пропала моя голова с колпачком и кисточкой! Музыкант, а ты ему скажи, что Петрушки дома нет, в Москву за песнями поехал.

Не успевает герой договорить, как появившийся капрал бьёт его палкой по голове. Начинается сцена "солдатской муштры."

Капрал:

— Вот я тебя приёмам учить буду. Будешь человек казённый. Петрушка;

— Как же я буду человек скаженный? Капрал:

— Так ты шутки шутить? *{Бьёт его }.* На пле-чо! Петрушка;

— Горячо!..,

Изучение "солдатской науки" кончается тем, **что** Петрушке надоедает игра с Капралом, и он прогоняет **его** со сцены дубинкой. Довольный содеянным, Петрушка просит музыки и поёт песню:

В огороде собачка гуляла, Загнула крючком хвостик И убежала... Начнём песенку сначала-Тут появляется Собачка - существо внушительных размеров, с огромной пастью.Она хватает Петрушку за рукав, а он, отбиваясь, кричит: "Пошёл! Пошёл!" Музыкант успокаивает героев тем, что "это собака охотничья, она не укусит".

Тогда герой пытается утихомирить барбоса лаской:

— Кутю! Кутю! Кутюшечка!.. Шавочка, кудлашка, какая ты замарашка. Уж не из... (тут он называет самый грязный район в городе) ты ль? Собака, собачка, собачечка!... Сучечка!..

При этих словах барбос хватает Петрушку за голову и начинает трепать.

Петрушка:

— Пропала моя головушка с колпачком и кисточкой!

Прощай, ребята! Прощай, жизнь молодецкая! Ра-та-туй! Музыкант:

— Кончилось дело. Петрушку собака съела.

На этом, собственно, комедия заканчивается,, и Музыкант обходит "почтенную публику" с бубном:

— Господа, господа! Пять копеек - деньги небольшие, а удовольствия - три короба!...

Сцены "Рататуя", выстроенные цепочкой по принципу обозрения, имели десятки вариантов и модификаций. Сохранившиеся материалы позволяют предположить, что во второй половине XIX столетия в этой комедии могло принимать участие более 50 кукол. Впрочем, при желании её можно было сыграть и с пятью персонажами.

Обычно же у актёра было 20-30 кукол, которые давали ему возможность варьировать количество сценок и длительность спектакля.

О колоссальных вариантных возможностях каждой сцены говорят сами тексты. Например, в финале представления Барбос мог не только утащить Петрушку за ширму, но и проглотить его. Вместо Собаки мог выйти Чёрт и унести героя в ад. Наконец, могла появиться Смерть с косой и попытаться проделать с Петрушкой то же, что она делала с Иродом в вертепе.Правда, на этом костлявая терпела поражение. Смерть:

— Я - Смерть, тебя с собой зову! Петрушка:

— Что? Ты похожа на сову? Смерть:

— Я - Смерть, я взять тебя пришла. Петрушка:

— Другого, видно, не нашла. Смерть;

— Твой смертный час пришёл. Петрушка! Петрушка:

— Иди-ка к чёрту ты, старушка!

Характер Петрушки на Украине почти полностью совпадал с характером Запорожца. Вплоть до того, что он так же таскал Чёрта за хвост, а то и спускался "на минуточку" к Смерти и под зрительский хохот "проводил с ней время с пользой для себя".

Театр "Петрушка" на Украине прижился так быстро и естественно, будто здесь и родился. Главный герой комедии, другие её персонажи приобрели внешний вид и характер коренных жителей. В Киеве - киевлян, в Одессе -одесситов, на Волыни - волынян...

Конечно, Петрушка оставался похожим на своих западно-европейских собратьев - английского Панча, французского Полишинеля, итальянского Пульчинеллу, немецкого Гансвурста... Но всё-таки ближе всех ему был украинский Запорожец из вертепного представления.

Развивайся "Петрушка" на украинской почве ещё несколько десятилетий, вряд ли сохранил бы главный герой и своё имя, скорее, он превратился бы в "Грицька" или "Петра".,. Но в конце XIX - начале XX века украинский "Рататуй" так же, как и русский "Петрушка", теряет свою аудиторию.

..."Петрушка" ненамного пережил XX век. Как явление народно-массовой культуры он прекратил своё существование, примерно, с десятых годов XX столетия. И хотя он ещё кое-где продолжал появляться, размахивая своей дубинкой, но уже не занимал заметного места в кругу народных развлечений, не был главным героем ярмарки. Интересы народа стали иными, на смену "Петрушке" пришли иные заботы и забавы (44),

ВОЛШЕБНЫЙ ТЕАТР ЧУДЕС

В конце XVII столетия, когда царь Пётр 1 вернулся из Длительного путешествия по Западной Европе, следом за ним в государство Российское, куда входила и Малороссия, прибыло множество иноземных мастеров и просто авантюристов, готовых продать свой гибкий ум и быструю шпагу за золото. Среди них были и актёры-кукольники из Дании, Германии, Голландии, Англии... Их репертуар составляли спектакли со множеством трюков, зрелищных эффектов и волшебных превращений.

Профессиональные кукольники той эпохи объединялись в небольшие группы. (Такие коммерческие труппы кукольников за рубежом существуют и сегодня). Их спектакли зависили от наборов кукол, которыми они располагали. Набор побогаче позволял сыграть большее количество пьес. Средний набор состоял из 20-30 изумительных по красоте кукол-марионеток, среди которых были Король, Королева, Смерть, Рыцарь, Шут, Чёрт, Ангел, Крестьянин и т.д. С таким набором можно было играть, по существу, любую пьесу того времени.

Театр чудес будил любопытство, толкал к размышлениям, служил маленькой моделью мира. делал многое, чтобы "умы проснулись", мгновенно меняя место действия, преображая старика в юношу, женщину в мужчину, великих мира сего в ничтожных и малых (45).

Театр чудес в ту пору призван был пропагандировать преобразования Петра I, служить как бы приманкой к принятию культуры Западной Европы и противопоставлять себя народным сатирическим кукольным спектаклям, где высмеивались иноземцы с их странной одеждой, речью и науками.

Для распространения такого театра делалось немало, например, началась его гастрольная деятельность. Осенью 1700 года "иноземцы прусския" Самойла Еледов, Христофор Герке и Павел Коцинский подали челобитную о выдаче им для гастрольной поездки в "малороссийские города" проездных грамот и ямских подвод (46). На эту челобитную вышел указ, гласивший: "... ^ *Москвы для показания комедийных штук комедианты иноземцы прусской земли скоморохи сиречь Христофор Герке, Павел Коцинский да с ними русской земли кукольник Ивашка Иванов. И как они в который город приедут [...], всем для показаний тех комедий пожаловать велеть безо всякого препятствия [...] и для комедийного представления отводить постоялые дворы [...], и как они приедут в войска малороссийского гетмана обоих сторон Днепра [...] ко двору Ивана Степановича Мазепы, повелеть*

*им быть для отправления в малороссийских городах комедий сколько похотят"* (47).

Кукольные представления в то время давались на постоялых дворах. Одной из задач гастролёров был показ спектаклей в войсках любимца Петра I гетмана Мазепы. Приезд кукольников был своеобразным подарком Петра войскам, имевшим важное стратегическое значение. Маршрут группы проходил по городам Киев, Белая Церковь, Чернигов, Полтава, Малин, Прилуки, Миргород, Сорочинцы, Нежин, Гадяч, Стародуб, Почёп, Сумы, Батурин.

"Иноземцы прусския" вряд ли знали украинский язык. Впрочем, в данном случае язык для них не был принципиально важен. Театр чудес оперировал иными средствами. Полёты, превращения, волшебства, сцены из рыцарских романов, библейских притч - всё это не нуждалось в переводе. На первый план выходила сама форма подачи чуда, завораживающего зрелища, которая и обеспечивала успех.

В малороссийских городах актёры работали в "добрых постоялых дворах". Они были нагружены большим количеством реквизита и "вещьми". Об удобстве работы кукольников заботились городские власти. На них же возлагалась ответственность за посещаемость спектаклей. Репертуар театра состоял из перелицованных средневековых мистерий и спектаклей типа традиционного кукольного "Фауста", "Дон Жуана", "Доротеи"...

Декорации были пышными и таинственными. У порталов сцены стояли большие куклы - воины в латах. шлемах. Занавес разрисовывался орнаментом, напоминающим цветущий сад. Две-три перемены декораций изображали то сказочный лес, то царские чертоги...

Театр чудес стремился, чтобы его зрители забыли о кукольном происхождении деревянных артистов. Только в таком случае могло произойти чудо.

Рассуждая о репертуаре старинных кукольников, исследователь П.Богатырёв привёл оригинальный и, видимо, справедливый довод в пользу их популярности:

"Интересно замечание русского философа князя Сергея Трубецкого, что народ любит больше всего те пьесы, где выступают князья и графы. Влечение народа к таким пьесам вполне понятно. В них больше необычного, занимательного, чем в пьесах из жизни простолюдина" (48). Кукольники XVIII века учитывали и это обстоятельство.

В театре чудес сказочные драконы извергали дым и пламя, святые возносились на небеса, черти вращали глазами, головы преступников падали под топорами палачей, а лошади, запряжённые в кареты, скакали не хуже настоящих иноходцев. Благодаря тому, что секреты механики кукол тщательно скрывались, чудо каждого спектакля оставалось монополией их владельцев.

Документы той авантюрной эпохи донесли до нас сведения о любопытном происшествии, случившемся в 1702 году в Киеве. Один из любимцев Петра I "венгерской нации кукольник" Ян Сплавский в неведении своём сыграл здесь роль Хлестакова за много десятилетий до рождения бессмертной комедии Н.Гоголя.

Случилось это так. В планы Петра 1 входило создание государственного общедоступного театра, способного стать одним из тех культурных центров, которые пропагандировали бы политические, социальные, экономические и культурные преобразования царя. Задачу найти такой театр и призвать его в Москву Пётр 1 возложил на кукольника Яна Сплавского, который ранее "со товарищи" показывал "выпускных кукол", то есть марионеток. Об этом человеке нам известно крайне мало, хотя был он, безусловно, личностью неординарной. Заслужив доверие у самого Петра I, он проводил в жизнь ряд его культурных начинаний. В России жил с семьёй - женой и дочерью, спектакли показывал в домах знати.

Приглашая в столицу России большую театральную труппу, Ян Сплавский исходил из собственных эстетических взглядов на театр. Будучи кукольником, в структуре спектакля он, естественно, уделял немалое внимание кукле-маске. Договорившись в Гданьске с одной из лучших на то время трупп Иогана Кунста, Ян Сплавский повёз актеров в Москву. Телеги, подводы, кареты, в которых ехали актёры, остановились на несколько дней в Киеве.

Здесь и проявилась авантюрная натура кукольника, называвшего себя "правителем комедиантским", но не умевшего при этом ни читать, ни писать, а более всего не умевшего жить без мистификаций и розыгрышей.

О киевских событиях тех дней поведал донос Иогана Кунста на Яна Сплавского, вручённый Петру 1 по прибытии артистов в Москву. В нём директор гданьской труппы подробно рассказал о разгульном житье Сплавского во время их совместного путешествия. Среди прочего Кунст описал и несколько дней из жизни актёров в Киеве.

...Приехав в город, Сплавский приказал всем местным "бургомистрам и советникам" прибыть к нему -"правителю комедиантскому". Киевские власти, толком не разобравшись, что от них требуется, подчинились- Им представилась изумительная картина: множество людей в невиданных нарядах, а во главе их - высокий человек в мундире (взятом из театрального реквизита).

Ян Сплавский представил киевским властям своих актёров... как генералов, полковников и "полуполковников" его величества "государя Великой. Малой, Белой Руси и прочая Петра Алексеевича".

Можно понять ужас киевских властей, на которых невесть откуда свалилось такое количество столичных генералов. А потому они безропотно терпели, когда Сплавский бил их плетьми за любую оплошность.

Страх перед неведомым начальством ослепил "киевских бургомистров и советников шестидесяти и семидесяти лет". Терпя от Сплавского и актёрской братии всё, они молили только об одном; чтоб "начальство" было довольно и скорее уехало. Впрочем, боялись не только они, боялись и сами актёры: если обман обнаружится, всем несдобровать. Через несколько дней, к обоюдному удовольствию, актёры уехали и благополучно добрались до столицы. Этот короткий эпизод ярко рисует быт, нравы, характеры артистов театра чудес.

Достойны внимания были и фантастические по красоте и сложности представления театра фейерверков (разновидность театра чудес). Одно из них, разыгранное в честь победы под Полтавой, описал датский посланник Юст Юль:

"В 10 часов начался в высшей степени затейливый и красочный фейерверк. Замечательнее всего в нём была следующая аллегория; на двух столбах сияло по короне, между ними двигался горящий Лев. Сначала Лев коснулся одного столба, и он опрокинулся, затем перешёл к другому столбу, и этот тоже покачнулся, как будто готовясь упасть. Тогда из горящего Орла, который словно парил в вышине, вылетела ракета, попала во Льва и зажгла его, после чего он разлетелся на куски и исчез; между тем наклонённый Львом столб с короною поднялся и снова встал отвесно" (49). Эта аллегория говорила о том, что шведские войска во главе с Карлом XII разгромили армию короля Августа Саксонского, нанесли поражение русским войскам, осаждавшим Нарву, и, наконец, были разбиты под Полтавой. Люминантный театр, как его ещё называли, пользовался эффектными куклами, представлявшими собой сложные системы последовательно зажигающихся петард, ракет, огней.

Фейерверки иногда путают с иллюминацией. Эти зрелища, как правило, дополняли друг друга, но были принципиально различны. Театр фейерверков - динамичный спектакль огромных пылающих кукол, движущихся механических скульптур. Так, одна из аллегорий новогоднего фейерверка, случившегося 1 января 1710 года, представляла собой битву огненного Льва и парящего в небе Орла. Нетрудно представить, какое впечатление производила на зрителей эта картина. Не сказка, а живое чудо было перед ними, верящими в "иной мир", домовых и леших, многоголовых морских чудовищ, топящих корабли, и чудо-богатырей, заговоренных от вражеского оружия. Механические куклы из спектаклей театра фейерверков были нескольких видов: одни передвигались по земле, разбрасывая снопы искр, другие двигались по воде, третьи поднимались при помощи хитроумных механизмов в воздух. Эти куклы могли не только двигаться, но и сражаться мечами, огненными стрелами (50).

Таков театр чудес во всём своем великолепии. Он именовался "позорищным строением", а место, где его устраивали, - "театром". Фейерверки представляли как на суше так и на воде. Куклы могли передвигаться по земле. по воде, по льду. Театр фейерверков имел подиум, сцену и декорации (51).

"Борьба Орла со Львом" - лишь одно из явлений грандиозного спектакля. Аллегорические картины

зажигались, сплетались в острое динамическое зрелище, поражали воображение, гасли, чтобы через некоторое время преподнести зрителям ещё более фантастическое

зрелище.

Что привлекало в этом театре? Одним из главных его достоинств была возможность "представить разные курьёзные фигуры" ("курьёзные" здесь нужно понимать как волшебные, фантастические).

В конце XVIII - начале XIX века люминантныи театр начал демонстрировать свои возможности и в закрытых помещениях. Причём его просветительские задачи постепенно начали вытесняться чисто коммерческими, в Государственном музее театрального, музыкального и киноискусства Украины хранится любопытная афиша. В ней рекламируется представление театрализованного феиерверка, даваемого "с позволения начальства" в частном доме. Афиша обещает: "Брань в пламени двух рыцарей, которые в фейерверке будут гореть и драться на саблях, один из них останется победителем на месте сражения, по окончании вместо умерщвления те рыцари объяты будут непроницаемым пламенем адского огня. Так как представление принимаемо было зрителями с великой похвалой в главнейших городах Европы, то г-н Робба, желая принести полное удовольствие и здешней почтенной публике, вознамерился дать оное в нынешний вечер, не упуская ничего, при возможном старании, дабы получить похвалу от благословенных зрителей, лаская себя надеждой, что почтеннейшая публика не оставит его своим благословенным посещением. Начало в 6 часов пополудни Представление имеет быть в доме генерала Заеса- Билет заблаговременно получать можно в оном же доме".

Зрелище, подобное тому, которое привёз в Киев Доменик Робба, попали на Украину из Западной Европы.

Вот что пишет об этом интересном симбиозе театра фейерверков и театра теней Н.Бартрам: "...Зритель неожиданно уносится в мир струящихся водопадов, нескончаемых красочных эффектов, пылающих огней, переливающихся отражений морской ряби и лунных ночей. Достигается это прорезыванием по чёрному полю светлых линий, представляющих то движение воды, то взлетающие искры фейерверка, во всём его разнообразии - колёс, звёзд И т.п." (52).

Был известен на Украине XV111-XIX веков и театр теней. Он служил для изображения на сцене теней убитых, привидений, чертей. Театр теней использовался и в декламационных, драматических спектаклях, где чтение иллюстрировалось изображениями на экране из тончайшей материи. Он прочно вошёл в круг театральных развлечений. В XIX веке в Киеве его можно было купить даже для дома. Выглядел домашний теневой театр так. Большая, ярко раскрашенная картонная книжка-раскладушка, размером приблизительно 50 х 70 см. В центре - сцена с нарисованной лепниной и золотисто-алым занавесом, кулисами. Внизу, как и положено, - оркестр с дирижёром. Слева и справа -ложи со зрителями, внимательно смотрящими на сцену, затянутую плотным белым экраном. Внутри книжки -маленькая картонная подставка-столик, которая крепится позади сцены. Здесь же множество картонных силуэтов:

паровоз с вагонами, дома, люди, экзотические деревья, горы, облака...

Если такой театрик поставить на стол и зажечь за экраном лампу или свечу, можно играть спектакль для гостей и домашних.

В XIX веке на Украине большой популярностью пользовался и театр кукол-автоматов. В "государстве Российском" куклы-автоматы появились в XVII столетии, а к концу XVIII стали общедоступным зрелищем. Известнейшим конструктором таких кукол был Пьер Дюмолен - "французский механист", много лет проработавший в различных городах России.

Размеры кукол театра автоматов чрезвычайно широкого диапазона - от десятка сантиметров до десятка метров. Всё зависит от цели, которую преследуют "диво делатели". В театре автоматов можно заметить одну , особенность - его куклы создавались с таким расчётом, чтобы у зрителей не возникло подозрения, будто внутри куклы находится человек.

В Государственном музее театрального, музыкального и киноискусства Украины хранится механический кукольный театр автоматов. Это композиция из трёх кукол-музыкантов - "Трио обезьян", созданная французским мастером в первой половине XIX века. Одетые по моде XVIII столетия, в париках с косичками, с круглыми глазками, расположились они вокруг стола со своими инструментами. Две обезьянки сидят. Третья стоит в центре. Когда заводят механизм, раздаётся музыка, обезьянки

начинают играть, притоптывая в такт, посматривая друг над друга, радостно открывая и закрывая зубастые пасти. Раньше, вероятно, внутреннее убранство ящика, где находятся музыканты (куклы высотой 25-30 см), было гораздо богаче. Стены его затягивались дорогими обоями интерьер оформлялся затейливой кукольной мебелью зеркалами, на стенах висели портреты обезьян в сюртуках и со звёздами. Сама же коробка (1м х 1.5м) обрамлялась золотой багетовой рамой и вешалась на стену. Получался своеобразный домашний театр - музыкальная заводная обьёмная картина.

Такие театры-автоматы на Украине в начале прошлого столетия пользовались неизменным успехом. Известны они были и Н.Гоголю, которому увиделись в масках безжизненно движущихся кукол-автоматов лица старушек из "Сорочинской ярмарки". "Всё неслось. Всё танцевало, - писал он- - Но ещё страннее, ещё неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием к могиле, толкавшихся между новым смеющимся, живым человеком. Беспечные! Даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо

покачивали охмелевшими головами, подтанцовывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую

чету" (53).

Театр чудес на Украине до конца XIX века, скорее, присутствовал, чем участвовал в культурных процессах. Однако в первой четверти нового столетия его положение изменилось.

Начался необратимый процесс создания профессионального театра кукол. В его русле суждено было сплестись в единую ткань и традициям вертепа, "Петрушки", И сценическим эффектам волшебного театра чудес.

ЛЕСЬ КУРБАС И ТЕАТР КУКОЛ

С первых лет нового столетия начался сложный процесс создания профессионального театра кукол. В 1905 году студенты Киевской музыкально-драматической школы Н.Лысенко осуществили постановку вертепной драмы. В этой работе приняли участие выдающиеся деятели украинского искусства: композитор Н.Лысенко, писатель М.Старицкий, литературовед и фольклорист П.Житецкий. Это была одна из первых попыток создания профессионального вертепного спектакля. Успех, по воспоминаниям современников, превзошёл все ожидания.

Слава спектакля вышла за пределы Киева. Писатель М.Коцюбинский пригласил студентов выступить в Чернигове, где **их** тепло встретили.

Постановка Киевской музыкально-драматической школы Н.Лысенко имела значение не **только** для будущего театра кукол, но и для драматического искусства в целом. Так, например, выпускники школы И.Шевченко, М.Терещенко, В.Васильев, С.Бандарчук, О.Добровольская, С.Мануйлович и другие во главе с Александром Степановичем Курбасом стали в 1916 году организаторами "Молодого театра".

В начале первого сезона "Молодого театра" у Л.Курбаса возникла идея создания вертепного спектакля о событиях 1916-1917 годов. В "Рабочей газете" было опубликовано объявление о конкурсе на лучший текст современного украинского вертепа. (Эта идея Курбаса будет впоследствии реализована в Межигорском "Революционном вертепе"). Но, видимо, ни один **из** текстов не удовлетворил режиссёра, да и быстро меняющаяся политическая обстановка не позволяла создавать полноценные актуальные произведения, и он решил обратиться к традиционной кукольной драме конца XVIII века в записи А.Кисиля.

В декабре 1918 года состоялась премьера "Вертепа". **Ещё** перед началом репетиций Курбас обратился к участникам будущего спектакля **со** вступительным словом, в котором раскрыл замысел и задачи постановки.

"Принцип постановки вертепа - кукольный театр. Актёры должны сыграть кукол. Действовать, вернее. Двигаться как куклы. Мифические персонажи, которые будут действовать на верхней площадке, разговаривать должны, **как** куклы - механически. А те, кто будет играть реальных персонажей **на** нижней площадке, будут разговаривать, как Обыкновенные люди.

Нужно знать **основу** движения куклы, механику, а не логику поведения **персонажа.** Чувства проявлять лобово максимально, примитивно, лаконично, **без** полутонов и **переходов. Все чувства первичные, ясные, простые,**

чёткие.

Это - наиболее ответственная обязанность актёрского перевоплощения. Да, да, перевоплощения! Ведь когда **вы** играете условных персонажей из "Потонувшего колокола", вы находите в вашем воображении, кем должен быть Лесовик, Водяной, Раутенделяйн? В жизни таких существ нет, а вы их создаёте в своём воображении. Создать образ из ничего, только из данных своей фантазии -это большая творческая заслуга.

В "Вертепе" - подобное задание, **которое нам,** как мастерам сцены, принесёт большую пользу. Вообразите себя куклой, перевоплотитесь в куклу, максимально отойдите от самих себя. Перестаньте быть, жить, действовать как человек - двигайтесь по законам куклы. Это - колоссальное упражнение **на** владение своим телом- Нужно найти манеру поведения куклы, решительно отличную **от** поведения живого человека на сцене. Тут **на** первом плане не психология, а рефлексология, механика движения.

Мы в этой постановке отходим от жизни. В порядке эксперимента, ради повышения актёрского мастерства мы позволяем себе такую "роскошь", потому что для нас важно ощущение актёром основ движения. Если существуют упражнения **на** владение своими нервами, то могут быть и упражнения на осознание механики человеческих движений" (54).

Художник А.Петрицкий соорудил **на сцене** увеличенный для драматического театра вертепный домик. **Такое** смещение масштабов (приём и в дальнейшем будет часто применяться Л.Курбасом) дало нужный результат -актёры как бы уменьшались, выглядели куклами-скульптурами. Костюмы "кукол" шились из подкрашенной, подкрахмаленной марли и цветной бумаги, при движении они шелестели, подчёркивая ненатуральность, кукольность персонажей-

Перед актёрами была поставлена сложнейшая задача: первую часть **спектакля -** драму о **царе** Ироде -сыграть так, чтобы зрители были уверены - перед ними куклы вертепа.

На верхней площадке шла **мистерия** рождества Христова, внизу - комедия. **Справа** и слева были пристроены два клироса, там помещалась "бурсацкая капелла". Исполнителям необходимо было добиться графической выразительности какой-то одной черты каждого аллегорического персонажа - Жадности, Хитрости, Доброты, Патриотизма, Храбрости, Веры и т.д. На этом карнавале масок были Москаль, Запорожец, Поэт и Музыкант, исполнявший в сопровождении бандуры песни о ратных подвигах. На сцене действовали Смерть, Царь, Пастух, Поп, Антон-горемыка с козой и другие. "Куклы" постепенно освобождались от рубленных деревянных движений, музыка и танец требовали от актёров всё более развитой пластики. В интермедиях появлялись остро­современные репризы (в основном, на темы культурной жизни Киева тех лет), довольно злые и по-балаганному хлёсткие (55).

"Вертеп" вызвал многочисленные споры, стал предметом дискуссий. Даже через много лет после его постановки, в 30-е годы, критик М.Блохин в статье "Молодой театр" утверждал, что "Вертеп" был всего лишь экскурсом Курбаса в сторону марионеточного театра (56).

Но режиссёр искал принципиально новые возможности молодого профессионального украинского театра. И в этих поисках естественной опорой ему стал древнейший вид народного театра - украинский вертеп. Курбас повёл театр по пути фантастического реализма, угадав в нём важнейший принцип народного искусства. Родственность театральной эстетики Леся Курбаса искусству играющих кукол заметили и его сподвижники, ученики (57).

Лесь Курбас в своих постановках нередко обращался к выразительным средствам театра кукол. Об этом свидетельствуют его спектакли. Среди них "Октябрь" (художник В.Меллер), открывший Первую мастерскую театра "Березиль" в Киеве весной 1922 года- Частью этого агитационно-массового зрелища был "Октябрьский Петрушка". Если в "Вертепе" режиссёр обратился к старинным вертепным традициям, **то** в "Октябрьском Петрушке" были использованы традиции "петрушечной комедии". Правда, вместо обычных её персонажей появились герои "политического балагана"; Меньшевик. Лорд Керзон и др. "Октябрь" - синтетическое зрелище, в котором эстетические принципы, традиции театра кукол, масок находились в сложнейшем взаимодействии с искусством драматического театра.

В спектакле "Пролог" по мотивам повести А.Поповского "Канун революции" (авторы Л.Курбас и С.Бандарчук), созданном в 1927 году к 10-летию Октября, Курбас вновь обратился *к* средствам театра кукол, масок, теней. Огромные тени демонстрантов создавали впечатление бесконечной процессии... Здесь же вновь были использованы элементы вертепа и комедии о Петрушке. В Спектакле действовали Солдат, Жандарм, Князь, Тюремщик, Дворник и др. В сцене покушения террористической группы Каляева на князя Сергея Александровича после оглушительного взрыва раздавались шарманку, смастерили и расписали ширму.

"Петрушки" - простые куклы. Для того, чтобы

научиться управлять ими, не нужно особого мастерства- Но почему Г.Козинцев, С.Юткевич и А.Каплер решили сыграть именно "Сказку о попе и работнике его Балде"?

"Почему? Не знаю, - вспоминал А.Каплер. - Текст разбивался на три голоса, Перед ширмой стоял шарманщик. Он произносил тексты от автора и по временам крутил свою машинку. Шарманщиком был Юткевич. За ширмой прятались мы с Козинцевым. Он и я были кукловодами. Мы выкрикивали реплики своих кукол. Низкие голоса были на моей совести. **Козинцев** разговаривал за тех действующих лиц, коим, **по** нашим представлениям, надлежало пищать тонкими голосками " (65).

Выбор пьесы юными петрушечниками, будущими выдающимися деятелями советского кино, был удачным. Пушкинская **"Сказка** о попе и работнике **его** Балде" -принципиально петрушечная. Присмотримся к ней.

Балда - герой, обманувший чёрта и убивший щелчком попа, • возможный аналог кукольного Петрушки, а "Сказка о none и работнике его Балде" во многом совпадает с народной кукольной комедией. В сценах "Сказки", **как** правило, **участвует** по два персонажа, **Она** будто специально создана для исполнения в петрушечном театре.

Любопытно, **что** в первоначальной записи А.Пушкина есть **множество** деталей (опущенных в окончательном **варианте), указывающих** на близкое родство Балды и Петрушки. У Балды была дубинка: "...ударил он дубиною в воду, и в воде охнуло... Кого я там зашиб? Старого **или** Малого? И вылез старый" (66). Когда старый Бес прислал i вместо себя Бесёнка и Балда выиграл у него все соревнования, происходит сцена в духе "Петрушки": Балда делает куколку на пружинках, у которой рот открывается. "Что такое, Балда?" - спрашивает Бесёнок, глядя на куколку. "Она пить хочет, - отвечает **он, -** всунь ей стручок-то свой, свою дудочку в рот". Тот исполняет совет Балды, куколка захлопывает рот. "Бесёнок пойман, высечен и проч." (67).

Итак, спектакль был создан. Осталось найти для него публику. Первое представление "Сказки о попе и работнике его Балде" было решено дать в артистическом клубе "Бродяга", помещавшемся на спуске Софиевской улицы. Спустившись у одного из домов на несколько ступеней, **вы** попадали в полуподвал, стены которого были расписаны условной **живописью...** Условной была в "Бродяге" только **эта** стенопись. Всё остальное - столики, бифштексы, водка - было вполне натуральным. Формально "Бродяга" управлялся неким **литературно-артистическим советом,** а фактически вся полнота власти принадлежала заведующему рестораном - кавказскому человеку огромной величины. Понятие "заведующий" тоже было лишь формальностью, кавказец просто-напросто был хозяином этого ресторана- Зимой и летом, утром, днём и вечером он ходил в роскошной папахе из золотистого барашка.

А теперь представьте себе Юткевича и Козинцева перед этим гигантом. Оба худенькие, Юткевич в своей неизменной тюбетейке с тросточкой в руке. Козинцев необыкновенно аккуратно одетый, в рубашке апаш, из воротника которой поднималась тоненькая шейка, чистый-пречистый, похожий на маленького петушка.

"— Вы, дети, кончайте свой Петрушка.

— Позвольте, что случилось? - интеллигентно спрашивал Козинцев.

—Ничего не случилось. Клиент недовольный.

— Но мы не собираемся ориентироваться на обывательский вкус! - вращая между пальцами тросточку, гордо парировал Юткевич.

— Давай кончай Петрушка. Клиент плохо кушает. Разговаривать мешаешь. Эй, Сулейман, вынеси Петрушка" (68).

Пришлось эвакуироваться на площадь, Там не было заведующих, бифштексов и клиентов. В деиь Первомая, день премьеры марджановской "Фуэнте Овехуна", солнечным нежарким утром они появились на центральной площади Киева.

...Молодой, но уже известный пианист Г.Нейгауз выступал там на грузовике, превращённом в эстраду. Сидя за роялем, он играл весёлые детские песенки, сам пел вполголоса, а ребята, окружившие машину, подпевали ему. Но вот грузовик откатывал, и на смену ему подъезжал другой, где разыгрывалась сатирическая сценка, в которой участвовали куклы и маски: Царь, Капиталист и свергавшие их Рабочий и Крестьянин (69).

На следующем грузовике разыгрывалась "Сказка о none и работнике его Балде". Сергей Юткевич, стоя в кузове, крутил ручку шарманки, напевая: "Жил-был Поп, толоконный лоб. Пошёл Поп по базару, посмотреть кой-кэкого товару, навстречу ему Балда. Идет, сам не зная, куда".

На разрисованной ширме появлялись Поп с огромным крестом и Балда в алом шутовском колпаке.

— Что, батька, так рано поднялся?

Чего ты взыскался? - пищал "петрушкиным"

голосом Козинцев.

— Нужен мне работник -

Повар, конюх и плотник. *\*' А где мне найти такого

Служителя не слишком дорогого? - басил . юный Каплер,..

Не правда ли, похожа эта вереница грузовиков на

процессии "кораблей", "лодок", "телег", "саней" в древнем Египте, Греции, Риме, в Киевской Руси, на Украине?

Успех представлений был колоссальный. Юных кукольников приглашали в рабочие клубы, на открытые парковые эстрады, в детские приюты.

Жаль, что месье Шарль уже не мог порадоваться новой жизни своих петрушек, а его марионетки, оставшись невостребованными, сгинули где-то в киевском водовороте 1919 года...

Лубочный мир спектакля, созданного будущими столпами отечественного киноискусства, конечно, был лишь кратким эпизодом их биографии, но часто впоследствии вспоминали они свои первые шаги в искусстве, как вспоминают юность и первую любовь.

Пятнадцатилетние артисты обратили на себя внимание "главного режиссёра всех театров Киева" К.Марджанова и заведующего Отделом народного образования С.Мстиславского. С.Юткевичу и Г.Козинцеву| предложили быть художниками костюмов и декораций **к|** оперетте "Маскотта" в постановке К.Марджанова, А.Каплеру\* - художником-ассистентом театральных мастерских Л.Курбаса. В их распоряжение отдали пустующий подвал под рестораном гостиницы "Франсуа", в котором раньше помещался "Кривой Джимми". Тот самый "Кривой Джимми", выросший из петербургского кабачка "Би-ба-бо" ( би-ба-бо - петрушечная кукла), что открылся в Киеве в 1918 году и был превращён К.Марджановым в блистательное театрализованное шоу- В нем бывал "весь Киев", играли В.Хенкин, Ф.Курихин, И.Вольский, А.Перегонец, А.Неверова. Тот самый "Джимми", что был закрыт в горячке революционной перестройки театра, теперь принадлежал Г.Козинцеву, С.Юткевичу и А.Каплеру, доказавшим перспективность своих творческих поисков кукольным спектаклем .

...По тёмным лестницам они спустились вниз. Чиркая спичками, нашли скважину замка. Ключ щёлкнул, дверь отворилась- В зале **были** навалены опрокинутые столики, стулья, валялись пустые бутылки, обрывки бумаги... От "Кривого Джимми" кое-что всё же осталось: гигантская бочка, на которой восседало одноглазое чучело (сам Кривой Джимми), несколько **цветных** фонарей, маленькие и большие дубовые **бочки (70).**

**"Кривой** Джимми" превратился в театр "Арлекин", оепертуар **которого** состоял из кукольной пушкинской "Сказки **о попе** и работнике его Балде", эксцентричного "Балаганчика" А.Блока, "Балаганного представления" Г.Козинцева и лубочного народного действа "О царе Максимилиане и **его** непокорном сыне Адольфе".

Теперь **в труппе** "Арлекина" было пять человек. В "Балаганном представлении" С.Юткевич и Г.Козинцев играли роли белых клоунов. А.Каплер с его незаурядным комическим дарованием исполнял роль рыжего клоуна **со** всеми традиционными атрибутами: всклокоченный парик, зажигающийся нос и т.д. Молодой поэт М.Соколов исполнял роль печального Пьеро, танцовщица Е-Кривинская была Коломбиной...

Формы балаганного театра с его стремлением к синкретизму, соединению элементов театра масок, драмы, **кукол** и цирка, привлекали Г.Козинцева, С.Юткевича и А.Каплера,

К сожалению, жизнь "Арлекина" была короткой. Однажды во время агитспектакля "Балаганное представление" раздался оглушительный грохот. С потолка посыпалась штукатурка, зрители вскочили с мест, началась паника. Под Киевом шёл бой. Утром в **город** вошли деникинцы.

"...Когда небесный гром (ведь и небесному терпению есть предел) убьёт всех до единого современных писателей и явится лет через 50 новый настоящий **Лев** Толстой, будет создана изумительная книга о великих **боях в** Киеве... Пока что можно **сказать** одно: по счёту киевлян у **них** было 18 переворотов. Некоторые из теплушечных мемуаристов насчитали их 12, я точно могу сообщить, что их **было 14...",** (71) - писал в очерке "Киев-город" М.Булгаков.

Один из этих переворотов и положил конец "Арлекину". Куклы месье Шарля умолкли, теперь уже навсегда- Вскоре в город вошла Красная **Армия.** Среди всадников Первой **Конной** был кукольник **Виктор Швембергер.**

ОНИ БЫЛИ ПЕРВЫМИ,..

Некогда, ещё безусым юношей, Виктор Швембергер С ширмой на спине и набором петрушек путешествовал **по** Дворам своего родного Пятигорска и за медяки давал представления жадной до зрелищ детворе. Потом Добровольцем ушёл в Красную Армию. Там он мечтал о театре, на сцене которого куклы сыграют спектакли по

произведениям Гоголя, Мольера, Чехова и Куприна,

театре, где Петрушка будет соседствовать с героями классической драматургии.

7 апреля 1919 года вышло специальное постановление Совета Рабоче-Крестьянской обороны о создании красноармейских агиттеатров: *"Все граждане... без различия пола и возраста, принадлежащие к числу сценических и театральных работников, подлежат точному учету на предмет возможного использования их для обслуживания фронта и тыла Красной Армии по профессий* (72).

Кукольник В.Швембергер "подлежал учету" и "был использован по профессии". Движение агиттеатров на Украине только начиналось, формы его были различны. Создавались передвижные театральные труппы, концертные бригады, в которых принимали участие писатели Юрий Смолич, Мирослав Ирчан и др.

фронтовой театр "не должен быть громоздким и, по возможности, никогда не должен покидать той части, которую обслуживает, пока его не сменят товарищи со свежим репертуаром. Он должен в одинаковой мере преследовать художественные и агитационные цели. Фронтовой театр должен быть настолько гибок, чтобы при всякой обстановке, до бивуачной включительно, дать максимум того, что в его силах, будь то простейшая постановка или концерт" (73).

8 одной из таких концертных бригад начал работать "красный петрушечник" Виктор Швембергер двадцати семи лет от роду. Его спектакли пользовались успехом, и однажды в Чернигове, "петрушечной столице", ему предложили возглавить театральную студию. Мечта становилась реальностью.

Студия Губнадзора была драматической, но В.Шаембергер любил театр во всех его проявлениях. Он работал над спектаклями, занимался со студийцами и одновременно пытался увлечь их театром кукол - организовал занятия по кукловождению.

Кукол-петрушек создал для В. Швембергера замечательный скульптор Г.Нероде, декорации к спектаклям - художник А.Ржезников. Постепенно из числа студийцев выделилась группа кукольников - В.Моливанский, Г.Лукашевич, О.Ловченовскзя.

В 1921 году В.Швембергер, Г.Нероде и студийцы открыли Черниговский театр кукол Соцвоса (социалистического воспитания). Первым спектаклем была "Комедия народного Петрушки".

Театр обратил на себя внимание и вскоре получил стационарное помещение - крохотное, на восемьдесят мест, но зато в самом центре города. Днём рождения театра стало 20 февраля 1921 года, когда он получил официальный статус первого профессионального театра кукол на Украине.

На спектакли коллектива трудно было попасть, о нём заговорила пресса. Правда, в снисходительно-покровительственном тоне. Как-то непривычно и странно было всерьёз писать о кукольном театре. Но и не писать невозможно.

"Говорить о художественности таких постановок, " размышлял безымянный автор, - вдобавок загнанных в тесное, маленькое помещение, со "сценой" величиной с квадратное оконце, очень трудно. Но всё, что можно было сделать при постановке "Петрушки" театриком Соцвоса, было, по-моему, сделано. Куклы т.Неродом исполнены с несомненным вкусом. Постановка т. Швембергера тщательная, видна забота о мелочах, которыми обычно пренебрегает всякая черниговская сцена. Техника исполнения (т.Моливанский) вполне удовлетворительная"

(74).

Далее автор справедливо отмечал, что впечатление портит нарушение традиций: вместо привычного, " с пищиком", голоса Петрушки в спектакле звучит Обыкновенный, не "петрушечный" голос актёра,

Рецензент также писал, что зрители Чернигова с нетерпением ожидают обещанных кукольных спектаклей "Красная шапочка" и "Мнимый больной". Обе премьеры вскоре состоялись. "Мнимый больной" Ж.Б.Мольера игрался под названием "Ревность Бурбулье" (75).

Какие, однако, грандиозные замыслы были у этого первенца - профессионального театра кукол Украины! Какой удивительный диапазон! От произведений устного народного творчества - до высокой классической комедии, от детской сказки - до "взрослого" спектакля.

"Чем выше искусство драматического актёра, -считал В.Швембергер, - тем легче и лучше он овладевает искусством актёра-кукольника" (76).

Разумеется, это утверждение спорно, но позиция режиссёра заслуживает уважения. Тем более, что он достойно её отстаивал всю свою жизнь и оставил глубокий след в истории советского театра. Причём, не только как режиссёр, организатор театров (В.Швембергер участвовал в основании четырёх театров страны: Черниговского, Театра детской книги им. Халатова - теперь Московский театр кукол, Московского областного театра кукол и Киргизского государственного театра кукол в г.Фрунзе), но и как один из первых кукольных драматургов,

Рассказывая о Черниговском театре Соцвоса, трудно избежать слова "первый". Первый государственный театр кукол на Украине, первая кукольная студия, первые спектакли для детей, первые - для взрослых, первое прикосновение к классической драматургии; наконец, первая на Украине постановка оригинальной пьесы, написанной специально для театра кукол, - "Горицвет" В.Швембергера. Около тридцати пьес для театра кукол Щвембергер ещё напишет в Москве и Фрунзе, но именно на Украине началась его биография драматурга. Пьесы В.Швембергера и по сей день включаются в репертуар кукольных театров России.

Летом 1922 года В.Швембергер уехал в Москву. Впереди - вахтанговская студия, постановки кукольных спектаклей по произведениям Гоголя, Куприна, Чехова, Уайльда. Начало было положено.

Шли двадцатые годы... В Киеве. Харькове, Житомире, Кременчуге, Полтаве, Нежине, в местечках и деревнях работали красные петрушечники и вертепники. 8 газетах и журналах печатались тексты агитационных кукольных спектаклей - "красных вертепов", где вместо Ирода действовали Николай, Атаман, бандиты, генералы, Голод, Разруха...Вместо Запорожца - Красный Казак, Рабочий.

В 20-х годах художники, скульпторы чаще всего были создателями кукольных агиттеатров и спектаклей для детей. Среди них был и П.Оленин. Он организовал в 1920 году в Ялте кукольный театр, которому суждено было остаться в истории.,. Время сохранило воспоминания скульптора:

"Увлекаясь идеями кукольного театра, я начал с небольшого, демонстрируя первый свой опыт среди художников Южного берега, в их студии. Делать спектакли кукольного театра открытыми было затруднительно из-за налогов. Первые спектакли проходили на веранде гостиницы "Россия", в татарской деревне Дерикой, близ Ялты, и по воскресеньям у художников, когда студия была полным-полна детей. С первым же выступлением с этим театром я обратил особое внимание на детей как на главнейших его зрителей. Обычно спектакли проходили под несмолкаемый детский смех. Дети настолько любят этот театр, что часто, побывав на спектакле один раз, они приходят вторично, собираясь группами часа за два, за три до начала спектакля. А когда задёргивается в последний раз маленький занавес, дети почти никогда не расходятся сразу и просят хотя бы один разок показать им кусочек "Петрушки". Дети относились к куклам, как к живым.

Однажды, когда на просьбу детей, Петрушка отказался показаться, потому что он, якобы, устал, проголодался и ему надо идти домой, пришла к нам за ширму девочка лет шести и, протягивая ручку с печеньем, серьёзно заявила: "Я хочу покормить Петрушку". При этом девочка тыкала в лицо кукле кусочек печенья, умильно и ласково приговаривая: "Ешь, Петрушка, ешь". Для нас, Демонстрировавших кукол, весьма интересно было наблюдать за выражением лиц и ощущений как у детской, так и у взрослой аудиторий.

Когда бывали смешные сцены, разыгрываемые

куклами, то от смеха публики нам иногда трудно было слышать даже собственный голос- Настроение зрителей, естественно, передавалось нам. и немудрено представить, что происходило в такие минуты у нас за ширмами.

В деревне Кучук-Ламбад, давая спектакль в школе сперва для детей, а потом для взрослых, я думал, что спектакль не удастся довести до конца. Творилось что-то невообразимое. Дело дошло до того, что взрослые татары вскакивали на скамьи, чтобы лучше разглядеть кукол, и, в буквальном смысле, заливались хохотом, впервые увидев такое зрелище... Те, кто не устроился на местах, взбирались на окна. облокачивались на спины друг друга, иные, которые не могли из-за тесноты войти в помещание, прилипали к окнам с улицы. Во время антракта к нам] подошёл блюститель кучук-ламбадского порядка и предложил: "Кончайте, пожалуйста, скорее, а то видите -1 они себя ведут хуже маленьких, им таких штук показывать' нельзя". |

Мы объездили все татарские местечки от Симеиза до Алушты, а также забирались в деревни, расположенные в горах, всегда нас принимали хорошо и гостеприимно. Были случаи, когда после спектакля кукольного театра местная детвора по-своему благодарила нас, напевая нам татарские детские песенки. Для них кукольный театр был абсолютной новинкой.

Дети там пугливее и замкнутее и менее разговорчивы, чем у нас, особенно перед чужими людьми, но петрушки уничтожили эти преграды, и дети относились к нам доверчиво, как к своим давнишним друзьям.

Возвращаясь обратно после спектаклей, я заходил в те же та г.чрские дома, в которых останавливался, и видел, что куколшый театр произвёл на детей такое впечатление, что они сами стали делать из грязных трнпок подобие кукол и подражать действиям петрушек. Одна маленькая девочка с большим интересом рассматривала кукол и отстранялась, когда я пытался вступить с ней в разговор, и даже однажды сказала мне по-татарски, как мне перевели её фразу родители: "Ты слишком много говоришь".

Весь интерес её сосредотачивался на живых куклах, а наши слова и присутствие были излишни. Для детей куклы этого театра - живые и близкие люди, люди-карлики, как называли их местные татары. Ребята следили за каждым их движением и с волнением переживали, не отрываясь, все перепитии пьесы.

Летом 1921 года мы приняли предложение Крымского областного комитета партии о постановке нескольких агитпрограмм на тему выборов и сбора продналога- В день выборов автомобиль с сооружёнными на нём ширмами разъезжал по заводам, площадям и местам, где проходили собрания рабочих. Агитпрограмма смотрелась очень оживлённо и, очевидно, имела серьёзное влияние на зрителей.

В глухих татарских местечках, чтобы наши спектакли были ближе к населению, мы составили исключительно татарскую программу из небольших шуточных рассказов любимого татарами турецкого писателя Муллы Насретдина. Куклы были одеты в татарскую одежду и имели у местного населения особенный успех,

Работа кукольного театра в Симферополе развивалась настолько успешно, что пришлось иметь два состава сотрудников - один разъезжал по деревням, а другой делал очередные спектакли в городе. Из серьёзных больших постановок много труда и внимания было уделено пьесе А.Ремизова "Царь Максимилиан", в которой участвовали тридцать три куклы. Пьеса ставилась несколько раз в городском саду, публике приходилось смотреть, стоя под открытым небом. Однажды в середине спектакля пошёл довольно сильный дождь, и мы предполагали прекратить представление, но об этом и думать нечего было, разошлись только немногие, большинство осталось стоять на местах до окончания спектакля."(77).

В 1921 году Театр Оленина получил в центре Симферополя маленький стационар.

Просуществовал этот коллектив недолго - всего несколько лет. Но значение его было велико. Он проложил дорогу будущему Крымскому передвижному театру кукол.

'РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ВЕРТЕП"

Осенью 1923 года по инициативе студентов и преподавателей Межигорского художественно-керамического техникума в городе был организован "Революционный вертеп". Создатели его, будущие профессиональные художники, использовали старинную форму театра кукол для агитационной работы..

Идея возрождения украинского вертепа была в то время не нова. До революции деятели культуры Украины не раз пытались создать такой театр. Однако, в их задачу входила лишь реконструкция вертепного представления. Мысль о возможности дать ему новую жизнь, приспособить к новым условиям принадлежала А.Кисилю.

В книге "Украинский вертеп", изданной в 1918 году, он рекомендует распространить вертепный театр для

социального, эстетического воспитания народа. Именно А.Кисиль впервые предложил использовать кукольный вертеп как вид агиттеатра. Он считал, что пьесы для спектаклей нового вертепа должны быть современными, а сам вертеп (ящик, куклы) должен быть изготовлен художниками-профессионалами. Наиболее полно идея А.Кисиля была воплощена П.Горбенко в "Революционном вертепе".

Первые спектакли проходили в студенческих общежитиях, рабочих клубах Киева, в избах-читальнях близлежащих к Межигорью сёл. Играли также в Прилуках, Житомире, Полтаве, на Волыни.

В отличие от традиционного вертепного ящика Межигорский вертеп был одноэтажным (в связи с новой интерпретацией сюжета необходимость в двух этажах отпала).Значительно упрощённый ящик был сделан из фанеры, зеркало сцены увеличено, к ящику прикреплены приспособления для керосиновых и для электрических ламп:

электричество было только в городах, и кукольники не могли этого **не** учитывать. (78).

Межигорский "Революционный вертеп" стал центром распространения украинского агиттеатра кукол. Его спектакли были ориентированы, в основном, на сельскую взрослую аудиторию. Одновременно их могли смотреть 200-300 зрителей.

Представления шли вечером. Студенты пробовали было играть и днём, но убедились, что "внимание аудитории не может сосредоточиться на маленькой кукольной сцене так, как вечером" (79).

Первые спектакли межигорцев прошли в Киеве- **Успех** был огромный, но еще большая популярность ожидала их в самом Межигорье и окрестных деревнях.

Везде, куда приезжал театр, проводились лекции, консультации, занятия по методике создания аналогичных спектаклей. В 1924 году, например, после гастролей межигорцев в Прилуках и Житомире были созданы свои "революционные вертепы". ГИежигорцы изготовляли вертепные ящики, кукол для самодеятельности Харькова, Киева и других городов. "Революционный вертеп" стал одним из направлений агиттеатра. В репертуаре Межигорского вертепа были антирелигиозная пьеса "Праздник в раю", сатирические сцены на злободневные темы. Тексты создавались преподавателями и студентами техникума по газетным материалам. "Праздник в раю" был написан в традициях народного сатирического театра, наполнен **сочным** украинским юмором,

Среди распространённых **в вертепной драме персонажей** были Господь **Бог, Поп,** Архангел **Гавриил, святые** Иона, Николай, **Василий, Никита, а также** Молодица, Вдова и т.д.

Межигорский "Революционный вертеп" был студенческим, экспериментальным театром. Сами -художники, сами - кукловоды, сами - драматурги, сами -музыканты. Межигорские студенты, подобно бурсакам и семинаристам, составляли не только хор, но даже маленькие оркестры (пианино, две скрипки или скрипка и гитара).

По свидетельству участников, представления проходили так. Хор, находившийся за вертепным ящиком, запевал куплет, а куклы иллюстрировали его. Mei-юдии выбирались простые, знакомые зрителям (80). Обычно спектакли заканчивались пением "Интернационала", услышав который, капиталисты пугались и замертво падали. Кулаков, белогвардейцев, петлюровцев межигорцы немедленно брали под сатирический обстрел.

Кроме вертепных кукол, в представлениях использовались и петрушки, и теневой театр. Например, чтобы показать, как народ "под влиянием новой жизни" отворачивается от церкви, идёт в избы-читальни, над вертепом натягивалось белое полотно, за которым актёры передвигали теневых силуэтных кукол. С одной стороны -церковь, с другой - изба-читальня. Из церкви выходил поп, махал кадилом и приглашал на службу. За ним появлялся демобилизованный красноармеец и приглашал в избу-читальню. Сначала от церкви отходила молодёжь, а потом и старшие.

Студенты мастерили кукол под руководством художника и педагога Е.Сагайдачного. Скульптуры лепили так, чтобы создать обобщённые образы. Так, например, одна из кукол изображала человека в визитке и с моноклем. Это был лорд Керзон. Когда он сошёл с политической арены, та же кукла изображала Чемберлена. Другой персонаж - Пуанкаре. Третий, в цилиндре, - немецкий политик Штроземан и т.д. Были куклы, изображавшие генералов: немецкого - в кайзеровской каске (сначала это был Людендорф, потом - Гинденбург). Были куклы царя Николая, кайзера Вильгельма, Франца Иосифа, представителей Антанты.

Бесспорным актёром-лидером "Революционного вертепа" стал студент училища Цивчинский. "Он знал секрет вождения, - вспоминал режиссёр И.Шаховец. - Первыми движениями куклы он создавал иллюзию, что это - живое существо, а потом вдруг несколькими характерными, чисто кукольными движениями раскрывал этот обман и тем самым достигал нужного эффекта" (81).

"Революционный вертеп" из Межигорья был художественной вершиной агиттеатра Украины. Существует какая-то загадка и в нём самом, и в месте его рождения • Межигорье. Это точно подметила театровед Г.Павленко, которая писала, что "...место это наделено особым силовым полем. В прошлом оно связано с гением Г.Сковороды. Особое "напряжение", полученное от великого философа, не исчерпало себя ещё целые десятилетия XX в. Оно притягивало, его поглощали Л.Курбас и М.Кулиш, избравшие Межигорье местом работы над "Макленой Граса" (82). Ею же выдвинута гипотеза о том, что одна из статей о Межигорском вертепе, подписанная инициалами Л.К., принадлежит Л.Курбасу. Эта статья предполагает близкое знакомство автора с создателями Межигорского вертепа. Она заканчивается словами: "Мы не скажем - за вертепом будущее, мы скажем больше - современность есть вертеп!" (83).

Чем ярче, своеобразнее произведение искусства, тем больше находит оно не только сторонников, но и противников.

Межигорский "Революционный вертеп" был значительным художественным и национальным явлением, но несмотря на это, а может **быть** именно поэтому, и попал под яростную критику идеологов Пролеткульта. Казалось бы, какие претензии можно было предьявить"Революционному вертепу"? Однако, таковые нашлись, причём, настолько, тогда казалось, серьёзные, что театр **был** вскоре ликвидирован. Это случилось в 1924 году, после гастролей межигорцев в Харькове.

Рабочие, служащие, творческая интеллигенция, дети новой столицы Украины с восторгом принимали спектакли "Революционного вертепа". "В Харькове, -вспоминал П.Горбенко, - спектакли состоялись в Центральном Доме колхозника, в библиотеке им. Короленко, в ИНО и в нескольких трудовых школах... После спектакля в библиотеке, который мы играли для писателей союза "Плуг", состоялось общественное обсуждение о целесообразности распространения такого вида кукольного театра на Украине. Большинство высказалось за наш кукольный театр. Были, правда, у некоторых и сомнения, будто это слишком примитивная форма искусства... Наибольшим успехом театр **пользовался** в трудшколах, среди сельской и рабочей молодёжи, красноармейцев и сельской интеллигенции. Меньше он нравился городской интеллигенции, в том числе и работникам искусства. К последним мы не причисляем работников театра, так как наши кукольные спектакли, показанные для коллектива театра "Березиль", а потом театра им. **Ив.Франко,** были встречены особенно одобрительно" (84).

"Революционный вертеп" вызывал жаркие **споры,** но

в целом **его работа** оценивалась высоко. И всё **же** харьковские гастроли стали началом конца этого театра. После длительных дискуссий, обсуждений было решено отложить на неопределённое время вопрос о включении **театра в число** государственных. В качестве основного аргумента выдвигалось мнение, что украинский вертеп **не** имеет права на жизнь, ибо в эпоху электричества и кинематографа копирование прошлого нецелесообразно.....

Межигорский "Революционный вертеп" так и **не** получил **ни официального** статуса, ни материальной помощи. Он **был** обречён. А после отъезда из Межигорья нескольких активных его участников, выпускников училища, прекратил своё существование.

Инициатива межигорцеа была подавлена- Но **не** такой характер **был** у комиссара П.Горбенко, чтобы пасовать **перед** трудностями. Через некоторое время **после** роспуска "Революционного вертепа" он приступает при содействии творческого объединения украинских художников АРИУ (Ассоциация революционного искусства Украины) к созданию **нового,** экспериментального театра **кукол.**

Программу будущего **театра П.Горбенко** изложил достаточно полно и подробно: "...Сделана попытка создать синтетический кукольный **театр,** где **одновременно** были бы **представлены** вертепная, петрушечная форма и теневой театр, **которые** могут **соединиться в** одном спектакле. **Предусматривается** также возможность выступлений **вместе**

с кукольным театром живых артистов в масках. Таким способом организаторы театра стремятся к обогащению средств кукольной сцены. Театр рассчитан как на детскую, так и на взрослую аудитории... Кукольный театр АРИУ планирует объединиться с театром чтеца, которым руководит профессор Кунин. Это сотрудничество должно дать кукольному театру необходимую ему речевую культуру, которая является слабым местом для современных кукольных театров..." (85).

Далее П.Горбенко говорил о теоретических принципах будущего театра кукол:"... Театр кукол по природе своей - театр синтетического движения. В нём нельзя показать ни всех нюансов психологической жизни человека, ни всего разнообразия движений живого человека, а можно - лишь типичное, характерное, главное..." (86).

В состав нового театра вошла большая группа творческих работников - выпускники Киевского театрального института, Харьковского музыкально-драматического института и художники АРИУ. Репетировали в клубе политкаторжан в Киеве. П.Горбенко создавал коллектив профессионалов. Театр должен был открыть свой первый сезон осенью 1929 года. В апреле провели открытую репетицию для творческой интеллигенции Киева, а 1 Мая на одной из киевских площадей показали петрушечную комедию под названием "Бытовое ревю".

В мае того же 1929 года на Всемирной выставке театров кукол в Праге, положившей начало организации УНИМА - Международного союза деятелей театра кукол, театр АРИУ экспонировал кукольных героев своих спектаклей. Вместе с ними демонстрировались фотографии старинного вертепа и Межигорского "Революционного вертепа". Экспонаты на выставку, к сожалению, прибыли с опозданием, но, тем не менее, деятели театров кукол мира успели с ними познакомиться, и, судя по свидетельству представителя украинского полпредства в Праге, куклы театра АРИУ произвели на всех большое впечатление.

П.Горбенко затягивал подготовительный период, •стремясь открыть театр спектаклями высокого профессионального уровня, чтобы никто не мог обвинить его в примитивности или дилетантстве. Он считал, что подобные обвинения - "последний аргумент тех, кому идея возрождения кукольного театра кажется ничтожной выдумкой оригиналов" (87).

В конце 20-х годов противников театров кукол на Украине было более чем достаточно. Хватало и "аргументов":

"1. Кукольный театр - форма искусства давно минувших эпох, он соответствует своему времени, тогдашнему кукольному уровню, а сейчас ему уже нет места.

2. Кукольный театр - примитивный, ненужный, даже вредный суррогат настоящего театра.

3. Кукольный театр " примитив, но вреда в распространении его, скорее всего временном, нет. Его можно рекомендовать для детей, для села, пока там не будет кино, вообще для аудитории, ещё мало развитой в художественном отношении.

4. Кукольный театр даёт малореалистические образы и воспитывает у детей неверное представление об окружающем..." (88).

В дискуссиях, в газетных заметках П.Горбенко отстаивал право театра кукол на существование. Подготовка к открытию экспериментального театра кукол затягивалась. Практически не начав ещё работы, театр уже рассыпался, как карточный домик. К осени в нём осталась лишь кучка энтузиастов.

Довольно странная судьба у этого театра. Он так и не был учреждён, но успел выработать перспективную эстетическую программу, участвовал в Международной выставке УНИМА, выпустил два спектакля, положил начало одному из крупнейших театров кукол Украины -Харьковскому.

ТЕАТР МАРИОНЕТОК И ПЕТРУШЕК

Не составляет **особого** труда оборвать нить марионетки. Но нити истории оборвать нельзя, даже если вдруг окажется, что **связь** времён прервана и никакими силами невозможно собрать воедино **множество** разноречивых фрагментов, случайных **упоминаний.**

Время, **как** гениальный **режиссёр, всё и всех** расставляет по **своим** местам. Пример тому - история Харьковского **театра** марионеток скульптора П.Джунковского.

В книге "История театра кукол народов СССР" есть **выдержка** из харьковской газеты "Рабочая Украина" **за 1923** год. В ней рассказано о том, какой насмешкой над **рабочими** поначалу выглядело приглашение их на "детское кукольное развлечение" и каким триумфом обернулся увиденный ими спектакль "Соловей" по сказке Г.-X.Андерсена. **Автор** книги с сожалением констатировал, что в газете **нет ни** названия театра, ни **имён** постановщиков, исполнителей **(89).**

Но время идёт, безымянное обретает имя, малозначительное - значение. **Так** случилось и с этой заметкой, **речь в** которой, как **выяснилось,** шла **как** раз о Харьковском **театре** марионеток-

История этого театра начиналась довольно обычно. Однажды, а точнее - весной 1920 года, в мастерской скульптора П.Джунковского была сделана кукла Петрушка. Жена скульптора - художник В.Белоруссова вспоминала, что кукла привела их в восторг, особенно после того, **как** надел её на руку актёр-комик И.Руденков (90).

И.Руденков был звездой харьковской эстрады, автором и исполнителем сатирических рассказов. Прекрасно чувствовал он и куклу, которая не трепыхалась в его руках, как у новичка, а жила, рассматривала мастерскую, знакомилась со всеми её уголками. Петрушка то копошился в стружках на верстаке, то опрокидывал клей, прибирал инструменты, заглядывал в пепельницу, чихал (91).

Все трое - скульптор П.Джунковский, художник В.Белоруссова и актёр И.Руденков - решили организовать театр кукол.

"...У нас не обсуждался вопрос, какой вид театра лучше - петрушки или марионетки. Марионетки и только марионетки привлекали нас" (92). П.Джунковского прежде всего заинтересовало то, что марионетка видна целиком, а не две её трети, как у петрушки. К тому же, для марионетки можно было сделать настоящую сцену с настоящими декорациями. Супруги принялись за работу и обнаружили, что практически ничего не знают о марионетках. "Мы искали литературу о театре марионеток, - вспоминала В.Белоруссова, - но она. к сожалению, была очень бедна и очень устаревшая. Почерпнули из неё очень мало, - пришлось изобретать самим..." (93).

Из чего сделать туловище куклы? Из фанеры? Из папье-маше? Дерева? Как сконструировать вагу? Тропу? Какой должна быть марионеточная сцена? К счастью, П.Джунковский, будучи в Чехии, несколько раз видел спектакли марионеток, что и помогло ему в **работе.** Пётр Петрович Джунковский оказался **прекрасным** механиком-конструктором. Ширму сделали **разборной, с** расчётом на передвижные спектакли. Облицовка ширмы **-из** фанеры. Ширма - в тёплых желтоватых тонах, **а занавес -** из розового плюша. По бокам сцены установили на Тумбочках **две** бутафорские вазы, в которых горели лампы. Первым спектаклем театра был "Соловей" **Г.-Х. Андерсена,** но не потому, что "Андерсен показывает **пропасть между** императорским двором и народом, **любящим подлинное,** бесценное искусство" (94). как **пыталась объяснить выбор сказки** В.Белоруссова. **А потому, что художники избрали наиболее выигрышный** литературный материал, где **можно** окунуться в "восточные мотивы", попытаться сделать зримыми **великолепные** андерсеновские метафоры ("...Смерть... свилась в белый холодный туман и вылетела в окно").

Инсценировку написал сам П.Джунковский. И **вот** тут **кукольники** снова столкнулись с препятствиями. **Возникли** сложности с визированием пьесы, набором труппы. Наконец, **все** трудности были позади. В театре **- шесть** актёров, помреж и рабочий **сцены.** Музыканта приглашали **на** разовые спектакли.

**Шла работа над** первым спектаклем, **а в Харькове** уже появились слухи о новом театре марионеток. Он **не** был государственным, существовал только на средства П.Джунковского и В.Белоруссовой, полученные **от** изготовления моделей для Харьковской промышленной выставки.

"...Премьера. Зрителей поразило **красивое,** необычное, изысканное зрелище. Все говорили, что **куклы -** величиной с восьмилетнего ребёнка (на самом деле - 45 см). Об одном **из** выступлений театра **марионеток в** харьковской **газете** "Пролетарий" была напечатана **заметка** под названием "Кукольный почин". В ней **говорилось:**

"Харьков обогатился одним из **малоизвестных** видов **искусства, а** именно - театром **художественных** марионеток... Художнику Джунковскому, благодаря **таланту** и кропотливой работе, удалось создать **театр марионеток,** который мало чем уступает лучшим театрам Европы. **По** приглашению союза художников Джунковским на кондитерской **фабрике** бывш. Жоржа Бормана было **дано** три спектакля созданного им театра- Один **- для взрослых и** два - для детей, прошедших с одинаковым **успехом. Шла** пьеса "Соловей" по Андерсену" (95).

Театр марионеток, действительно, был искусством необычным для Харькова. Настолько необычным, что случались и казусы. Один из них описан в статье, которая была опубликована в газете "Рабочая Украина". Произошёл он на том самом спектакле "для взрослых", который кукольники показали **на** кондитерской фабрике: "Ещё **за** несколько дней до постановки спектакля в **цехах рабочие** недоумённо разводили руками, говоря: "Что **же это** за **театр** марионеток?" Когда же объяснили, что в **этом театре** действующих лиц изображают куклы, они возмутились, что фабком предлагает им "детское развлечение". Но всё **же, когда** настал день спектакля, рабочие переполнили клуб. Перед началом представитель культкомиссии рассказал **об истории** театра марионеток, после чего был поднят **занавес.**

...Дворец китайского императора. **Прекрасно** написанные декорации. Начали **играть.** Трудно было сдержать восторг, с разных сторон зала доносились возгласы: "Как хорошо' Как красиво! А это правда, что они не живые?" Кончили действие. Шум одобрения и благодарности за полученное удовольствие" (96).

Театр играл для детей, рабочих, красноармейцев-В одном из документов читаем: "Настоящим удостоверяется, что Харьковский театр марионеток выступал в Доме Красной Армии, причём, оказалось, что этот вид сценического искусства весьма пригоден для красноармейских клубов, где он с успехом может быть использован в целях просветительной пропаганды" (97).

Следующим спектаклем П.Джунковского была сказка Е.Чирикова "Лесные тайны" - своеобразный симбиоз волшебной феерии начала XIX века и агитспектакля первой половины **XX.** Есть, вероятно, смысл привести воспоминания участницы спектакля: "Художник с мольбертом [...] заблудился в лесу и набрёл на отдалённую лесную сторожку, где жила с бабушкой и дедушкой очаровательная девушка Зорька. Дед предлагает художнику заночевать, чтобы поохотиться. Художник остаётся. Ему **снится** сон. что избушка сторожа превращается в избушку на **курьих** ножках, старуха - в Бабу Ягу, дед - в Лешего, **Зорька - в** сказочную Алёнушку, а художник - в Фавна. Через **этот лес** прокладывают железную дорогу. Слышна песня **лесорубов,** и вся нечисть покидает лес, уходит дальше в тайгу. **Культура,** цивилизация побеждают предрассудки" **(98),**

**Ax,** уж эта современная кукольная драматургия! Есть **ли что более** величественное и более жалкое в литературе? Печать убогого стремления "и честь соблюсти, и капитал приобрести" лежит на **её** "Лесных тайнах". Не будем забывать, что пьеса написана в 1923 году - в период начала преследования сказки. Отсюда - и псевдореальный сюжет. и сон главного героя. **Как** хочется, чтобы и **эта** пьеса, и её позиции, и этот "художественный **метод"** навсегда остались **в 1923** году. Нет, **жив** курилка! **Жив** наш кукольный **"Багровый** остров"!

Тем **не** менее, спектакль "Лесные тайны" имел успех, **и особенно** сцена, в которой "...Алёнушка прощалась **с лесом,** травкой, садилась на упавшую берёзку, опиралась Рукой о дерево, тёмным газовым шарфом закрывала поникшую голову и **тихо** плакала, постепенно склоняясь к берёзе"(99).

И всё **же это** были кукольные спектакли с очаровательной марионеточной пластикой и лаконичностью **жестов. Театр марионеток, к** счастью, выше быта. Рождённые культовым обрядом, марионетки **так** и остались

**"не от мира сего".**

Следующим спектаклем **стала "Студия сеньора** Пичикато" - пародия-обозрение, **высмеивающая** расплодившиеся харьковские частные цирковые студии.

"На просмотре [...] были представители Наркомпроса, **много** гостей. Стоял гомерический хохот... Просмотр прошёл удивительно **весело,** но нам **не** разрешили **к постановке этот** спектакль **"за жаргонное** кривлянье"(100).

К тому же, П.Джунковский упрямо не соглашался ставить агитпьесы, что настроило чиновников **от искусства** против его театра. **Несмотря** на **существовавший уже в то** время бюрократический произвол, когда "ведавший театром" мог единым росчерком пера уничтожить спектакль, Харьковский театр марионеток взялся за новую постановку - "Царь Максимилиан" А.Ремизова. **Сюжет** этой **драмы** привлекал многих художников-кукольников. **Достаточно** вспомнить "Максимилиана" **Н.Фореггера, А.Дейча,** Г.Козинцева. **С.Юткевича,** А.Каплера, П.Оленина и др. "Царя Максимилиана" харьковские **кукольники начали** репетировать в июне 1923 года. Причём, руководить постановкой был приглашён известный **режиссёр и** литератор Рудольф Александрович **Унгерн** (тот самый, **что** написал **для** "Кривого зеркала' вошедшую в **историю отечественного** театра "Вампуку").

**Спектакль** трактовался следующим образом: **"Царь** Максимилиан - это **царь Иван** и царь Пётр. Непокорный и непослушный сын Адольф **- это царевич** Алексей **и весь**

русский народ" (101).

**Для постановки,** в которой должны **были участвовать** двадцать **две куклы, Р.Унгерн пригласил тринадцать** студентов **Харьковского театрального** училища. Начались репетиции. Масштаб задуманного **явно не соответствовал** творческим и финансовым **возможностям** театра. **"Каждой** кукле **режиссёр** дал характерную походку и был **требователен** как в отношении чтения, так и **в отношении** управления куклой. **Все** стонали от **этих требований. Больше** всего досталось нам - инициаторам... **Мы** забросили **нашу** основную **работу, дающую** средства к существованию, и скоро подошли к краху..," (102). Финансовый крах **театра** ускорил **отъезд из** города **Р.Унгерна.** Репетиции **были** прекращены. Руководители коллектива **решили** дать **себе** передышку. **Сложили** всё **театральное имущество в сундуки** (более 70 кукол, реквизит, **декорации) и передали** знакомым художникам. Художник **Н. Уварова и двое её** коллег **безуспешно пытались** продолжить **дело П.Джунковского и В.Белоруссовой. Сундуки с** куклами **перекочевали на склад** Краенозаводского драматического театра, где и "погибли, разграбленные по частям, - заключала свои воспоминания В.Белоруссова. - Было ужасно обидно и больно: пропал трёхлетний труд, трёхлетние сбережения, бессонные ночи . ц столько любви! Пропало всё!!'" (103).

Но, к счастью, куклы в харьковском Краснозаводском драматическом театре не пропали, а переехали вместе с ним в город Сталине (Донецк). Там их случайно обнаружили В.Добровольский и Л.Гаккебуш, сделали с ними кукольный спектакль, который и **положил** начало Донецкому театру кукол- Кукольные **театры** Г бесследно **не** пропадают!..

И люди, которые связали свою жизнь с Харьковским театром марионеток П.Джунковского, оставили в истории' театра свой след. Заслуженный деятель искусств Латвийской ССР И.Руденков стал художественным руководителем Рижского **театра** марионеток, Н-Лазарев-Станищев -художественным руководителем Дрогобычского театра' кукол, В.Лященко - директором, О.Лазарева - актрисой **и'** художником этого **же** театра, О.Долинская-Мошалова^ работала в **Харьковском** областном театре кукол имени Н.Крупской. Нет, **не** рвётся нить театральной истории!

**В 1924 году** П.Джунковский и В.Белоруссова," оправившись от неудачи, задумали создать второй театр,' маленький, портативный. Наученные горьким опытом,. сначала решили отказаться от идеи марионеточного театра. и работать с петрушками. Это было не так хлопотно, не требовало большой труппы и громоздких декораций. И всё'" же художники **не** смогли отказаться от своей привязанности'1 к марионеткам. "Было **как-то** жалко, что мы совсем1 **отказались** от марионеток, - вспоминала В.Белоруссова. -' Решили переконструировать ширму на две сцены, вверху' (•были петрушки, а в антракте надевался пол для J-марионеток, где шло концертное отделение, цирковые' ^номера, танцы. Ширма была **яркая,** как бомбоньерка-.Л |(104).П

Представления нового театра композиционно юнапоминали вертепные: на верхнем этаже (петрушечной В ширме) разыгрывался сюжетный спектакль, на нижнем ц(марионеточном) - танцы кукол, эстрадные номера, Театр назвали экзотически, в духе времени -^Бивамар": БИ-ба-бо (петрушки), ВАнтрелки (куклы с' машинкой"), МАРионетки (куклы на **нитях) и** зарегистрировали его в Посредрабисе.

П.Джунковский и В.Белоруссова в то время' переписывались с московскими художниками-кукольниками I, И.Ефимовым и Н.Симонович-Ефимовой. Делились своими 1-1 планами, взглядами **на** искусство **кукольного** театра. **Взаимовлияние этих коллективов было очевидным.**

**Хорошим** уроком **для** "Бивамара" **стали** и харьковски гастроли в 1924 году небольшого **семейного театра марионеток** (Берлинский театр марионеток **Милля). Это был**традиционный кукольный **театр** чудес, какие столетиям путешествовали по Западной **Европе. В труппе -** два актёра. муж и **жена. Спектакли давали в клубе Тиволи.**

**По окончании представления владельцы** "Бивамаоа" решили зайти за **кулисы и познакомиться** с немецкими коллегами. Однако их не впустили. Таковы были традиции западноевропейских **кукольников** театра чудес. Стало очевидным, что вряд ли можно рассчитывать на помощь **и советы** представителей этого **замкнутого** клана, где **тщательно хранились** секреты ремесла, где даже тексты **пьес не** записывались, а запоминались, **дабы** конкуренты **не** могли **их** украсть.

**И всё** же **первый международный** контакт дал **свои** плоды. **Харьковские марионеточники** позаимствовали у немецких актёров идею **создания трюковых кукол.** Вернувшись домой, П-Джунковский **принялся** за создание **первой такой** куклы, которую **назвал Микромегас, Это был маленький смешной** человечек, **который 'выскакивал из** бочки, прыгал на глазах у **публики, вырастал в** длинного, снова **уменьшался...** В том **же концертном отделении был** сделан двуликий Янус, кукла с **двумя** лицами **- улыбка и удивление.** Она пела куплеты..." **(105).**

Испытал "Бивамар" и влияние **Ленинградского театра** марионеток под **руководством** Л.Шапориной-Яковлевой. **который** гастролировал **в Харькове в 1925** году. П.Джунковский и **В.Белоруссова** видели, **пожалуй,** лучшие его **спектакли - "Сказку о царе** Салтане" А.Пушкина **и"3олотой ключик" А. Толстого.**

**Театр Ефимовых, театр** Шапориной-Яковлевой^ **театр Джунковского были близки** друг **другу** своеи **эстетической** программой **- это** были театры художника, "театры ожившей **скульптуры".**

Что же **касается** репертуара, **то и здесь** легко **обнаружить** сходство. **С 1924** по 1930 **годы** в афише "Бивамара" **были "Сон** Неряшки" **и"Андрюша** Тарелкин **В.Белоруссовой,** инсценированные басни И.Крылова **"Пустынник и Медведь", "Стрекоза и Муравей",** "Крестьянин **и Работник" (инсценировка** Н.Симонович-Ефимовои)\_ **"Мойдодыр"** К.Чуковского, **представления** "Цирк" и "Концер марионеток". Художники **не отвергали найденного** другими. **но** настойчиво искали и **собственный** путь **в искусстве.**

**Уже в 1925 году П.Джунковский и В.Белоруссова сумели наладить "обратную связь" с юными зрителями- А° писали в театр, адресуя письма героям спектакл "Бивамар"** был детским театром, и в методах а<гёрам\_ ^ многом опередил своё время. Здесь прошли рабо^' ° приемы спектакля-игры- Во время представления апР000" ддывали загадки, дирижировали, играли на дети яяьных инструментах, вмешивались в ход действия, ^Тгали персонажам преодолевать разного рода

препятст^\_ дпектакля-игры возник тогда отчасти как „натива спектаклю-сказке. Первый советский журнал пвопросам художественного воспитания детей назывался П- та" (1918г.). Театры разрабатывали приёмы активизации - 'ельного зала, программы изучения психологии зпительского восприятия. На примере игры детей строили и методы актёрской **игры-** Лучшей пьесой-игрой того времени, да и нашего, вероятно, был "Гусёнок" Н.Гернет и т-Гуревич.

Это удивительная пьеса, состоящая почти **из** одних ремарок. Казалось бы, ничего особенного в **ней** не происходит: девочка пасёт гусёнка, потом его крадёт лиса, а зрители помогают девочке и спасают птенца от хищницы. Сюжет не сказочный, текст вполне ординарный, а **вот** зрительский успех всегда колоссальный.

В пьесе одна игра естественно сменяет другую, **и все** они составляют единое целое, образуют своеобразное "игровое поле", мир, в котором ребёнок **может** проявить **себя и** узнать **что-то** новое.

Театр уверенно набирал силы, у него появились почитатели, о нём заговорили в Киеве, Ленинграде, Москве... Однако, П.Джунковского и В.Белоруссову вновь постигла неудача. Из-за финансовых сложностей театр пришлось закрыть. **Хотя** "Бивамар" и числился при Посредрабисе. он существовал на скромные **средства** супругов-художников. В конце 1930 **года** коллектив прекратил своё существование, **а** в **1932** году умер скульптор П.Джунковский.

БЕЗ СКАЗКИ

К концу 20-х годов исчерпал себя и агиттеатр. Но позиции свои он сдавать не хотел, все еще претендуя на прежнюю роль, используя устаревшие лозунги. Агиттеатр мертвел, костенел, обрастал штампами. В 1928 году в статье “Линия штампа в советской драматургии” О. Любомирский рассмотрел весь набор готовых блоков в решении революционной темы – от “ходячей добродетели” и “фаворита – братишки” до дискредитации разных **групп** буржуазии **в зависимости от** калибра: **"Разложение крупной** буржуазии **происходит в** шикарных барах,.. падение **мелкой буржуазии** или разложение некоторых **слоев** рабочих и **крестьян** - **в** пивных с пресловутыми эстрадными номерами" (106)

В последние годы **жизни** В.Маяковский **- "агитатор,** горлан, главарь" **- обнажил** корни **этого** явления в "Бане", **показав,** что "король" **агиттеатра** давно "голый".

"Режиссёр. Вы будете Капитал. Станьте сюда, товарищ Капитал. Танцуйте над всеми с видом классового господства. Воображаемую даму обнимайте невидимой рукой и пейте воображаемое шампанское...Вы будете -Свобода, у вас обращение подходящее. **Вы** будете -Равенство, значит, всё **равно,** кому играть. А вы **- Братство,** другие чувства вы всё равно не вызовите... **Поднимайте** воображаемым призывом воображаемые массы... Выше вздымайте ногу, симулируя воображаемый подъём. Капитал, подтанцовывайте налево с видом Второго Интернационала... Воображаемые рабочие массы, восстаньте символически! Капитал, красиво падайте!.. Свобода, Равенство и Братство, симулируйте железную поступь рабочих когорт. **Ставьте** якобы **рабочие** ноги на якобы свергнутый капитал... Взбирайтесь на плечи друг друга, отображая рост социалистического **соревнования.** Увивайте воображаемыми гирляндами работников всемирной великой армии труда, символизируя **цветы счастья,** растущие при социализме.

Хорошо! Извольте! Готово! Отдохновенная пантомима на тему "Труд и капитал актёров напитал". Победоносиков. Браво! **Прекрасно! Вот это подлинное** искусство - понятно и доступно **и мне, и Ивану** Ивановичу, и массам" (107).

Служа Победоносикову и Ивану Ивановичу, **агиттеатр** создавал эрзац, иллюзорно-имитационное искусство **и что-**либо **иное** сотворить был бессилен. Кризис агиттеатра ещё в начале 20-х годов почувствовал и Лесь **Курбас:** "Времена политического **карнавала** уходят, даже, пожалуй, ушли-Агитка хороша "на раз"- **если** ставишь, **как** происшествие, если **актёры** и зрители **едины** в своём порыве" (108). "Театр военного коммунизма" - **агиттеатр не** соответствовал новому времени, а его лозунги расходились с реальностью.

Постепенно в кукольный театр возвращалась **сказка.** Однако, идеологи-теоретики РАППа повели против неё жестокую административную борьбу.. Есть что-то фантасмагоричное, "глуповское" в официальном преследовании, **запрещении** одного **из** основных **жанров литературы,** но эта фантасмагория была **реальностью.**

**Борьба** со сказкой началась **в конце 1920** года, **когда ещё не** существовало, **так** сказать, официальной теории, направленной против этого жанра, **но пьесы-сказки** уже не визировались, не рекомендовались к постановкам. **К 1923** году появились и "теоретики". Одним **из них** была **Э.Яновская, издавшая** работы "Сказка **как** фактор классового **воспитания" и** "Нужна ли сказка пролетариату?"-**Весьма** точно **охарактеризовала** эти **статьи** Н.Смирнова:

"Деля сказки **на** фантастические и народные, зачёркивая первую, **она и во** второй ничего **не** видит, кроме "затуманивания, эадурманивания" **сознания** детей, **трусости,** унизительного страха перед бедностью, жалкого преклонения перед роскошью и богатством. **Она** считает, **что сказка** в театре - **это** "усыпление **художественным наркозом"**(109).

Комиссия Наркомпроса в **это же время разослала** методические письма, **в которых предлагалось** изъять **сказку из** воспитательного процесса, а **работникам** детских садов было рекомендовано "изготовить куклы, всем своим **обликом** напоминающие общественных деятелей, даже **вождей** пролетариата (!), рабочих и крестьян" (110).

Итак, место кукольных зайцев и медведей начали занимать "общественные деятели" и "вожди **пролетариата".** Животным в театре кукол было запрещено **разговаривать, сказка** решительно вытеснялась из репертуара.

Ложность "антисказочной теории" была очевидна. В 1924 году нарком просвещения Украины Н.Скрипник **по просьбе известного** деятеля театра А.Соломарского пригласил **к себе группу** педагогов - сторонников **новой "теории". Выслушав аргументы** противников **сказки, он** сказал: "Если **я вас** правильно **понял, главная опасность,** которая вас **тревожит,** заключается в том, **что** вошедшая в детскую душу **и в детское** сознание **сказка** дезорганизует ребёнка, **исказит** его представление **о мире реальном.** Выходит, по-вашему, когда ребёнок **вырастет** и встретит на своём жизненном пути медведя **или** волка, он захочет погладить его, а волк **откусит** ему **руку** или **даже** съест его? Опасность, конечно, большая **и серьёзная.., А как же мы? И** любили, и увлекались **сказкой, а пришло** время, **это** никак **не помешало** нам вполне **реально ориентироваться в** жизни. Мы **не** гладили по голове **ни волков, ни** людей в волчьей шкуре. Мы делали **революцию** и, **как** видите, успешно. Я отношусь с большим уважением к **науке,** но... Не лишайте зрителей детской **радости,** обогащайте **их** фантазию. Признаюсь вам, что и **сейчас, когда у меня бывает** свободное **время, например, в поезде, я читаю** сказки и очень люблю их..." (111).

**Но, видимо, силы, восставшие против сказки, были могущественнее наркома. Сказка объявлялась "вредной",**

"мешающей ребёнку разобраться **в окружающем",** "действующей ему на нервы", "художественным **наркозом"** и т.д. **Педологи** выдвинули обвинения **в том,** что **она** прививает мистические, **религиозные чувства, тормозит формирование** материалистического **мировоззрения...**

**Нелепые обвинения против сказки громоздились друг на друга.** Фантастика **реальности превосходила всякий** вымысел. В "Красной газете" 29 апреля **1923 года была** напечатана статья "Короли и дети", в **которой автор-педагог** утверждал, что сказочные **короли** и принцы **внушают детям** монархические симпатии, и требовал "...немедленно положить конец ненормальному содружеству **королей с** детьми".

Началось массовое **свержение сказочных** королей, королев и принцев- **Герои** королевского, дворянского происхождения не могли быть положительными. Они трактовались обязательно сатирически, в манере агиттеатра. Но и этого показалось мало, браки со сказочными королями и принцами **расстраивались, а** вместо **свадеб** в финале устраивались **революции.**

Когда покончили **со** сказочными **королями, взялись и** за других персонажей. **Трагикомичная борьба с жанром** нарастала. Против **сказки возбуждали** "дела", над ней шли показательные агитсуды. Со сказкой призывали **бороться** даже самих детей. **Одна из пьес,** написанных А.Кожевниковым, **так и называлась - "Эй,** сказка, **на** пионерский **суд!"** Привычным стало **выражение** "яд **сказки".**

Противники **сказочно-фантастического жанра** добились своего. С конца 20-хгодов **до 1935 года театрами** кукол не было поставлено ни одной **полноценной сказки.** Победа была одержана, но победа пиррова, потому что вместе со сказкой со сцены, из жизни людей уходило искусство. Об этом писал Г.Козинцев: "Стеклянные медведи, держащие голову толстыми лапами. Майолика баранов, львов, чудищ. Благодушные чудища с кроткими мордами и шершавыми гривами- Расписные лари. Украинское **барокко.** Пряники. Красные розы на чёрном фоне. Весёлая и **добрая** поэзия. За что её прогнали и заменили срисовыванием с натуры первых учеников? Потешные деревянные черти. Глина стала рассказывать сказки. Пришли сухие люди и сказали: не похоже. На кого не похоже? На баранов? Но **это** не таблицы в ветеринарном учебнике, а весёлые глиняные сказки. И стало **похоже** на барана и **не похоже** на **искусство"** (112).

Негативные последствия **гонения** на сказку **20-30-х годов** дадут **себя** знать и десятилетия спустя. Развивавшийся **в столь неблагоприятных** условиях кукольный театр, **главным** инструментом **которого является** метафоричность, иносказательность, **был втиснут в** мёртвую схему и лишён возможности расти **на основе** полноценной, оригинальной драматургии.

Украинский профессиональный театр кукол вынужден **был** приспосабливаться *к,* сложившимся обстоятельствам. **Процесс его** развития **был, хотя и** замедлен, **но** необратим. **Театр** кукол продолжал **жить.** Правда, теперь **уже** без **сказки.**

КИЕВСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

...В Киеве, в подвале дома на Прорезной улице, собиралась компания молодых актёров во главе с Ириной **Савельевной** Деевой - ассистентом режиссёра Русского **драматического** театра и Александром Ивановичем Соломарским - актёром и режиссёром, который в 1927 году **возглавит** театр кукол .

Подвал обогревался печкой-буржуйкой, дым от неё **резал** глаза, из грязных труб что-то постоянно капало, **по** углам шуршало неистребимое крысиное племя.

Молодые люди говорили о "чистом **искусстве",** благородной миссии театра, идеальном **театре** для детей. Шёл 1924 год. В Киеве рождался театр для юных зрителей (видимо, на роду детским театрам написано создаваться в подвалах).

У Государственного театра для детей им. И.Франко, как тогда назывался Киевский ТЮЗ, была огромная созидательная энергия. Крупные личности стояли у его колыбели: писатели О.Вишня, **Е.Янковская,** А.Дейч, В.Чаговец, А.Корнейчук, профессора И.Соколянский, А.Владимирский, композитор И.Виленский, художники В.Татлин. М-Драк, В.Шкляев...

Режиссёры, дискутируя друг с другом, работали и "по Станиславскому" (И.Деева, В.Кожич), и "по Курбасу" (А.Бучма, Е.Яворовский), и "по Мейерхольду" (А.Смирнов, А.Искандер}. В этом театре часто бывал Александр Петрович Довженко.

**Жизнь** кипела в весёлом, молодом коллективе. В.Татлин из листового железа создал Карпатские горы для спектакля "После зари" В.Гжицкого, профессор А.Владимирский приступил к изучению психологии восприятия детьми спектаклей. Для пополнения труппы актёрскими силами открыли студию (из которой, кстати, вышли будущие звёзды балета К.Адашевский и И.Курилов).

В 1926 году И.Деева побывала **в Московском** театре кукол художников Ефимовых и в Ленинградском театре **кукол-петрушек** Е.Деммени. Ей пришла **счастливая** идея создать и при своём коллективе кукольный театр, который играл бы спектакли для самых маленьких зрителей. Народный артист Украины А.Соломарский вспоминал: "Тогда любили громкие названия и потому раньше всего был создан штаб. Бросили клич о создании нового театра, объявили о привлечении людей, желающих заняться этим новым и неведомым делом... Меня выбрали начальником штаба, а впоследствии и руководителем предполагаемого нового театра по совместительству с основной работой... В состав литературной лаборатории вошли драматург П.Щербатинский и, уже тогда известный, писатель А.Дейч. Именно А.Дейч познакомил нас с большой мировой историей кукольного **театра.** Он очень увлекательно рассказывал о виденных им спектаклях профессионального театра в Чехословакии. В режиссёрскую лабораторию вошли Е.Яворовский, Я.Уринов, Н.Фариновский и я. Заинтересовался театром художник М.Драк, а также **наш** мастер-чародей В.Петров. Вместе со скульптором М.Бострем В.Петров разыскал и привёл в штаб старика -балаганного петрушечника, который познакомил нас со своим ремеслом. Сам он уже был "отставным" петрушечником, но когда взял в руки куклу, очень оживился;

глаза у него заблестели, и он увлечённо начал своеобразное представление. Мы приняли на вооружение **его** мастерство кукловождения, а своеобразный скрипучий голос балаганного Петрушки забраковали. Решили искать свой голос, близкий к обыкновенной человеческой речи" (113).

"Родителями" нового коллектива **стали** драматический театр и народная кукольная комедия. Ядро труппы кукольников составили выпускники студии **ТЮЗа** Т.Васнецова, Ф-Андриевская, Я.Жовинский, И.Зализняк, А.Михайлов, Г.Сорока, Чуть позже к ним присоединились А.Вишневская, В Ильевский и М.Козловский.

Первым спектаклем был "Старинный Петрушка" -традиционная народная кукольная комедия в литературной обработке М.Козловского. Во время репетиций учились водить петрушечных кукол, овладевали азбукой ремесла под руководством петрушечника Алексеева- Первыми куклами, сделанными М.Драком, были Петрушка с Козою-барабанщицей и Квартальный.

Азы кукловождения освоили быстро. Начали готовить новые постановки: "Музыканты" Л.Глибова, "Заяц-пионер" Е.Яворовского, "Мойдодыр" К.Чуковского.

Первым освоил мастерство кукловода актёр, режиссёр, автор многих кукольных пьес Е.Яворовский. **Он** пришёл в киевский детский театр из режиссёрской лаборатории "Березиля". Приняв систему **работы Л.**.Курбаса, Е.Яворовский **лучше** других понимал .ютенциальные возможности **театра кукол,** меру театральности этого искусства. **Репетируя с** актёрами, **он** побивался точных, образно ёмких, **выразительных** жестов, доведённых до символа действий.

Но пройдёт несколько лет. и Е.Яворовский станет уже порицать спектакли, "перенаселённые вольными

движениями, даже акробатикой, коллективной декламацией

*''w* прочими "кунстштюками" синеблузного жанра" (114).

Театр вначале назвали экспериментальным кукольным театром при Киевском ТЮЗе. У него ещё не было официального статуса, и существовал он **на более** чем скромные средства, которые мог отпустить ему ТЮЗ -"родитель" любящий, но бедный.

**"Вряд** ли я смогу восстановить в памяти **первый** спектакль Киевского кукольного **театра, - писал** А.Соломарский, - первую встречу кукольников со своим

' зрителем. Играли сказку Л.Глибова "Музыканты". Хорошо запомнилось эмоциональное ощущение этой встречи. Это было состояние не **столько** удовлетворения, сколько удивления, смятения и **какой-то** растерянности. Причиной была неожиданная бурная, восторженная, "всамделишная" **реакция** зрителей - и детей, и **взрослых.** Она-то нас и ошеломила. Всё получилось "взаправду", по-серьёзному, а у нас ведь было ощущение какой-то игры, больше **для** себя, чем для зрителей... Только зрители заставили молодых артистов поверить, что они делают настоящее большое дело" (115).

Утвердившись в своём "большом деле" и обнаружив, что **куклы** могут нравиться не только самым маленьким, театр решил начать работу над спектаклями для взрослых. Пьесы попросили написать А.Дейча и М.Марголина. **22** сентября 1927 года газета "Пролетарская правда" сообщила, что создаётся **пьеса** к 10-летию Октябрьской революции, что "новый репертуар значительно поднимет

. вес нового кукольного **театра,** и это даст ему право называться агитационным театром в лучшем понятии **этого** слова" (116). И, действительно, к октябрьским праздникам театр подготовил несколько агитспектаклей : "Проблема", "Двуликий Янус", **"Ослиная** тайна". Однако, **по** воспоминаниям **участников,** они были **художественно** несостоятельны. А вот **когда** театр **обращался к** полноценным литературным произведениям, **ему** сопутствовала удача. Так случилось со спектаклем **"Сказка о none и** работнике его Балде" А.Пушкина.

Вот каким через 11 лет после премьеры **увидел**

**I журналист** А.Лев этот спектакль, который игрался **1500-й раз в** помещении **Малого кинотеатра** на **Крещатике:** "...Оркестр закончил вступление. Занавес поднят. На крохотной сцене, освещённой прожекторами, продолжается игра необычных артистов. Горой ходит разбушевавшееся море. Старый бес вылезает из морской пучины. Он просит Балду не "морщить" синее море... Шумные аплодисменты взволнованной детской аудитории вознаграждают талантливую игру" (117).

Пожалуй, современные театры кукол могут позавидовать тем, первым, у которых не было ни радио, ни звукоаппаратуры, но зато была "живая" музыка " хоть небольшой, но свой оркестрик.

В 1928 году Экспериментальный театр кукол при Киевском ТЮЗе начал гастрольную деятельность - побывал на Донбассе, в Херсоне, Николаеве, Одессе. Во время гастролей в Николаеве актёры помогли местным энтузиастам организовать небольшой самодеятельный театр при Доме учителя. Я.Жовинский и А.Михайлов сделали кукол и декорации, поставили спектакль "Волк и семеро козлят" М.Пригары. Нужно отметить, что актёр А.Михайлов был к тому же и великолепным кукольным мастером. Это он впервые изготовил шарнирные сочленения, которые были, пожалуй, одной из отличительных черт киевских кукол.

Премьера спектакля николаевских кукольников состоялась в конце гастролей. Экспериментальный театр уезжал, оставляя после себя добрую память. Удачный опыт решили закрепить, организовав при театре лабораторию по подготовке руководителей школьных самодеятельных театров кукол.

Профессиональный уровень коллектива рос, усиливался творческий потенциал его участников, появлялись новые, неординарные режиссёрские и сценографические решения. От одноплановой петрушечной ширмы театр пришёл к принципиально новой по тем временам конструкции - трёхплановой ширме. В спектаклях наряду с персонажами-куклами действовали и драматические актёры. Сложные световые эффекты, настоящий, хоть и небольшой, оркестр, оригинальные сценографические решения (особенно удачным было оформление художником М.Драком спектакля "Кошкин дом"

- музыкальной комедии в постановке А.Соломарского), блистательные куклы, созданные Марией Эдуардовной Бострем и Владимиром Ивановичем Петровым, наконец, профессиональная режиссура, талантливые актёрские силы

- всё это, объединённое творческой энергией А.Соломарского, создало уникальный по своим возможностям театр.

Отмечая высокую профессиональную культуру **театра,** "отец" "Революционного вертепа" П.Горбенко особо подчёркивал, **что** "пьесы для театра также создавались собственными силами, путём приспособления для этого материала из детской литературы. В молодом украинском кукольном театре лучше всего воплощена идея тесного единства драматургии и театра. Здесь драматург -одновременно и актёр театра" (118).

Вряд ли имеет смысл спорить с этим мнением. Отчасти его опровергло само время. Пьесы, написанные актёрами и режиссёрами, как правило, были однодневками. В истории остаются лишь те, что созданы драматургами-профессионалами. Однако сама идея рождения пьесы в стенах театра, идея совместной работы автора с режиссёром, художником, актёрами плодотворна и сегодня.

Режиссёры А.Соломарский, Я.Уринов, Н. Фар и невский, Е.Я воровски и создали коллектив единомышленников, которому предстояла непростая творческая жизнь.

"Первые куклы киевского театра, - вспоминал А.Соломарский, - в самом прямом смысле были опалены огнём. Шёл год 1929-й. Время коллективизации, время острой классовой борьбы с кулаками.

Театр для детей им. И.Франко, - так тогда назывался теперешний театр им.Ленинского комсомола, - был послан в село Диброва Ленина Бородянского района. Там недавно организованный колхоз готовился к тому, чтобы торжественно проложить первую борозду. В программу театра был включён спектакль только что родившегося кукольного театра. В Киеве мы дали ряд платных концертов для сбора средств на восстановление клуба при активной помощи завода "Арсенал", шефствовавшего над театром"

(119).

Экспериментальный кукольный театр играл заметную роль в общественной и культурной жизни Украины, а вот добиться официального признания не мог.

Однажды А.Соломарский, пользуясь присутствием на спектакле Остапа Вишни, А.Довженко и профессора И.Соколянского, посетовал на отсутствие у коллектива официального статуса. И.Соколянский, работавший в системе Наркомпроса Украины, обещал помочь, и вскоре кукольный театр получил вызов в Харьков.

Просмотр работ театра состоялся весной 1929 года в помещениях Харьковского детского театра и Дома писателей. К этому времени в его репертуаре уже было 10 спектаклей. После показа началась бурная дискуссия. Основные споры разгорелись вокруг вопроса о целесообразности использования средств кукольного театра для воспитания детей. Большинство педагогов скептически отнеслось к этому виду театрального искусства. Но П.Горбенко, присутствовавший на просмотре спектаклей, писал: "Киевский театр снял сомнения. Уже с самого начала спектакля, когда на сцену вышли с коллективной декламацией-объявлением артисты театра, а потом ритмично, под музыку расставили на сцене свой театр, видно было, что здесь мы имеем дело с подготовленным коллективом и достаточно высоким уровнем техники. О детской аудитории и говорить нечего, она с увлечением реагировала на кукольную игру" (120).

17 мая 1929 года Наркомпрос Украины вынес решение: "После двухлетней экспериментальной работы Киевский театр кукол показал себя как высокосовершенная художественно-воспитательная творческая организациями его спектакли "рекомендуются школам, детским домам, учителям и родителям".

В 1930 году художественный руководитель Киевского театра кукол А.Соломарский выехал в город Сталине (Донецк) для организации там детского театра. Театр кукол остался без руководителя и без репертуара - сказку на сцене запретили окончательно. Начали репетировать пьесы "Наша Червона" и "Ударный рейд" Е.Яворовского.

Однако, уехал А.Соломарский - и будто душа ушла из театра. Казалось бы - остались работать те же люди, в тех же условиях, в том же коллективе. И всё-таки многое изменилось. Те трудности, которых раньше не замечали, стали раздражать, спектакли игрались кое-как, репетиции "Нашей Червоной" не клеились. Театр приближался к развалу, который, очевидно, и произошёл бы, не появись в коллективе молодая энергичная актриса и режиссёр 2-ой театральной мастерской "Березиля" Зинаида Александровна Пигулович. Педагог по технике речи, сценическому движению, ученица Л.Курбаса, киноактриса, снявшаяся в главных ролях в нескольких фильмах своего мужа - также известного актёра и режиссёра школы Л.Курбаса - Фавста Лопатинского, она оказалась в Киевском театре кукол почти случайно. После съёмок в фильме "Кармелюк" она осталась работать на киевской кинофабрике ВУФКУ. Занялась довольно необычным делом: из фильмов, лежавших "на полках" в подвалах кинофабрики, монтировала новые короткометражки - "Празднование 1 Мая у нас и в капиталистических странах", "Производство бумаги", "Добровольная пожарная команда" и т.д.

В начале марта 1931 года 3.Пигулович вызвали в Наркомпрос УССР и предложили взять на себя руководство театром кукол при ТЮЗе. Зинаида Александровна согласилась при условии, что прежде её командируют в Москву и Ленинград для ознакомления с деятельностью кукольных театров. На следующий же день 3.Пигулович была в Киевском ТЮЗе у художественного руководителя И.Деевой. ТЮЗ к тому времени превратился в большой театральный комплекс. Здесь работали украинская, русская, еврейская труппы ТЮЗа и театр кукол, игравший на украинском и русском языках. И.Деева согласилась отпустить З.Пигулович в творческую командировку лишь после того, как она завершит постановку спектакля "Наша Червона". Это была типичная агитпьеса "о борьбе с капиталистическим окружением в первые годы становления Советской власти" (121). каких десятки писалось и игралось в те годы. Художественной ценности пьеса не представляла и была довольно далека от реальной жизни.

Вспомнив опыт работы на кинофабрике, З.Пигулович первым делом "перемонтировала" пьесу Е.Яворовского, что вызвало неодобрение со стороны группы актёров. Характер у нового режиссёра был жёсткий: "Только революционный путь устраивал меня как руководителя. Я стремилась коренным образом и быстрым темпом перестроить жизнь коллектива" (122).

За время вынужденного безвластия труппа, действительно, стала творчески слабой, у многих пропал интерес к работе. Куклы то проваливались, то взлетали выше уровня "грядки". Bo-время не готовился реквизит, нередки были опоздания. Но с приходом нового руководителя положение изменилось. После первых же репетиций "коллектив почувствовал, что в их безалаберную своевольную жизнь вмешался скальпель хирурга-режиссёра" (123).

"Скальпель хирурга-режиссёра" пришёлся не всем по душе, группа актёров ушла из театра, но спектакль "Наша Червона" был выпущен. Он начинался бравурным маршем. Появлялись персонажи: Николай II, Деникин, Врангель, Пилсудский, Петлюра, Махно, трёхглавая гидра Антанта. Все они шагали, окружённые красноармейцами, а завершал шествие огромный танк, на башне которого с красным знаменем стоял танкист. Затем появлялся Петрушка. Поблагодарив публику за приём, он объявлял начало представления. Далее действие шло по наезженной сюжетной колее - один за другим появлялись "агенты империализма", которых Петрушка бил дубинкой. Очевидно, театр находился не столько в организационном, сколько в творческом тупике. Нужны были принципиально новые идеи, формы, иная, более высокая художественная постановочная культура.

Будучи в творческой командировке в Москве. З.Пигулович встретилась с тридцатилетним актёром МХАТа С.Образцовым. "Он очень обрадовался моему появлению, - вспоминала Зинаида Александровна. - Усадил в удобное кресло, стал допытываться о намерениях, о моём театре и неожиданно пришёл в неудержимо-весёлое настроение... Оказывается он тоже взялся за организацию театра кукол. Преимущество его положения было в том, что он сам был кукольник-ас. Но он был солистом, а здесь - коллектив. Раньше - и форма, и содержание, и куклы и подбор репертуара - зависело от него самого, а как быть теперь? Какую форму примет этот театр? Где взять пьесы?.. Когда я рассказала ему, как я наметила кукольно" эстрадную форму спектаклей (З.Пигулович задумала преобразовать Киевский театр кукол в ТЕМАФ - Театр малых форм - *Авт.},* он пригласил меня к себе на репетицию. Коллектив был небольшой - человек двенадцать. Сергей Владимирович сымпровизировал сценку, где участвовали и куклы и люди..."(124).

С.Образцов показывал коллеге сцены из будущих спектаклей, пригласил на свой концерт и в театр, где играл Шута в "Двенадцатой ночи" В.Шекспира, показал мастерские, рассказал о том, что никогда не смешивает в одном спектакле кукол разных систем. Вместе они смотрели сцены из знаменитого "Макбета" театра Ефимовых, были в их мастерской...

Незабываемой была и встреча с Н.Сац. "Я попала к ней на спектакль. Детей был полон зал. Шум стоял невозможный, и вдруг, как по мановению волшебной палочки, он мгновенно прекратился. Я глянула на сцену. Перед занавесом стояла стройная красивая молодая женщина с поднятой правой рукой... Наталья Сац, а это была она, не напрягая голоса, начала проводить с детьми массовые игры, соревнования... И смех, и молчание чередовались организованно и размеренно... После массовки начался спектакль... Я повидалась с Наталией Сац. В ответ на просьбу она выдала мне уйму массовых игр... От неё я узнала, что массовки перед спектаклем проводит всегда она сама, так как настроить детей и навести порядок в зале перед спектаклем - очень важно для дальнейшего восприятия спектакля..." (125).

Получив от С.Образцова рекомендательное письмо к А.Брянцеву и Е.Деммени, З.Пигулович выехала в Ленинград, где побывала на совещании педсовета ТЮЗа, посмотрела спектакли. Ездила и на Васильевский остров, где открывался Областной театр кукол (126).

В театре, которым руководил Деммени, киевская гостья смотрела "Гулливера в стране лилипутов" по Дж.Свифту и спектакли для взрослых - "Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем" по Н.Гоголю и "Свадьба" по А.Чехову. Отмечая высокую культуру постановок, **их** фантастический успех (билеты продавались за месяц вперёд), З.Пигулович обратила особое внимание на то, что театр Деммени прокладывал свой, неповторимый путь в искусстве: "Я тогда плохо была знакома с куклами, их характерами, их возможностями, но чувствовала, что игра этих кукол выходила за границы принятых и утверждённых возможностей. В других театрах дать петрушечной кукле "психологические настроения" кукловоды не стремились, т.к. их игра была направлена по другому пути: сатиры, памфлета, шаржа, комедии-буфф, но не психологических переживаний. Это новаторство петрушечного театра Е.Деммени привлекало в его крохотный зрительный зал [...] уйму народу, причём, самого разного:

студенты, художники, литераторы, актёры..." (127).

Поездка в Москву и Ленинград, безусловно, стала для З.Пигулович большой школой. Возвращение в Киев было радостным: "Среди встречающих подбегают ко мне Таня Васнецова, Евгений Яворовский, Жорж Сорока. Я счастлива: значит, не забыли. Какая-то неудержимая радость охватывает всех нас" (128).

Именно сейчас хотелось бы заглянуть вперёд, когда Георгий Павлович Сорока станет художественным руководителем театра, а Евгений Ефимович Яворовский -режиссёром. В своём программном документе они напишут, что "период с 1930 по 1934 год совпал с временем ошибочного руководства (худрук т.З.Пигулович), когда театр кукол был провозглашён Театром малых форм, когда куклы произносили голые агитационные речи на "актуальные темы", дискредитируя и эти темы, и самое искусство театра кукол" (129). Очевидно, в этой оценке и есть доля истины, но существует нюанс: 15 таких пьес на "актуальные темы" написал сам Е.Яворовский.

...Итак, З.Пигулович, вернувшись в Киев, сразу же приступила к реорганизации театра кукол в ТЕМАФ. В труппу были приняты новые актёры: участники художественной самодеятельности заводов "Арсенал", "Большевик", служащие государственных учреждений. Среди них -разнорабочий инструментального цеха "Арсенала" И.Кулага (впоследствии заслуженный деятель искусств РСФСР), Ю.Соколик (позже " заслуженный артист РСФСР), Г.федичев, Р.Котвицкая, Е.Стороженко, А.Трубецкая, Ф.Анненская, Е.Солодарь, С.Оршанская, А.Мельникова, Е.Попова... Самому старшему из актёров было 22 года. Появились и музыканты - композитор О.Сандлер, и пианист И.Гуревич. Пришла в театр Раиса Гавриловна Марголина -талантливый художник, всю жизнь посвятившая театру кукол, создавшая десятки спектаклей, которые стали историей советского театра.

Штат ТЕМАФа был полностью укомплектован, но в репертуаре остался только один "действующий" спектакль - "Наша Червона". В мае 1931 года театром был получен социальный заказ от Санпросвета на спектакль "о чистоплотности" для детских садов. Пьеса "Юра Замазура", срочно написанная З.Пигулович, была представлена в Наркомпрос Украины. "...Там свирепствовали педологи. Стала я по их указанию, - вспоминала Зинаида Александровна, - то укорачивать пьесу, то удлинять, то вставлять целые куски текста. Замучили они меня, но и я в долгу не оставалась. Наконец, пьеса была закончена и утверждена." (130). "Юру Замазуру" поставили за две недели. Среди лучших ролей была работа актрисы Т.Васнецовой (Замазура). Её успех во многом зависел и от замечательной куклы художника Р.Марголиной и скульптора М.Бострем.

Одновременно был поставлен спектакль "Тонкий и Толстый". Теперь театр мог начать гастрольную деятельность. Первый выезд был в Черниговскую область.

...Весна 1931 года была злая, голодная. В детские дома, больницы, школы свозили больных дистрофией детей. Для них-то и должен был ТЕМАФ показывать

спектакли. В каждом детском доме играли по 4-5 дней. Жили там же. С собой возили не только баян, но и тридцатикилограммовую фисгармонию. По вечерам после спектаклей актёры допоздна развлекали местную молодёжь.

Особо запомнились всем последние дни гастролей,

когда играли спектакли в близлежащем к Чернигову селе. Там находился интернат для детей-дистрофиков последней стадии. З.Пигулович писала: "Мне устроили свидание с педиатрами, и они объяснили, что этим больным, безразличным ко всему окружающему, нужен какой-то толчок, какие-то необыкновенные впечатления, чтобы вывести их из этого состояния... На этих лежавших маленьких зрителей тяжело было смотреть. Никакого интереса, ни одной улыбки или гримасы на лицах. Как маски. Детей не было " были старички, изнурённые недугом и страданиями.

Решили начать спектаклем "Наша Червона". Бравурная музыка, яркие куклы, солдаты, танк - всё это должно было расшевелить хотя бы мальчиков. Мы не ошиблись, с коек потянулись худенькие ручки в сторону ширмы... На следующий день "Юра Замазура" вызвал слезы и плач двух ребят. Это тоже хорошо. Какая угодно - лишь бы реакция. А "Тонкий и Толстый" вызвал слабые улыбки у некоторых детей..." (131).

Вернувшись в Киев, актёры ТЕМАФа получили от Наркомздрава Украины новое задание: началась эпидемия сыпного тифа - нужен был спектакль "на санитарную тему". Так как художественно полноценных пьес на эту тему не было (да и не могло, вероятно, быть), З.Пигулович написала её вместе с актёрами. Театр всё больше утопал в самодеятельной литературе, превращаясь в бригаду "синеблузников". Но мог ли коллектив поступить иначе, когда от голода и тифа вокруг гибли люди? И какие пьесы для детей могли поставить они на своей сцене, если сказка объявлялась "ядом"?

"Санитарный" спектакль начинался с того, что на сцену выходили актёры в специально сшитой униформе (синие костюмы, на нагрудных карманах монограмма "ТЕМАФ"). Выстраивая пирамиды, исполняя акробатические номера, они обращались к детям и рассказывали им, как нужно вести себя, чтобы не заболеть, задавали ребятам вопросы... А в это время на ширме одна за другой появлялись куклы. Страшная Вошь произносила монолог "Я - вошь тифозная, я - тётя очень грозная...". Потом появлялись разносчики микробов - мухи, тараканы и проч. Ширмы передвигались актёрами, изменялось пространство сцены. На ширме происходили диалоги кукол, на сцене -синеблузников.

"Санитарный" - спектакль-игра. Всё в нём строилось на контакте со зрительным залом. Когда, например, Муха и Вошь договаривались, к кому из детей какая пойдёт, **кто** немыт, а кто нечёсан, они называли имена тех сидевших в зале ребятишек, которые были неряшливее других (актёры заранее узнавали их имена у педагогов перед спектаклем). Не будем спорить о том, насколько этот приём педагогичен, но отметим, что после спектаклей школьники требовали, чтобы их мыли, причёсывали и даже стригли им волосы.

Социальные заказы сыпались на театр как из рога изобилия. Союз воинствующих безбожников просил антирелигиозную пьесу - театр поставил "Сказку о попе и работнике его Балде".(Вот бы удивился Александр Сергеевич, узнай он, что написал антирелигиозную сказку!).

Областной комитет партии заказал "пьесу о пятилетке". Она была написана и поставлена под названием "Ким и Мая идут искать пятилетку". Художником спектакля была Р.Марголина, куклы изготовила М.Бострем.

Сюжет спектакля простой. Мальчик Ким и девочка Мая, путешествуя, попадают в счастливую страну СССР. Здесь они на каждом шагу встречают благотворные плоды пятилетки и убеждаются в её необходимости. Спектакль решался в "синеблузной" манере. На заднем плане " разборная ширма, на сцене - актёры в униформе. Они скандировали лозунги, носили флаги, транспаранты. Часто куклы появлялись на авансцене, в качестве ширмы использовались алые полотнища с надписями: "Да здравствует пятилетка!", "Будем хорошо учиться! " и т.д.

С этим репертуаром Киевский ТЕМАФ отправился в Черниговскую область обслуживать колхозы во время посевной. Но, по сути дела, театр попал на фронт. Кроме своей непосредственной работы, актёры были обязаны помогать активистам искать спрятанный крестьянами хлеб..

Так работал Киевский ТЕМАФ. И не будем осуждать его за то, что играл не Шекспира и Чехова, а "синеблузные" спектакли о пятилетках и вшах. Он жил в своём мире, со своими зрителями. Он был искренен, верил в справедливость всего происходящего и необходимость своей работы. Но искусство постепенно сходило с его подмостков.

Театр прочно стал на колею "социального заказа". В 1933 году был поставлен спектакль "Три Антоши-книгоноши" Б.Райского о ликвидации неграмотности, затем - "Юм-Юм и Тинь-Тинь" З.Пигулович.

"Юм-Юм и Тинь-Тинь" - пьеса на весьма распространённую тогда тему "из китайской жизни". Сюжет её прост и до боли знаком: двое китайских детей, девочка и мальчик, работают на фабрике богача. Не стерпев унижений,издевательств, голода, они бегут в СССР. Здесь **их** встречают наши пограничники, кормят, одевают, показывают достижения социализма.

С этим репертуаром в 1933 году артисты отправились на гастроли по Донбассу: Сталине - Макеевка - Енакиево -Горловка - Краматорск - Мариуполь - Луганск - Первомайск,

За месяц гастролей сыграли 52 спектакля. В том же году ТЕМАФ вместе с Киевским ТЮЗом переехал на Николаевскую улицу в специально построенное для них помещение. Но кукольникам, как нередко случается, места там не нашлось.

Театр приближался к очередному кризису. Имеющийся репертуар, состоявший из самодеятельных агитпьес, начинал тяготить. Тем более, что в этот период уже началась реабилитация сказки.

Выход из наметившегося тупика пришёл неожиданно. З.Пигулович получила новый "социальный заказ" - создать на Украине сеть профессиональных театров кукол. Для исполнения такого поручения ей пришлось покинуть коллектив.

В 1936 году театр кукол переезжает в помещение Дворца пионеров и школьников на улице Кирова, 16. Возглавил коллектив актёр и режиссёр Г.Сорока. Совместно с режиссёром Е.Яворовским им была выработана творческая программа театра, своеобразный театральный манифест, многие положения которого актуальны и по сей день: "Мы считаем, что театр кукол есть самостоятельный вид зрелищного искусства. Театру кукол показаны все жанры, и он в состоянии играть не только комедию, но и драму, и трагедию. Мы отдаём преимущество наручным куклам [...] и, не отрицая необходимости изобретать новые куклы, утверждаем, что возможности обыкновенных петрушек (и различных их модификаций) до конца ещё не раскрыты, не выявлены и не использованы. Отсюда задача - раскрыть игровые средства куклы-петрушки, овладеть техникой кукловождения, классифицировать движения и жесты куклы... Чего мы требуем от куклы? Прежде всего, максимальной выразительности движений, характерности, большей чёткости и чистоты, масштабности... и, наконец, синхронности между звуком - речью и жестом" (132).

К тому времени заслон, поставленный на пути сказки, был снят. Пьесы-сказки, будто компенсируя предыдущее десятилетие, хлынули на сцены. Если с 1930 по 1935 год в Киевском театре кукол не было поставлено ни одной полноценной пьесы-сказки, то в 1936 году их было уже три, а в 1937 - восемь: "Краденое солнце" К.Чуковского, Гусёнок" Н.Гернет и Т.Гуревич, "Смельчаки" Е.Сперанского, "Чёрный вальс" И.Кочерги...

Содружество театра с Иваном Антоновичем Кочергой имело прекрасные результаты: с одной стороны повысился авторитет кукольного искусства, с другой - кукольники всё глубже входили в мир литературы, открывая для себя разницу между пьесой, написаной мастером и состряпанной ремесленником.

За короткое время Киевский театр кукол приобрёл круг авторов, во многом определивших уровень культуры его спектаклей. И.Кочерга, кроме "Чёрного вальса", создал для кукол удивительно тонкую, поэтически наполненную пьесу "Сказка о царе Салтане" по А.Пушкину, которую театр поставил с марионетками. О.Кундзич написал пьесу "Петух-спаситель", Г.Стебловский инсценировал "Краденое солнце" К.Чуковского (кстати, эти спектакли игрались на украинском языке).

В 1937 году при театре открылся филиал - Киевский еврейский театр кукол. Через несколько лет в его афише были спектакли: "Лейзер дер Бейзер" ("Лейзер-Ворчун") В.Гутянского, "Шике дер Заике" ("Шике-Заика") Ф.Сито, "А доктор!" (по рассказам Шолом-Алейхема), "Эстрадная программа" (по мотивам еврейского фольклора).

Об этом театре сохранилось не много документов, но благодаря прессе 30-х годов можно составить о нём хотя бы общее представление.

В комедии "Лейзер дер Бейзер" (режиссёр Г.Сорока, художник Р.Марголина, скульптор Т.Максимович) рассказывалось о старом Лейзере, который никогда не пел, не танцевал, а только ворчал и бранился. Его жена старалась изменить характер мужа и однажды пригласила комедиантов, чтобы те его развеселили. Но тот подрался с ними и убежал из дома. Пошла она искать Лейзера и случайно встретила мальчика Хаима. Рассказала ему о своей беде. Хаим пообещал развеселить Лейзера, нашёл его в парке и стал щекотать. Но тот схватил его и чуть не убил от злости. Тогда Хаим пошёл к аптекарю и взял у него порошки, выпив которые, люди начинают смеяться, но лекарство не помогло. В конце концов, Хаим решил на глазах у Лейзера разыграть комедию: он ворчал, ему всё не нравилось, всё было плохо. Лейзер смотрел, смотрел и, наконец, рассмеялся. Представление заканчивалось пляской. В "Лейзер дер Бейзер" играли блистательные актёры:

Я.Мирсаков, Ф.Патлах, А.Буряковский, Н.Пресайзен и др.

Спектакль "А доктор!" был поставлен режиссёром М.Гершензон к 80-летию со дня рождения Шолом-Алейхема. Это кукольный водевиль о том, как богач Хаим решил выдать свою дочь замуж за купца, а его жена Лея пророчила ей доктора. Между супругами разгорелся спор, в результате которого было достигнуто компромиссное решение: дочь должна выйти за доктора, который умеет торговать, или за купца, который умеет лечить.

Во время спора Хаима с Леей из их комнаты всё время раздавались крики: Доктора! Доктора! - и слуги, решив, что случилось несчастье, побежали за доктором. Когда домой вернулись дети хозяев, дом был полон врачей...

Этот спектакль, благодаря мастерству постановщика и актёров (М.Буряковский - Хаим Мейб, Б.Абрамов -Доктор, М.Гурецкая - Лея), надолго остался в памяти-зрителей.

Успех сопутствовал театру, расширялись его гастрольные маршруты: Винница, Бердичев, Одесса, Николаев. 9 июля 1938 года одесская газета "Большевитское знамя" писала: "С успехом проходят в Одессе гастроли Киевского еврейского театра. Многочисленная детвора охотно посещает его, горячо аплодирует любимым персонажам... После выступления в Одессе театр выедет на гастроли в Калининдорф и Сталиндорф".

Еврейская труппа просуществовала только два года (расформирована в 1939 году), но оставила после себя Добрую память (133).

ВСЕУКРАИНСКИЙ ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ

В 1929 году организатор Межигорского Революционного вертепа", Экспериментального театра

кукол при АРИУ Павел Дмитриевич Горбенко был назначен инспектором художественного отдела Наркомпроса Украины и переехал в Харьков. Первое, что он сделал в новой должности, - подал официальную записку о необходимости создания Всеукраи некого государственного театра кукол.

К тому времени в Харькове, кроме театра "Бивамар", работали несколько небольших кукольных трупп. Одной из них был театр Овчинниковых, организованный в 1922 году бывшим актёром и режиссёром Евпаторийского драматического театра Н.Овчинниковым и его женой. Как и многие их коллеги, Овчинниковы переписывались с художниками-кукольниками Ефимовыми. Себя же они называли "петрушечниками нового типа", а свой театр -"Театром Петрушки".

Н.Овчинников был не только актёром и режиссёром. Он окончил Художественную студию им.Маслова, рисовал, делал эскизы кукол и декораций, был скульптором.

Первой постановкой театра стал спектакль "Именины Петрушки" (пьесы из репертуара театра Ефимовых). Не имея ни своего помещения, ни дотации, ни материалов, играли в школах, детских домах, клубах, на заводах и фабриках, а в дни революционных праздников - на площадях.

В 1924 году "Театр Петрушки" был передан в ведение Управления зрелищных предприятий, а в 1928-м получил, наконец, государственную дотацию и возможность работать под одной крышей с Харьковским ТЮЗом.

Не ограничиваясь показом спектаклей, Овчинниковы оказывали помощь в создании новых театров кукол в Кривом Роге, Сумах, Кировограде.

В 20-е годы в репертуаре этого театра были "Комедия о Петрушке", "Репка", "Лиса и Петух", "Коза-дереза", "Стёпка-растрёпка", агитсценки "Петрушка-селькор", Торсоветское обозрение", "Петрушка и Чемберлен". В театре играли также артисты Н.Андреев и Е.Петрова.

В 1929 году художественный руководитель театра Н.Овчинников уехал из Харькова. "Театр Петрушки" остался без режиссёра, художника, мастера. Е.Овчинникова продолжала работать в своём театре до 1934 года. Много лет спустя В.Белоруссова напишет, что имя Е.Овчинниковой по праву может быть поставлено рядом с именами осоновоположников советского театра кукол И. и Н.Ефимовыми, Л.Шапориной-Яковлевой, Е.Деммени.

По ходатайству П.Горбенко осенью 1929 года решением Наркомпроса Украины на базе "Театра Петрушки" был создан Харьковский государственный показательный театр кукол.

Художественным руководителем театра назначили Ивана Николаевича Шаховца - талантливого режиссёра, прекрасно зарекомендовавшего себя в Экспериментальном театре кукол при АРИУ, художником - Евгению Семёновну Гуменюк.

Для пополнения труппы был проведён конкурсный набор среди участников художественной самодеятельности и вокалистов. В театр были приняты: ещё до революции ходивший по дворам с шарманкой петрушечник Алексеенко, артисты Л.Цымлова, В.Монастырская, Е.Трофимюк, Л.Костенко, Т.Бублий. Музыкальной частью заведовала пианистка В.Гинзбург.

В том же году по инициативе П.Горбенко молодой коллектив был командирован в Ленинградский кукольный театр. Это была своеобразная творческая учёба, давшая театру самое необходимое - понятие о профессионализме.

Ленинградский кукольный театр тепло принимал украинских кукольников, рассказывая о своих принципах работы, демонстрируя петрушечных кукол и кукол-марионеток, снабжая пьесами. Е.Деммени, однако, неоднократно напоминал гостям, что главной школой в творчестве должны стать национальные традиции. восходящие к украинскому вертепу, а также нельзя не учитывать традиции восприятия зрителем народного искусства (134).

Познакомившись с работой ленинградцев, харьковчане поехали в Москву на Первую Всесоюзную конференцию работников театров кукол. Здесь они встретились с пионерами советского профессионального театра кукол, в том числе с Н.Симонович-Ефимовой. Общение с Ниной Яковлевной, человеком высокой культуры, огромных знаний, было чрезвычайно полезным. Она поделилась с коллегами своим открытием -усовершенствованной тростевой куклой - "яванской тростевой", которую позже весь мир будет называть русской.

Первая конференция кукольников в Москве 1930 года фактически начала объединять советских деятелей профессионального театра в то самое "кукольное братство", о котором они будут говорить, которым будут гордиться, о котором станут вспоминать и много лет спустя.

До конца 1931 года Харьковский театр кукол только числился государственным. Он скитался по клубам, красным уголкам, не имея даже собственной комнаты для репетиций.

Одна из первых его постановок "Ой, было у матери трое сыновей" - фантазия Ю.Смолича по мотивам украинской народной песни. Этот агитспектакль, высмеивающий прогульщиков и лодырей, играли в учреждениях, на фабриках, заводах. Особым успехом он пользовался в цехах ХТЗ, где артисты выступали во время обеденных перерывов. Репертуарную политику театра определяло время. Так, известный нам запрет на сказку в начале 30-х годов существенно ограничивал коллектив в формировании репертуара. Театр восстановил некоторые спектакли Экспериментального театра кукол при АРИУ. В частности, "Бытовое ревю" или, как его ещё называли "Агитревю". П.Горбенко написал для своего детища две пьесы - "Враги" и "Заговор". Кроме того, театр создал спектакли "из колхозной жизни" для самых маленьких зрителей: "Лесик и

Песик", "Емелька-Вахлай".

Два года театр мучился из-за отсутствия средств и репетиционной базы, но ещё более угнетало невнимание со стороны руководства города. Разрешив театру родиться, о нём забыли. К счастью, художественный руководитель коллектива И.Шаховец обладал не только творческим, но и организаторским даром. Он сумел сделать, казалось бы, невозможное.

...Декабрьским утром 1931 года кукольная ширма театра была поставлена... в кабинете наркома просвещения Украины. Ровно в 9 часов актёры начали показ спектакля для наркома, а к 11 часам вопрос о театре был решён. Ему выделили дотацию, приютили в здании ТЮЗа и дали громкое имя - Всеукраинский показательный театр кукол,

В помещении ТЮЗа проводились репетиции, готовились куклы и декорации, шли занятия по актёрскому мастерству. Занятия вёл соратник Л.Курбаса режиссёр Харьковского украинского драматического театра им. Т.Шевченко Р.Черкашин. Ведущие актёры театра А.Бучма и М.Крушельницкий читали лекции по мастерству актёра, режиссуре. И.Шаховец привлёк к работе цвет творческой интеллигенции города.

Однако со времени объединения с ТЮЗом Показательный театр кукол стал терять административную самостоятельность и, в итоге, перешёл в подчинение дирекции Театра юного зрителя. Это сказалось на творчестве, т.к. дирекция ТЮЗа не уделяла кукольникам внимания, не вникала в их профессиональные проблемы. Показательный театр кукол оказался обузой, нелюбимым пасынком.

И всё же, несмотря на ограниченные возможности, нехватку материалов, куклы и декорации театра поражали новизной, художественным совершенством. Здесь, вероятно, сыграла свою роль "межигорская школа" и "школа АРИУ", пройденная коллективом ещё в Киеве.

Жил в театре и дух эксперимента, творческого поиска. И.Шаховец писал: "Работа разворачивается свободно. Нужно овладеть техникой кукловождения -приглашается т.Цивчинский - бывший актёр Межигорского театра кукол, который повторяет свою прекрасную вертепную комедию "Праздник в раю". Затем делаем сами небольшую пьеску "Прачка" - о тяжёлом труде прачки. В этой пьесе мы объединили три формы кукольного театра:

тени ("Трактир"), вертеп ("Колхозники") и петрушки ("Семья прачки")... Наверху мы показываем "петрушки", на экране" тени, а внизу - по прорезям водим вертепных кукол..." (135).

Вертепная сцена имела здесь одну существенную особенность: она была полукруглой, чтобы куклы были видны зрителям, сидящим в разных концах зала. В спектакле "Буксир" (1930 год) полукруглой была сделана и

"петрушечная" ширма.

Летом театр выехал в гастрольное турне:

Полтава - Житомир - Бердичев " Винница - Проскуров -Каменец-Подольский. "За два месяца театр даёт 65 спектаклей, обслужив 23.150 человек. Пользуется огромным успехом среди рабочих, колхозников, учащихся, красноармейцев. Совершенствуя технику кукольной игры, разные формы кукольного театра, оставаясь максимально портативным, Всеукраинский показательный театр кукол [...] ведёт пропаганду кукольного искусства, создавая театры

на местах..." (136).

Ярким событием стало создание в 1932 году кукольной оперы "Запорожец за Дунаем" С.Гулака-Артемовского. Само решение И.Шаховца поставить классическую украинскую оперу в кукольном театре вызвало в театральном Харькове бурю эмоций. Больше других негодовали работники музыкального театра. Решение кукольников показалось им кощунственным. Ещё бы! Какой-то кукольный театр, место которого, в лучшем случае, в детском саду или сельском клубе, своими "петрушками" будет ставить оперу!.. Назревал скандал, который подогревал интерес к будущему спектаклю, хотя затея, казалось, была обречена. Кукольники взялись за осуществление своего замысла в высшей степени профессионально. Они обладали значительной музыкальной культурой (большинство артистов окончило музыкально-драматическое училище в Киеве), за их плечами был опыт Межигорского художественного училища, несколько лет практики кукловождения. Наконец, они были молоды, жили в атмосфере экспериментаторства, студийности и могли репетировать круглосуточно.

"Помню, как сейчас, просмотр и обсуждение спектакля театральной общественностью города в помещении Театра русской драмы, - вспоминал известный деятель театра Пётр Львович Слоним. - Никогда не забуду, как волновались артисты кукольного театра и сам Иван Николаевич Шаховец. Но уже первые сцены, вызвавшие взрыв аплодисментов столь требовательных зрителей, показали, что труд, затраченный коллективом, получил должную оценку" (137). Художник спектакля О.Фомишкина рассказала ещё об одном факте, связанном с этим спектаклем: "Навсегда запомнилось мне, как смотрел нашего "Запорожца за Дунаем" Лесь Курбас. Он так захлёбывался от смеха, что сидевшая рядом с ним артистка В.Чистякова всё время с ужасом повторяла: "Лесь, успокойся, неудобно же так!" Но это не помогало. Взрывы его хохота возобновлялись. Такая реакция на наш спектакль любимого украинского режиссёра была для нас лучшей

наградой" (138).

В Запорожье на открытии Днепрогэса во время

одного из концертов было устроено необычное соревнование драматических и "кукольных" артистов. Известные украинские актёры И.Паторжинский и М.Литвиненко-Вольгемут сыграли сцену Карася и Одарки, а сразу после них ту же сцену, но только куклами, исполнили артисты Показательного театра кукол И.Шаховец и Т.Бублий. Зрители с восторгом приняли это творческое соревнование.

Сама же встреча И.Паторжинского с кукольным "Запорожцем за Дунаем" произошла несколько раньше. Коллектив был приглашён в одну из харьковских школ, где учились дети И.Паторжинского. Пришёл на спектакль и сам актёр. Поражала его необыкновенно наивная детская реакция на появление кукол, восторженный смех и восхищение возможностями кукольного театра. Создатели спектакля стремились избежать подражания, найти свой собственный путь, свою версию "Запорожца за Дунаем".

...Уже в увертюре к опере ощущались "кукольные" интонации. Затем занавес распахивался, и зрители видели, что на них хитро посматривает Золотой Месяц с горбатым петрушкиным носом, в красной феске с кисточкой. Во время ссоры Одарки с Карасём труба на крыше хаты оживала, реагировала на каждую реплику ссорящихся, прислушивалась, а затем в негодовании начинала дымить. Таких чисто кукольных находок в спектакле была целая россыпь. Театр кукол - театр фантастического реализма возникал перед зрителями начала 30-х годов во всём своём

великолепии.

Значительный вклад в развитие Показательного

,театра кукол внесла художник О.Фомишкина, пришедшая сюда после окончания театрально-декоративного факультета Харьковского художественного института.

Для спектакля "Три толстяка" по Ю.Олеше художница предложила сделать многоплановую ширму. Идея была поддержана И.Шаховцом, в результате чего театр значительно разнообразил свои постановочные „возможности. Трудно было не восхищаться куклами из "Трёх толстяков". "Никогда не забуду Просперо, - писал заслуженный артист Украины П.Янчуков, - да, да! Именно с этой куклой связаны мои первые впечатления о театре кукол вообще. Я работал тогда артистом ТЮЗа, но часто оставался на репетициях кукольников, присматривался к их работе. "Что может привлекать в этом странном существе - кукле? - думал я, глядя на работу кукловодов. А когда увидел "Трёх толстяков" - понял. Спектакль был настолько

интересным, захватывающим, что даже взрослые не могли уйти, не досмотрев его до конца. Когда И.Шаховец предложил мне перейти работать в театр кукол, я почему-то сразу подумал о Просперо. Подумал и согласился. Потом сам играл эту роль" (139).

В 1932 году в Харьков приехал Сергей Образцов. Его театр делал ещё первые, робкие шаги, зато эстрадные номера Образцова знали и любили многие. В зале Дома крестьянина на Павловской площади состоялась встреча С.Образцова с творческой интеллигенцией города. В первом отделении харьковские кукольники играли "Запорожца за Дунаем", во втором Сергей Владимирович демонстрировал концертные номера.

Артисты театра были поражены теми возможностями, которые давала куклам эстрада. У них зреет решение попытаться самим сделать несколько концертных номеров и показать для взрослых собственный кукольный концерт. Через несколько месяцев спектакль под названием "Концертная программа" был подготовлен.

В основу "Концертной программы" лёг разработанный С.Образцовым приём "романсы с куклами". Он был близок украинским кукольникам, создавшим свой спектакль на основе народных танцев, песен. В "Концертной программе" лучшими были номера Е.Трофимюк "Цыганка Аза" и "Ой, верба, верба..."

Этапной работой Показательного театра кукол стал "Конёк-Горбунок" по Е.Ершову, поставленный в 1933 году. Художники О.Фомишкина и Е.Гуменюк добились высокого уровня выразительности кукол, сценографии. В статье, посвящённой этому спектаклю, критик Л.Артемьев отмечал:

"Куклы в мастерских руках артистов-кукловодов жестикулируют, ходят, танцуют, садятся, переодеваются, создавая почти полную иллюзию живых, "настоящих артистов". Недостаёт, впрочем, мимики. Но мастера кукол - скульптор Гуменюк, Васильева, Козырева, Софоклова -своим исключительным мастерством постарались по мере возможности исправить этот пробел. Их куклы, хотя и статичны, но выражают основное в характере того или иного персонажа. Вот, например, главный персонаж - Иванушка. Он имеет, как будто, даже два лица. Повернётся Иванушка одной стороной - лицо у него хитрое и плутоватое. Повернётся другой - затаённая грусть сквозит в его простоватом, но умном взгляде" (140).

Спектакль "Конёк-Горбунок" был в репертуаре театра в течение многих лет. Соскучившиеся по сказке дети с восторгом приняли предложенную театром феерию. "Особенно была красива сцена ловли Жар-птицы, -вспоминала Л.Цымлова." Семь жар-птиц были сделаны **на** длинных тростях, замаскированных в хвостах. Хвосты были пышные, яркие. Туловища обклеены со всех сторон маленькими зеркалами. Когда эти птицы летали под лучами прожекторов, то разноцветные зайчики от них бегали по зрительному залу. Получалась разноцветная "метель", которая производила на зрителей неизгладимое впечатление. А в сцене у Месяца Месяцовича представал прекрасный дворец из точёных колотых колонок, которые поддерживали стены из расшитой синими блёстками ткани. Дворец Месяца стоял на фоне звёздного неба в центре радуги, а перед ним медленно и торжественно плыли

облака.. ."(141).

Красочность, поэтичность спектакля отмечали

многие рецензенты. Но зрелищность не заслоняла главного - характеров действующих лиц. И.Шаховцу удалось создать подлинно ансамблевый спектакль, где своеобразие каждого образа подчёркивало целостность всего произведения. "Маленькими шедеврами" назвали коллеги-актёры харьковских театров роли И.Шаховца (Иванушка), Е.Трофимюк (Конёк-Горбунок), П.Янчукова (Царь), Т.Бублий

(Царь-Девица).

С первых же лет деятельности театра ведущей

актрисой его стала Л.Цымлова. Она сыграла все главные роли в лучших спектаклях: Оксаны в "Запорожце за Дунаем", Суок в "Трёх толстяках", Месяца Месяцовича в "Коньке-Горбунке", пионера Вовки в "Клетчатых штанах". С 1935 года Л.Цымлова начала заниматься и режиссурой. Её дебютом стал "Гусёнок" Н.Гернет и Т.Гуревич, в котором она впервые на Украине применила вертящийся задник (наподобие греческой пинаки), который позволял мгновенно менять место действия, создавал иллюзию движения.

В следующей постановке ("Мойдодыр" по К.Чуковскому) Л.Цымлова ввела пролог и эпилог, где удивительно поэтично передавалось ощущение пробуждения природы, начало нового дня, а затем исполнялся гимн воде. Спектакль развивал популярную в начале 30-х годов тему "Санитарного театра" - советовал соблюдать чистоту, умываться и чистить зубы. Но так как в основе постановки была замечательная ироничная поэзия К.Чуковского, театру удалось избежать холодного назидания, присущего агитспектаклям тех лет.

В 1935 году Л.Цымлова стала студенткой-заочницей режиссёрского факультета ГИТИСа, а в 1938 -дипломированным специалистом. (Вероятно, она была первым режиссёром с высшим образованием в украинском

кукольном театре).

В 1934 году правительство Украины переехало в Киев. По распоряжению П.Постышева бывшее здание ВУЦИК

было передано детям, в нём разместился Дворец пионеров и октябрят.

Промышленные предприятия, фабрики, учреждения Харькова получили обращение П.Постышева, в котором он призывал в самое короткое время помочь реконструировать и оборудовать бывшее правительственное здание.

Одним из первых в штаб по реконструкции будущего Дворца пионеров и октябрят вошёл двадцатипятилетний П.Слоним. В 1924 году его, бывшего спартаковца, вызвали в губком комсомола, где подросток был известен как неистощимый выдумщик, хороший организатор и мастер на все руки. Ему сказали: "Беспризорников много, а работать с ними некому. Поедешь в Богодухов воспитателем." Прошло немного времени, и юный воспитатель стал кумиром детей. Он любил театр, сам писал пьесы и вместе с воспитанниками их разыгрывал. Он даже сменил имя, назвав себя Револьдом, что значило "Революционное действие". Местные крестьяне уважительно относились к Слониму и называли его "товарищем Револьвером". В конце 20-х годов "товарища Револьвера" отправили учиться, затем назначили директором Харьковского ТЮЗа, художественным руководителем Дворца пионеров и октябрят, директором Показательного театра кукол.

В первых же проектах реконструкции Дома правительства под Дворец пионеров и октябрят была учтена просьба П.Слонима выделить часть помещения под театр кукол - "уголок сказки" (маленькое фойе и зрительный зал на 142 места).

В начале 1935 года в театр пришло молодое поколение актёров: М.Вербицкая, В.Брадул, Л.Копырина, Б.Каменецкая - выпускники театрального института. Тогда же сюда был принят молодой актёр, самостоятельно поставивший для смотра школьной художественной самодеятельности спектакль "Леон Кутюрье" и сыгравший в нём главную роль. Члены жюри смотра - известные деятели театра А.Крамов и Н.Петров - высоко оценили работу талантливого юноши. Его звали Виктор Афанасьев.

В будущем он возглавит Харьковский театр кукол, станет народным артистом Украины, вице-президентом Советского Центра УНИМА, заведующим кафедрой театра кукол Харьковского института искусств им. И.Котляревского. А пока, успешно сыграв эпизодические роли Жучка и Паучка в спектакле "Мойдодыр", В.Афанасьев становится актёром Показательного театра кукол.

В 1935 году Всеукраинский Показательный театр кукол въехал в новое помещение и получил название -Харьковский государственный Показательный театр кукол

им. П.Постышева.

Для И.Шаховца настало время осуществления многих

замыслов. На новой сцене он возобновил лучшие спектакли прошлых лет: "Три толстяка", "Конёк-Горбунок", "Запорожец за Дунаем". Появились и новые названия:

"Гусёнок", "Мойдодыр", "Димка-циркач", "Клетчатые

штаны"... Рождение спектакля "Клетчатые штаны" связано с

желанием директора театра показать спектакль "на современную тему". Пьесу написал актёр Харьковского драматического театра И.Шишкин, художником был актёр

того же театра А.Малинин.

Сюжет спектакля типичен для тех лет. Пионер Вова

за хорошую стрельбу в тире получил подарок - клетчатые штаны. Причём, не простые, а волшебные. Их владелец, не подозревавший о чудесных свойствах обновы, высказал вслух желание помочь рабочим в капиталистических странах познакомиться с зарубежными сверстниками. И в это же мгновение он попадает в страну Бутафорию. Там Вовка встречается с угнетёнными рабочими, с неграми, за ними гоняются полицейские... В спектакле играли актёры П.Янчуков, Т.Бублий, Л.Цымлова. Музыку написал композитор Д.Клебанов. Однако, славы этот спектакль ***театру не принёс.*** Летом 1936 года в коллектив поступил "сигнал" б том, что его художественный руководитель в прошлом - офицер царской армии. И.Шаховцу пришлось покинуть созданный им театр.

А коллектив отправился на гастроли по городам Украины. В афише - "Девочка и Белочка", "Конёк-Горбунок", "Клетчатые штаны", "Пузан", "Будь готов!", "Концертная программа" и др. Театр побывал в Киеве, Виннице, Бердичеве, Могилёв-Подольском, Житомире, Каменец-Подольском...

Объездив крупнейшие города республики, театр гастролировал и в Белоруссии - в Минске, Витебске. Гомеле... Затем - в Молдавии. После гастролей харьковчан во многих городах этих республик были созданы свои театры

кукол.

Одним из них был кукольный театр в Витебске, который организовался после того, как Л.Цымлова провела в местном Доме художественного воспитания детей несколько занятий по кукловождению, снабдила белорусских коллег пьесами, помогла им сделать несколько

кукол.

Интересно, с фантазией работала педагогическая часть. В фойе театра стояла шарманка, рядом с ней - ширма с Петрушкой. Перед началом спектаклей педагоги рассказывали о прошлом украинского театра кукол, о бродячих актёрах с вертепами и петрушками, об устройстве этих театров.

Художники, режиссёры, конструкторы, скульпторы театра готовили комплекты кукол, декораций, пьес, которые легко можно было использовать в самодеятельности. Педагоги театра А.Новикова и М.Лекарева создали из постоянных харьковских зрителей "детский актив".

И.Шаховец вспоминал: "Благодаря успеху кукольного театра в городе широко распространилось движение по созданию самодеятельных театров кукол. Заметную роль в этом движении сыграл наш "Театр в чемодане". Он представляет собой портативный чемодан, который могут нести два школьника-пионера. В чемодане помещается всё, что необходимо для спектакля: куклы, реквизит, бутафория, музыкальные инструменты и т.д. Сам чемодан легко превращается в ширму. По заданию ЦК комсомола 12 таких "театров-чемоданов" изготовлено для пограничной полосы. Значительное количество их закуплено и распространено органами Наркомпроса по Украине" (142).

Театр наладил переписку со своими юными зрителями. Персонажи спектаклей получали десятки писем. Приходили они и в адрес актёров, режиссёра, художника. В 1936 году "Избранное" из этих писем было издано с фотографиями детей-авторов.

Маленькая пожелтевшая брошюра, но какой поразительной силы документ! Вот они, 5-6-7-летние харьковчане 1936 года, смотрят прямо в объектив. Где вы, Уткин Муся и Погребняк Женя из 4-го класса 18-й школы? Пельц Рада из 3-го класса 73-й школы, Пронина Алла из 4-го класса 95-й школы, Колупаева Валя из 5-го класса 20-й школы? Где вы, кто вы и как вы живёте, мальчишки и девчонки с улиц Свердлова, Котлова, Державинской, Песчаной, с Подольского переулка, с Большой

Гончаровки, Госпитального проезда?..

В театре устраивались маскарады. Дети приходили

на них в костюмах героев кукольных спектаклей. Бывший член детского актива, впоследствии инженер-конструктор Харьковского турбинного завода Я.Гект вспоминал: "Я учился **во** 2-м классе 53-й школы. Очень увлекался театром кукол и. ; решил записаться в актив. Работать там было очень интересно. Мы дежурили на спектаклях в фойе, в зале, делали кукол. Я, например, помню, вылепил Крокодила **из** "Мойдодыра". Готовили мы и свои спектакли, а актёры нам помогали. Маскарад, устроенный в 1936 году, был потрясающим. Я никогда это зрелище не забуду. Для него я сделал костюм Дворника из спектакля "Пузан". Сделал бляху, надел фартук, фуражку, приспособил бороду и усы, взял в руки метлу. Костюм на маскараде понравился, и **за**

него я получил шоколадный приз" (143).

В начале 1937 года Л.Цымлова на короткое время, вместо ушедшего И.Шаховца, стала главным режиссёром ' театра. Она поставила спектакль "Димка-циркач" - цирковое ' эстрадное представление. Спектакль требовал от актёров высокого мастерства. "Звездой" постановки был П.Янчуков (Клоун). Яркое, полное остроумных номеров, кукольных трюков представление пользовалось успехом и у детей, и у

взрослых.

"Сложность работы актёра в кукольном театре

заключается в том, что он ни на минуту не должен выпускать из виду технику, - писала в статье "За ширмой современного Петрушки" газета "Харьковский рабочий" 8 апреля 1937 года. - Она сейчас очень сложна. Чтобы перекувыркнуться и стать вверх ногами, Димке-циркачу нужно две куклы. Нужно незаметно подменить одну другой. И тогда, когда Димка № 1 играет, Димка № 2 лежит в широком кармане, пришитом к ширме. Для того, чтобы акробаты могли ходить, качаться на трапеции и вертеться в огненном колесе, понадобилось пять одинаковых кукол. Тонкими нитками, невидимыми на фоне чёрного бархата, приводятся в движение акробаты, эквилибристка. Балерины танцуют на гибких металлических прутьях. Медведь жонглирует мячами, бутылками и горячим самоваром".

На одном из премьерных спектаклей "Димки-циркача" побывал режиссёр испанского фронтового театра Мигель Прието. После спектакля он беседовал с актёрами и, между прочим, отметил, что театр кукол бесценен в условиях фронта. В этой горькой истине харьковским артистам придётся убедиться через несколько лет...

Одним из последних спектаклей, поставленных Л.Цымловой, было "Эльдорадо" М.Пинчевского. Пьеса была написана для ТЮЗа и повторяла мёртвое фабульное клише прежних агитспектаклей. В ней рассказывалось о девочке Эльзе, страдающей в мире капитализма и отправившейся на поиски своих родителей, бежавших из австрийской тюрьмы в счастливую страну Эльдорадо. Такую страну, где нет эксплуатации, угнетения, фашизма, где все трудящиеся счастливы, она находит в СССР.

Несмотря на схематизм пьесы, театру удалось создать интересное синтетическое зрелище. Л.Цымлова использовала в постановке средства выразительности смежных искусств, в частности - кино. Во время путешествия Эльзы по Советскому Союзу на экране время от времени появлялись кадры кинохроники, рассказывающие о цветущей жизни в стране. Успех спектакля обеспечивался и тем, что в Харькове тех лет было немало семей беженцев из Германии, Австрии. Созданный к 20-летию Октября, он фактически венчал деятельность Харьковского Показательного театра кукол конца 30-х годов.

Осенью 1937 года приехавший из Киева новый главный режиссёр театра А.Михайлов поставил спектакль "Сказка о попе и работнике его Балде" А.Пушкина (инсценированный перевод И.Кочерги). В 1938 году творческую работу в театре возглавил режиссёр Харьковского русского драматического театра И.Гриншпун. Вместе с художниками Е.Гуменюк и Е.Васильевой, балетмейстером Л.Гаем он поставил "Басни дедушки Крылова". Спектакль состоял из соединённых интермедиями басен "Обед у Медведя", "Стрекоза и Муравей", "Квартет". "Кукушка и Петух".

В конце 1938 года главным режиссёром театра стал В.Калмыков, который сделал новую редакцию "Запорожца за Дунаем", поставил спектакль "Карлик-Нос" по В.Гауфу.

Лишь перед самой Великой Отечественной войной творческая жизнь театра после нескольких лет режиссёрской чехарды стабилизировалась. Когда началась война, театр не был во-время эвакуирован, всё имущество было разграблено и уничтожено.

После вынужденного ухода из Показательного театра кукол И.Шаховец организовал новый коллектив принятый под крыло Дорпрофсожа (профсоюза железнодорожников). Первым спектаклем Транспортного театра кукол стало представление для ребят "Дама сдавала багаж..." С.Маршака - эстрадное представление для детей, которое Иван Николаевич выпустил совместно с режиссёром Я.Хотяковым. Начинаниям И.Шаховца помогали и его старые друзья П.Горбенко и Е.Гуменюк. Заслуженная артистка Украины Л.Гнатченко, начинавшая свою артистическую карьеру в этом театре, писала: "Иван Николаевич Шаховец имел хорошую внешность, прекрасный певческий голос. В те годы он был молод и полон сил. К куклам относился почти с нежностью, совершенно забывал о себе, об одежде, о еде, мог работать с утра до ночи. Он старался и нам передать эту любовь, увлечь работой с куклой, знакомил нас с историей театра, рассказывал об интересных эпизодах из жизни кукольников, проводил занятия по мастерству, этюды на внимание, импровизацию и т.д. Это была очень необходимая работа, потому что в те годы к театру кукол относились не очень серьёзно, и если драматическому артисту предлагали работу в кукольном театре, он отвечал: "Разве я урод или калека?" (144).

1 ноября 1936 года режиссёр выпустил спектакль "Лисичка-сестричка", впервые в стране использовав

круглую кукольную ширму.

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

Творческое разнообразие, интенсивность работы Транспортного театра кукол под руководством И.Шаховца поражают и сегодня. В афишах - "Три поросёнка", "Запорожец за Дунаем", "Детская эстрада", "Цирк". Режиссёр, будто предчувствуя, что жить ему осталось недолго, работал с утра до ночи. Летом 1937 года его театр гастролировал по Крыму. Сохранившиеся отзывы зрителей свидетельствуют об успехе театра. Вот один из них: "Нужно отметить, что в гор. Симферополе за последние пять лет

такого отличного театра не было" (145).

Вернувшись из поездки И.Шаховец обратился к руководству Дорпрофсожа с просьбой о включении театра в состав участников Первого Всесоюзного смотра театров кукол, который проводился в декабре 1937 года в Москве. Однако, его спектакли в конкурсной программе смотра не участвовали. В марте 1938 года И.Шаховец был арестован. Так прекратил своё существование Транспортный театр кукол Дворца культуры железнодорожников.

ДВА ТЕАТРА -ДВЕ ПОЗИЦИИ

После смерти П.Джунковского и прекращения деятельности "Бивамара" В.Белоруссова отказалась от попыток создать новый театр кукол. Но однажды в 1935 году к ней в мастерскую зашла Н.Кушнеренко - сотрудница Педагогического института, чтобы заказать "уголок дошкольника".

На стенах мастерской были развешаны куклы-марионетки, петрушки, оставшиеся от предыдущих театральных начинаний.

Н.Кушнеренко удалось уговорить В.Белоруссову сделать ещё одну, третью попытку в организации кукольного театра.

Не прошло и месяца, как спектакль был готов. Первое официальное название театра было длинное:

Дошкольный государственный кукольный театр при Харьковском научно-исследовательском педагогическом институте. А все богатство театра укладывалось в один чемодан, с которым на трамвае ездили по детским садикам две актрисы - В.Белоруссова и Л.Кривопускова.

Осенью 1935 года выехали на гастроли в Полтаву, а в декабре того же года театр был приглашён в Киев на съезд работников дошкольных учреждений. 21 декабря в 12 часов ночи, после заседания, В.Белоруссова и Л.Кривопускова показали для делегатов спектакль "Три медведя" Н.Кушнеренко. Спектакль понравился зрителям, и на следующий же день решением съезда театр был передан в ведение Харьковского ОблОНО. Коллектив получил небольшое помещение в "доме Саламандры" на Сумской улице, а также скромную государственную дотацию.

С начала 1936 года он назывался уже Харьковским областным кукольным театром. Художественным руководителем театра была назначена В.Белоруссова. В коллективе работали шесть актёров - Н.Майборода, Ц.Рыбчинская, М.Гордиенко, Е.Толмачёва, В.Голубничий, Л.Кривопускова. Среди них не было ни одного профессионала. Первым, так сказать, большим спектаклем Областного кукольного театра стали "Три поросёнка" по У.Диснею. В.Белоруссовой пришла удачная мысль использовать в нём принципы старинного райка. "К этому спектаклю мы сделали подвижный, крутящийся задник длиной 6 метров, который наматывался на катушки" (146). Это нововведение помогало эффективнее, динамичнее

играть сцены погонь.

В другом спектакле - "Три пары деревянных

башмачков" (по мотивам голландской сказки) были использованы приёмы театра теней. Причём, тени были разноцветными, исполненными профессиональными

художниками -графиками.

Спектакль "Цирк" был построен на трюках кукол-марионеток. Играли в нём и куклы, созданные ещё скульптором П.Джунковским, - Двуликий Янус и

Микромегас.

Для нового театра писал пьесы А.Введенский -

"Весёлые путешественники" и "Ивасик-Телесик" (инсценировка украинской народной сказки). Оформлял спектакли Д.Овчаренко - художник Харьковского

музыкального театра.

Театр рос, в его репертуаре было уже около десяти

спектаклей. Однако В.Белоруссовой явно не хватало необходимых знаний, навыков для работы с большим коллективом. Поэтому, когда осенью 1939 года её пригласили на курсы повышения квалификации в Киев, она, не раздумывая, согласилась. "Ничего особенного мы на этих курсах не получили, но зато смогли увидеться, поделиться опытом, систематизировать свои знания", -

вспоминала режиссёр (147).

Вернувшись в Харьков, В.Белоруссова гораздо

увереннее почувствовала себя в качестве руководителя театра. У неё появились новые критерии оценок, замыслы, перспективы, В том же 1939 году она побывала и в Москве на курсах повышения квалификации, которыми руководил С.Образцов, где прошли обучение сорок режиссёров и художников кукольных театров страны.

"Ежедневно мы ходили в театры, музеи, на выставки, - вспоминала В.Белоруссова. - Я встречалась и беседовала с удивительными кудесниками театра -С.Бирман, С.Михоэлсом. От всех новостей, новых знаний у нас буквально кружилась голова" (148).

После поездки в Москву у В.Белоруссовой появилось желание поставить спектакль с тростевыми куклами. С устройством, конструкцией этих кукол она познакомилась в театре С.Образцова. Там же ей приглянулась пьеса А.Бычкова "Алдар-Косе"" одна из самых репертуарных пьес довоенного времени. Это - легенда о любви, написанная по мотивам казахского эпоса. Пьеса привлекла режиссёра возможностью создать романтический спектакль. Лёгкость, плавность жестов тростевой куклы увлекала, обещала прорыв в другую драматургию, иную поэтику, иной театральный мир.

В.Белоруссова сразу же приступила к работе:

рисовала эскизы кукол, будущей двухплановой ширмы (на первом плане - просцениуме игрались интермедии). На постановку спектакля она решилась пригласить более опытного постановщика - обратилась к режиссёру Харьковского русского драматического театра Т.Белодворцеву.

В спектакле удалось передать поэзию края с его кибитками, коврами, горным пейзажем, с ярко-жёлтым, палящим солнцем. Красочны были казахские народные костюмы, выразительны куклы. Их создала скульптор О.Воскресенская, причём так, что от перемены света куклы будто меняли выражения лиц...

Харьковский областной кукольный театр под руководством В.Белоруссовой шёл по пути поисков и, несмотря на отсутствие профессиональной школы, имел перспективу роста.

Любопытно, что почти в это же время в Харькове при Доме учителя родился театр, стоявший на противоположных позициях. Это был театр кукол, сделавший имитацию драматического театра основным принципом своей работы.

Возглавил коллектив окончивший в Москве курсы режиссёров театра кукол Александр Николаевич Струменко. В прошлом он был юристом, затем - руководителем драмкружков, режиссёром театральной студии "Темп" Харьковского дома крестьянина и, наконец, администратором Транспортного театра кукол под руководством И.Шаховца...

Из филармонических групп в театр Струменко перешли О.Мошалова и В.Кантемир. Работали в нём М.Гордиенко, М.Реймерс, В.Сопрыкин. И.Дзюба, В.Мазуренко.

Первый спектакль нового коллектива "На воле" был поставлен А.Струменко по его же пьесе, в которой рассказывалось о нищенской жизни польского пограничного села и богатой, счастливой жизни соседней советской колхозной деревни.

Ни литературной, ни драматургической ценности эта агитка не имела. Режиссёр-постановщик. размышляя о своём спектакле, писал: "Пьеса [,..] поставлена по типу "театра живого плана" на обыкновенной ровной трёхстворчатой ширме, с декорациями, с оформлением, с мизансценами и типажами, приближающимися к "человеческому театру" (149).

...А.Струменко всю жизнь мечтал о драматическом театре, и поэтому в театре кукол он видел уменьшенную копию своей мечты, пытался в нём реализоваться как художник, режиссёр, драматург, актёр.

По принципу имитации драмы были поставлены также спектакли "Дракон и храбрый Питер" Н.Кончаловской, "Белый пудель" В.Швембергера (по А.Куприну), "По щучьему велению" Е.Тараховской, "Гастроль клоуна Жака"

А.Струменко и др.

Осенью 1939 года театру было присвоено имя Надежды Константиновны Крупской. Несмотря на всеми признанные заслуги, он оставался бездомным. Не было ни своего зрительного зала, ни репетиционного помещения, ни мастерских. Театр ютился в маленькой комнате, которую арендовал в Клубе медицинских работников на улице Свердлова, 17. Выездные спектакли играли в городе, перевозя куклы и декорации на тачке. Последним довоенным спектаклем театра была "Волшебная лампа Аладина" Н.Гернет (режиссёр В.Калмыков). Сдача **его** должна была состояться 22 июня 1941 года.

ТЕАТР ПЕДАГОГОВ

Воспитательница одного из симферопольских детских садов Мария Константиновна Шуринова для разучивания с детьми новых стихов и песен использовала Петрушку. Он был как бы ещё одним воспитателем, проводил игры, соревнования, рассказывал сказки.

Вместе с М.Шуриновой работали воспитательницы М.Руденко и Т.Синани. Втроём они и решили создать детский театр. Работа над первым спектаклем была начата в январе 1935 года, а весной состоялся его просмотр комиссией Наркомпроса Крымской АССР.

Спектакль "Весёлые петрушки", положивший начало Крымскому государственному театру кукол, был создан по пьесе М.Шуриновой. Идея, сюжетные мотивы спектакля в то время просто "носились в воздухе". Ещё Максим Горький, беседуя с коллективом Государственного театра детской книги им. Халатова в Москве, предложил идею такой пьесы,

где действовали бы все герои народной кукольной комедии - русский Петрушка, итальянский Пульчинелла, французский Полишинель, немецкий Гансвурст.

...На "грядку" с песней выходил Петрушка, здоровался, разучивал с ребятами песню. Затем появлялся Пульчинелла. Они знакомились. Потом приходил Полишинель. Выяснялось, что все герои собираются на отдых в "Артек", но дорогу в лагерь стерегут Великан и Собака. В конце концов, всё завершалось благополучно -трое весельчаков побеждали. Приключения Петрушки, Полишинеля и Пульчинеллы заканчивались возле большой арки с надписью "Пионерский лагерь "Артек".

Роль Петрушки играла Р.Румянцева, Великана и Собаки - М.Руденко, Пульчинеллы (Пульчик, как называл его Петрушка) - Т.Синани, роль Полишинеля (Полик) -М.Шуринова. По воспоминаниям очевидцев, последняя роль была лучшей в спектакле. Актрисе несомненно помогло и то, что образование она получила во Франции, прекрасно владела языком, её Полишинель и в Симферополе не утерял шарма, присущего французам.

Начинание воспитательниц было поддержано, и вскоре М.Шуринову командировали в Москву на курсы кукловодов, которые вела Нина Яковлевна Симонович-Ефимова, эстетика, взгляды, методы работы которой легли в фундамент будущего Крымского театра кукол. А если вспомнить, что в своё время Крымский театр кукол под руководством П.Оленина был театром художника, то можно утверждать, что у колыбели Крымского театра кукол стояли Художник и Воспитатель.

Не удовлетворившись одними петрушечными представлениями, кукольники решили создать и спектакль театра теней (здесь отчётливо прослеживается влияние театра Ефимовых). К майским праздникам 1936 года М.Шуринова написала и поставила спектакль "Первомайское представление для теневого театра". К тому времени она стала драматургом и художником этого театра, а М.Руденко

- режиссёром. Воспитанники детских садов Симферополя стали зрителями спектаклей "Ваня и Таня", "Жучка", "Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях", "Чумазая девочка" (все инсценировки М.Шуриновой).

В декабре 1937 года М. Шуринову вновь командировали в Москву, на этот раз - на Первый Всесоюзный смотр театров кукол, на котором демонстрировались куклы из спектаклей крымчан.

Возвратилась она полная впечатлений и сразу же приступила к работе, написав пьесу "Волк и Лиса" (по мотивам русской народной сказки) и инсценировку басен И.Крылова. В начале 1938 года этот по-своему уникальный театр кукол, состоявший исключительно из воспитательниц детского сада, играл уже спектакль по инсценированным басням "Волк на псарне", "Кот и Щука", "Кот и Повар", "Ворона и Лисица", "Мартышка и очки". В Наркомпрос Крымской АССР начали поступать письма из школ, детских садов с заявками на просмотр спектаклей. Решением Наркомпроса от 1 июля 1938 года театр, наконец, был утверждён как профессиональный (хотя существовал и работал к тому времени уже три года). В штате театра -четыре актёра, инструктор-режиссёр, музыкальный работник. М.Шуринова была назначена директором и художником. Получил коллектив и новое название " Крымский передвижной театр кукол. Он был интересен не только тем, что работали в нём профессиональные педагоги-воспитатели, но и тем, что в его труппе не было ни одного мужчины. Позже М.Руденко вспоминала, что для того, чтобы сыграть, к примеру, роль медведя, исполнительница одной рукой держала куклу, а другой • рупор, с помощью которого достигалось низкое звучание

голоса.

Своего здания у театра не было, всё его имущество

помещалось в одной комнате, где репетировали, решали административные вопросы, делали кукол, декорации...

В 1938 году инструктора-режиссёра М.Руденко послали в Москву на режиссёрские курсы, которыми1 руководил С.Образцов. Для неё это была большая профессиональная школа ещё и потому, что там она ближе познакомилась с Е.Деммени и Н.Симонович-Ефимовой. Нина Яковлевна помогла М.Руденко освоить игру с тростевыми куклами. В будущем многие спектакли Крымского передвижного театра использовали эту новую по тем временам систему. Из Москвы М.Руденко привезла готовый спектакль "Колобок" (комплект кукол, декораций, изготовленный в Московском доме художественного воспитания детей), который шёл на сцене театра до 1953

года.

В рукописи "История театра кукол города

Симферополя" М.Руденко рассказала о том, как зрители довоенных лет принимали крымских кукольников: "Стояла осень 1939 года, пора уборки урожая. Артисты театра в составе агитбригад крымских театров должны были давать бесплатные спектакли для сельских жителей. Детей собиралось много. Мы располагались на какой-нибудь поляне. Сюда же приходили старики, а порой и работники колхоза... Многие дети с кукольным театром знакомились впервые и потом наперебой доказывали друг другу, что Лиса и Заяц [...] были не куклы, а настоящие живые звери, да и Старик со Старухой - люди, только очень маленькие".

Зрители тех лет воспринимали персонажей кукол как чудо и как реальность одновременно. "Настоящие, живые, но только очень маленькие" герои спектаклей заставляли их радоваться, тревожиться, переживать именно потому, что были "живыми" и "маленькими".

Однажды, в октябре 1939 года, во время гастрольной поездки сломалась машина (актёры ездили в кузове полуторки). В селе под Алуштой решили заночевать.

Председатель колхоза попросил актёров сыграть спектакль. "Мы попытались отказаться, - вспоминала М.Руденко, - но двое татарчат, слышавших наш разговор, взобрались на минарет и во всё горло стали кричать по-татарски и по-русски, что сегодня будут показывать кукол... Председатель оплатил стоимость спектакля и предоставил для представлений пустой амбар. Тут мы и установили ширму, на которую приладили несколько керосиновых ламп... Спектакль начали в 11 часов ночи. В старый амбар на краю села сошлись, наверное, все жители, таща за собой детей, а также стулья и скамейки. (Играли спектакли "Аленький цветок" и "Колобок"). После смеха и возгласов удивления, вызванных первым появлением кукол на сцене, в амбаре воцарилась тишина.

В третьей картине, где Алёнушка по доброй воле идёт вместо отца "во дворец, заповедный-неведомый", актриса Мессерова увидела через дырку в обтяжке ширмы плачущих старушек..." (150).

Может быть, именно в ту ночь актёры окончательно поняли, что театр кукол - не забава, не развлечение. Это -искусство, необходимое людям.

Впрочем, искусство искусством, а состоящий из семи актёров Крымский передвижной театр кукол в год играл по 400 спектаклей. При таком напряжённом графике работы актрисы ещё находили время для занятий по мастерству. Вела их М.Руденко, используя в качестве учебного пособия книгу А.Потёмкина и В.Швембергера "Как научиться управлять куклой".

В канун 1940 года Крымский театр кукол выпустил спектакль "Дед Мороз" М.Шуриновой. Это типично педагогическая пьеса с моралью, с наставлениями о пользе труда и вреде лени. Спектакль продержался в репертуаре до 1960 года, а сама пьеса широко ставилась на кукольных сценах страны и даже послужила основой для создания комплекта кукол (худ. В.Андриевич), выпущенного массовым тиражом фабрикой ВТО.

Будучи в первую очередь театром педагогов-воспитателей. Крымский передвижной театр кукол много работал над созданием спектаклей-игр. Эту традицию он сохранил до наших дней.

УЧРЕЖДЕНИЕ ТЕАТРОВ

До середины 30-х годов театры кукол на Украине возникали и распадались естественным путём. Вокруг лидера - художника, режиссёра или актёра сплачивался небольшой коллектив. Дальнейшая судьба его зависела от таланта, упорства, административной смекалки и просто

удачи.

Так было с театром "Арлекин", Черниговским

театром Соцвоса, Межи горским "Революционным вертепом" и т.д. Они появлялись без специальной команды "сверху", и факт их существования говорил об уровне

культуры всего региона.

Таких театров на Украине 20-х - начала 30-х годов

было не более десяти. Одни появлялись, другие исчезали. Кроме того, в городах работало множество "сезонных" актёров-кукольников, выступавших в детских садах, школах, клубах. Такие мини-театры были в Полтаве, Чернигове, Кировограде. В Нежине в 1927 году играл театр кукол под руководством Милаченко, а в Одессе в 1928-м -

"Театр кукол тёти Кати".

Крупные профессиональные театры Украины уже достаточно серьёзно заявили о своей творческой зрелости. Судя по газетным публикациям, гостями Киевского и Харьковского театров кукол бывали руководители республики: П.Постышев, С.Косиор, В.Затонский,

А.Хвыля...

В 1934 году появилось постановление правительства

об организации профессиональных кукольных театров в каждой области Украины. Для этого выделялось 72

млн.рублей,

В первую очередь они должны были появиться в

Чернигове, Житомире, Полтаве, Черкассах, Белой Церкви, Умани, Кировограде - в городах, где уже существовали маленькие, чаще всего самодеятельные коллективы. Одним из организаторов будущих областных театров кукол стала уже знакомая нам З.Пигулович. Новый "социальный заказ" она взялась выполнять с присущей ей энергией.

Началось с учреждения театра кукол в Житомире. Директор и главный режиссёр Житомирского драматического театра Ф.Гамалий загорелся желанием организовать филиал - кукольный театр для детей. Тем более, что опыт одной из актрис этого театра -М.Скляровой, которая в свободное время ездила с

"Петрушкой" по детским садам, удался.

Ф.Гамалий вместе с М.Скляровой поехал в Киев для получения разрешения на открытие театра кукол. Здесь они встретились с режиссёром-организатором З.Пигулович **и,** получив все необходимые средства, уже втроём вернулись в Житомир. Директором ещё не существующего, но уже учреждённого театра стала М.Склярова. Труппу составила молодёжь драматического театра. З.Пигулович, не мудрствуя лукаво, перенесла на сцену нового театра своего "Юру Замазуру". Одновременно с репетициями она вела занятия по кукловождению, сцендвижению. Комиссия Житомирского облнаробраза приняла премьеру, и новоиспечённый театр отправился обслуживать зрителей. Так прозаически, без особых творческих мук открылся Житомирский областной театр кукол.

Учреждение областных театров кукол шло полным ходом. В 1936 году З.Пигулович подписала договор с Киевским областным комитетом по делам искусств и начала набор одновременно двух трупп - для будущих театров кукол в Белой Церкви и Черкассах. "Нанимаем помещение в Киеве для репетиций, - вспоминала она'. - Я подготавливаю по два кукольных спектакля в каждой группе. Заказываем кукол, ширмы, оформление. Кроме того, я обязана подготовить из их же коллективов руководителей для будущих театров кукол" (151).

К 1937 году эти театры уже начали работу. Затем открылись театры в Полтаве и Чернигове. В их репертуаре -"Петух-спаситель" Г.Ландау, "Дед Улай" Г.Мокреева, "На заставе" Л.Браусевича, "По щучьему велению" Е.Тараховской, "Сказка о попе и работнике его Балде" А.Пушкина.

18 июля 1939 года газета "Кировоградская правда" опубликовала отчёт Кировоградской группы выпускников республиканских курсов актёров-кукловодов перед трудящимися области:

"На днях наша группа заканчивает курсы, и мы возвращаемся в Кировоград. Одновременно с учёбой мы подготовили премьеру спектакля "Три поросёнка". Декорации, куклы, световое оформление изготовлено в Киеве. После премьеры театр приступил к постановке пьесы "По щучьему велению". С новыми силами, с воодушевлением мы приступим к работе по обслуживанию ребят.

Директор театра - Тимошенко. Артисты - Шульга, Мартынюк, Заболотный, Корданец, Герасимчук" (152).

Вместе с актёрами прибыл и режиссёр, назначенный на должность художественного руководителя Кировоградского передвижного театра кукол, он же -постановщик спектаклей "Три поросёнка" и "По щучьему велению" - М.Козловский.

Соцзаказ на "учреждение **театров" выполнялся. Но не** все "новорожденные" **были "учреждены". Некоторые,**

действительно, рождались в муках и радостях.

Среди них " Одесский театр кукол, основанный в 1934 году замечательным режиссёром и драматургом Ю.Гимельфарбом, актёрами Резниковым, Донде, Шехтером и др. Таким был и Винницкий театр кукол. Один из его основаталей В.Нейбрандт-Ковешко вспоминал: "Я начал работать в Винницком областном театре кукол 5 мая 1938 года в качестве художественного руководителя. Приехал туда после окончания курсов режиссёров-кукольников в Киевском театре. Артисты уже работали под руководством Володи (В.Шестака), готовили пьесу по украинской народной сказке "Волшебные жернова". Вместе с Володей (он был актёром и художником) мы приготовили ещё несколько спектаклей - "Сказка о none и работнике его

Балде" и "Приключения Буратино".

Базой театра служила большая комната. Кроме неё,

у нас ничего не было. Не было даже транспорта. Колхозы, куда мы ездили на спектакли, присылали за нами подводу. Но мы как-то не замечали трудностей. Принимали нас

замечательно" (153).

В 1935 году художник-кукольник О.Фомишкина

организовала театр кукол в Запорожье. Он принял участие в одном из Кремлёвских концертов в Москве, за что Серго Орджоникидзе наградил коллектив памятными подарками и творческой командировкой в Харьков.

В 1938 году появился театр кукол и в Ворошиловграде. Спектакль "Большой Иван" С.Образцова и С.Преображенского был рекомендован на Всесоюзный смотр театров кукол, который планировался на 1941 год.

В 30-х годах открылись также Херсонский, Днепропетровский, Сталинский (ныне Донецкий) театры

кукол.

Актёры, режиссёры драматического театра в городе

Сталине В.Добровольский, Л.Гаккебуш, Б.Оселедчик организовали "группу выходного дня" - с кукольными спектаклями в свободное время ездили по школам и клубам. К группе присоединились Ф.Винников, Ю.Заховай (он

написал пьесу "Юные патриоты").

В.Добровольский вспоминал: "Ширму сделали из фиолетового бархата. Она была лёгкой, прочной и портативной. Куклы были петрушечные. Один из первых спектаклей - "Ивасик-Телесик". У нас была лошадь и подвода, на которой мы выезжали со спектаклями на шахты и другие предприятия. В выходные дни ширму ставили на большой сцене нашего театра. Театр кукол, как и драматический театр, при котором он состоял, работал на

украинском языке" (154).

Так они работали несколько **месяцев, пока "группа"**

постановлением Сталинского городского совета не была преобразована в самостоятельный театр кукол. В постановлении говорилось: "Учитывая большую потребность в обслуживании широкого круга учащихся и детей дошкольного возраста и отсутствие в г.Сталино театра для детей, большую доступность и портативность форм кукольного театра в деле обслуживания заводов и шахт, организовать в г.Сталино с 1 декабря 1933 г. при городском отделе народного образования кукольный театр. Художественное руководство театром поручить режиссёру-педагогу Сталинского государственного драматического театра Гаккебуш Любови Михайловне. Организационно-административную работу поручить артисту Сталинского государственного драматического театра Добровольскому Виктору Николаевичу" (155). Так выдающиеся деятели украинского драматического театра стали основателями и руководителями театра кукол.

ТЮЗу обязан своим появлением в мае 1939 года и Днепропетровский кукольный театр. Он создавался для постановки спектаклей, адресованных самым маленьким зрителям. Первым главным режиссёром театра стал Б.Оселедчик, приехавший из Сталине. Главным художником - Э.Гоздь, опытный сценограф, работавшая ранее в театрах Ленинграда, Донбасса.

За два довоенных года Днепропетровский театр выпустил восемь спектаклей - "Весёлый портняжка" Л.Выприцкой, "Юные патриоты" Ю.Заховая и др. Первыми днепропетровскими кукольниками были М.Туберовская, С.Горелик, Н.Дроздова, Г.Шпак, Г.Гребенникова.

21 мая 1937 года в Киеве при ГорОНО родился кукольный театр под руководством М.Козловского. Играли спектакли "Три поросёнка" по У.Диснею, "Золотой ключик" А.Толстого, "Волшебная галоша" Г.Матвеева, "Иван и воля" Е.Яворовского, "По щучьему велению" Е.Тараховской.

В 1939 году театр поступил в распоряжение Управления по делам искусств при СНК УССР и получил наименование - Центральный передвижной театр кукол. Впрочем, переход в распоряжение другого ведомства и изменение названия никак не сказались на условиях работы коллектива. (На Пушкинской, 28 кукольникам дали четыре комнаты - репетиционную, поделочную, в двух других расположились административные службы). Правда, была у театра своя грузовая машина. На ней актёры ездили на гастроли, обслуживая в год около 60 тысяч зрителей, играя около 250 спектаклей. В коллективе работал 31 человек, из них актёров - 13.

Репертуар украинских кукольных театров конца 30-х годов в основном состоял из переводных пьес, популярных

в Москве, Ленинграде, и сценариев, написанных самими режиссёрами, актёрами. Однако, появлялись уже и первые оригинальные пьесы украинских драматургов Е.Яворовского, И.Кочерги, М.Козловского, З.Пигулович, И.Шаховца, шли оперы С.Гулака-Артемовского, Н.Лысенко. За короткое время с 1934 по 1940 год в республике было организовано около тридцати театров кукол.

# СТОЛИЧНЫЙ ЗАЧЁТ

3 ноября 1937 года спектаклем "Кот в сапогах" открылся стационар Государственного Центрального театра кукол на площади Маяковского в Москве. Когда-то здесь находились два трактира с извозчичьим двором между ними. Потом их закрыли, реконструировали. Получилось театральное здание. Здесь работал Реалистический театр -бывшая Четвёртая студия МХАТа. В конце 1937 года его расформировали, а здание передали театру С.Образцова.

С 17 по 24 декабря 1937 года Комитетом по делам искусств при СНК СССР здесь был организован и проведён Первый Всесоюзный смотр театров кукол, на который

съехались лучшие коллективы страны. От Украины в смотре участвовал Киевский театр кукол под руководством Г.Сороки. Он показывал "Петуха-спасителя" А.Кундзича, "Чёрный вальс" И.Кочерги, "Приключения барона Мюнхгаузена" (инсценировка Е.Яворовского) и "Лейзер дер Бейзер" В.Гутянского. Спектакли обсуждались театроведами, режиссёрами, актёрами, драматургами, композиторами. Выступали: С.Образцов, С-Дрейден, Л.Шпет, Е.Деммени, Н.Симонович-Ефимова, В.Швембергер. Г.Сорока.

Г.Матвеев, Е.Яворовский и многие другие.

По итогам смотра спектакли Киевского театра были отмечены в числе лучших. Фактически он разделил первое место с Центральным театром кукол и стал одним из

признанных лидеров. Столичный зачёт был сдан.

Первый Всесоюзный смотр стал ключевым событием в истории советского театра кукол. Он помог кукольникам определить своё место в общетеатральном процессе. обнажил острейшие творческие, эстетические, социально-экономические проблемы.

Дискуссии проходили остро, конфликтно; спорили

о том, можно ли в кукольный спектакль вводить "живой план", какой должна быть кукольная драматургия, как

избежать натурализма и т.д.

Среди многих других был **поставлен** вопрос о правомерности административного руководства культурой. Драматург Г.Матвеев отмечал: "...Если драматург написал сказку, где действуют Волк, Лиса и Заяц, они (работники Наркомпроса, реперткома) немедленно подводят соответствующие их понятиям аллегории: Волк - кулак, Лиса - двурушник, а Заяц - кто? С одной стороны характер Зайца не подходит под определение рабочего или крестьянина, с другой " кто же тогда Волк или Лиса? Они не хотят понять, что дети не могут по своему жизненному опыту проводить политических аналогий..." (156).

Но других критериев оценок у чиновников от искусства не было. Вульгарно-социологический подход к театру породил целое направление псевдопатриотических спектаклей. На обсуждениях справедливо говорилось, что "ответственейшая тема разрешается по следующему нехитрому рецепту: берётся полосатый пограничный столб, пара диверсантов по ту сторону, один лейтенант, пара бойцов, непременно героический советский пионер и обязательно собака по эту сторону - и пьеса в кармане. (Хотя ей следовало быть в корзине)". (157).

Анализируя подобную "драматургию", называвшую себя "современной советской пьесой", Н.Белецкий отмечал:

"Пограничники и красноармейцы изображены в пьесе беспомощными людьми, а дети, и в особенности животные, выглядят необыкновенно бдительными... Если верить авторам этих пьес, то получается, что диверсанты проникли бы вглубь территории нашей страны и не были бы пойманы, если бы не дети и животные, и что только благодаря детям были побеждены белогвардейцы во время гражданской войны... Пьесы на политические темы надо создавать, всячески заботясь о правдивом воспроизведении в них советской действительности и учитывая специфические особенности кукольного театра" (158).

Любопытно, поучительно, что и сама критика подобной драматургии часто была столь же вульгарна. Один из служащих Главреперткома, например, критиковал действительно не имеющую художественной ценности пьесу "Граница" С.Преображенского исключительно потому, что "один из её героев - пограничник Ложкин. представитель городских рабочих, говорит только о еде. Мы знаем, -продолжал он, - что наши рабочие - передовые люди в культурном отношении и меньше всего думают об этом..." (159). Нет, не потому, наверное, пьесы, спектакли типа "Граница" плохи, что пограничники там "думают о еде". Они плохи, потому что в них нет ни настоящей фантазии, ни подлинной реальности, ни искусства.

На Всесоюзном смотре судьба свела двух, по их словам, бывших учеников Леся Курбаса - режиссёров Б.Балабана и Е.Яворовского. 15-20 лет назад они, молодые актёры, с гордостью называли себя последователями Леся Степановича. А встретившись в 1937 году в Москве...

Яворовский: "Я, как советский гражданин, спрашиваю московских работников, где были руководящие лица, которые принимали спектакль 1-го Московского кукольного театра? По-моему, этот спектакль граничит с классовой вылазкой (спектакль "Граница" С.Преображенского поставил Б.Балабан. - *Авт.).* Режиссёр [...] углубился в голое, формалистическое зубоскальство и тем самым опошлил, оскорбил идею данного спектакля. И дело не в "четвёртой стене", о которой говорила Л.Шлет, а здесь дело в довольно известном нам украинском методе национал-формалиста Л.Курбаса. Этот метод имел название "перевоплощения" (160) и сводился к тому, что "давайте будем играть всем, чем угодно, только не мастерством, которое присуще актёру и из которого нужно исходить". Режиссёр этого спектакля принадлежит к "школе Курбаса". Очевидно, он ещё не пересмотрел своих позиций... А отойти надо немедленно. Есть и другие неприятные вещи политического свойства. Мне не нравится то, что в эту пьесу введён [...] разговор красноармейцев о том, что "люблю украинскую песню". Это неплохо, что любят украинские песни, но вводится песня балладного стиля, в которой речь идёт о героизации "казака" вообще. У нас была такая попытка в 1918 году, и автором этой героизации были Петлюра и Центральная Рада..." (161).

Б.Балабан отметил: "...Работа Курбаса [...] в своё

время принесла очень много вреда и советскому, и украинскому театру, и он осуждён по заслугам, находясь сейчас в ссылке...Хочу сказать по адресу Яворовского, такими, как он, методами пользовался и небезызвестный

враг народа Хвыля..." (162).

Этот диалог двух режиссёров достаточно точно

рисует и атмосферу, и терминологию, и этику тех лет.

Среди многочисленных действительно творческих проблем, обсуждавшихся во время смотра, был вопрос о том, "...как нужно решать куклу? Приближать её к образу человека или отдалять от этого образа? Причём, большинство участников считало, что кукла должна быть кукольной, не должна быть натуралистической, должна быть -в какой-то мере условной..." (163). (Придя к такому разумному выводу, через десятилетия советский театр кукол всё же вступит в печально известный период "натурализма", а точнее - период имитации драматического театра).

По-настоящему принципиальным, острым было выступление зав. литературной частью Киевского театра кукол Корсунской и художественного руководителя театра

Г.Сороки. "Корсунская дала определение причин, породивших теорию "специфики" кукольной драматургии, сказав, что её создало владычество полулитературных людей... Специфика в театре кукол существует, но они поставили вопрос о том, что репертуар для кукольного театра может быть создан только теми людьми, которые [...] находятся непосредственно за ширмой. На практике нашей работы за последние годы мы увидели всю узость этого взгляда... Например, большой драматург И.Кочерга, не зная театра кукол для детей, создал специфическую кукольную пьесу "Чёрный вальс"..."(164).

Г.Сорока поставил вопрос о необходимости обучения актёров-кукольников, посетовав, что в театре половина актёров не имеет даже среднего образования, а институты кукольников не готовят (165).

Один из актёров Киевского театра обратил внимание собравшихся на то, что театры кукол, как правило, являются бедными родственниками ТЮЗов, ГорОНО или драматических театров. (166).

Представители театров кукол Украины поставили вопрос о пересмотре оплаты труда артистов. "На сегодняшний день, - говорили они, - ставки актёров зависят от напористости того или иного руководителя театра. До 1937 года в Киевском театре кукол высшая актёрская ставка была 369 руб., а низшая - 105 руб. При таких ставках хороших актёров привлечь в театр трудно... Нужна материальная заинтересованность..." (167).

Много внимания было уделено и проблеме нормирования труда актёров.

Через несколько лет, за 20 дней до войны, 2 июня 1941 года Комитетом по делам искусств были установлены, наконец, нормы рабочего дня актёров театра кукол всех категорий: "...Для участия в спектаклях, продолжительность которых установлена: от 2 до 3 часов " не более двух спектаклей в день, 1 час - не более четырёх спектаклей в день. В революционные дни и дни школьных каникул, а также в отдельных исключительных случаях директорам театра кукол предоставляется право увеличивать указанные нормы не более, чем на один спектакль. Продолжительность спектакля в кукольных театрах не может быть менее 1 часа и более 3-х часов. Для проведения указанного выше количества спектаклей работники не могут вызываться на работу более 2 раз в день" (168).

...Много важных мыслей было высказано на Первом Всесоюзном смотре в Москве. По его итогам участники выработали программу, согласно которой с 1938 года должен был выходить ежемесячный журнал кукольников, быть набран курс актёров в Государственном институте театрального искусства им. А-Луначарского...

8 апреля 1941 года председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР подписал приказ № 186 о проведении Второго Всесоюзного смотра с 20 ноября по 5 декабря 1941 года "в целях обобщения опыта работы театров кукол и определения дальнейших путей их творческого

развития"(169).

В этом смотре должны были участвовать "все театры

кукол СССР: петрушечные, марионеточные, теневые", каждый должен был показать по два спектакля: один - для детей, второй - для взрослых. Это условие свидетельствует о том, что театры кукол в конце 30-х - начале 40-х годов не были исключительно детскими. Спектакли, в которых использовались выразительные средства смежных театральных искусств, были вполне привычны и приемлемы

для того времени.

Условия будущего смотра не ограничивали

инициативу театров в выборе драматургии. "...Это может быть пьеса из современного или классического репертуара любого жанра, любой эпохи, это может быть цирковая или эстрадная программа, состоящая из политически острых и злободневных миниатюр (на оборонную тему, о труде и т.д.). Театр также может подготовить зрелище, рассчитанное для исполнения на площадях в дни революционных праздников и демонстраций, для массовых гуляний, карнавалов, новогодних ёлок, для колхозных площадей в базарные

дни..." (170).

Особо подчёркивалось, что национальные театры

непременно должны показать одну оригинальную пьесу национального драматурга, построенную на местном фольклоре или взятую из национальной классики (171).

Созданию оригинальной национальной драматургии для театров кукол придавалось большое значение. И если состояние этой драматургии в Казахстане, Туркмении было "сравнительно слабым" (172), то в других республиках, особенно на Украине, отмечался значительный прогресс. Абсолютное большинство всех спектаклей игралось на украинском языке, шла работа с авторами, хотя издержек

в этой работе было немало.

Больше полувека назад театр кукол Украины, в

' основном, решил многие творческие проблемы. Готовясь к предстоящему Второму смотру, Киевский театр репетировал спектакль "Лис Микита" по И.Франко, Днепропетровский - "Слуга двух господ" по К.Гольдони, создавали постановки по произведениям С.Гулака-Артемовского, Н. Гоголя, М.Салтыкова-Щедрина, В.Шекспира... Но приказ № 188 не мог быть исполнен. Осенний смотр театров кукол в 1941 году не состоялся.

ВОИНСКОЕ ЗВАНИЕ - КУКОЛЬНИК

Лето театры кукол обычно проводят далеко от дома, в гастрольных поездках по пионерским лагерям, колхозным клубам, полевым станам... Так было и накануне 22 июня 1941 года. Получив от местных военкоматов задание помочь в организации уборки урожая, артисты со своим театральным скарбом на телегах и грузовиках разъехались по сёлам.

...Утром вражеские самолёты уже беспрепятственно кружились над полями. "...Скирды стоят на полях, а колхозники боятся выходить из домов. Паника. Мы достали три подводы, - вспоминала З.Пигулович, - и поехали агитировать людей собирать урожай. Наши старания не пропали даром, началась энергичная работа. Колхозники молотили, машины возили зерно на элеватор. На обратном пути мы попали под обстрел, соскочив с подвод, плашмя легли на землю среди куч разбросанной соломы, а над нами на бреющем полёте летали пять истребителей... Видны были лётчики, рассматривающие поле [...]. Слышим пулемётную очередь. Это "доблестные асы" расстреляли дежурного колхозника, стоявшего на наблюдательной вышке. Сделав своё чёрное дело, истребители исчезли. Мы быстро погнали лошадей и въехали в пригород (г.Сумы - *Авт.).* А там фашисты бросили бомбу в мирных людей, стоявших в очереди за сахаром. В каждом доме - покойник. Это зрелище не поддаётся описанию..." (173).

В 1943 году режиссёр А.Попов в одной из своих статей заметил: "У сегодняшнего театрального зрителя возникла своеобразная анастезия: он уже не восприимчив к гиперболе искусства, потому что ему знакома более разительная гипербола действительности" (174).

Эта "более разительная гипербола" была учтена и кукольниками. Экстремальные условия побудили их обратиться к испытанному жанру агитки, хлёсткого политического памфлета. Вместе с тем, продолжали создаваться и спектакли для детей. Забота о сохранении и воспитании будущего поколения во время самой бесчеловечной войны была не менее важной, чем работа в воинских частях, госпиталях.

Эти направления стали главными в деятельности театра кукол Украины тех лет. В первые **же** месяцы ими было создано более 40 спектаклей, агитпрограмм. Но оккупация **уже** стала трагической реальностью: одни театры эвакуировались, другие - расформировывались.

Донецкий театр кукол был закрыт в первые **же** месяцы войны. Но был создан другой - боевой, **агитационный театр кукол. На Донбассе его** организаторами, актёрами и драматургами были два Известных деятеля искусств - поэт И.Френкель и писатель-сатирик В.Поляков. Осенью 1941 года в составе редакции газеты Южного фронта "Во славу Родины" они приехали в Сталино и создали маленький театр кукол. По существу, это был театр политических миниатюр.

...Сделали ширму. На ней написали название своего театра "Калёным штыком" (так назывался сатирический раздел их газеты). С текстом будущих сценок и музыкой проблем не было. Но не было и кукол. Тогда-то журналисты вспомнили, как однажды в Москве на концерте С.Образцов

показывал эстрадный номер, используя вместо кукол деревянные шарики. А что, если на сей раз вместо них взять картофелины. Так и поступили. Проделав в клубнях, похожих на уродливые головы, отверстия, В.Поляков и И.Френкель оказались обладателями оригинальных кукол.

Спектакль театра "Калёным штыком" состоял из нескольких номеров. Первым был дуэт Геббельса и Риббентропа "Хайль со смыком - это буду я...". Потом картошка-Геббельс исполняла сатирический романс о ^Муссолини "Бенита". В.Поляков сочинил скетч, который ^назывался "Разговор Геббельса с геббельсовой уткой". Спектакли "картофельного театра" проходили в воинских частях, госпиталях "на ура". С ними приехали в Запорожье, исколесили весь Донбасс. Но вот беда - картошки были неудобны при длительной работе. Понадобились настоящие, сделанные профессиональным скульптором петрушечные куклы.

Сотрудники редакции пришли за помощью в помещение Сталинского театра кукол. К счастью, они застали здесь мастера по куклам - пожилую симпатичную женщину, рассказали ей о своей затее, и она сделала им четыре куклы - Гитлера, Геббельса, Риббентропа и

Антонеску.

И.Френкель вспоминал, что донецкая мастерица сделала также Петрушку в красноармейском шлеме и

венгерского офицера.

"Имя художницы так и неизвестно, " писал он, - а известно, что она погибла при бомбёжке, когда фашистская

-авиация совершила налёт на сталинский вокзал. Прямое попадание в вагон, где она должна была ехать в эвакуацию... Премьеру нашего редакционного театра [...] мы с Поляковым дали в канун 1942 года в артиллерийской части майора Дедова. Куклы очень полюбились бойцам. От их имени выступал Поляков, а я пытался сопровождать представление звуками двухрядки. Между прочим, это кукольное представление мы завершили первым публичным исполнением моей песенки "Давай закурим"... А летом 1942 года наши куколки веселили стрелков, только что занявших остров Хортица. Бойцы вставанием почтили память погибшей художницы" (175).

Безвестная художница из Сталинского театра кукол и после смерти продолжала бой с фашизмом. Прав. наверное, И.Френкель, сказавший, что в истории кукольного театра нет пустого промежутка во время войны. Театр "Калёным железом" ещё несколько лет продолжал свою деятельность под названием "Весёлый десант".

"Куклы, очевидно, могут быть не менее человечны, чем люди", - к такому выводу пришли В.Поляков и И.Френкель, подводя через десятилетия итоги своей работы с кукольными спектаклями на Украине (176).

В августе 1941 года Ворошиловградский театр играл во фронтовых госпиталях. Война шла только два месяца, нового репертуара не было - играли сказки.

Руководителем Ворошиловградского театра кукол, созданного накануне войны, был Витольд Нейбрандт-Ковешко, Он приехал в город 1 марта 1941 года и сразу **же** пришёл на репетицию в маленький деревянный домик с тремя комнатами, где его ждали актёры. Первым спектаклем театра был "Большой Иван" С.Преображенского и С.Образцова. Премьера состоялась 15 июня 1941 года. По решению специальной комиссии коллектив должен был ехать на осенний Всесоюзный смотр театров кукол в Москву. В начале войны В.Нейбрандт-Ковешко ещё некоторое время работал в Ворошиловграде, поставил агитспектакль "Сон Гитлера" Л.Ленча.

...Мечется в кошмарном сне Гитлер, перед ним

возникают призраки ливонского пса-рыцаря и татарского хана Мамая. С жалостью взирают они на фюрера, делятся с ним печальным своим опытом. "Я болен?" - спрашивает Гитлер. "Болен, батюшка. Со здоровой головы на русских не кинешься", - отвечает ему Мамай. Перед фюрером -Наполеон; он с жалостью смотрит на своего подражателя и произносит: "24 июня 1812 года я пошёл на Москву, и русские разбили меня, а я. всё-таки, был гений..."

В конце сентября 1941 года театр был расформирован. Судьбу Ворошиловградского разделил и Кировоградский театр кукол. Основой его мини-спектаклей были короткие скетчи, стихи, публиковавшиеся в журналах "Перец" и "Крокодил". Кировоградские кукольники репетировали ежедневно. Во время налётов авиации репетиции прекращались, актёры прятались в подвал, а затем вновь продолжали работу. Для того, чтобы спастись от ночных бомбёжек, спать уходили в степь. Когда взрывом фугасной бомбы сильно повредило здание театра - бывшую немецкую кирху, напряжённые репетиции всё равно продолжались. Вскоре программа была готова. Назвали её "Боевой Петрушка"

"...Мы использовали частушки **из** "Крокодила", инсценировали рассказы "Сеня-кашевар", "Дядя Влас" и другие, - вспоминал художественный руководитель театра П.Щербаков. - Начали получать материалы из Москвы:

"Волшебная дудочка" и "Фашисты в нашем лесу". "Волшебная дудочка" - фантастическая сказка о том, как Медведь подарил мальчику волшебную дудочку. Когда на ней играешь, деревья, посуда, мебель - всё идёт в бой с врагом. Мальчик с помощью дудочки расправился с фрицем и ушёл к партизанам. Вторая пьеса о том, как в наш лес приходят фашисты. Некоторые звери - Лисица, Гадюка -поддерживают фашистов. Но большинство поддерживает партизана - Лесника. Раненого Лесника звери спасают, а фашистов гонят" (177).

Агиттеатр снова выполнял свои обязанности. С подобными сюжетами и героями в иное время он был бы жалок, но в экстремальных условиях войны необходим был именно такой жанр.

Кировоградский театр кукол честно выполнил свой долг до конца. В начале сентября 1941 года немецкие войска предприняли широкое наступление. Театр эвакуировать не удалось...

П.Щербаков продолжил работу в Ставропольском театре кукол. А вот большинство актёров эвакуироваться не смогли - остались в оккупированном городе. Кравченко Мария Ивановна рассказывала: "В начале 1942 года собирает Заболотный Саша актёров - тех, кто остался в Кировограде. На встречу пришло пять человек: Троян Тося, Беглецов Коля, Игнатьева Надежда, Калкин, Заболотная Елена. Заболотный поставил вопрос о жизнедеятельности театра кукол в городе, о том, что надо не терять время и работать! Он же брался обеспечить проезд по оккупированной территории. Дело в том, что у Заболотного был знакомый в управе при оккупационных властях, "свой человек", он и помогал доставать пропуск для группы Заболотного. Единственный раз возникло затруднение со спектаклем "Красная Шапочка" - немцы запретили: боялись, что у зрителей будет прямая ассоциация. По сёлам, конечно, нас узнавали, дети радовались и плакали от счастья, взрослые отдавали чуть ли не последнее, но главное было не в этом. Главное было в том, что до 1944 года игрался весь репертуар театра кукол, готовился новый, **т.е.** Кировоградский театр кукол жил полнокровной творческой жизнью, и заслуга в том Заболотного Александра Андреевича бесспорна" (178).

А вот ещё один факт, рассказанный М.Кравченко:

"Надежда Игнатьева жила тогда на Кущевке, и был там, как и в каждом районе, свой полицай участка. Вот он и

152

сообщал Игнатьевой об очередной облаве на молодёжь для угона в Германию. Тогда Заболотный шёл к "своему человеку" в управу и брал пропуск. Труппа сразу же уезжала на периферию области, забирая с собой намеченные

жертвы (1-2 человека)" (179).

Судьба Кировоградского театра кукол довольно-таки типична. Так работали многие театры республики, которые не успели эвакуироваться в первые месяцы войны.

...22 июня 1941 года первые бомбы упали на Севастополь. Здесь в эти дни работал Крымский театр кукол. В июле руководитель и драматург театра М,Шуринова написала сценарий, где персонажами были Петрушка, Гитлер и Собака. Из спектакля "Басни Крылова" взяли куклу Волка, сделали ей новую голову - получился Гитлер. С этим агитспектаклем крымские кукольники выступали в Севастополе и Керчи. Последний был дан 10 августа 1941

года.

В первых числах ноября в Симферополь вошли

немцы. Через месяц начались массовые угоны в Германию, расстрелы... Театр крымских педагогов не работал. Но в оккупированном Симферополе оставалось много детей, и артисты чувствовали необходимость что-то для них сделать,

помочь им выжить.

В декабре 1942 года М.Шуринова и М.Руденко

пришли в городскую управу и заявили о своём желании открыть в Симферополе театр кукол... Под театр им сразу же отвели помещение - второй этаж Центральной сберкассы

Крымской АССР.

От предложенной работы - обслуживать немецких

солдат - руководитель театра М. Шуринова отказалась, объяснив свой отказ тем, что кукольный театр - искусство

для малолетних детей.

Материалов для работы не хватало. Актёры

приносили из дома старые вещи, простыни, тряпки, на улице собирали куски картона, обрезки проволоки, бумаги. Всё шло в дело. Работали с утра и до позднего вечера. "...Помещение было без стёкол, с обвалившейся штукатуркой. Написали от руки первую афишу. Ставили "Колобок". Боялись, что зал будет пуст. Роздали билеты по дворам, но, к удивлению, около помещения театра стояла многочисленная очередь ребят и взрослых. С этого дня каждое воскресенье давали спектакли" (180).

На премьеру "Колобка" пожаловали и незванные гости из городской управы. Посидели, посмотрели, послушали, не сделали ни одного замечания и ушли. С тех пор работа театра официально не контролировалась.

В театре появились новые работники. Пришла

скульптор О.Фадеева, пришли молодые люди, подлежавшие отправке в Германию (работа в театре освобождала от этой повинности).

В 1943 году театр выпустил семь премьер - спектакли по мотивам народных сказок. В конце того же года, когда поражения фашистов на фронтах стали ощутимее, Крымский кукольный театр выпустил спектакль "Змей Горыныч и Никита Кузнец". Былина о том, как русский богатырь, спасая свою невесту, победил Поганое идолище, звучал в оккупированном городе как набатный колокол. Успех был ошеломляющий. После спектакля актёры ожидали арестов. Но их не последовало. Тогда кукольники восстановили свой старый спектакль "Басни Крылова", включив в него и басню "Волк на псарне". Кукла Волка была из агитспектакля 1941 года, только, конечно, теперь уже со своей волчьей головой.

В марте 1944 года в Крыму все жили в ожидании советских войск. Однажды из комендатуры пришёл приказ - сыграть спектакль на вечере для немецких офицеров.

Посовещавшись, кукольники решили играть... , спектакль для дошкольников "Дед Мороз", но к своему ужасу . коллектив получил новый приказ - играть этот же спектакль для солдат. Наутро, когда за ними приехали, ни одного актёра не оказалось дома. Все разбежались по окрестным сёлам, но не только потому, что считали невозможным играть для оккупантов. Дело в том, что в 1943 году крымские кукольники познакомились с двумя немецкими коллегами, 'актёрами-кукольниками, выступавшими перед солдатами и офицерами в госпиталях, воинских частях Крыма. Они и раньше не раз выручали советских собратьев по ремеслу, сообщая о возможном посещении спектаклей чиновниками или полицаями из городской управы. И если на этот день был назначен спектакль "Змей Горыныч и Никита Кузнец", то он срочно заменялся какой-нибудь безобидной сказочкой по причине болезни одного из актёров.

Немецкие кукольники, узнав о предстоящем выступлении крымчан, предупредили их, что сразу же после спектакля театр будет отправлен в Германию. Предупреждённые заранее актёры успели скрыться.

...На следующий же день после освобождения Симферополя театр возобновил работу. А 16 апреля 1944 года передвижной театр поступил в ведение Управления по делам искусств и получил новое название - Крымский государственный театр кукол. Вместе с новым названим артисты получили и стационарное помещение - зал филармонии на улице Севастопольской, 2.

Кукольники Украины в суровые годы испытаний с честью несли звание артиста. Так, в июле 1941 года, после отъезда Б.Оселедчика, главным режиссёром Днепропетровского театра кукол стал Ю.Корбин. Под его руководством театр подготовил несколько концертных программ для взрослых - "Антифашистский концерт" и спектакль для детей "Волшебная лампа Аладина" (режиссёр О.Гимельфарб). Два месяца актёры гастролировали по области. 17 августа 1941 года театр эвакуировали в Актюбинск, где 1 сентября он уже открыл сезон. Мужчин-актёров в театре теперь не было. Вся работа легла на плечи актрис С.Горелик, С.Золотарёвой, М.Туберовской, главного художника Э.Годзь. Это благодаря им и режиссёрам Ю.Гимельфарбу и В.Шестакутеатр, несмотря нa всю сложность работы в отдалённых кишлаках, сохранился. В 1942 году коллектив выехал на большие гастроли по Средней Азии. А летом 1944-го вернулись в освобождённый город на Днепре. Начался новый этап в

жизни коллектива.

В годы войны на восток было эвакуировано несколько театров. Среди них - Харьковский областной театр им. Н.К.Крупской. Не случайно местом его работы была выбрана Таласская долина Киргизской ССР, где жило и работало много украинцев. Актёры были желанными гостями во всех районах Таласса.

Прибыв на место, театр принял в свою труппу большое число драматических актёров, став, таким образом, смешанным, кукольно-драматическим коллективом, в репертуаре которого были и кукольные, и драматические спектакли. Кукольные спектакли игрались, как правило, для детей. Это - "Дракон и храбрый Питер", "Волшебная лампа Аладина", "Сон в руку", "Боевой Петрушка". Однако через несколько месяцев после эвакуации Харьковский театр кукол, по существу, стал драматическим и в этом качестве работал в Киргизии до

марта 1944 года.

Происшедшая с ним метаморфоза вполне объяснима. Большинство актёров театра были драматическими и не хотели менять профессию. Руководитель коллектива А.Струменко также всегда испытывал тягу к "живому" театру и даже в довоенных своих кукольных спектаклях стремился создать иллюзию драматического представления.

Во время работы в Талассе Харьковский театр стал инициатором создания танковой колонны "Работник искусства". Она была построена на средства актёров, поэтов, писателей, художников, работников кино и цирка, Живших в Киргизии. Артисты не ограничивались лишь творческой деятельностью, собирали для фронта тёплые вещи, участвовали в уборке урожая, выпускали "живые газеты". Некоторые спектакли игрались на украинском **языке.** Среди них " "Ой, не ходи, Грицю", "Майская ночь", "Наталка-Полтавка" и др.

Так работал Харьковский театр кукол. А вот Киевский театр кукол эвакуировать не успели. Часть его актёров ушла на фронт, часть работала в других коллективах.

Театр кукол Украины, формировавшийся как особый вид театрального искусства, держал трудный экзамен. Его деятели, энтузиасты, известные и безвестные основатели, подвижники вынесли своё детище из-под огня.

Низкий им за это поклон!

ЖИЗНЬ И СУДЬБА ПОСЛЕВОЕННЫХ ТЕАТРОВ

В довоенном театре кукол актёрами, режиссёрами были педагоги, художники, деятели драматического театра, рабочие, служащие, красноармейцы, но профессионалов, по существу, не было. Были энтузиасты, чудаки, окончившие в лучшем случае краткосрочные курсы кукловодов у таких же, но более опытных энтузиастов:

Е.Деммени - бывшего кадрового офицера, Н.Симонович-Ефимовой - художника, С.Образцова - артиста эстрады. Все трое - блистательные кукольники- самоучки. Но они, в будущем Мастера, тогда сами только начинали постигать тайны искусства играющих кукол.

Сразу после войны дилетантизм в кукольных театрах распространился ещё больше. С фронта приходили искалеченные драматические актёры. Их было много, и они мечтали о сцене, хотя бы кукольной. Спектакли стали превращаться в уменьшенные копии драматического "старшего брата". Однако, справедливости ради отметим, что в театр кукол драматические актёры принесли сценическую культуру. О мастерстве этого поколения кукольников ходили легенды. Из театра в театр передавались рассказы о глухом актёре, который всегда во-время выходил на реплику партнёра, и т.д.

В эти годы театр кукол дал резкий крен в сторону имитации драмы. Актёр Крымского театра кукол В.Вольховский (ныне лауреат Государственной премии , заслуженный артист России) вспоминал: "Эти актёры были талантливыми людьми, но им приходилось делать свои спектакли, роли самим, без режиссёров. Потому что кукольные режиссёры послевоенных лет были любителями - в прошлом инженеры, химики, учителя... Они не владели профессией, просили артистов, чтобы те играли погромче и повыразительней. И артисты старались, громко и с выражением кричали. При этом блистательно владели своими инструментами, муляжами-куклами, которые действительно жили на сцене. Влюблённые катались на коньках и целовались, маленькие собачки шли по следу и ловили маленьких диверсантов, а карликовые коровы казались совершенно живыми, разве что не доились..." (181).

Положение усугублялось и плачевным состоянием кукольной драматургии. Теория бесконфликтности, согласно которой в советском искусстве конфликт может существовать лишь в форме "борьбы хорошего с лучшим", нанесла непоправимый урон и кукольным театрам.

После войны на Украине уцелело только двенадцать театров кукол. Так, Житомирский театр открылся 31 августа •I944 года премьерой спектакля "Гусёнок". Не случайно "Гусёнок" - самая популярная послевоенная постановка. Эту пьесу-игру всегда с удовольствием принимали маленькие зрители. Она поразительно точно помогала актёру найти контакт с аудиторией. Кроме того, в пьесе заняты только две куклы - Гусёнок и Лиса - это позволяло театрам быстро и без особых затрат сделать первый

спектакль.

В феврале 1944 года возобновил свою деятельность

и Кировоградский передвижной театр. В его репертуаре -"Колобок", "Большой Иван", "Мишка" (постановки А.Заболотного). Однако в 1949 году театр снова был закрыт

(182).

Днепропетровский театр кукол, вернувшись в 1944

году из Средней Азии, начал работать в родном городе. Режиссёр В.Шестак поставил спектакль "Машенька и Медведь". Коллектив в 1946 году пополнился большой группой драматических актёров. Среди них: Я.Рабинович, Н.Логашов, В.Каспрович, В.Гумилевская. Режиссёр В.Масюков, художник Э.Годзь поставили здесь "Ивасика-Телесика", "Волшебную галошу", "Гусёнка". Ведущей актрисой театра в то время была М.Туберовская. Она же

учила драматических актёров кукловождению.

Через несколько десятилетий главный художник театра заслуженный деятель искусств Украины С.Духовенко скажет о куклах тех лет: "Они были похожи, как родные братья. Все петрушечные, все с одинаковыми головками, ручками, ножками. В глазах у всех поблескивали "зрачки" -блестящие камешки. Это даже не куклы, а маленькие манекены. Сначала художник рисовал павильон - копию драматического театра, потом ставил на сцену маленькие копии деревьев, домиков, мебели. На деревьях висели

настоящие листочки..." (183).

В 1945 году открылся Львовский театр кукол. Почти

одновременно с ним - Станиславский (Ивано-Франковский).

Театр кукол Украины возрождали подвижники. Среди них - главный режиссёр и один из основателей Винницкого театра кукол В.Шестак. Он был человеком, который не вдавался в теоретические рассуждения, а ставил на базарной площади ширму, брал в руки Петрушку, клал под язык пищик и начинал представление. Виртуозно владевший куклами всех систем, В.Шестак воспитал десятки учеников - актёров и режиссёров. Драматург Е.Чеповецкий вспоминал: "Заслуженный деятель искусств УССР В.Шестак - один из самобытнейших деятелей театра кукол. Я не скажу, что он очень образован, у него простонародная речь, но за ширмой он - бог!.. В 1953-1954 годах я видел, как на ярмарке он играл вертепный спектакль "Червона свитка" (184). У В.Шестака учились Ю.Сикало (позже главный режиссёр Киевского республиканского театра кукол), В.Долгополов (позже главный режиссёр Астраханского театра кукол) и многие другие. В.Долгополов пришёл в театр В.Шестака семнадцатилетним. Позднее он писал: "Это был старый "дореформенный" театр кукол, имеющий с нынешним очень мало общего. У каждого актёра - своё амплуа. Я был "злодеем" и говорил басом. Единственный раз я не в своём амплуа играл в постановке Ю.Сикало в 1969 году "Приключения Пифа".

Театр делился на две труппы. У каждой - по одному детскому и одному взрослому спектаклю. Собственно это были две группы, которые встречались три раза в году. Мы ездили по сёлам Винницкой, заезжали в Хмельницкую и Черкасскую области. Приезжая, ставили на сцене в клубе "Майскую ночь" и ждали, пока соберутся зрители. "Майская ночь" пользовалась колоссальным успехом. Я там лаял, носил массовку - парубков и даже играл роль Москаля-Солдата без слов. Нет, были слова! Солдат входил в хату и говорил: "Пройдём в холодную!"

"Майская ночь" в постановке В.Шестака -традиционный "живоплановый" спектакль. Его художник П.Драч, один из фундаторов театра, редкостный умелец, заменял собой цех мастеров. Куклы в спектакле - маленькие тростевые, блестяще механизированные: рты открывались, глазки моргали. Ширма походила на крохотную настоящую сцену, даже с занавесом из тёмного плюша. Когда он открывался, всегда аплодировали: лес, хатки, поле. Красиво, почти как в музыкально-драматическом театре.

Особым успехом пользовался актёр А.Кривенко. Он обладал каким-то магическим свойством - целиком забирал внимание зала. Правда, и зрители театра В.Шестака были иными, чем сегодня. Помню, играем в селе, вдруг посреди спектакля какая-то бабка с казаном и глечиком, с едой поднимается на сцену, проходит за кулисы, а в зале на неё никто не обращает внимания, все увлечены спектаклем.

Это был театр не нашего, не двадцатого века. Через каждые полчаса делали антракт - заправляли керосином лампы (электричество было редко в каком селе). Пели без музыки - ни аккомпанемента, ни фонограммы у нас не было. Театр был бедный, но общность в нём была невероятная. И колоссальная актёрская самоотдача. Каждый спектакль играли, как последний в жизни.

Во второй группе шли другие спектакли В.Шестака -"Сорочинская ярмарка" и "Большой Иван". Они мало чем отличались от "Майской ночи". Первым спектаклем, начавшим ломку "винницкой идиллии", была "Чёртова мельница". Её оформила совсем юная, пришедшая из училища А.Гладкова. Она попыталась сделать более обобщённые куклы, условные декорации. Это последний удачный спектакль В.Шестака. Следующий - "Боги, черти, люди" Г.Усача, в котором режиссёр ввёл маски, живой план, - по-моему, не удался. Начинались 70-е годы, время "последнего народного кукольника" В.Шестака ушло. Никогда не забуду своего Учителя, его раскосый взгляд, его театр. И его актёров -В.Шлепака, О.Васютинскую, А.Кикотя, В.Кушниренко, О.Шестак, А.Кривенко" (185).

Казалось бы, полной противоположностью

В.Шестаку был режиссёр Ю.Гимельфарб. Городской житель, интеллигент, он любил и хорошо знал профессиональный театр своего времени. Ещё в конце 30-х годов, основав театр кукол в Одессе, он учился на режиссёрских курсах С.Образцова, поначалу во многом подражал ему. Но Ю.Гимельфарб искал и свой путь в искусстве, создавал свой

театр.

Заслуженный артист Украины С.Ефремов вспоминал:

"Это был мягкий, с большим юмором, очень творческий человек, автор многих пьес. Люди любили его, и сам он любил людей. Впервые спектакли Ю.Гимельфарба я увидел во время его гастролей в Черновцах. Это был 1953 год. Спектакли произвели сильное впечатление. В художественном оформлении видны были изобретательность, стремление отойти от натуралистических тенденций. В спектакле "Волшебная лампа Аладина" чувствовалось некоторое подражание образцовскому спектаклю, но были и свои находки, яркие, фантастические, остроумные моменты. Методы его режиссуры, конечно, с нынешних позиций неприемлемы. Собственно постановкой называлась обычная разводка по мизансценам. Но тогда других методов кукольники не знали. Таким людям, как Ю.Гимельфарб, В.Шестак, мы обязаны тем, что они дали нам возможность опереться на себя, получить образование и начать по-настоящему профессионально работать" (186).

Ю.Гимельфарб был режиссёром-экспериментатором. В его творчестве поразительно уживались и натурализм, и стремление к поиску новых путей развития театра кукол. Он ставил натуралистический спектакль "Мишка-партизан" и фантастический - "Калевала". Его спектакль "Ивасик-Телесик" был драматическим театром в миниатюре, но в то же время он так же, как и В.Шестак, был неутомимым пропагандистом кукольного театра. Выступал с лекциями, концертами, рассказывал об истории театра, показывал эстрадные номера с куклами. Вместе с ним работали М.Каген, К.Донде, Н.Аржаковский, М.Резников. Они верили в своего режиссёра и в свой театр так же, как и соратники В.Шестака - артисты А.Баранова, Л.Сирота, художник П.Ровинский...

В начале 50-х годов газеты пестрели броскими заголовками: "Кукла на сцене - не игрушка", "Театры, забытые Министерством культуры", "Театры кукол требуют внимания", "Театры кукол требуют помощи...". Благодаря этим статьям можно увидеть картину жизни театров кукол Украины 50-х годов. "Что представляют собой коллективы кукольных театров? - вопрошал журналист Д.Крицевый в газете "Правда Украины". - Это - маленькие творческие группы, состоящие из четырёх-шести актёров и одного режиссёра. [...] Большинство актёров - люди, которые работают в театре по 10-15 лет и больше. Они любят своё дело, но зачастую недостаточно знают его, так как не имеют специального образования. Немало артистов пришли сюда уже после того, как по ряду причин расстались с оперными или драматическими театрами" (187).

Эти маленькие театры, разбросанные по всей Украине, играли в среднем по 1200 спектаклей в год, тратя 200-300 рублей на новую постановку и, по бедности своей, изготавливая куклы из старых тряпиц, поношенного меха. Особо тяжёлым положение было у Полтавского кукольного театра. "Начальник Полтавского облуправления культуры тов. Ромашенко, - писала в 1954 году газета "Сталинское племя", - даже не счёл нужным познакомиться с режиссёром театра, побеседовать с ним. А ведь положение, в котором находится театр, бедственное. Возобновив работу в 1944 году, коллектив длительное время готовил спектакли на квартире режиссёра Л.Костенко. Затем ему по ходатайству актёров выделили маленькую комнатку, в которой он работает и по сей день... Театр не имеет мастерской. Крохотный зрительный зал, вмещающий 70 детей, завален декорациями и ящиками с куклами.Здесь же стоит пианино, которое поместить на сцене нет никакой возможности. Помещение, где расположен этот зал, давно не ремонтировалось. Крыша протекает. Работники Полтавского обкома ЛКСМУ два года назад предприняли попытку помочь театру: пригласили к себе актёров, поговорили с ними. На том дело закончилось..." (188).

В подобных условиях существовали Станиславский и Житомирский театры кукол. У Львовского и Одесского театров помещения были, но в них уже несколько лет шёл капитальный ремонт. В Ворошиловградском - был открыт кинозал, и кукольники стали гостями в собственном доме. "Мы как бродячая труппа, - писал один из артистов. - В район выезжаем на попутных машинах. Приедешь в село весь в грязи, оформление разбито. Как тут показывать

спектакль?"(189).

Аналогично работали многие коллективы. Несмотря

на то, что эти театры считались профессиональными, по существу же они были любительскими. Пресса того времени ставила вопросы о необходимости обучения кукольников:

"Отсутствие специалистов является серьёзным тормозом в дальнейшем развитии кукольного театра. Поэтому со всей остротой стоит вопрос об организации отделения по подготовке художников-декораторов, скульпторов и механизаторов кукол при Одесском театрально-художественном техническом училище" (190).

В 1957 году при Украинском театральном обществе (УТО) была организована секция театров кукол, а в 1956-м - в Киевском Доме актёра прошла первая за 12 лет встреча украинских кукольников. Киевский республиканский и Харьковский областной театры показывали свои лучшие спектакли, сюда же приехал коллектив Пражского театра кукол под руководством известного деятеля УНИМА (Международного союза деятелей театра кукол) Яна Малика.

Душой украинского театра кукол стала консультант УТО З.Дерябина, сделавшая всё возможное, чтобы талантливая молодёжь "встала на ноги". Её помнят все, кто с ней встречался, кому она помогла, а таких - множество. ...Маленькая женщина с золотым сердцем и проницательным умом. Театровед, талантливый организатор, прин­ципиальная, она во всех ситуациях прежде всего ориентировалась на интересы театра, часто была его единственной опорой. За нес­колько дней она могла орга­низовать творческий семинар, смотр, "пробить" гостиницы, командировки для актеров, художников, критиков, режис­серов, педагогов. Казалось, ее хватало на все: на чтение лекций в институте, просмотр новых спектаклей, журналистскую работу. кукольников, делавших первые шаги в начале 60-х годов, не было для неё незнакомым - она его растила. Никогда не кривила душой, чёрное не называла белым, чем и заслужила всеобщее уважение. Она была человеком театра. Благодаря её усилиям в 60-е годы "кукольные" конференции, семинары, смотры проходили на Украине не реже, чем раз в два года. Вот лишь самые крупные из них: 1963 - Республиканский семинар режиссёров и художников в Симферополе; 1965 -Республиканское совещание кукольников во Львове; 1966 -выездное заседание президиума УНИМА в Киеве; 1967 -Республиканский семинар работников театров кукол в Симферополе; 1969 - Республиканский смотр театров кукол Украины, посвящённый 50-летию образования СССР; 1969 ^ - Республиканская конференция "Актёр с куклой" в Харькове. ., Делегатами конференции в Харькове были актёры, ; режиссёры, театроведы из городов Украины, Грузии и Литвы, из Москвы, Ленинграда, Свердловска. С докладами и лекциями выступали профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР М.Королёв, народный артист УССР В.Афанасьев, драматург и актёр, народный артист РСФСР Е.Сперанский. Актёрские работы показали Т.Мартьянов из Симферополя, Л.Гехт и И.Бриккер из Киева, Э.Смирнова и Ш.фоерберг из Донецка, П.Шмелькова и М.Лернер из Одессы, П.Янчуков из Харькова...

В те годы, собственно, рождалась и профессиональная кукольная драматургия республики.

Ефим Чеповецкий пришёл в детскую литературу сравнительно поздно. Он родился в Киеве в том самом 1919 году, когда трое юнцов - Г.Козинцев, С.Юткевич, А.Каплер - играли кукольного "Балду", окончил школу в год

Первого всесоюзного смбтра театров кукол. До войны учился 'на фйлблбгическбм факультете Киевского педагогического института. После победы - вновь студент. На этот раз Литературного института им. М-Горького. Его учителем был Самуил Маршак, другом - Михаил Светлов. Е.Чеповецкий написал более двадцати пьес. Среди них -"Ай да Мыцик!", "Непоседа, Мякиш и Нетак", "Я -цыплёнок, ты - цыплёнок" (в соавторстве с Г.Усачом) и др. \ Если кукольная драматургия Е.Чеповецкого вошла в репертуар многих театров в конце 50-х годов, то к пьесам Г.Усача обратились в начале 60-х. Как и многие молодые литераторы, он сменил множество профессий. Был монтажником, токарем, журналистом. Потом окончил Педагогический институт, но учителем не стал. Писал стихи, а в 1962 году Принёс в Винницкий областной театр кукол свою первую пьесу "Солнечные лучи". Его крёстным отцом в драматургии стал режиссёр В.Шестак. В активе автора пьесы "Катигорошек", "Наш весёлый Колобок", "Женчик-Бренчик два вершка" и другие. Пьесы Е.Чеповецкого и Г.Усача с удовольствием включали в репертуар многие

советские и зарубежныеколлективы. Не менее плодотворно работали писатели и драматурги В.Орлов, Б.Юнгер, Ф.Кривин. Без их пьес история театра кукол Украины уже немыслима. Как немыслима она и без Виктора Андреевича Афанасьева, создавшего "харьковский феномен".'

"ХАРЬКОВСКИЙ ФЕНОМЕН"

Первым после войны в Харькове начал свои выступления театр кукол под руководством В.Белоруссовой. В его репертуаре было три спектакля - "Ивасик-Телесик" А.Введенского, "Чучело гороховое" Е.Яворовского, "Алдар-Косе" А.Бычкова. Своего помещения коллектив не имел. Репетировали в одной из проходных комнат Дома писателей. В освобождённый город возвратились актёры бывшего Показательного театра. Они да несколько ТЮЗовцев и пришли работать к В.Белоруссовой.

Играли три-четыре спектакля в день в разных концах города. Кукол, декорации перевозил на тачке машинист сцены, сами же актёры добирались трамваем. Так продолжалось почти год. Наконец, в подвале Дворца пионеров получили временный приют. Появилась возможность готовить новые постановки. Это были маленькие агитспектакли на украинском языке: "Гитлер и другие", "Как Кот на Льва", "Одна ночь".

Вернулся из эвакуации и Харьковский театр кукол им. Н.Крупской. В его репертуаре: "Лисичка-сестричка", "Приключения Петрушки", "Басни Крылова", "Колобок", "Гастроль клоуна Жака". В коллективе, руководимом А.Струменко, работали актёры В.Денисенко, Т.Потапенко, Г.Цодиков, М.Каган, О.Мошалова, Л.Яковлева, П.Янчуков, Д.Золотько. Немного позже пришёл актёр А.Юдович, поставивший здесь свой первый спектакль "Сорочинская ярмарка".

Если театр В.Белоруссовой работал в подвале Дворца пионеров, то театр А.Струменко - в подвале Клуба учителей. В 1946 году оба "подвальных" театра ездили на Республиканский смотр в Киев, где в равной степени были отмечены жюри. Первый - за спектакль "Петух и зерно", второй - за "Гастроль клоуна Жака". Пресса того времени писала, что "это гибкие, мобильные театры, которые могут работать в любой обстановке".

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

"Есть существенная разница в художественном уровне и качестве спектаклей обоих наших театров, -замечал харьковский журналист А.Седой в статье "Наладить работу кукольных театров". - Объясняется она различным подходом руководителей к подбору драматургического материала. Областной театр кукол (художественный руководитель В.Белоруссова), обращаясь к народной сказке, как правило, использует её сценические варианты. Для создания же пьес на современные темы театр привлекает писателей. В Театре им. Н.Крупской (художественный руководитель А.Струменко) популярна явно неверная теория о том, что-де пьесы для кукольного театра писать некому, а посему их следует создавать "домашним путём". В результате текст таких доморощенных пьес плох в художественном отношении. Пьеса "Колобок" изобилует неграмотными оборотами речи, псевдонародными словечками. К недостатку Театра им. Н.Крупской относится также бесцеремонное обращение с сюжетами сказок, положенных в основу пьес" (191).

Среди лучших спектаклей середины 40-х годов -"Аленький цветочек" в театре В.Белоруссовой, поставленный режиссёром В.Калмыковым. В спектакле были использованы тростевые куклы. Чудовище играл актёр в маске. Такой приём не был традиционным и производил

большое впечатление.

В 1949 году В.Белоруссова ушла из своего театра и

некоторое время играла спектакли вместе с актрисой Ж.Каменецкой в детских садах и школах. Затем она уехала на Сахалин, где руководила школьным кукольным театром. Оставшись без своего лидера, бывший театр В.Белоруссовой влился в Харьковский театр кукол им. Н.Крупской. Теперь в городе был один кукольный театр, но с двумя труппами - украинской и русской. Чтобы как-то выйти из финансовых и транспортных затруднений, он начал играть спектакли во дворах.

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

В 1952 году художественным руководителем театра стал В.Афанасьев. После войны он, актёр Харьковского показательного театра, создатель театров кукол в Актюбинске и Караганде, работал ассистентом режиссёра в Московском театре киноактёра, преподавателем ремесленного училища...

Придя в театр, В.Афанасьев получил убогое наследство. Позже он вспоминал: "У меня был балаган на рыночной площади. Мои актёры три месяца не получали зарплаты. Тогда я, никого не спросив, продал этот балаган и уплатил актёрам. Я принадлежу к людям, которые не любят жаловаться. Предпочитаю, чтобы жаловались на меня. Пока жаловались, пытались разобраться, какое я имел право продавать балаган, театр расплатился с долгами и имел средства для новых постановок. Потом я попросил Клуб пожарных дать театру одну комнату в обмен на обещание поставить спектакль на "пожарную" тему. И её дали. Мы свезли туда имущество, а утром я повесил на двери клуба свой замок. Теперь на меня стали жаловаться пожарные. А я в это время ремонтировал клуб, превращая его в театр" (192).

В.Афанасьев был личностью незаурядной. Блистательный организатор, менеджер, для него не существовало слово "невозможно". Он аккумулировал в своём коллективе перспективные идеи, способных людей, стремился поставить свой театр в центр культурной жизни города. В становлении театра принимал участие цвет творческой интеллигенции Харькова: писатели, художники, композиторы, журналисты.

В театре появились художественно зрелые спектакли. Сначала для детей. Одним из них был "Иржик-молодец" Л.Веприцкой, созданный двумя молодыми режиссёрами -А.Юдовичем (в будущем главным режиссёром Донецкого театра кукол) и В.Тихвинским (ставшим затем режиссёром Московского театра теней, позже - писателем, драматургом). Постановщики ставили перед актёрами новые задачи, утверждали, что театральность на кукольной сцене имеет свои специфические особенности.

В том же 1953 году театр выпустил ещё один спектакль для детей - "Конёк-Горбунок". В.Афанасьев вместе с В.Тихвинским как бы укрепили плацдарм, отвоёванный "Иржиком-молодцом". Акцент делали не столько на постановочные приёмы, сколько на актёрские работы, созданные П.Янчуковым (Иван), Г.Стефановым (Царь), Л.Гнатченко (Конёк-Горбунок).

Созвездие великолепных актёров работало в Харькове. Уже тогда, в 1953 году, театр имел одну из лучших на Украине трупп. Главный режиссёр Магнитогорского театра кукол "Буратино" В.Шрайман будет считать своим учителем Г.Стефанова; "непревзойдённым кукольником" назовёт П.Янчукова главный режиссёр Воронежского театра кукол В.Вольховский; "сверхактрисой" будет помниться артисту Е.Терлецкому Л.Гнатченко... Из года в год театр пополнялся талантливыми людьми. Здесь В.Тихвинский в соавторстве с М.Азовым написал и поставил свою первую пьесу" Весёлая карусель", здесь начал писать пьесы Г.Стефанов, здесь работали художники А.Щеглов, В.Кравец, Л.Братченко, Д.Власюк, композиторы М.Карминский, Д.Клебанов, В.Губаренко.

Неверно было бы считать, что поворот к более глубокому освоению специфики театра кукол был стремительным и однозначным. Этот процесс проходил медленно. Пример тому - спектакль "Золушка" Т.Габбе, поставленный в 1955 году В.Тихвинским. Он начинался с того, что на сцену выходила актриса (В.Труфанова), надевала маску, уходила за кулисы и появлялась на ширме уже куклой. Казалось бы, эти первые элементы условности должны были найти логическое продолжение в структуре спектакля. Однако этого не произошло. Рецензент отмечал:

"Открывается занавес, и перед глазами зрителей предстаёт дом Мачехи. Всё в нём жизненно и правдиво: камин, большое кресло жестокой хозяйки дома, зеркало, возле которого постоянно вертятся и дерутся её уродливые дочери Гортензия и Жавотта. Всё здесь оправданно. Даже чайник, за чисткой которого зритель впервые видит Золушку, только размером отличается от настоящего" (193).

А вот сцена на балу, где Золушка познакомилась с принцем, игралась одновременно средствами "верховых кукол" (Золушка, Принц) и театра теней (гости на балу). Художник Е.Гуменюк использовала теневой театр для создания торжественной и празднично-загадочной атмосферы бала. Средства театра теней были использованы В.Тихвинским в спектакле "Три поросёнка". Сцены погони Волка за поросятами изображались на экране

с помощью "силуэтных кукол".

Но как бы ни были разнообразны поиски театра,

основным его творческим ориентиром всё же оставался Государственный центральный театр кукол, вслед за которым Харьковский театр поставил спектакль "Илья Муромец" В.Курдюмова, начал репетиции "Короля-Оленя"

К.Гоцци.

В.Афанасьев понимал, что без спектакля для

взрослых ему не удастся привлечь внимание широкой зрительской аудитории. В 1955 году началась подготовка к спектаклю "Чёртова мельница" Я.Дрды и И.Штока. Именно в это время В.Афанасьев пригласил в театр художника Алексея Щеглова, который в 1926 году учился на факультете графики Харьковского художественного института у прекрасного украинского художника О.Маренкова. Несколько лет спустя А.Щеглов и двое его Друзей - С.Иоффе и Б.Чернышёв, - назвавшись "бригадой трёх", оформляли спектакли ТРАМа, участвовали в выставках.

А.Щеглов и до прихода в харьковский коллектив интересовался театром кукол. Его родители, профессиональные художники, ещё в начале 20-х годов организовали в Симферополе небольшой кукольный театр "Красный Петрушка". Сам он в 1937 году, работая главным художником Сталинского (Донецкого) драматического театра, помогал Л.Гаккебуш и В.Добровольскому организовывать театр кукол. Именно тогда он впервые почувствовал желание стать художником - кукольником.

Был Щеглов известным фантазёром, личностью оригинальной. Любимым его героем был Барон Мюнхгаузен. Дома у него располагался целый зверинец, где жила даже обезьяна - огромный чёрный капуцин - предмет зависти окрестных мальчишек, с которым он гулял, разговаривал, о котором заботился, как о настоящем друге.

В Харьковском театре А.Щеглов и Е.Гуменюк составили тот творческий тандем, которому мог бы, наверное, позавидовать любой театр кукол страны. И случилось чудо... В театр, куда ходить раньше считалось чем-то зазорным, стало трудно попасть. Он стал гордостью Харькова, превратился в его интеллектуальный, культурный центр.

По-новому, ярко, во многом неожиданно раскрывались в "Чёртовой мельнице" актёры. Стоило только взглянуть на потупленного, семенящего по сцене

Отшельника (Г.Стефанов), прислушаться к его скрипучему голосу, как возникал удивительно смешной, полный юмора образ ханжи. Талант кукловода заставлял зрителей даже на неподвижном лице его героя замечать то сластолюбивый взгляд, брошенный в сторону обольстительницы, то голодное поглядывание на жареную курицу...

Спектакль превращался в своеобразное актёрское соревнование. Не успевали ещё стихнуть аплодисменты в адрес Г.Стефанова, как появлялся азартный, увлечённый идеей "перевыполнения плана по душам" чёрт первого разряда Люциус (М.Корик). Стремительный, напористый, эмоциональный жуир с рожками под цилиндром придавал спектаклю динамику, элегантность.

Не прекращал в те годы выступать и сам В.Афанасьев. В спектакле "Чёртова мельница" он играл Исидора - безнадёжно влюблённого, вздыхающего и удивительно непрактичного разбойника. И в жизни, и на сцене В.Афанасьев был артистичен, обладал своеобразным шармом, который долго будут вспоминать люди, прошедшие его школу.

В 1958 году на Всесоюзном фестивале театров в Москве спектакли Харьковского театра кукол "Чёртова мельница" и "Запорожец за Дунаем" были награждены Дипломом первой степени. За каких-то шесть лет "кукольный балаган" превратился в один из лучших, перспективнейших театров страны. Успех "Чёртовой мельницы" нуждался в закреплении. Понимая это, В.Афанасьев сразу же начал ориентировать театр на постановку второго спектакля для взрослых. Спектаклем "Король-Олень" началась творческая деятельность актёра, а позже режиссёра Леонида Хаита.

В 1956 году его, подающего надежды юриста, пригласили в Харьковский театр кукол "озвучивать" роль Бригелло. Куклу водить ещё не доверили, с ней работал П.Янчуков.

Постепенно Л.Хаит пришел к решению работать с куклой самостоятельно. В.Афанасьев не верил, что начинающий актёр сможет сыграть эту роль, и часто критиковал его за скверное кукловождение. Однажды на репетиции, когда В.Афанасьев был в зале, Л.Хаит попросил У П.Янчукова куклу Бригелло. Режиссёр об этом не знал и во время репетиции похвалил П.Янчукова: "Вот как надо водить куклу!" Тогда оба актёра опустили обтяжку ширмы, и В.Афанасьев обнаружил, что куклу вёл не П.Янчуков, а Л.Хаит. С тех пор эта роль осталась за ним. П.Янчуков же, как всегда, блистательно играл короля Дерамо.

В спектакле "Король-Олень" ещё **сказывалось** влияние натурализма. Тростевых кукол, **великолепно** выдуманных и сделанных А.Щегловым и Е.Гуменюк, было трудно отличить от уменьшенных копий драматических артистов. Но в спектакле уже шёл поиск специфических средств выразительности. Так, глаза волшебника Бригелло вдруг зажигались и гасли. Актриса Т.Потапенко, игравшая Смеральдину, предложила сделать грудь своей куклы так, чтобы та могла "дышать".

Не успели отгреметь восторженные рецензии на ещё один "взрослый спектакль" харьковских кукольников, как появилось новое известие. "...В этом году театр поставит "12 стульев" по роману И.Ильфа и Е.Петрова, - писала газета "Красное знамя" 6 января 1957 года. - Сценарий его уже готов. Недавно в Москву на имя Кукрыниксов было отослано письмо с предложением дать эскизы персонажей к постановке"(194).

Спектакль "12 стульев" в 1957 году выпущен не был. Для его создания потребовалась громадная подготовительная работа, проделанная режиссёром Л.Хаитом и всей постановочной группой. Премьера спектакля состоялась лишь в 1960 году. Сценографом его стал заслуженный деятель искусств Украины Л.Братченко, а художниками по куклам - Е.Гуменюк и А.Щеглов. Документы, фотографии передали театру В.Катаев, И.Эренбург, В.Ардов и др. Перед спектаклем Л.Хаит становился экскурсоводом, затем вёл зрителей в зал, выходил на сцену, надевал пенсне и... играл роль Ведущего (позднее эту же роль будет играть В.Шрайман). Широко раскрылось своеобразие, неповторимость искусства кукол в спектаклях "Четвёртый позвонок" и "Божественная комедия". Об этих спектаклях сохранились воспоминания художника В.Кравца:

"...Прочитав первую фразу **текста "Четвёртого** позвонка" М.Ларни, я увидел **кукольное действие. Открытие** занавеса должно было начаться представлением героя -Джерри Финна. Его биографию я превратил в метания маленького человечка в огромном безжалостном механизме Колеса Жизни. Это был ключ к решению сценического пространства. В центре за ширмой сегментами мелькал вращающийся диск земли с торчащими из неё небоскрёбами, кроватями, шкафами, медицинскими приборами, школьными партами и таможенными чиновниками. По бокам ширмы стояли два экрана театра теней. Первая фраза пьесы: "Наш герой родился лета Господа нашего тысяча девятьсот четвёртого..." стала действием не иллюстрирующим, а раскрывающим текст -летел над вращающейся землёй аист, несущий в пелёнке младенца. Потом он спускал его в капусту. Тут его находила няня и вносила в ясли (колоннада из сосок). Оттуда резвый мальчик попадал в школу. Открывал ученическую тетрадь как дверь и выходил уже юношей, жаждущим знаний. "Джерри Финн поступил в университет" - и герой входил в Парфенон из корешков книг. Потом его проглатывала военная машина, из которой он выходил сплющенным, и т.д. до зрелости - "...наш герой вступил в возраст, когда люди теряют волосы, зубы и иллюзии". Всё это и происходило с ним на глазах у публики, видевшей потёртого человека, хлопающего себя по опустевшим карманам, из которых вылетали розовые птички - иллюзии. "...И тут его открыли..." - к нему подъезжал владелец газеты, открывал у Финна череп и, заглянув туда, назначал его редактором.

В.Афанасьев, посмотрев эскизы и альбом с раскадровкой всего спектакля, вызвал к себе Л.Хаита и предложил ставить спектакль точно по намеченному плану. Добавился только один эпизод - "Сон Джерри" в начале второго акта. Он появился после того, как комиссия Управления культуры, **не** зная, разрешать спектакль или запрещать, перенесла премьеру с июня на осень и распорядилась что-нибудь сделать, чтоб спектакль остался "новаторским, но не пугающе новым". Спектакль имел широкий резонанс, был отмечен и в Киеве, и в Москве. Л.Хаит получил за режиссуру "отлично" и Харьковский театр юного зрителя впридачу.

Вернувшись из Каира после годичной командировки (май 1964 года), В.Афанасьев активно взялся за "Божественную комедию", постановочный план и раскадровку которой я подготовил.

Началось "сотворение мира". Спектакль должен был строиться на принципиально другом, чем в "Позвонке", добром, улыбчивом, тёплом юморе. В этом и я, и Афанасьев были союзниками. Но он сосредоточил "тепло" и на Адаме, и на Еве, и на Создателе. Он даже сознался мне, что **не** уверен в отсутствии Господа на небе.

Я же хотел Создателя с ангелами сделать воплощением нашей бюрократической системы, как будто это - сегодняшний день и всё можно. Придумал в спектакле множество сцен, которых не было у И.Штока. Так, Господь Бог водил Адама и Еву по раю, показывал им "Парк без культуры, но с отдыхом им.Эдема", читал в лектории "общества по распространению" лекцию "Есть ли я". В раю были "райские" организации: "рай-Оно", "рай со Бес", райотделение "Господь-безопасность" и т.д.

Конечно, всё это было снято, и не начальством, - самим В.Афанасьевым. Он хотел ввести в спектакль "живой план", как у С.Образцова, и в мою идею летающего по сцене Создателя не верил. Но потом был успех" (195).

Имя главного художника театра В.Кравца, художника-постановщика с режиссёрским мышлением, заслуженно можно поставить рядом с теми, кто создавал "харьковский феномен".

Следующим шагом на пути к постижению тайн искусства играющих кукол стала "Военная тайна" в постановке В.Вольховского. Это одна из первых на Украине попыток создать спектакль "поэтического театра". Попытка была ещё довольно робкая, но спектакль опрокидывал устоявшиеся взгляды на понятие " граждане ко-патриотическая тема" как нечто леденцовое, не имеющее отношения к реальности. В спектакле звучали песни Булата Окуджавы, он был пронизан искренностью, лиричностью. Молодёжь играла, ставила свои первые спектакли и мучилась "проклятыми кукольными вопросами": где выход из имитационного тупика? Как соединить живое и неживое в одном спектакле? Хорош или плох кукольный натурализм? "Я ощущаю ностальгию по натуралистическому театру, -признавалась много лет спустя заслуженная артистка Украины Э.Смирнова. - С такими куклами нужно было работать, обладая безусловным мастерством. Это не забава дилетанта, это - профессия. Когда с натуралистичными куклами работали мастера 60-х годов, герои пьесы действительно оживали. А сейчас часто актёр не может оживить и элементарную, условную куклу. Но если актёр не может в простом сделать сложное, он и в сложном будет

делать только самое простое..." (196).

"Это были чудовищные спектакли, в которых всё имитировалось, где была масса реквизита. Спектакли традиционные, архаичные, но в руках мастеров они, действительно, жили какой-то своей магической жизнью, - вспоминал В.Шрайман. - Эти куклы 60-х годов были натуралистичными, со стеклянными глазами, с причёсками и шкурами из настоящего меха, и всё-таки был в них какой-то шарм. Вероятно, здесь всё решал уровень актёрского мастерства. Мы все это, конечно, тогда отвергали, сваливая и плохое, и хорошее в одну кучу, ставя клеймо " "натурализм". После Харьковского театра я пришёл учиться к М.Королёву, чувствуя себя ужасным авангардистом. Но сейчас думаю, что мы ещё вернёмся к эстетике натурализма на новом диалектическом витке - на уровне гиперреализма" (197). Поколение конца 70-х — начала 80-х годов, действительно, будет возвращаться к подобной эстетике, называя её театром манекенов, гиперреализмом, суперреализмом, тотальным театром.

Феноменальный творческий взлёт Харьковского театра кукол пришёлся на время, когда возникала живая связь с зарубежными театрами. В стране был создан Советский центр УНИМА. Кукольный мир сотрясали новаторства в области театральной эстетики, поэтики, сценографии, режиссуры, актёрского мастерства, демонстрировавшихся на первых Международных фестивалях театров кукол в Бухаресте. Они, как подземные толчки, первый - в 1958 году, второй - в 1960-м, третий -в 1965 -м — рушили устоявшиеся штампы.

Именно в этот период, когда нужно было, сохранив всё лучшее, создавать принципиально новое, метод "аккумуляции творческой энергии" Харьковского театра ; кукол дал великолепные результаты.

Во многом возникновению "харьковского феномена" способствовала та питательная среда, которая возникла в Харькове на рубеже 50—60-х годов. Это был город студенческой молодёжи, проснувшихся надежд, поэтических вечеров, молодёжных кафе, самодеятельных и полупрофессиональных студий.

Но решающей оставалась личность Строителя театра. Виктор Андреевич Афанасьев при всей противоречивости характера был в истории советского театра кукол человеком выдающимся. В.Шрайман вспоминал: "Его в театре побаивались как отца с абсолютной властью. Одевался он всегда строго, респектабельно, обладал, когда это было нужно, обаянием. Мог очаровать и расположить к себе. Умел точно, безошибочно находить талантливых людей, особенно молодёжь. Умел прекрасно говорить, был замечательным рассказчиком с яркой, сочной, живой русской речью. С его способностями он мог бы стать и разведчиком, и дипломатом, и крупным чиновником. Видимо, он был и добрым человеком, но об этом вряд ли кто в театре догадывался. Вызов в кабинет к В.А.Афанасьеву приводил в священный трепет" (198). В 1968 году харьковчане получили прекрасное помещение. Это было здание на площади Тевелева, построенное в 1907 году по проекту А.Бекетова и реконструированное специально для театра архитекторами Б.Клейном и Е.Любомиловой.

Там были и зимний сад, и аквариумы с уникальными рыбками. Была организована постоянно действующая выставка подарков, сувениров, там же располагался музей кукол, по количеству экспонатов уступавший разве что музею Центрального театра кукол в Москве. Куклы из союзных республик, Болгарии, Польши, ГДР, Румынии, США, Канады, Бельгии, Франции были собраны под сводами этой новоявленной "кукольной Мекки". Может быть, именно он, В.Афанасьев, как никто другой знал, что искусство живёт не в хижинах, а во дворцах.

Дворец был, искусство - тоже, не хватало только кукольной кафедры в Харьковском институте искусств. И вот в 1969 году она была создана. Её руководителем стал

народный артист Украины В.Афанасьев. Бывший балаган за полтора десятилетия превратился в одну из крупнейших кукольных академий. Таков "харьковский феномен".

**\* *Когда книга уже была подготовлена к печати, пришло известие: в 1998 году Харьковскому театру кукол присвоено имя В.А.Афанасьева.***

ЛЬВОВСКИЕ КУКЛЫ

После освобождения Львова в городе был организован Дом народного творчества, занимавшийся вопросами художественной самодеятельности области. В конце 1944 года его художественный руководитель А.Мацкевич и директор С.Стешенко получили от Львовского горкома партии задание организовать театр кукол для детей. Для этого они были направлены на стажировку в Москву.

Особое впечатление на них произвели спектакли "Кот в сапогах" Г.Владычиной в Центральном театре кукол и "Снежная королева" Е.Шварца в Московском областном театре кукол.

Это были лучшие спектакли тех лет, и они стали

для основателей Львовского театра главными творческими ориентирами. А.Мацкевич и С.Стешенко никогда прежде театром кукол не занимались, но они были людьми талантливыми, с творческой искоркой. С.Стешенко -великолепный художник, А.Мацкевич - в прошлом актриса студии "Березиль", ученица Леся Курбаса, оказавшего колоссальное влияние на формирование украинского театра кукол. Она часто будет вспоминать совет Л.Курбаса, данный ей в 20-х годах: "Если хотите стать режиссёром, возьмите в помощники кукол". Пророчество Л.Курбаса сбылось -А.Мацкевич "взяла в помощники кукол". Труппу набрали из молодёжи – участников художественной самодеятельности и работников Дома народного творчества. В неё входили: Т.Серант - студент политехнического института, О.Дычко - методист, Н.Романченко, Н.Акимова - участники драматического кружка, О.Краснокутская, В.Боднар - музыкнты.

8 апреля 1945 года Львовский театр кукол открылся популярным тогда "Гусёнком". И сразу же - ещё одна премьера: "Волшебная галоша" Г.Матвеева, за ней -"Ивасик-Телесик" Ю.Заховая. Театр начал свою деятельность. "Первое появление актёров на машине перед клубом встречалось гробовым молчанием и даже враждебными взглядами собравшихся здесь взрослых и детей, - писал В.Чекирда. - А.Мацкевич выходила перед ширмой со вступительным словом, в котором говорилось о мирной миссии приехавшего театра, о значении театрального искусства, и кукольного в частности, обращалась к боязливо жавшимся к стене детям... После слов Антонины Наумовны эти дети становились своеобразными агитаторами. Они выбегали на улицу с радостными возгласами, что никто никого не собирается увозить в Сибирь, а просто приехали показывать спектакль. После их "агитации" двери ломились от напора взрослых и детей..." (199).

Зрители воспринимали спектакль **как** чудесное, магическое зрелище, требующее с **их** стороны вмешательства и помощи. Всё принималось "взаправду", каждое движение, каждый жест, поступок куклы вызывал активную зрительскую реакцию. Бывали случаи, когда **во** время спектакля "Ивасик-Телесик" дети выскакивали на сцену, хватали куклу Ведьмы и пытались разодрать, чтобы помочь героям сказки.

Осенью 1946 года на Республиканском смотре театров кукол Украины львовяне показали спектакли "Ивасик-Телесик", "Кот в сапогах", "Снежная королева". Театр был отмечен среди лучших. Справедливости ради надо сказать, что спектакли А.Мацкевич часто создавались по мизансценическому рисунку спектаклей С.Образцова.

Заслуженный артист Украины С.Ефремов, игравший в спектаклях А.Мацкевич, отмечал: "Складывалось впечатление, будто рука С.Образцова водила всех нас. А.Мацкевич, замечательный режиссёр, с неуёмной фантазией, любовью к кукле старалась не отстать **от** С.Образцова, переносила его идеи, находки на львовскую сцену. Часто спектакли делались по фотографиям образцовских спектаклей..." (200).

Пожалуй, наиболее самостоятельными были агитспектакли. А.Мацкевич и С.Стешенко придумали своего кукольного героя, которого назвали Петрусем. У него было много общего с украинским Петрушкой и вертепным Запорожцем. Петрусь родился в год Победы и прожил сравнительно немного - 7 лет, но его короткая **жизнь** сохранилась в истории театра кукол Украины.

Представление строилось на диалоге **Петруся с р**аешником о жизни Львова, на колхозные, политические темы. Петрусь агитировал за Советскую власть, бил дубинкой Черчилля и Трумэна, плясал и пел частушки с куклами-колхозницами.

1 мая 1946 года, когда Петрусь выступал на центральной площади города перед демонстрантами, люди, завидев его, прорвали оцепление и ринулись к кукольной ширме. После этого события, заставившего "отцов города" обратить внимание на молодой коллектив, Львовский театр кукол получил статус профессионального, был отделён от Дома народного творчества и передан в ведение Комитета по делам искусств. Но, как это часто бывает с кукольными коллективами, помещения при этом не получил. И долго, наверное, маялся бы театр без своего дома, если бы не помощь... Петруся.

...В 1947 году, во время чествования Львовского театра им.Заньковецкой. на сцену вышли девушки в масках. ,На них были широкие одежды из плюша. Повернувшись 1ИЦОМ к зрителям, они стали друг от друга на расстоянии вытянутой руки, и одежда их превратилась в своеобразную шрму. Полной неожиданностью для всех стало появление ^a этой ширме Петруся, а его первые слова: "Ого-го, -сколько народу! Оказывается, я вхожу в моду!" были встречены аплодисментами и смехом. В конце выступления, когда на поклон вышли персонажи из сказки "Кошкин дом", Петрусь, обращаясь к зрителям, сказал: "Куда смотрит горсовет? Кошка есть, а дома нет!" Вскоре, не без помощи этого публичного ходатайства Петруся, Львовский театр кукол получил собственный дом.

В спектакле "Когда ещё звери говорили" театр соединил в одно представление три сказки И.Франко -"Заяц и Медведь", "Три мешка хитрости" и "Старое добро забывается". Спектакль был задуман как оживление иллюстраций книги. Текст читал Ведущий вместе с Петрусем. При этом и Ведущий - драматический актёр, и Петрусь - кукла нашли органичную форму общения.

"Когда ещё звери говорили" не стал этапным спектаклем театра, но попытка коллектива обратиться к украинской литературе, к фольклору имела большое значение для его последующего развития.

В 1949 году писатель Остап Вишня предложил создать "живой сатирический журнал", где главным героем был бы Петрусь. Но этому предложению не довелось реализоваться. Петрусь исчерпал себя. Время агиток закончилось.

Наступало время сказки. А.Мацкевич почувствовала это и смогла передать ощущение возрождающейся жизни в сочном, весёлом музыкальном представлении "Коза-дереза" Н.Лысенко, в котором наряду с куклами играл живой актёр. Это был серьёзный шаг к освоению театром кукол спектаклей музыкального жанра - опер, оперетт, мюзиклов... В июле 1947 года, когда на гастроли во Львов приехал Центральный театр кукол, львовские кукольники сыграли для гостей "Козу-дерезу". Успех был ошеломляющий. С.Образцов смеялся до слез, приговаривая: "Ах, вы молодцы!". А сидевший рядом с ним З.Гердт стучал ногой об пол и, заливаясь смехом, повторял:

"Ах, чтоб вас дождь намочил!". Такая реакция Мастеров давала основания А.Мацкевич считать, что театр стоит на правильном пути, и она продолжала разрабатывать жанр музыкального кукольного спектакля.

Водевиль "Беда от нежного сердца" В.Сологуба стал этапной работой театра. Это был первый спектакль для взрослых, первый - с тростевыми куклами. Куклы в спектакле, как тогда было принято, имитировали драматических актёров. Машенька, сидя за столом, перебирала оборки скатерти. Александр сидел к ней спиной. Потом началась игра с поворотами головы, будто случайными взглядами, с мгновенной влюблённостью. Казалось, идёт обыкновенный "живоплановый" спектакль, только актёры почему-то очень маленькие, будто смотришь на сцену в перевёрнутый бинокль.

Но что это? У Кубыркиной шея вытянулась в страусиную, голова Александра завертелась на триста шестьдесят градусов. Кукольная эксцентрика ворвалась в этот будто бы драматический спектакль и взорвала имитацию изнутри. Метафоры спектакля материализовались, иносказания становились зримыми. В куклах и только в куклах мог идти подобный спектакль, только куклы могли **так** сыграть водевиль. "Беда от нежного сердца" стала визитной карточкой театра. Двенадцать лет не сходил спектакль с афиши.

Ещё более долгая жизнь ожидала "Золушку" Т.Габбе. Куклы здесь тоже походили на муляжи людей, но в них читалось стремление художника С.Стешенко и режиссёра А.Мацкевич создать обобщённые сценические образы. Музыка С.Прокофьева, отточенная актёрская техника, режиссёрский расчёт, искусство сценографа создали прекрасный сплав, имя которому " львовская "Золушка".

...В начале 50-х годов на спектакль "Чук и Гек", который игрался в спортзале, бежал мальчик лет шести. Был уже вечер, кругом - весь жёлтый от фонарей заснеженный город. "Жёлтый свет, зима, а мне тепло. Наконец, школа, спортзал, передо мной - ширма. На ширме какой-то мальчик, очень маленький. У него там тоже зима, снег и тепло. Чук и Гек идут по железнодорожному полотну и боятся волков. Куколки были как комочки и казались живыми. Ощущение от спектакля было какое-то уменьшительно-ласкательное" (201), - вспоминал через тридцать с лишним лет бывший львовянин, главный режиссёр Ленинградского театра марионеток М.Хусид.

Кто знает, может быть, и суждено было Львовскому театру через несколько лет стать одним из ведущих театров кукол республики, если бы так резко не изменилась его творческая манера. С 1956 по 1958 год обязанности главного режиссёра Львовского театра кукол исполнял А.Клипп. Театр количественно вырос. Вместе с опытными Е.Авраменко, Ю.Горпиничем, Ю.Колядой, В.Косовым, Н.Коханой, А.Радовой, О.Тарасьевой, И.Серант, Т.Серантом начинала работать и пришедшая в труппу молодёжь. Вышли премьеры "Фарбованый Лис" И.Франко, "Чёртова мельница" Я.Дрды и И.Штока. "Сокровище Валидуба" Л.Веприцкой, "По щучьему велению" Е.Тараховской, "Весёлая карусель" М.Азова и В.Тихвинского, "РВС" А.Гайдара...

Ранее А.Клипп был режиссёром драматического театра. Он мизансценировал спектакли в живом плане, а потом переносил их на ширму. Этот приём был не нов. Многие режиссёры драматического театра, оказавшись в театрах кукол, вели работу только через живого актёра, и критики порой воспринимали это весьма положительно.

"Исполнители действуют, как в обычном театре, -писал рецензент "Львовской правды" Б.Кордиани. -Отнимите у них кукол, отберите ширму, и вы станете зрителем хорошего "взрослого" спектакля. Думается, что это - самое крупное достижение, которым театр может гордиться" (202).

Для того, чтобы так оценивать работу кукольников, нужно абсолютно не понимать её специфику. "Самым крупным достижением" Львовского театра кукол стала имитация драматического искусства. На его сцене появились натуралистические куклы красноармейцев, восседавших на куклах-лошадях (копиях живых лошадей). Отшельник из "Чёртовой мельницы" старательно открывал и закрывал рот, что приводило рецензентов в восторг и побуждало их давать советы режиссёру и художнику (А.Клипп и М.Киприян) таким же образом "оживить" и других персонажей.

В 1959 году возвратились в Львовский театр кукол его основатели А.Мацкевич и С.Стешенко. Они поставили "Полёт на Луну" А.Мацкевич и А.Каневского (по мотивам киносценария Б.Эрдмана "Полёт на Луну"), "Лучше Ферды нет на свете" И.Калаба и "Два мастера" Ю.Елисеева, восстановили спектакли прошлых лет - "Золушка" и "Приключения Буратино".

По тематике "Полёт на Луну" - типичный спектакль конца 50-х годов. Уже вышли на орбиту первые искусственные спутники. Космос стал ближе, о нём мечтали.

На маленькой кукольной сцене появлялась панорама лунной поверхности, по которой делали первые шаги космонавты, возникали картины космоса... В определённой степени здесь кукольный театр начал имитировать кино. Иллюстративность, правда, всегда жила в кукольном искусстве - достаточно вспомнить раёк, греческую пинаку, представления оптических театров XVIII - начала XIX века, которые, кстати, уже тогда назывались кинематографами.

Наиболее удачной постановкой 1959 года был спектакль "Лучше Ферды нет на свете". Режиссёр А.Мацкевич, как последовательница и почитательница принципов работы театра С.Образцова, использовала и в этом спектакле многие образцовские находки. В частности, сценографический приём в "Волшебной лампе Аладина", где занавес поднимали и опускали великаны-джины, стоявшие у порталов сцены. В "Ферде" это делали два петуха. Под дружное "ку-ка-ре-ку" они наклоняли и поднимали головы, опуская и поднимая при этом занавес, который держали в клювах. В этом спектакле С.Стешенко создал, пожалуй, лучшие свои куклы.

Творческие поиски А.Мацкевич и С.Стешенко продолжили новый главный режиссёр и главный художник театра - М.Шурупов и В.Руденко. Первой работой художника В.Руденко в театре кукол стала "Прелестная Галатея" Б.Гадора и С.Дарваша (режиссёр Я.Геляс).

Главный режиссёр Львовского театра кукол М. Шурупов был в прошлом актёром и режиссёром драмы. Поэтому искусство кукольной режиссуры ему приходилось постигать в деле, в общении с актёрами, художниками, драматургами.

Первые спектакли М.Шурупова носили отпечаток некоторой, вполне естественной, растерянности. Показательным в этом отношении был спектакль "Дочь Индии" Н.Ходза. Это пьеса о том, как Рама спас свою жену Ситу от предводителя ракшасов Раваны. Куклы этого героико-романтического спектакля были маленькими слепками с драматических актёров. Они не могли создать приподнятую, романтическую атмосферу, не будили воображения, им не под силу были те "геройские подвиги", которые они должны были совершать на сцене. Отсутствие иносказания, метафоры в конечном итоге погубило спектакль.

Эклектичность постановок этого периода была связана и с тем, что главный режиссёр и художник тяготели к противоположным сценическим жанрам. М.Шурупова привлекала героико-романтическая тема, В.Руденко -пародия.

В середине 60-х годов в театре была поставлена "Божественная комедия" И.Штока. В этом спектакле режиссёру и художнику удалось найти органическое сочетание романтических, лирических мотивов с пародийными, сатирическими приёмами. Этот лирико-пародийный сплав способствовал созданию оригинального сценического произведения.

Важной для театра стала и постановка "Стриборов лес" М.Шурупова и В.Седак. В нём рассказывалось о том, как добрый волшебник Стрибор превратил жителей сожжённых оккупантами деревень в деревья и тем самым спас их от гибели. Вновь стать людьми эти деревья могли лишь тогда, когда найдётся человек, готовый пожертвовать собой ради счастья других... Сюжет давал возможность создать по-настоящему острый и одновременно поэтический спектакль. Коллективу удалось передать национальный колорит края.

В 1966 году театр лишился главного художника. Иное, чем у режиссёра, видение спектакля, иные устремления, позиции дали себя знать. М.Шурупову пришлось ставить спектакли с приглашёнными сценографами. Одной из лучших его работ был спектакль "Дикие лебеди" по Г.-Х.Андерсену, созданный с художником из Краснодарского театра кукол В.Пермяковым. Основной удачей были точно найденные удлинённые пропорции кукол, благодаря чему Эльза и её братья действительно приобретали поэтичные, "лебединые" черты. Правда, это была лишь стилизованная иллюстрация сказки, но иллюстрация талантливая.

Ядро труппы Львовского театра кукол уже в конце 50-х годов составляли актёры старшего поколения. К 1966 году театр состарился ещё больше. Пора было думать об актёрской смене. По инициативе директора Л.Зильберга при театре была открыта студия. Одновременно коллектив начал сотрудничать со словацкими коллегами. ^Первым результатом был спектакль "Подарок из Кошице" Й.Пегра и Л.Спачила. Это была студийная работа, поставленная А.Мацкевич вместе со словацкой художницей Я.Погореловой.

Пьеса первоначально называлась "Гулливер в Монюшкове", но так как куклы были сделаны мастерами Кошицкого театра, спектакль получил другое название -"Подарок из Кошице". Он был адресован самым маленьким зрителям и существенно отличался от всего того, что юные львовяне привыкли видеть на сцене своего театра. Куклы, сделанные из носовых платочков, с большими головами-шариками, с успехом заменили и даже превзошли своих "человекоподобных" родственников в обаянии, умении общаться с залом.

Второй совместной работой студийцев с Кошицким театром стал поставленный в 1968 году спектакль "Тайна голубого озера" (режиссёр А.Футаш, композитор В.Адамец, художник Я.Погорелова - постановочная группа из Кошицкого театра). Элементарные куклы (большие головы-шары, насаженные на палку) были в руках актёров] выразительными, динамичными, действенными. Однако неудачным оказался выбор пьесы: философские беседы, которые вели куклы, утяжеляли спектакль, мешали развитию действия. В этом спектакле, решённом в приёмах "чёрного театра", применили световой занавес. Куклы двигались как бы в чёрном космосе, где время от времени появлялась та или иная деталь декорации. В 1968 году в коллектив влилась группа студийцев, театр значительно помолодел. Но его подход к выбору репертуара не изменился. Примером тому может служить спектакль "Пылающее сердце" В.Евлампиевой по мотивам легенд об Олексе Довбуше. М.Шурупов стремился и на этот раз создать героико-романтический спектакль. Легенда давала для этого основания. Но пьеса, созданная по канонам бытовой сказки, была лишена романтических крыльев. В ней жили устаревшие имитационные тенденции, которые обрекали спектакль на поражение.

...Старый чабан вечером у костра рассказывает пионерам Юрчику и Маринке о том. что будто бы пещера, в которой Довбуш спрятал своё пылающее сердце, во время гитлеровского нашествия была завалена камнями... А когда дети засыпают, им снится, будто пошли они разыскивать эту пещеру. Ребятам препятствуют Разбойницкий, Грабеницкий, Палач, которые проникли в нашу страну из-за границы с целью отыскать клад Довбуша (203).

"Пылающее сердце" - банальная агитационная вампука, лишённая и искренней романтики, и подлинной социальной остроты, и сценичности. Спектакль так и не стал героико-патриотическим, несмотря на все усилия режиссёра М.Шурупова и художника И.Карпинца. Легенда о Довбуше никак не сочеталась (и не могла сочетаться) ни с пионерами Юрчиком и Маринкой, ни с гангстерами с зарубежным акцентом.

Не стал победой театра и спектакль "Поклонники и таланты", поставленный М.Шуруповым с художником оперного театра Г.Орловым. Натуралистичные куклы и плоские шутки не привлекли в театр зрителей. Не принёс удачи и последний спектакль, венчавший 60-е годы, "Ночь перед Рождеством" по Н.Гоголю. Очевидное противоречие в замыслах режиссёра А.Мацкевич и художника И.Карпинца завело эту работу в тупик. Если режиссёр задумала создать спектакль с элементами фантастики, сказочности, где прославлялась любовь Вакулы и Оксаны, то художника больше привлекали сатирические мотивы повести Н.Гоголя.

Разногласия режиссёров и художников, ориентация на псевдоромантические пьесы, привязанность театра к натуралистической школе 50-х годов не дали возможности Львовскому театру кукол полностью реализовать свой творческий потенциал в 60-х годах.

КИЕВСКИЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ

В освобождённом Киеве из числа актёров, вернувшихся из эвакуации, пришедших с фронтов, возрождалась труппа Киевского театра кукол. В неё входили:

В.Гончарова, М.Потоцкая, Д.Проничева (204), М.Склярова, Е.Стороженко, С.Чайковский. Директором театра назначили М.Тобилевича.

Город был разрушен, по Крещатику не пройти: груды камней, брёвен, мусора. Ещё шла война, приходили похоронки, но уже вставали из руин дома, цвели каштаны, играли дети. Пора было подумать и о кукольном театре. Он открылся в сентябре 1944 года премьерой "Ивасик-партизан" М.Тобилевича. Пьеса была слабой, но заложенная в ней тема освобождения, подвига народа волновала

каждого.

Вскоре в коллектив возвратились В.Швагрун, Я.Мирсаков, Б.Гончаров. Вернулся с войны кавалером многих орденов артист А.Буряковский (ныне заслуженный артист Украины). Медленно и трудно обретал театр прежнюю, довоенную форму. Центром, куда приезжали раньше учиться кукольники со всей Украины, он уже не был.

Киевский театр кукол получил стационар на улице Подвальной (ныне - Ярославов Вал), № 7 со зрительным залом на 200 мест. Художественным руководителем коллектива стал Я.Жовинский - один из тех, кто в 20-е годы создавал этот театр. Главным художником была Р.Марголина, очередным режиссёром - М.Склярова. В театре был и свой небольшой оркестр: скрипка, виолончель, кларнет, ударные, рояль.

Играли петрушечными куклами спектакли-сказки для детей: "Дударик" П.Тычины, "Слонёнок" Г.Владычиной, "Девочка и три медведя" М.Тобилевича, "Сказка о храбром русском солдате Иване" Я.Жовинского, "Репка" М.Артёменко и др.

В 1952 году состоялась встреча двух театров -Киевского республиканского и Львовского областного. Львовяне показали спектакли "Кот и Заяц", "Коза-дереза", "Золушка", а киевляне - "Колобок", "Репка", "Машенька и Медведь". В газете "Сталинское племя" появилась статья, в которой констатировалось, что "театры показали далеко не лучшие свои спектакли, и потому представление о творческом лице каждого из них получилось неполное и несколько одностороннее" (205). Все, **кто** принимал участие в обсуждении спектаклей, говорили о неудовлетворительном формировании репертуара в обоих коллективах. Не понравилось им в первую очередь "... отсутствие пьес, поднимающих актуальные вопросы жизни детворы. Маленьким зрителям хочется увидеть спектакли о детском садике, где они воспитываются, о школе, в которой они учатся. Дети хотят знать, чем живут сейчас их родители и старшие братья, увидеть на сцене героев, похожих на них самих и их друзей, получить ответы на многие вопросы. ребята должны уметь отличать хорошее от плохого, бороться с плохим. К сожалению, пьесы, которые ставятся в кукольных театрах, не могут удовлетворить все эти запросы. разве отвечают хотя бы на один вопрос, интересующий ребёнка, такие пьесы, как "Кот и Заяц", "Колобок", "Машенька и Медведь" или им подобные? Безусловно, нет. Неизвестно, зачем нужно показывать детям каких-то дедушек и бабушек, девочек и мальчиков, неизвестно где и когда живущих, не имеющих определённых занятий, интересов" (206). Знакомые нотки слышались в этих словах. Ба!.. Да это те же проклятые вопросы, звучавшие в середине 20-х годов: "Нужна ли сказка пролетарскому ребёнку?"

В 1952 году в Киевском театре был поставлен спектакль "Томми и Джонни". Пьеса была одной из самых репертуарных в республике начала 50-х годов. Она шла также в Винницком, Днепропетровском, Ворошиловградском, Житомирском, Харьковском театрах кукол и была поддержана критикой. Анализируя киевский спектакль, газета "Сталинское племя" писала: "Режиссёр-постановщик Я.Жовинский и творческий коллектив, вдохновлённый актуальной, важной темой борьбы за мир, с большим интересом и энергией работали над спектаклем. Постановка "Томми и Джонни" решена в реалистическом плане. Здесь нет наивной карикатуры, бессмысленной гиперболы и нарочитого гротеска. В спектакле куклы двигаются правдоподобно, голоса артистов звучат серьёзно, убедительно, понятно. Спектакль "Томми и Джонни" правдиво рассказывает юным зрителям о нищете и бесправии людей, томящихся под игом капитализма, учит их горячо любить Советскую страну, граждане которой живут свободно и счастливо. Однако в спектакле, как и в пьесе, есть недостаток. Драматург и театр, стараясь сделать пьесу более занимательной, заставили борца за мир учителя Уайта прятаться за ширму, чтобы подслушать разговор капиталистов, заставили его принимать участие в хищении копии стенограммы совещания. Совершенно понятно, что такое решение образа Уайта является неправильным. Автору пьесы следует исправить этот недостаток - внести соответствующие поправки в спектакль" (207). Этот "критический анализ" позволяет представить и уровень драматургии театров кукол того времени, и уровень критики, и те требования, которые предъявлялись к пьесам, *спектаклям.*

В 1953 году художественное руководство Киевского театра кукол перешло к главному режиссёру ТЮЗа, заслуженному артисту Украины А.Сумарокову.

В прошлое уходят спектакли-сказки "Дед и Журавль" В.Вольского, "Зайка-зазнайка" С.Михалкова, "Сундук сказок" В.Андриевича и Г.Ландау, созданные фантазией художников Р.Марголиной и Т.Максимович куклы.

Возникают маленькие копии, модельки ТЮЗовских , спектаклей: "Город мастеров" Т.Габбе, "Чёртова мельница" Я.Дрды и И.Штока и, наконец, как апофеоз - спектакль для взрослых "Где эта улица, где этот дом?" В.Дыховичного и М.Слободского. Нужно всё же отдать дань создателям Последнего спектакля - здесь был достигнут высочайший уровень имитации. Этих маленьких людей на небольшой ширме будто и не водили руки кукловодов. Казалось, произошло колдовство, и зрительный зал очутился в стране Лилипутии. Спектакль производил большое впечатление на зрителей, но в театр шли, как в балаган. Привлекала не театральность, а искусство фокусника-реаниматора, оживившего героев маленького музея восковых фигур.

Вместе с тем, были у театра и творческие успехи. В 1953 году он стал победителем Всеукраинского смотра театров кукол, а в 1957- м на его сцене были впервые поставлены две пьесы, которые и сегодня украшают афиши кукольных театров - "Поросёнок Чок" М.Туровер и Я.Мирсакова, "Непоседа, Мякиш и Нетак" Е.Чеповецкого.

Наметившийся подъём театра во многом определила его завлит, драматург М.Туровер, собравшая интересный авторский коллектив: Б.Чалый, А.Корнейчук, Е.Чеповецкий, Р.Виккерс, А.Каневский, В.Бычко и др. Благодаря её усилиям появились в репертуаре пьесы "Ай да Мыцик!" Е.Чеповецкого, "Я - цыплёнок, ты - цыплёнок" Г.Усача и Е.Чеповецкого, "Полёт на Луну" Р.Виккерса и А.Каневского, "Поросёнок Чок" М.Туровер и А.Мирсакова, "Барвинок" В.Чалого и др.

Театр давно ждал своего режиссёра, и он пришёл. Михаил Михайлович Рудин был приглашён на постановку спектакля "Три поросёнка". Талантливый режиссёр был безоговорочно принят театром и позднее возглавил его. Свою деятельность М.Рудин начал с творческой реорганизации коллектива. Он стремился к коренному изменению как самого театра, так и отношения к нему, В самом деле, каким был Киевский кукольный театр?

Полукоммерческим предприятием на госдотации. играющим тремя-четырьмя группами актёров умопомрачительное количество спектаклей. М. Рудин захотел поднять свой коллектив на уровень столичного высокопрофессионального театра кукол. И это ему удалось.

В 1968 году он поставил с художником Р.Марголиной спектакль "Приключения Винтика", с ней же - "Концерт". Обе постановки были показаны в Симферополе на семинаре режиссёров и художников в следующем году.

Огромное значение в творчестве режиссёра, конечно, имело содружество с Р.Марголиной. Без её сценографических решений и, главное - без её кукол спектакли М.Рудина потеряли бы очень многое. К примеру, кукла Винтика, сказочного мальчика с растопыренными железками вместо пальцев, с неловко припаянным носиком от чайника, вызывала нежность к этому нескладному, но сильному и доброму существу. Обаяние, трогательность -пожалуй, главные черты кукол Р.Марголиной.

Спектакли Киевского театра кукол шли на украинском языке. Постановки на русском были редкостью. Однако к концу 60-х годов ситуация резко изменилась. Всё меньше оставалось украинских школ. Театры были вынуждены подчиниться проходившему социальному *культурологическому процессу. Обсуждая в Симферополе спектакли Киевского* театра, критик С.Дрейден обратил внимание на то, что замыслы режиссёра М.Рудина гораздо выше их сценического воплощения. Действительно, М.Рудин как режиссёр-теоретик, режиссёр-педагог, режиссёр-организатор был интереснее, чем режиссёр-постановщик. Тем не менее, проработав много лет в театре, он сумел создать несколько оригинальных спектаклей, среди которых "Божественная комедия" И.Штока. Конечно, в постановке ощущалось влияние ГЦТК, но во многом создатели киевской "Божественной комедии" стали первооткрывателями. Черти, ангелы, Адам и Ева, даже Господь Бог были наделены яркими национальными чертами, покоряли народным *юмором. В 1965 году в Киевский театр кукол пришёл молодой* режиссёр Ю.Сикало. Его отец - народный артист Украины И.Сикало - актёр и режиссёр Винницкого музыкально-Драматического театра. Детство Ю.Сикало прошло за кулисами. Ещё школьником он принимал участие в спектаклях "Маруся Богуславка", "Запорожец за Дунаем", "На крутых берегах". После службы в армии Юрий Иванович вернулся в Винницу и, увидев объявление "Винницкому областному театру кукол требуются актёры", не раздумывая, пришёл к главному режиссёру В.Шестаку. Молодой актёр сразу **же** получил несколько ролей. В том числе - роль Винокура в "Майской ночи" Н.Гоголя. Актёры винницкой труппы А.Кривенко, В.Кушниренко были его первыми наставниками. В начале 60-х годов в коллектив пришло письмо из Ленинградского института театра, музыки и кинематографии о первом наборе режиссёров-кукольников. Юрий Сикало поступил в институт.

В середине 60-х годов, когда пора уже было думать о распределении, на гастроли в Ленинград приехал Киевский театр кукол. Спектакли молодому режиссёру понравились, манила и перспектива работать в столице Украины. После короткой беседы с М.Рудиным Ю.Сикало получил приглашение стать очередным режиссёром. В 1965 году он поставил в Киеве свой дипломный спектакль "Мальчик из страны солнца" Г.Усача. Через год на базе Киевского театра состоялось выездное заседание президиума Советского центра УНИМА. С.Образцов отметил работу молодого режиссёра.

С этого времени новые спектакли ставил, в основном, Ю.Сикало: "Приключения Пифа" Е.Жуковской и М.Астрахан, "Слонёнок" Г.Владычиной, "Большой Иван" С.Преображенского и С.Образцова. В 1969 году Ю.Сикало был назначен главным режиссёром Киевского республиканского театра кукол.

Давняя мечта кукольников республики сбылась. В 1966 году в Киевском театральном институте было открыто отделение театров кукол. Распоряжение о наборе отдали слишком поздно, и полностью укомплектовать курс не удалось. Тогда ректорат института решил взять на учёбу тех, кто выдержал экзамены на драматическое отделение, но не прошёл по сумме баллов. Так организовался "кукольный курс", на который приняли шестнадцать студентов. Возглавили его народный артист УССР и КазССР А.Соломарский и заслуженный артист УССР М.Рудин.

С самого начала курсу кукольников суждено было превратиться в драматический, так как люди, туда поступившие, мечтали о драме. Мастерство драматического актёра вёл А.Соломарский. Мастерство актёра-кукольника - М.Рудин. Дипломным спектаклем было "Обыкновенное чудо" Е.Шварца. Но так как средства на постановку отпускались мизерные, а связь с театром кукол к концу обучения почти полностью оборвалась, студенты решили оформить этот спектакль самостоятельно. "...Это было, действительно, чудо, - писал А.Соломарский. " В лесу, возле общежития студентов в Дарнице художником спектакля студентом Е.Коровченко были отобраны причудливые ветви, пеньки и стволы деревьев. Из них в натуральном их виде изготовили оформление для спектакля и мебель. На моей памяти много спектаклей в больших профессиональных театрах, но вот это студенческое оформление свободно могло выдержать сравнение с ними по оригинальности и богатству выдумки" (208).

Кроме мастерства актёра драматического и кукольного театра, выпускники курса за время учёбы освоили профессии бутафора, осветителя, гримёра, звукооператора. Несмотря на то, что "кукольный курс" дал в основном пополнение драматическим театрам, его деятельность не прошла бесследно и для театра кукол. Двое его выпускников - В.Бугаев и Н.Бучма - стали режиссёрами театра кукол.

ЛЮДИ И КУКЛЫ ДОНЕЦКА

Лишь в 1958 году в Донецке был открыт театр кукол, предшественник которого окончил своё существование в год начала войны. Создавать театр пришлось практически на голом месте. В городе не было ни своих режиссёров, ни актёров, ни художников. В качестве организатора пригласили В.Трипольскую - руководителя самодеятельного кукольного театра из Ужгорода. Она приехала со своим коллективом. По существу, это был семейный театр. 11 сентября 1958 года новый Донецкий театр кукол открылся спектаклем "Весёлый утёнок Тим" В.Трипольской. Базой его стал отдалённый от центра Дом пионеров, чуть позже - Дом медиков. Вакантные места актёров заняли участники художественной самодеятельности.

Спектакль "Весёлый утёнок Тим" в постановке и музыкальном оформлении В.Трипольской (художник И.Шкодина) был с нынешней точки зрения довольно примитивной, самодеятельной работой. В конце 1959 года театр сыграл премьеру спектакля "Ивашечка и ведьмин кот" (пьеса В.Трипольской по украинской народной сказке "Ивасик-Телесик"). Этот спектакль концептуально мало чем отличался от предыдущего. На постановку "Приключений Тома Сойера" Марка Твена (инсценировка, постановка и музыка В.Трипольской) пригласили художника Донецкого драматического театра им. Артёма А.Лазаренко. В качестве сценографического решения он предложил макет драматического спектакля, в котором играли маленькие братья драматических актёров - куклы.Началом подлинно профессиональной работы в коллективе стало приглашение из Львова художника, скульптора Любови Васильевны Ванифатьевой. Первый **же** её спектакль - "Сумка, чалма и свирель" А.Черняк и Е.Гелоди (режиссёр В.Трипольская, композитор А.Боровский) – дал коллективу как бы новую точку отсчёта.

Творческий уровень любого театра в первую очередь зависит от личности, профессиональных качеств, позиции его художественного руководителя. В.Трипольская, вероятно, была неплохим для своего времени руководителем самодеятельных кукольных театров, но профессиональная работа требовала от неё совершенно иных навыков, качеств, знаний.

В конце 1959 года в театр приехал заведующий музеем ГЦТК А.Федотов. Просмотрев репертуар Донецкого театра, он подверг спектакли критике, справедливо назвав их самодеятельными.

В мае 1960 года на встрече в Харькове четырёх театров кукол Украины (Харьковского, Донецкого, Луганского и Полтавского) Донецкий театр кукол выглядел самым слабым, творчески ущербным. С.Дрейден обратил внимание на то, что театр работает, в сущности, как вульгарная филармоническая группа, распределение ролей делается по раз и навсегда обозначенным амплуа, и потом появляются затёртые годами штампы, кукол актёры водят небрежно, без стройной системы, школы.

В 1961 году в театр пришёл новый главный режиссёр - Александр Давыдович Юдович. После института он работал актёром, режиссёром в Виннице, Харькове. Ровно. В 1941 году получил тяжёлые ранения, два года провёл в госпиталях, а когда поправился, работать в драматическом театре уже не мог.

В 1950 году А.Юдович стал режиссёром и актёром Харьковского театра кукол. Ставил спектакли "Запорожец за Дунаем", "Сорочинская ярмарка", "Наталка-Полтавка", в них же и играл. Затем несколько лет работал на Дальнем Востоке, снова вернулся в Харьков, где принимал участие в постановке "Чёртовой мельницы".

А.Юдович был искренним и страстным противником вульгарного, лобового решения спектаклей на "современную тему". На конференции кукольников Украины в Симферополе (1963 год) он публично отстаивал право театра кукол на собственное видение проблем современности. "Как же могут нам свыше диктовать и предлагать ставить пьесы о современности, не представляя себе средств воздействия театра кукол на детей? Разве обязательно ставить пьесу на современную тему, где главный герой непременно герой труда со звёздочкой?" -вопрошал он (209). Нужно было обладать гражданским мужеством, чтобы открыто выступить против схематичной агитдраматургии того времени.

Лучшим его спектаклем в Донецке стала постановка "Чёртовой мельницы" Я.Дрды и И.Штока. Спектакль создавался совместно с только что окончившим Харьковский театральный институт режиссёром С.Ефремовым (художник Л.Ванифатьева, композитор Н.Богословский).

Рецензии в прессе, воспоминания актёров, зрителей - всё свидетельствует о том, что эта постановка, собственно, и создала (не формально, а фактически) Донецкий областной театр кукол как профессиональный коллектив.

...Перед зрителями оживал Отшельник - тощий старик с поблекшими глазами, в выцветшей ветхой рясе. Эту роль играл Р.Трайлинг. Чёрт Люциус появлялся в образе щеголеватого юноши с тросточкой, в красном цилиндре, элегантный, в меру развязный и самоуверенный... Мастерски вёл эту роль сам А.Юдович. А сколько игривости, народного юмора, сочности было в бойкой служанке Каче (Т.Косовцева)! Сколько убийственного, томного отчаяния -в студенте-разбойнике Исидоре (С.Ефремов)! Какой капризно-печальной выглядела принцесса Дишперанда (О.Свидло)! (210). Конечно, А.Юдович во многом повторил постановку Харьковского театра кукол. Но в этой работе было немало и новых, придуманных режиссёрами сцен. Одна из них - "Сон Отшельника", в которой старик представлял себя вознесшимся на небо и прыгал по облакам. Складывалось впечатление, что у Отшельника менялось даже выражение лица. Смиренно опущенные глаза становились сладострастными, когда перед ним появлялись женщины-искусительницы. А какой взрыв хохота вызывали тощие длинные ноги отшельника, лихо отплясывавшие канкан с красоткой!

В активе главного режиссёра Донецкого театра кукол были спектакли: "Телевизор доктора Айболита" А.Юдовича и С.Ефремова, "Клянёмся тебе, Кибальчиш!" А.Горина и А.Юдовича, "Вредный витамин" Ю.Елисеева.

Именно в этот период взошли звёзды актёрских судеб Э.Смирновой и Ш.Фоерберга, началась успешная профессиональная деятельность С.Ефремова. С.Ефремов приехал в Донецк в 1962 году ставить дипломный спектакль "Сказка о потерянном времени" Е.Шварца.

...Он с малых лет знал, кем будет. В школе играл в кукольных спектаклях, сам их ставил, писал письма своему кумиру С.Образцову. В 1953 году из ГЦТК ему пришёл ответ:

"Дорогой Серёжа! Когда подберёшь себе какую-нибудь пьесу, напиши, как ты собираешься её поставить и в чём у тебя, возможно, будут затруднения. Мы постараемся тебе помочь советом. Заведующий музеем ГЦТК А.Федотов" (211). "Дорогому Серёже" было в то время пятнадцать лет. А через три года, когда он не поступил в театральный институт, к нему домой в Черновцы пришло другое письмо: "Уважаемый Серёжа! Конечно, жаль, что Вам не удалось поступить в институт, т.к. это было бы неплохо в смысле общего развития. Но огорчаться не стоит. Я тоже не кончал никаких специальных институтов. Если у Вас есть возможность, надо поступить в театр. Сначала не режиссёром, а актёром. Конечно, я не знаю, в какой театр Вы поступите и с какими людьми Вам придётся работать. Но во всяком случае, желаю удачи. Ваш С.Образцов" (212).

Восемнадцатилетний С.Ефремов последовал совету Мастера, и удача сопутствовала ему. Он поработал актёром во Львовском театре кукол и поступил на режиссёрский факультет Харьковского театрального института. Во время собеседования абитуриент заявил, что если ему не разрешат после окончания института работать в театре кукол, он поступать не будет. И он был принят. Преддипломную практику С.Ефремов проходил в Ленинградском Большом театре кукол под руководством М.Королёва. Затем, недолго поработав в Харькове, оказался в Донецке.

А.Юдович увидел в С.Ефремове перспективного режиссёра и дал ему полную свободу действий. "В Донецке я применил в репетициях метод действенного анализа, -вспоминал заслуженный артист Украины С.Ефремов. - Я хотел, чтобы каждый актёр в моём спектакле был режиссёром собственной роли. Мне было важно, чтобы артисты не просто выполняли мои указания, а самостоятельно думали, работали над ролью. Уже в то время я был уверен, что диктаторский метод управления актёром неверен, так как не учитывает основного - личности артиста. Спектакль, поставленный методом "диктатуры", очень быстро разваливается. Артисты какое-то время просто терпят режиссёра, выполняют на репетициях его приказы. Когда же спектакль, наконец, сдан, - они отторгают его, потому что не считают себя соучастниками творчества" (213).

Донецкий театр кукол 60-х годов был одним из самых молодых в республике. Отсюда и творческая атмосфера студийности, и экспериментальный характер спектаклей. и множество перспективных начинаний. Одно из них -рукописный журнал "Донецкий кукольник", первый номер которого вышел в 1962 году под редакцией С.Ефремова.

В журнале есть статья М.Королёва "Фантастическая позиция в театре кукол", где автор ориентирует деятелей театра на метод фантастического реализма:

"Фантастический реализм - термин, избранный Е.Вахтанговым для своего времени. Театр кукол имеет все основания забрать его себе [...]. В театре кукол другого быть не может. Ведь он умеет отразить действительность только своими фантастическими средствами..." (214). Идею создания такого журнала С.Ефремов позаимствовал у IU. Королёва, который редактировал в Ленинграде аналогичное рукописное издание под названием "Ширмотростевский".

А.Юдович приложил все усилия к тому, чтобы его молодой коллега постиг азбуку практической режиссуры, научился самостоятельно работать с актёрами. Он поддерживал и литературные увлечения С.Ефремова, который со временем стал автором пьес "Восставшие джунгли", "Ещё раз о Красной Шапочке" (в соавторстве с С.Коганом), "Сердце храбреца" и "Телевизор доктора Айболита" (совместно с А.Юдовичем), а также переводчиком с чешского ("Украденный мяч" Б.Сватоня, "День Кутясика и Кутилки", "Приключения Вихрастика" И.Пегра), с польского ("Гиньоль в Париже" и "Медвежонок Римтимти" Я.Вильковского, "Новая земля" Ю.Вольского) и т.д.

Лучшими работами С.Ефремова в Донецком театре были "Сказка о жадном Серёжке" С.Прокофьевой и "Голубой щенок" Д.Урбана (художник Н.Ясницкий). В "Сказке о жадном Серёжке" обратили на себя внимание молодые актёры Э.Смирнова и Ш.фоерберг.

Ш.Фоерберг пришёл в коллектив из Черновицкого самодеятельного театра кукол. В Донецке от раскрылся как актёр удивительного обаяния, мастер импровизации, | пленивший публику творческой фантазией и остроумием. |Если Ш.Фоерберг - актёр школы представления, то 'Э.Смирновой была ближе школа переживания, к тому же она отличалась высоким мастерством кукловождения.

В спектакле "Сказка о жадном Серёжке" Ш.Фоерберг играл Жадность, а Э.Смирнова - Серёжку. Дуэт молодых актёров, умноженный на талант режиссёра, в конечном счёте решил успех спектакля. В будущем Э.Смирнова и Ш.Фоерберг составят ядро театра С.Ефремова.

А.Юдович видел, что его коллега творчески сформировался, профессионально вырос до создания своего театра. Поэтому, когда в 1970 году С.Ефремова пригласили возглавить Хмельницкий театр кукол, **он** возражать не стал.

Донецкие мастера по изготовлению кукол славились в 60-е годы по всей республике. Их было мало, они получали гроши, но какие куклы они делали, с каким уважением относились к актёру! Имена А.Юшкевича, Е.Панжар хорошо знакомы кукольникам Украины.

Впрочем, наивно думать, что всё в театре было идеально. Ежедневно играли по два-три спектакля. Помещения не было, было лишь место для репетиций в отдалённом районе города. Энтузиазм 60-х годов у актёров иссякал... В начале 70-х у А.Юдовича обострились взаимоотношения с руководством Управления культуры, и он вернулся в Харьков. В 1971 году главным режиссёром Донецкого театра стал заслуженный артист Украины Б.Смирнов.

КРЫМСКИЙ ТЕАТР КУКОЛ

В начале 1946 года коллектив Крымского театра кукол начал распадаться, над ним нависла реальная угроза закрытия. Но не могли допустить его создатели - те, кто работал здесь в 30-е годы, во время оккупации, чтобы их детище так бесславно закончило свою жизнь. М.Шуринова и М.Руденко на собственные средства сделали кукол, декорации, написали две пьесы: "Волшебная торба" и "Лиса-злодейка". Всё это они безвозмездно передали театру, который таким образом поправил финансовое положение. Но М.Шуриновой и М.Руденко пришлось оставить родной коллектив.

В 1946 году театр получил помещение в центре города в здании кинотеатра "Пионер" со зрительный залом на 140 мест. В освобождённый Симферополь возвращались актёры. Многие пришли в Крымский театр кукол. Это А.Борисов, В.Северная, Т.Степанова, А.Шестакова. Все они были артистами драмы. Художественным руководителем коллектива стал заслуженный артист РСФСР Л.Ратнер -актёр и режиссёр Крымского русского драматического театра им. М.Горького.

В театре кукол сложилась трагикомическая ситуация:

подавляющее большинство его работников во главе с худруком к кукольному искусству не имели никакого отношения. Репетировали таким образом: сначала играли в "живом плане", без кукол, затем повторяли те же мизансцены с куклами.

Исходя из такого метода работы, претерпела существенные изменения ширма. Она превратилась в уменьшенную копию драматической сцены. Так легче было переносить на неё найденные в "живом плане" мизансцены. Следуя этой системе, поставили несколько спектаклей. Актёры не могли найти себя в кукольном театре, мечтали о драматической сцене. Не освоив специфики театра кукол, коллектив выпускал один за другим серые, невыразительные спектакли. Авторитет театра падал, труппа распадалась. Время с 1946 года до начала 50-х было самым несчастливым для Крымского театра кукол. За четыре с небольшим года здесь сменилось двенадцать главных режиссёров и более двадцати директоров . Только в сезон 1949/50 годов театр покинули два главных режиссёра и три директора. Заслуженный артист Украины Б.Смирнов вспоминал: "Я попал в Крымский театр кукол из драматического, в общем-то, случайно. Это было в 1951 году. В то время главным режиссёром работал А.Трапани - человек очень эрудированный, просто "ходячая энциклопедия". Театр он очень любил, но образование получил техническое и в вопросах режиссуры был только теоретиком. Мы подражали драматическому театру - чем больше похоже, тем лучше -и высшей похвалой для нас было сравнение: "как живые люди". А.Трапани великолепно задумывал спектакли, но полностью воплотить свой замысел не умел. Ему помогали актёры. Они пришли к нам, потому что полученные в войну ранения не позволяли им работать в драме" (215).

К тому времени в репертуаре Крымского театра кукол были спектакли "Голубой ястреб" В.Швембергера, "Ночь перед рождеством" по Н.Гоголю, "Волшебная лампа Аладина" Н.Гернет.

Если ранее спектакли лишь имитировали драматическую сцену, то А.Трапани решил вовсе отказаться от кукол и превратить театр в ТЮЗ с кукольной труппой. Это решение устраивало и большинство актёров, мечтавших о возвращении "на круги своя" - в драму.

Основное внимание теперь уделялось созданию драматических спектаклей: "Свадебное путешествие" В.Дыховичного и М.Слободского, "Квадратура круга" В.Катаева. Трудно судить о качестве этих постановок. Но вот о состоянии спектаклей кукольной труппы сохранились убедительные и объективные отзывы. Один из них в 1953 году был написан известным деятелем театра кукол О.Ушаковой: "1953 год. Симферополь. В репертуаре театра - "Туфельки Дин", "Пятак и Пятачок", "Потерянный день Гриши Кукушкина", "Заяц и Кот", "Иван - крестьянский сын", "Волшебная галоша", "Белый друг", "Зайка-зазнайка", "Гусёнок", "Весёлые медвежата", "Дикие лебеди". Спектакль на стационаре идёт, как и все остальные. Грядка не вынесена вперёд, но поскольку по ширине она во всю сцену, то видимость неплохая. Обтяжка ширмы, портала, общий занавес - из синего плюша, без всяких безвкусных украшений, нашивок. Во всех спектаклях художник (Л.Гусаренко) даёт живописные задники, очень Детально выписанные, целые пейзажи на холсте. В сочетании с куклой это нарушает правильное ощущение пространства, масштаба. Злоупотребляет художник и писанными на холсте кулисами в виде деревьев. Зачастую объёмные предметы, например, кусты, деревья, ставят на втором плане, тогда как на первый план выносится плоскостная живопись. Куклы всех спектаклей тростевые. Трости из толстой проволоки ничем не маскируются. Головки кукол по качеству очень разные. Среди довольно выразительных и правильных по форме попадаются совершенно неправильные, со страшными лицами. Особенно неприятны мальчики в "Потерянном дне Гриши Кукушкина". Головки кукол неряшливо отделаны, бугристы, с неприятно вытаращенными, накрашенными мёртвыми глазами. У некоторых кукол волосы наклеены в беспорядке. В раскраске голов применяется излишняя детализация. Это скорее подробный грим, а не головка театральной куклы. В кукле не всегда соблюдается пропорция. Есть куклы с непропорционально короткими ручками.

Актёрский состав театра неровен. Наряду с опытными актёрами, имеющими театральную подготовку, есть и начинающие - из самодеятельности. Суетливость, неотработанность физических действий куклы на сцене говорят о слабой театральной подготовке кукловодов. Не всегда понятно, какая из кукол говорит, поёт, так как одновременно на сцене двигается слишком много персонажей. Куклы часто отключаются от действия, засыпают на сцене с широко открытыми глазами. В некоторых спектаклях куклы подобраны из старых. К примеру, куклы спектакля "Пятак и Пятачок" взяты из другого - "Заяц и Кот". При игре актёры много кричат, пищат, что лишний раз подчёркивает отсутствие у них профессиональных качеств" (216).

Так жил и работал в то время Крымский театр кукол

- симбиоз кукольного и драматического театров. Поворотным для коллектива стал 1954 год. Очередной режиссёр А.Игнатьев на первых порах пытался копировать спектакли С.Образцова. Копировал старательно, по фотографиям. Так, по мизансценам ГЦТК он поставил "Приключения Буратино" и "Чёртову мельницу". В "Приключениях Буратино" было три "живоплановые" роли:

Карабас Барабас (А.Гришин), Король (В.Бочковский), Папа Карло (В.Жуков). Несмотря на то, что весь спектакль был копией образцовского, актёры, режиссёр вносили в него множество своих, как говорится, местных мотивов. Во время сдачи "Буратино" приёмная комиссия дружным смехом встречала выходы Короля, который, презрительно оглядывая зал, со знакомыми интонациями начальника отдела искусств произносил: "Единственный здесь зритель

- это я, Король". Именно эта, вызвавшая общий смех, роль подверглась на обсуждении жестокой критике.

Система работы "по Образцову", хотя и не была, строго говоря, творчеством, но прививала вкус к работе с куклой. Среди лучших актёрских работ в спектакле – Буратино (Н.Кумачёва), Мальвина (Н.Ррдзевич-Игнатьева), Пьеро (Л.Дроздова). Спектаклем "Кащей Бессмертный" начался новый этап жизни Крымского театра кукол. Коллектив отказался от павильонных декораций, писанных задников, кулис. Вместо подробной живописной картинки на сцене появлялись лишь отдельные детали оформления, способные пробудить зрительское воображение. В такой же манере были сделаны спектакли "Козетта", "Василиса Прекрасная", "Краса Ненаглядная" (режиссёры А.Трапани и А.Игнатьев).

Но ошибочно думать, что это был окончательный уход кукольников от натурализма. Куклы, характер актёрской игры, принципы режиссуры оставались, в основном, имитационными. Об этом свидетельствует и многочисленная пресса. Вот что писала, например, "Крымская правда" о спектаклях "Золушка" Т.Габбе и "Кот в сапогах" С.Диманд и С.Зельцер: "...Куклы настолько порой "оживают", что создаётся иллюзия, будто на сцене действуют люди [...] (Золушка - В.Глаголева, Кот -К.Вольховская). [...] Совершенно разные образы Цирюльника и Правителя с успехом создаёт Б.Смирнов. У Цирюльника и хитринка в обращении с клиентами, и искренняя влюблённость в своё мастерство, и сильный голос. Правитель хил и смешон. Если к этому добавить, что в "Золушке" Б.Смирнов играет роль Принца, станет ясен большой творческий диапазон этого, в сущности, ещё молодого и безусловно способного артиста. (217).

В сочетании имитации с элементами условно-психологического театра в 1957 году были поставлены спектакли "РВС" и "Али-Баба и сорок разбойников". Б.Смирнов в "РВС" играл роль Комиссара. Критика того времени требовала от актёров в первую очередь не типизации, не обобщения, а раскрытия индивидуальности, что в кукольном театре сделать довольно сложно. Поэтому Комиссар Б.Смирнова отмечался как неудачная роль. Зато все актёрские работы спектакля "Али-Баба и сорок разбойников" (режиссёр А.Трапани, художник С.Карникола, композитор В.Ковалёв) хвалили, потому что "куклы в этом спектакле ведут себя так правдиво, что сидящие в зале теряют грань условности. Так, в частности, ведут себя куклы Али-Бабы в руках артиста В.Чадаева, Касима в руках артиста Г.Мартьянова, Зейнаб, Фатимы и Марджаны в руках Н.Кумачёвой, К.Вольховской и В.Глаголевой, Хасана и Мухаммеда - в руках артистов Н.Раневского и Б.Смирнова"

(218).

Конец 50-х годов стал для Крымского театра кукол

временем помпезных псевдобылинных сценических произведений на героико-патриотическую тему: "Песнь о Руси", "Никита Кожемяка", "Иван - крестьянский сын".

Для постановки подобных спектаклей делалось по 30-50 кукол, в декорациях щедро использовалась золотая и серебряная фольга. Причём, куклы могли спокойно переходить из одного спектакля в другой. К примеру, среди 38 кукол "Песни о Руси" 17 были взяты из спектакля "Никита Кожемяка". "Песнь о Руси" была громоздкой постановкой по весьма слабой пьесе, где положительными героями были русские воины, а отрицательными - татарские. Спектакль прожил лишь один сезон, о чём, кажется, никто в театре не сожалел.

В 1961 году коллектив возглавил актёр Крымского областного драматического театра А.Кирилловский. Старые спектакли, как водится при смене главных режиссёров, сошли с афиши "как не отвечающие художественному уровню театра". Других спектаклей ещё не было.

А.Кирилловский привлёк к работе поэта Владимира Орлова. Первая пьеса будущего популярного кукольного драматурга называлась "Золотая чайка". Это довольно странный симбиоз крымской легенды с агитпьесой. Действие происходило "в наши дни" в Крыму, на берегу Чёрного моря. Мальчик и девочка во время купания нашли раковину, которая рассказала им легенду о Золотой чайке. Во время восстания на броненосце "Потёмкин" крымские рыбаки доставляли морякам продовольствие. Но однажды ночью, когда они поплыли к восставшему кораблю, погас маяк. Дочь одного из моряков зажгла его, за что была сброшена врагами в море и превратилась в Золотую чайку.

После того, как герои пьесы услышали эту легенду, к ним вдруг прилетела Золотая чайка и предупредила, что "с той стороны" к нам проник диверсант. В ответственный момент, когда девочке Лене грозила гибель, Золотая чайка снова превратилась в девочку-рыбачку и повторила свой подвиг.

Сам спектакль не заслуживает, наверное, серьёзного внимания, но это был один из первых опытов содружества Крымского театра с профессиональным литератором. Создавая последующие пьесы, В.Орлов пытался выйти из-под диктата режиссёра, который добивался имитации реальности. В.Орлов написал для театра несколько пьес, лучшей из которых была в те годы "Тимка с голубой планеты".

В большой мере успеху спектакля содействовал новый главный художник (в прошлом художник-бутафор драматического театра) В.Майоров. Человек огромной фантазии и редкой трудоспособности (он делал до ста эскизов одной и той же куклы, ни разу не повторяясь), В.Майоров заявил о себе как о ведущем художнике украинского театра кукол. Особенно плодотворной была его работа в содружестве со скульптором М.Бондаренко. решение В.Майоровым "Тимки с голубой планеты" было по тем временам смелым. Все события, проходившие в настоящем, решались натуралистично, в объёмных .декорациях с человекоподобными персонажами. Но те, что происходили в будущем, обозначались лишь контурами домов, реквизита, персонажей. На ширме появлялись не имитационные, а условные куклы, не маленькие копии загримированных драматических актёров, а куклы-контуры,

куклы-очертания, куклы-знаки,

Режиссёр умело воспользовался предложенным сценографическим решением. На семинаре режиссёров и художников театра кукол, который проходил в 1963 году в Симферополе, этот спектакль получил высоку оценку. Одной из лучших в спектакле была роль Робота в дополнении С.Морозова. Чистота и выразительность •сукловождения в сочетании с умением актёра создать интересный сценический образ сделали работу С.Морозова заметным явлением тех лет, "Самым чужеродным для кукольного театра" назывался другой, тоже симферопольский спектакль "Пончо" А.Юнке. Впрочем, чужеродным он был не только для кукольного театра, но и для театрального искусства в целом. Это была пьеса, где смешаны, кажется, все штампы агитки: угнетаемые дети Латинской Америки, их верный друг Собака, враг Капиталист, значок с изображением В.И.Ленина, вокруг которого разгораются латиноамериканские страсти. Драматургия заведомо обрекала спектакль на откровенную ходульность.

Где-то между этими полюсами - спектаклями "Тимка с голубой планеты" и "Пончо" - находился "Вредный витамин" начинающего драматурга Ю.Елисеева. При всех рудиментах кукольной агитки о диверсантах это была всё же добрая и даже талантливая пьеса. Режиссёр А.Кирилловский сократил в ней некоторые "шпионские" сцены, в результате чего очистилось поле для создания

интересных характеров.

Особенно удались роли Г.Мартьянову (Леший, Профессор) и Л.Кондряковой (Баба Яга), которые подарили своим героям живую, трогательную душу.

Интересно была решена сцена , в которой Баба Яга и Леший, забыв о своих подрывных задачах, поставленных перед ними шпионом Оборотнем, танцуют русскую плясовую лихо, заразительно, свободно. В это время появляется сам Оборотень. Заметив его, герои на глазах у зрителей преображались. Из озорных, бесшабашных танцоров превращались в немощных, сгорбленных, **покорных рабов.**

Актёр Г.Мартьянов, один из лучших кукловодов **страны,** творил **со** своим Лешим чудеса. Персонаж был одновременно и жалок, и обаятелен, и доверчив, и глуп. Палитра его характера раскрывалась столь своеобразно и неожиданно, что кукла вызывала постоянный зрительский интерес. Это, кстати, одно из основных качеств Г.Мартьянова-актёра. Его кукольные герои всегда непредсказуемы.

В 1963 году главным режиссёром театра стал заслуженный артист РСФСР С.Морозов. Он поставил лучший спектакль Крымского театра тех лет - "Неразменный рубль" Ю.Елисеева.

**Художник** В.Майоров стилизовал оформление под русский лубок. **Это** было, вероятно, удачное решение, так **как** сама история о неразменном рубле и ленивом Тите -откровенно лубочного толка. Яркие актерские работы создали **в спектакле** Б.Азаров (Тит) и Б.Смирнов (Злой колдун).

...Лежит Тит на лежанке, а поодаль, на кукольной грядке - Дед и Баба. Они осторожно, каждый по-своему, будят Тита. тот встаёт, лениво потягиваясь, зевает и вдруг... снимает маску. А под ней - широкое, дородушно-лукавое, с хитринкой лицо Б.Азарова. Тит снова надевает маску и уходит за ширму, после чего появляется уже куклой. Таких моментов в спектакле было несколько. Человеческое лицо под маской трактовалось театром как душа Тита -человека неплохого, но ленивого. В спектакле было много и чисто кукольных находок. Например, разговор Деда с Бабой. Вместо кукол зрители видели только свесившиеся с печи ноги. Старик потягивался и клал ногу на ногу. Баба в это время, беседуя, чесала носком одной ноги пятку другой.

Этот приём, который и сейчас используется кукольниками, в те годы воспринимался как открытие.

Работая над спектаклем, Б.Смирнов предложил В.Майорову сделать Злого колдуна рубахой-парнем, который изо всех сил старается быть привлекательным, улыбчивым. Уже одна деталь, которую очень точно нашёл художник, раскрывала истинный характер куклы: у обаятельного Злого колдуна рот был чуть искривлен.

В умении одной деталью создать полноценный художественный образ, придумать простую, но "говорящую" сценографическую установку заключался талант молодого художника Владимира Майорова.

К несчастью, жизнь его трагически рано оборвалась, Заслуженный работник культуры Украины В.Майоров умер в возрасте 36 лет.

СМЕНА ПОКОЛЕНИЙ, СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

Принято считать, что период натурализма закончился в 50-х годах. Однако кукольные спектакли принципиально изменились только к концу 60-х. Этому послужила, в основном, смена поколения режиссёров, художников. актёров театра кукол.

Если прежде, говоря о кукольных театрах, в первую очередь называли имена режиссёров В.Афанасьева (Харьков), Ю.Гимельфарба (Одесса), В.Шестака (Винница), М.Шурупова (Львов) и других, то в 70-х—начале 80-х годов состав лидеров обновился. Зазвучали имена С.Ефремова, Ю.Сикало (Киев), Б.Азарова (Симферополь), А.Попова (Хмельницкий), В.Бугаева (Черкассы), В.Левченко (Одесса). Процесс смены поколений ускорился в связи с двумя немаловажными обстоятельствами.

Во-первых, в 70-е годы на Украине открылись новые театры кукол. Сначала - в Запорожье, Кировограде. Хмельницком, Черкассах, Николаеве и Херсоне. Появились вакансии для молодых перспективных режиссёров.

Во-вторых, в то же десятилетие кафедра театра кукол Харьковского института искусств им. Котляревского начала выпускать специалистов.

Первый выпуск актёров-кукольников состоялся в 1973 году (руководитель курса И.Кагановская). В 1974 году институт выпустил ещё восемь актёров (руководитель курса А.Юдович). на следующий год - десять (руководитель курса Э.Смирнова).

Количество кукольных театров в республике росло, остро встал вопрос о молодой режиссуре. В.Афанасьев набрал первые режиссёрские курсы. Его выпускниками стали будущие режиссёры театров кукол В.Левченко (Одесса), А.Инюточкин (Кировоград), А.Ридный (Сумы), И.Рожко (Ивано-Франковск), Л.Попов (Хмельницкий), С.Столяров (Луцк).

Выпускники начали работать. Многообещающей была одна из первых постановок И.Рожко в Ивано-Франковске "Колокола-лебеди" И.Карнауховой и Л.Браусевича.

"Птичье молоко" М.Тудоровского поставил в Днепропетровском театре кукол В.Левченко. Несколько лет спустя он как режиссёр-постановщик дебютировал спектаклем "Военная тайна" В.Лебедева и А.Кирилловского в Харькове. В основу его творческого замысла положен принцип агитплаката. Это видно и по решению ширмы, занавеса в форме пятиконечной звезды, всадников на красных конях. Оригинально решались батальные сцены, которые зрители видели будто через огромный бинокль. Кибальчиша играла Э.Смирнова, Плохиша - А.Лозовская, Буржуинов - М.Корик, Ш.Фоерберг и А.Кривенко.

Харьковская газета "Красное знамя" отмечала:

"Выпускники вуза заняли достойное место в творческих коллективах Киева, Одессы, Кировограда, Львова, Ивано-Франковска, Ворошиловграда, Сум. Черкасс, Запорожья, Хмельницкого. Они работают также в Кишинёве, Белгороде, Барнауле, Владивостоке, Петрозаводске. Интересно сложилась творческая судьба многих из них. Сегодня на кафедре обучаются 50 студентов.Но по-прежнему она не может удовлетворить все заявки на выпускников, ведь с каждым годом число театров кукол в республике растёт. Сейчас их 23, а скоро будет 30" (219).

Для пополнения театров кукол республики молодёжью было испробовано много путей. Один из них -распределение в сложившиеся творческие коллективы целых актёрских групп - выпускников других театральных вузов страны.

"Оптимальным, на наш взгляд, - писала З.Дерябина, - является решение Львовского театра кукол, который принял на работу группу выпускников Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Несмотря на все сложности, возникающие при работе старшего и младшего поколений актёров, львовские кукольники пошли на это ради главного - создания труппы, объединённой едиными творческими стремлениями, умением решать творческие задачи на современном профессиональном уровне. Восемь человек, которые приехали из Ленинграда, образовали в театре самостоятельную группу, которая создала спектакли "Подарок из Кошице" и "Тульский секрет". Постановщик -молодой режиссёр М.Хусид работал под руководством признанного мастера - главного режиссёра театра М.Шурупова"(220).

Группа лениградских актёров, к сожалению, так и не смогла прижиться во Львовском театре кукол. Все они -Т.Белова, Е.Никитин, Ю.Любецкий, Л.Савчук, Н.Рябинникова, М.Хусид - пробыли здесь только один сезон.

"...Я помню тот день, когда мы вошли во Львовский театр кукол, - вспоминал М.Хусид. - В 1973 году я уже приезжал в свой родной город Львов и предложил тогда поставить спектакль "Сотворение мира". Художник Б.Понизовский сделал для этой постановки четыре варианта эскизов. Но они не удовлетворили художественный совет, и спектакль не был поставлен. (В 1976 году эти эскизы экспонировались на выставке в Москве во время XII конгресса УНИМА и получили высокую оценку специалистов). Первое, что все мы услышали, стоя в вестибюле театра, -голос актрисы из репетиционного зала. С типично кукольными интонациями она кричала: "Пудик! Пудик! Ищи свою песенку!.." (221),

Актерам-ленинградцам, которым М.Королёв прививал иную манеру игры, эти кукольные голоса были в новинку. Актёры чувствовали себя чужими во Львовском театре. А когда группе запретили репетицию пьесы Б.Брехта "Что тот солдат, что этот...", актёрам стало окончательно ясно - нужно уходить. После гастролей в Москве летом 1975 года вся группа ленинградцев уехала в Курган.

Слишком разными были их взгляды на театр, непохожими методы работы. Группа М.Хусида была инородным телом во Львовском театре кукол, у которого уже сложились свои традиции, собственное понимание задач театра кукол и способов их решения.

Своеобразным творческим развитием традиций Львовского театра кукол стала постановка Ю.Фридмана "Мадемуазель Нитуш". Этот спектакль стал визитной карточкой театра, предметом многочисленных обсуждений, дискуссий. Остроумный, с изумительной лёгкостью решённый художниками О.Имберович и М.Ушацем, он покорил львовян. Созданные изобретательными сценографами куклы и декорации не иллюстрировали, а передавали, кажется, саму душу этой лукавой и вечно молодой классической оперетты, нашедшей неожиданное для себя новое воплощение, новый дом в театре кукол. Нитуш исполняла А.Радова, Полковника - Т.Серант, Настоятельницу - Л.Грядовая.

Кукольные театры Украины того времени обладали уникальным творческим потенциалом, который давал им шанс в ближайшее десятилетие стать лидерами среди театов кукол других республик.

Здесь начинали свой путь В.Вольховский, В.Шрайман, Е.Терлецкий, С.Столяров, Р.Виндерман, Е.Гимельфарб и многие другие режиссёры, актёры. Если бы все они остались на Украине, то национальный театр кукол был бы обладателем целого соцветия талантов.

Но, видимо, не суждено было в то время Украине стать "кукольной Меккой". Шанс был упущен. В начале 70-х годов украинских шестидесятников разбросало далеко от крупных и столичных городов на периферию, на Урал - в Челябинск, Магнитогорск, Курган, Томск, Барнаул, Кемерово, где они основали свои "острова", полисы-театры.

В период смены поколений своеобразным координатором этого процесса была кукольная академия - Харьковский театр кукол им. Н.Крупской. Но если в 60-е годы он был неформальным лидером, то в 70-е первенство театра стало "охраняться государством". На сцене кукольной академии пробовали свои силы наиболее способные молодые режиссёры 70-х годов. Ими были поставлены спектакли "Ты для меня" Г.Сапгира и Г.Цыферова (режиссёр И.Кагановская), "Прелестная Галатея" Б.Гадора и С.Дарваша (постановка В.Афанасьева, режиссёр В.Шрайман), "Ай да Мыцик" Е.Чеповецкого, "Весёлые медвежата" М.Поливановой, "Солнечный луч" А.Попеску (режиссёр Е.Гимельфарб), "Приключения медвежонка" Ф.Кривина (режиссёр И.Кагановская), "Шерлок Холмс против агента 007 или Где собака зарыта?" А.Житницкого и В.Левина (постановка В.Афанасьева, режиссёры И.Кагановская и В.Левченко).

Одной из первых серьёзных удач режиссёра В.Шраймана стала постановка спектакля "Алёнушка и Солдат" (в содружестве с художником-постановщиком В.Кравцом, художниками А.Родионовой и В.Маяцким). Спектакль был отмечен Министерством культуры УССР, ЦК ЛКСМУ и ппезидиумом Театрального общества республики.

В 1974 **году** спектакль харьковчан "Волшебная галоша" на Международном фестивале театров кукол в Венгрии был награждён Почётным дипломом. Особый успех сопутствовал Ш.фоербергу, который сыграл роль Охотника на венгерском языке.

Основными работами театра стали "Украинский вертеп" и "Комедия о Петрушке", созданные учениками В.Афанасьева под его руководством. Это была попытка реконструкции традиционных кукольных представлений.

Режиссёр А.Инюточкин приступил к **работе** над редакцией текста вертепной драмы. Проанализировав тексты Сокиринского. Батуринского, Хорольского и Купянского вертепов, он отобрал характерные для всех сцены и создал на **их** основе сценический вариант для харьковского спектакля "Украинский вертеп". Учитывая, что вертепный спектакль в Харьковском театре должен был идти на большой сцене, увеличили вертепный домик и куклы. Все роли исполнял один актёр. В спектакле участвовали и помощники вертепника -артисты А.Куцык, Н.Левченко, А.Рубинский, И.Рабинович и В.Холковская. Они были в спектакле и хором - исполняли колядки, и музыкантами - за время репетиций научились играть на народных инструментах (дудке, цимбалах, бубне, барабане).

"Комедию о Петрушке" поставил молодой режиссёр Л.Попов. Вместе с художником В.Маяцким он также пошёл по пути реконструкции старинного текста, который был скомпонован из черниговских вариантов комедии.

Однако в своём "Петрушке" постановщики несколько отошли от сложившихся традиций. Спектакль играл не один кукольник, а целая группа: Петрушку - В.Гусаров, Невесту - Л.Давыдова, Цыгана - Н.Велит, Лошадь и Торговца -Е.Бондаренко, Доктора -С.Куц, Черничку - Г.Остапенко, Капрала - Н,Бойко.

В 1976 году на XII конгрессе УНИМА и Международном фестивале театров кукол в Москве "Украинский вертеп" и "Комедия о Петрушке" были отмечены Почётным дипломом.В 1979 году на Международном фестивале театров кукол в Бельгии, который проходил под девизом "Ожившие традиции", спектакль "Украинский вертеп" был тепло встречен кукольниками многих стран мира.

Смена поколений в театрах кукол проходила интенсивно, динамично. Менялся стиль работы, творческие программы, методы, направления театров кукол многих городов Украины,

**ХМЕЛЬНИЦКИЙ**

До 1970 года профессионального театра кукол в городе Хмельницком (бывший Проскуров) не было.

Знал он польскую шопку, украинский вертеп, "Петрушку", помнил гастроли заезжих европейских кукольников, **но** собственного стационарного театра не имел.

Открыть его довелось молодому режиссёру Сергею Ивановичу Ефремову спектаклем по написанной им совместно с С.Коганом пьесе "Восставшие джунгли". Это была довольно беспомощная агитка на темы вьетнамской войны.

"...Далека вьетнамская земля, - писала газета "Советское Подолье". - Джунгли. Они охвачены пламенем войны. Рвутся бомбы, которые бросают на мирные сёла проклятые янки. Тут живут дедушка Сань и его внучка Унга. Ее родителей убили оккупанты. Унга с дедушкой решили **отомстить янки. Себе в друзья они берут** слона и птиц. Однажды им удаётся поймать американского шпиона Билла, который принёс в джунгли много горя и слез. Поэтому и восстают джунгли, борются и побеждают" (222).

Эту постановку Хмельницкий театр кукол показал осенью 1970 года, а к Новому году уже подготовил вторую работу - спектакль на украинском языке "Котик-вуркотик" польского драматурга Э.Поплавского (перевод З.Дерябиной). В нём играли актёры А.Агибалов, Г.Песецкая, Э.Ткаченко, Е.Ткаченко, О.Колчинская, Л.Янчишина, В.Андреенко, Л.Крупнова. (Андрей Агибалов и Галина Песецкая и прежде, будучи актёрами драматического театра, параллельно работали с кукольными спектаклями). Последующие постановки - "Ещё раз про Красную Шапочку" С.Ефремова и С.Когана, "Катигорошек" Г.Усача, "День Кутясика и Кутилки" И.Пегра. "Сказка о жадном Серёжке" С.Прокофьевой, "Эгле -королева ужей" С. Не рис - упрочили положение ^Хмельницкого театра кукол.

*\* Рецензент газеты "Советское Подолье" писал об {"Эгле - королеве ужей": "Первое, что бросается в глаза, {когда поднимается занавес, - внешность кукол, созданных •в манере литовских сувениров. Они создают ощущение , красочной картины из народной жизни. Конечно, куклы" *''* сувениры несколько усложнили работу с ними - их трудно ^"оживить". Но музыка, которая сопровождает спектакль, " помогла найти пластическое решение образов героев" (223).

Музыку режиссёр взял из балета заслуженного деятеля искусств ЛитССР композитора Э.Бальсиса, стихи перевёл Г.Усач. Живописных, выразительных кукол создал

художник Г.Жалалис.

В 1973 году из областного драматического театра в коллектив пришёл работать худэжник В.Безуля. Его первой работой стали "Три поросёнка" С.Михалкова. Шло время. Театр готовился начать работу в новом помещении, мечтая открыть стационар на 200 мест премьерой спектакля для взрослых. И вот - "Божественная комедия" И.Штока. Спектакль был особенным. В день, когда он игрался, репетиции не назначались. В нём была занята **вся труппа.** Актёры придумывали и вставляли в действие новые интермедии, шутки, репризы.

Зрители полюбили "Божественную комедию", и в театр трудно стало попасть. Адама играл С.Ефремов, Еву -Э.Смирнова и О.Колчинская, Дьявола - С.Святненко.

Успех спектакля окрылил коллектив. Начали работать над второй постановкой для взрослых - кукольным концертом.

С.Ефремов, будучи по своей натуре режиссёром-просветителем, популяризатором, пропагандистом богатых

средств искусства играющих кукол, создал своеобразную театрализованную лекцию, рассказ о театре кукол с демонстрацией его возможностей. Актёры играли концертные номера с самыми различными куклами-предметами, планшетными, мимирующими, теневыми, тростевыми...

Наряду с юмористическими и сатирическими миниатюрами - "Танго", "Рассказ ефрейтора Ершова", "Дипломная работа", "Ах, почему я холостой!" зрители познакомились с номерами философскими, драматическими - "Помни!", "Экспромт", "Монолог Скупого" из "Маленьких трагедий" А.Пушкина.

Спектаклями "Волк и семеро козлят" Ю.Гимельфарба, "Стойкий оловянный солдатик" В.Данилевича С.Ефремов в 1976 году завершил работу в Хмельницком кукольном. Режиссёр перешёл работать в Одесский театр кукол, а чуть позже - в Киевский республиканский. В Хмельницком же театр возглавил самый молодой в республике режиссёр - выпускник Харьковского института искусств Л.Попов.

Если своеобразие творческого метода С.Ефремова заключалось в умении создать необходимые условия для актёрской импровизации, то особенность нового главного режиссёра Хмельницкого театра кукол - в абсолютном видении пластической формы спектакля. Творческий почерк Л.Попова мягок, лиричен. Среди первых его спектаклей -"Заколдованная мышка" А.Балинт и "Куда ты, жеребёнок?" Р.Московой.

Музыкальные спектакли Хмельницкого театра кукол конца 70-х годов были оригинальными художественными произведениями, в которых естественно сочетались постановочный талант Л.Попова и актёрский ансамбль, воспитанный С.Ефремовым.

Отчётливо просматривалась и цельная тематическая линия молодого театра. От "Странного Вовки" - Волчонка, не похожего на других, ищущего свой, может быть, не самый лёгкий в жизни путь (режиссёр С.Ефремов), к Жеребёнку, бегущему из балагана, чтобы "стать большим и смелым" ("Куда ты, жеребёнок?", режиссёр Л.Попов).

В конце 70-х годов творческий авторитет театра был уже достаточно высок, что позволило провести на его базе зональный фестиваль. В нём участвовали актёры Киевского, Хмельницкого, Черниговского, Житомирского, Винницкого, Черкасского театров кукол. Встреча дала объективную картину состояния искусства театров кукол в республике 70-х годов. Картина получилась пёстрая. Здесь были и традиционные - в манере 50-х годов натуралистические спектакли, и работы переходного периода, где были поиск, элементы новых по тем временам художественных приёмов. Казалось, будто на перекрёстке искусств встретились три поколения художников.

Житомирский и Винницкий театры в то время играли довольно архаичные спектакли "Тайна дома утят" Д.Урбана (режиссёр Л.Онищенко) и "Маленький певец" (автор пьесы

и режиссёр В.Шестак). Киевский и Черниговский - поставили "Царевну-лягушку" Н.Гернет (режиссёр С.Ефремов) и "Волшебный корешок" Г.Усача (режиссёр Н.Бучма). Хмельницкий театр кукол показал "Военную тайну" Л.Лебедева, А.Кирилловского (режиссёр Е.Ткаченко) и "Заколдованную мышку" А.Балинт (режиссёр Л.Попов), Черкасский театр - "Белую розу" Б.Юнгера (режиссёр В.Бугаев).

Это были уже спектакли нового режиссёрского

поколения, в которых, в свою очередь, угадывались и новые направления поисков.

**ЧЕРКАССЫ**

В 1970 году был организован Черкасский театр кукол. По рекомендации З.Дерябиной главным режиссёром нового коллектива стал выпускник Киевского театрального

института им. Карпенко-Карого В.Бугаев.

Он родился в шахтёрском Червонограде Львовской области, с одиннадцати лет играл в самодеятельности Дворца культуры горняков, а в 1966 году поступил на актёрский факультет "кукольного курса". Когда весь его выпуск был распределён в Винь^цкий драматический театр, только он и Н.Бучма остались верны театру кукол. Правда, они стали не актёрами, а режиссёрами. Двойственность обучения (они учились по двум программам - кукольной и драматической) вольно или невольно наложила свой отпечаток. В.Бугаев, пожалуй, в первых же постановках стремился добиться синтеза элементов драматического и кукольного искусства. Вместе с директором нового театра Р.Михайленко, главным художником А.Курием режиссёр

начал строить свой театр.

По объявлениям, развешанным в городе, приходили будущие актёры. Читали стихи, басни, прозу. Способные зачислялись в труппу. Однако работать оставались не все. Многие не выдерживали. Зарплата была мизерная, а репетировать В.Бугаев привык, не считаясь со временем. Нужно было, создавая спектакль, одновременно учиться

мастерству актёра-кукольника.

На репетициях В.Бугаев учился и сам. Трудно было возглавлять театр, когда за плечами лишь институтская скамья. Но первые же его работы показали, что в Черкассах рождается один из лидеров украинского театра кукол. Им были поставлены спектакли: "Всё начинается сдороги, или Светофорыч и Неразбериха" П.Высоцкого и В.Ващаева, "Белая роза" Б.Юнгера, "Лошарик" Г.Сапгира, "Наследство Бахрама" Э.Успенского и Р.Качанова, "Золушка" Т.Габбе, "Волшебный фургон" и "Золотой цыплёнок" В.Орлова, Но программной постановкой В.Бугаева и его театра стала "Мэри Поплине" П.Трэверс. ...Расставшись с детством большинство взрослых носит маски. Так им удобнее, легче жить. Лишь дети обходятся без личин. Но они, в конце концов, вырастают, и родители дарят им... маски. Наденут ли они их или отважатся жить с открытым лицом, незащищённой душой?

Нетрудно заметить в этой режиссёрской трактовке позицию человека, воспитанного 60-ми годами. "Мэри Поплине" имела успех, была замечена критикой, прессой. Стремление открыть в литературном произведении принципиально новые мысли, повернуть драматургический материал так, чтобы показать его зрителям с самой неожиданной стороны, характерно для режиссуры

В.Бугаева. В 1978 году 29-летний руководитель Черкасского

театра кукол **Валерий** Флегонтович Бугаев **стал заслуженным артистом Украины.**

КИЕВ

Рубеж 60-х и 70-х годов был для Киевского республиканского театра кукол удачным. Поставленные молодым Ю.Сикало спектакли "Приключения Пифа" Е.Жуковской и М.Астрахан, "Тигрёнок Петрик\*\* Я.Вильковского и Г.Янушевской, "Большой Иван" С.Преображенского и С.Образцова, "Слонёнок" Г.Владычиной выдвинули коллектив в ряд лучших театров республики. Театр славился сильной труппой. Актёры А.Буряковский, Л.Гехт, Л.Клименко, В.Малинский и др. могли выполнить, вероятно, любую сценическую задачу, им были подвластны куклы практически всех систем, Пьеса "Приключения Пифа" была очень популярна, она шла по всей стране. Но постановка киевлян не терялась и не блекла на фоне других. Художник Р.Марголина в *\* сценографическом решении исходила из стилистики детских ; комиксов газеты "Юманите". Спектакль начинался прологом, в котором Мальчик-газетчик, продавая очередной номер, объявлял о публикации в нём рисунков с приключениями Пифа и кота Геркулеса.

Спектакль выигрывал за счёт уровня изобразительной

культуры, мастерства актёров. Лучшими были работы Л.Гехта (Геркулес) и И.Бриккер (Пиф). Великолепно, с юмором, стилизовал "под Париж" музыку к спектаклю

композитор В.Шаповаленко.

В 1972 году на Международном **фестивале театров**

**кукол в** Бельска-Бяла (ПНР) спектакль подтвердил **своё право на высокую** оценку. Зарубежная пресса **особо отмечала** высокий уровень актёрской игры.

Первый выход на международную **арену Киевского** театра кукол показал, что коллектив находится в превосходной форме. Новый главный художник Н.Сапожников, так же, как и Ю.Сикало, был выпускником Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Им, однокурсникам, было нетрудно найти общий язык, общие эстетические, профессиональные критерии.

Начало семидесятых годов ознаменовалось ещё одним событием - постановкой "Майской ночи" М.Старицкого (музыка Н.Лысенко, режиссёр Ю.Сикало, художник Н.Сапожников).

В дальнейшем театр будет постоянно обращаться к спектаклям для взрослых. Правда, они станут и свидетельством некоторого провинциального подражания репертуару Ленинградского Большого театра кукол. Вот, например, какие спектакли для взрослых были поставлены в Киеве: "Божественная комедия" (1976), "Клоп" (1978), "Любовь, любовь..." (1980). Совпадения с ленинградским театром и по годам постановок и по их названиям разительные.

Спектакль "Любовь, любовь..." В.Маслова по мотивам "Декамерона" Д.Боккаччо вызвал в своё время бурю разноречивых, в основном, критических откликов. (Долгое время он оставался и самым посещаемым спектаклем Киевского республиканского театра кукол). Его обвиняли в пошлости, сальности, безвкусице. Но, вероятно, дело не столько в спектакле, сколько в ханжестве самого времени. Под предлогом борьбы с пошлостью бюрократия от д искусства боролась с любыми, самыми робкими попытками ;-.' социальной критики, которые были в этом спектакле. Что -1 же касается его сальности, то она не шла дальше самого "Декамерона". Больше того, театр в своей попытке раскрыть новеллы Д.Боккаччо был весьма застенчив.

Для тех лет "Любовь, любовь..." был смелой, социально острой, жизнелюбивой работой, и этого ей не прощали. Диалоги Мецената-чиновника с Автором, поведение и реплики Монаха, Палача, Соседки раздражали недовольных не столько тем, что тексты были пошлы и сальны, сколько тем, что они обнажали пороки, скрывающиеся за видимостью добродетели.

Ю.Сикало в работе над этим спектаклем избрал, вероятно, единственно возможный в данном случае приём:

актёры играли фантазию на темы "Декамерона", ибо, прямо изображая похождения героев Д.Боккаччо, театр мог бы скатиться к вульгарности. Но он сыграл "Декамерона" как шутку Автора, **как** его издёвку **над ханжеством. И эта** издёвка проецировалась на ханжество современности.

В середине 70-х этот спектакль в числе многих других Киевский театр привёз на гастроли в Москву. Ещё раз подтвердили своё мастерство игравшие в нём актёры:

В.Малинский (Автор), А.Буряковский (Меценат), Т.Турковская (Нинетта), А.Дядюра (Монах). Однако время уже изменилось, спектакль был не в силах его догнать. робкие шутки, полунамёки вызывали только воспоминания о том времени, когда правду можно было говорить эзоповым языком, да и то шёпотом.

В 1978 году Ю.Сикало перешёл работать в Волынский театр кукол (Луцк). Главным режиссёром Киевского республиканского театра кукол стал С.Ефремов. Лучшими его работами были: "Добрый **Хортон" Е.Чеповецкого** (1979), "Солнечный луч" А.Попеску **(1980),** "Сказка о **рыбаке** и рыбке" А.Пушкина **(1982).**

Вместе с С.Ефремовым в коллектив пришёл интересный мастер - заслуженная артистка Украины Э.Смирнова.

Ю.Сикало и С.Ефремов - режиссёры абсолютно непохожие. Ленинградская школа учила иным подходам к процессу создания спектакля, чем харьковская. Театр С.Ефремова можно охарактеризовать как театр актёра, театр Ю.Сикало - как театр режиссёра. Обе школы имеют солидную родословнуг, дают немалые творческие результаты, однако редко уживаются,

Одной из лучших постановок С.Ефремова в Киеве была "Царевна- лягушка" Н.Гернет (художник-постановщик Н.Боровенкова). Режиссёр ввёл в ткань спектакля романсы на стихи А.Кольцова (компогтгор И.Карабиц), художник одела ширму в яркий сочный наряд узорчатой русской скатерти. С этим спектаклем киевские кукольники побывали в городе-побратиме Киева - Кракове, где имели заслуженный успех.

При С.Ефремове в театре **начал** работать композитор (впоследствии заведующий музыкальной частью театра) Л.Маркелов. **С его** именем будет связано немало значительных постановок Киевского республиканского театра кукол конца 70-х — начала 80-х годов.

Вскоре стало очевидным, что единомышленники Ефремова и остальная часть труппы Киевского республиканского театра кукол единым творческим коллективом стать не могут. В 1980 году из Луцка возвратился Ю.Сикало. Возникла двойственная ситуация, которая привела сначала к появлению филиала Киевского театра кукол, а позднее - к созданию Киевского городского театра кукол под управлением С.Ефремова. Театр Ю.Сикало и театр С.Ефремова продолжили работу в столице республики как два самостоятельных коллектива.

**ЛУЦК**

**В 1975 году был** организован **профессиональный театр** кукол на родине Леси Украинки. **Его** основателем стал бывший актёр Волынского украинского музыкально-драматического театра Д.Поштарук. В 1955 году 18-летним юношей он пришёл в театр, затем окончил актёрский факультет Киевского театрального института им. И.Карпенко-Карого, четырнадцать лет был актёром. Однако жил в нём и талант организатора театрального дела. В 1969 году Д.Поштарук стал заведующим отделом культуры Луцкого горисполкома, а в 1970-м - заместителем начальника управления культуры Волынского облисполкома. Перед ним открывалась неплохая служебная карьера. Но времена стояли застойные, дела предстояли бумажные, энергичному человеку в канцелярии было скучно.

И когда появилась возможность, он сформировал и возглавил Волынский театр кукол. Д.Поштарук вспоминал:

"Ни я, ни мои актёры, набранные из культпросветучилища, не знали, что такое кукольный спектакль и как его делать. Помог художник-кукольник из Киргизии С.Мохов, который на некоторое время стал нашим главным художником. Из дюралевых трубочек он смастерил лёгкую ширму, на неё надел бархатную обтяжку, сделал кукол к спектаклю "Мальчиш-Кибальчиш", Мы поставили эту ширмочку на сцене, а её там и не видно. Кое-как перекрыли свободное пространство занавесом, кусками театрального бархата и приступили к репетициям. Среди нас не было ни одного режиссёра. Видя безысходность ситуации, я сам сел в зрительный зал и показывал актёрам, куда пойти, где стать кукле, как повернуться. Так мы с С.Моховым и актёрами, которые и кукол-то ещё держать не умели, поставили первый спектакль. Смешно вспоминать, но в той беспомощной постановке у нас был даже живой план. Конечно, это ещё была абсолютная самодеятельность, даже не художественная" (224). Профессиональная работа началась с 1976 года, когда в театр пригласили выпускника Харьковского института искусств им. И.Котляревского режиссёра и художника С.Столярова.

Он не мыслил себе театра без эксперимента, стремился к синтезу различных искусств, театральных приёмов. С.Столяров стал первым учителем молодой труппы Волынского **театра, в** которой были актёры В.Перстенко, П.Савоша, Л.Микоян, В.Бакико и др. С ними он поставил несколько спектаклей, лучшими из которых были "Маленькая Фея", "Голубой щенок", "Великий Куко" и "Ай да МыцикГ. Замысел режиссёра и художника был интересен. "Маленькая Фея", например, игралась как психологическая драма с музыкой Вивальди. В "Великом Куко" режиссёр применил плоскостных кукол, а в "Волке на дереве" использовал марионеток. С.Столяров по своей природе -экспериментатор. Его энергии хватало и на воспитание труппы, и на постановку спектаклей, и на организацию городских праздников, ярких уличных шествий с куклами. К сожалению, он не долго проработал в Луцке. В 1978 году главным режиссёром театра стал Ю.Сикало. Вместе с ним из Киева приехал художник Н.Сапожников. У Волынского театра появился ещё один шанс в течение нескольких лет обрести, наконец, подлинную профессиональную форму. Для этого, кажется, было всё: опытные режиссёры, художник, директор, способные актёры. Спектакли "Волшебная лампа Аладина", "Приключения Пифа", "Поросёнок Ч о к" начали преобразовывать театр. Самодеятельный, по существу, коллектив постепенно превращался в профессиональный **театр.**

**ДОНЕЦК**

В 1971 году главным режиссёром Донецкого областного театра кукол стал Б.Смирнов. Театр всё ещё не имел стационара, из него ушла группа актёров. Но за плечами Б.Смирнова уже б'э|ла большая актёрская и режиссёрская жизнь. Профессией он владел в совершенстве и первыми же спектаклями завоевал авторитет в труппе. Это были:"3олотая чайка" В.Орлова, "Как стать великаном" С.Когана и В.Орлова, "Али-Баба и сорок разбойников" В.Маслова, "Друзья маленькой Китти" С.Когана, "Зелёная лисица" Ю.Страхова. В 1973 году театр возобновил спектакль для взрослых "Чёртова мельница".

В первые годы работы Б.Смирнов много экспериментировал. В спектакле "Иван - честной работник" **по** пьесе Е.Шварца режиссёр попытался совместить множество известных систем кукол: верховые, марионетки, планшетные, тантаморески. Эта тенденция была свойственна творчеству Б.Смирнова 70-80-х годов.

Семидесятые годы - время, когда театр Б.Смирнова лишь формировался, складывалось его новое творческое ядро: сюда пришла работать поэтесса С.Куралех, совпали позиции режиссёра и с поисками художника Н.Ясницкого. Труппа, которую принял режиссёр в начале семидесятых, состояла, в основном, из пожилых актёров. В 1977 году при театре открылась актёрская студия.

**ДНЕПРОПЕТРОВСК**

В 1972 году главного режиссёра Днепропетровского областного театра кукол А.Колесникова, проработавшего здесь с конца 40-х годов, сменил режиссёр драматического театра, заслуженный артист Украины А.Москаленко.

В поисках новой театральной формы кукольных постановок, сочетающих достижения всех искусств, вместе с А.Москаленко активное участие принял художник В.Никитин - выпускник Одесского художественного училища.

Лучшим их спектаклем был "Мальчиш-Кибальчиш" по А. Гайдару. Единство режиссёрского и сценографического решения, оригинальность и качество художественного замысла сделали днепропетровского "Мальчиша" событием.

Декорации стали как бы действующими лицами:

цветущая яблоня в глубине сцены с появлением Всадника, сообщавшего о нападении буржуинов, вдруг начинала чернеть, исчезала розово-белая пена её цветов, и вот уродливое безлистое дерево с кривыми ветвями создавало новую атмосферу, иной художественный образ.

В.Никитин понимал, что единственная возможность сохранить традицию - развить её. В 1980 году он начал преподавательскую деятельность в Днепропетровском театральном училище, а в 1982-м стал главным художником Криворожского театра кукол.

**СИМФЕРОПОЛЬ**

1970-е годы ознаменованы для Крымского театра кукол ростом художественного уровня спектаклей, что позволило ему со временем стать одним из ведущих коллективов республики.

Начало положил спектакль "Клянёмся тебе, Кибальчиш!" по А.Гайдару. Успех его обеспечили режиссёр-постановщик С.Морозов и художник В.Майоров, сумевшие решительно отойти от постановочных штампов, которые уже тогда щедро наслаивались на эту пьесу.

Художник предложил неординарное решение: алая звезда, увеличивающаяся до размеров зеркала сцены, была как бы центральным образом, символом. Она то наплывала на зал, распахивая свои лучи навстречу зрителям, обнимая их, то удалялась, превращаясь в далёкую звезду надежды.

Лучшей актёрской работой был Плохиш в исполнении д.Азаровой. Сочетание пластичной выразительной куклы с мастерством актрисы дало интересный многогранный образ предателя. Однако спектакль много терял из-за отсутствия альтернативы Плохишу. Увлекшись гротесковыми изображениями Буржуинов, театр не смог предложить им достойных по степени выразительности противников. Поэтому конфликт спектакля развивался не между Мальчишем и Буржуинами, а, скорее, между Красной звездой и Плохишом.

В начале 70-х годов несколько изменилась и расстановка режиссёрских сил в театре. Уехал в Донецк Б.Смирнов. Начал ставить спектакли артист театра, студент режиссёрского отделения Краснодарского института культуры Б.Азаров.

Одной из его первых режиссёрских работ в Крымском театре был спектакль "Приключения барона Мюнхгаузена" (инсценировка Р.Валаева). Литературный материал давал кукольникам необозримые возможности. Здесь были и эксцентрика, и гротеск, и сатирические зарисовки, и волшебные превращения... **Но** первый блин получился комом. Несмотря на фантазию режиссёра, талант художника В.Майорова и скульптора М.Анджело, **спектакль** провалился. Анализируя причины неудачи, рецензент писал:

"Раздвинулся занавес, появился Мюнхгаузен, а зритель молчит, не узнаёт своего героя. С начала и до конца представления между сценой и зрителями **так** и не возникает контакт. И вот, на мой взгляд, почему. Отсутствие действия в пьесе, невыразительный язык перекочевали из инсценировки в постановку. Что же касается стихов и песенок, то их сомнительное качество ещё больше вредит спектаклю. Отдавая должно ^ художнику (заслуженный работник культуры Украины В.Майоров), внесшему в спектакль удивительно много выдумки, нельзя не заметить с горечью, что все его старания сводятся на-нет бездейственными речевыми длиннотами. В новом спектакле Крымского театра кукол на первый взгляд есть всё, что необходимо кукольной сцене: великолепные декорации, Расписанные светящимися красками, прекрасно изготовленные куклы, почти цирковые трюки с летающими Шпагами, с пушкой, стреляющей ядрами. Но выстрел этой пушки, к сожалению, прозвучал вхолостую" (225).

Неудача не обескуражила коллектив. Б.Азаров относится к тем режиссёрам, для кого поражения также Служат уроком - они не менее ценны, чем успех.

**Крымский** театр **70-х годов** стремился **не** повторять **Репертуар** других кукольных **театров** страны. Его афиша была **оригинальной, в первую очередь, за счёт содружества с**

симферопольским поэтом-драматургом В.Орловым который подарил коллективу немало своих пьес. Среди **них -** "Весёлый маскарад", "Посмотри на себя", "Как стать великаном" (в соавторстве с С.Коганом), "Петина пятёрка" "Никогда не погаснет". Многие остроумные комедии В.Орлова имели успех и у крымских зрителей, и у зрителей других театров, где они ставились.

В 1976 году Б.Азаров стал главным режиссёром Крымского театра кукол. Его талант в полной мере раскрылся в мягких, лирических спектаклях для детей. Среди них "Кошки-мышки" по мотивам пьесы Е.Чеповецкого "Ай да Мыцик!" и "Когда расцветают ромашки" болгарского драматурга Р.Московой.

"Ребёнок до десятилетнего возраста требует забав, и требование это биологически законно, - писал Максим Горький, - он хочет играть, он играет всем и познаёт окружающий его мир прежде всего в игре, игрой" (226), Игра детей и игра с детьми стали основными пружинами действия спектакля "Кошки-мышки" (режиссёр Б.Азаров, художник Л.Янчук). Актриса Н.Гурковская была не только, а может быть, и не столько актрисой, сколько заводилой общей игры, её организатором. Действующими же лицами стали дети. С каким увлечением, верой в предлагаемые обстоятельства они накрывали кукольные столы, лечили заболевшего котёнка Кыцика, убирали сцену после расшалившихся кукол - Мышонка и Котёнка, изображали шум ветра, наконец, просто играли вместе с героями в "кошки-мышки". Театр стремился, чтобы каждый, придя в театр, был не зрителем, а участником всего происходящего. Спектакль этот предложил педагогам методику устройства занимательных игр-уроков.

Спектакль "Когда расцветают ромашки" был поставлен силами этой же постановочной группы. В незатейливой истории о том, как утята пошли искать необыкновенную ромашку, театр открыл для ребят прелесть лирической поэзии. Постановка эта - не иллюстрация событий, погонь или приключений. Это раздумье о красоте мира и поэзии природы.

Обращение Б.Азарова к лирическим, комедийным пьесам, как правило, всегда венчалось успехом. Но когда режиссёр брался за создание спектаклей иного жанра, удача ему нередко изменяла. Так было и с "Катигорошком" Г.Усача. Пьеса толкала режиссёра на путь создания героической сказки. Вместе с художником В.Пермяковым Б.Азаров создал образ спектакля на основе народных обрядов, песен. Средствами иносказания, овеществлённой метафоры решались сцены, создавались образы Огня, Колодца. Но случилось так, что театр повторил просчёт спектакля "Клянёмся тебе, Кибальчиш!": кукла главного героя Катигорошка была так невыразительна, что сказка осталась без центрального персонажа.

А вот спектакль "Колобок" стал ярким, оригинальным зрелищем. Его Крымский театр кукол адресовал... взрослым. Это было пародийное эстрадное обозрение - диско-опера, манерой постановки близкое к японскому театру "хикосси" - театру "живых кукол". Режиссёр Б.Азаров, художник д.Гончарук, балетмейстер Л.Котляренко вместе с молодыми актёрами создали представление-буфф с эстрадными номерами, танцами, розыгрышами, пародиями на популярных актёров. Стая ворон превращалась в ансамбль "Воронежские ребята", две лисицы - в дуэт "Сестры Лис"...

Этим спектаклем и встретили артисты театра кукол новый, 1980 год. Коллективу было все ещё трудно, не было своего помещения, но появилась прочная уверенность "

впереди **успех.**

**ЗАПОРОЖЬЕ**

Запорожский театр кукол, официально открытый в 1970 году, фактически существовал и прежде, будучи коллективом областной филармонии. З.Дерябина в одной из своих статей в журнале "Украинский театр" отмечала;

"Нелёгким путём переосмысления эстетических позиций идёт режиссура этого "еатра, начиная с режиссёра Н.Лысова, который част” был и художником постановок. Театр постоянно работает, ищет новые формы выразительности, привлекает молодых режиссёров О.Когута, Л.Чичу, художников Ю.Педака, В.Маяцкого. Большим испытанием для всег^ коллектива стала постановка Спектакля для взрослых по пьесе В.Маяковского "Клоп". Для её реализации режиссёр-постановщик М.Равицкий мобилизовал все творческие возможности театра" (227).

М.Равицкий создал тщательно продуманное синтетическое зрелище. Основные события спектакля проходили на кукольной ширме, интермедии между сценами исполнялись актёрами в живом плане. Актёры выходили на авансцену и, комментируя только что сыгранные куклами эпизоды, обращались к зрительному залу с сатирическими

стихами В.Маяковского.

Органичной была в спектакле и музыка композитора

Б.Сладека - аранжировка популярных мелодий 20-х годов.

Актёры О.Пушкин (Присыпкин), Е.Онищенко (Эльзевира Давыдовна), Л.Чича и В.Луговской (Олег Баян) создали выразительные образы обывателей, в которых зрители **без** труда узнавали чиновников аппарата 70-х годов. **Однако в** постановке существовал **и серьёзный просчёт.**

В.Хомчик в качестве сценографического решения спектакля предложил уменьшенную копию павильона драматической сцены, а художник М.Лысов - крайне невыразительных кукол,

Процесс смены поколений, повлекший за собой и изменение самих театров, захватил подавляющее большинство театров кукол Украины. Они становились не формально, а действительно профессиональными, и каждый выбирал свой путь в искусстве, в соответствии с индивидуальностью главного режиссёра. Формировались различные направления - театр режиссёра, театр актёра, театр художника, наконец, просто театр. Период натурализма остался в прошлом, там же - ученическая игра формой спектакля. Впереди - неведомые 80-е годы.

Впрочем, ошибкой было бы думать, что в **театре** кукол прошлое уходит в небытие. Прошлое в театре **кукол** всегда живёт рядом с настоящим,

**ОБРЕТЕНИЕ ЛИЦА**

С семидесятыми годами театр кукол расставался, **как** с юностью. Позади было довоенное детство, когда он постигал азбуку своего искусства, "старшие классы" пятидесятых годов, "выпускные экзамены" шестидесятых, "высшую школу" семидесятых...

В 80-х годах на республиканских фестивалях театр кукол "сдавал госэкзамены". Это была пора, когда студент считает, что он уже всё знает, умеет, когда он болезненно самолюбив, особенно в вопросах профессиональной чести, всегда готов к её защите. Отсюда некоторые "детские болезни роста". Пьесы для детей вдруг получают такую концептуальную, философскую нагрузку, какую выдержит **не** всякая "взрослая" драматургия. В неприхотливо милые диалоги кукольных собачек, кошек, кащеев бессмертных театры пытаются вложить все тревоги и судьбы человечества. Разумеется, хрупкая скорлупа кукольных пьес для детей от этого ломалась, раздавленная сверхтяжёлым грузом концепций. Неудачи лишь подстёгивали поиски, и театр путём проб и ошибок всё ближе подходил к познанию себя.

О начале зрелости, появлении профессионального авторитета театра кукол свидетельствует многое. К примеру, некоторые спектакли Киевского украинского драматического театра им. И.Франко, опыт работы украинского режиссёра, народного артиста Украины С.Данченко, народного художника Украины Д.Лидера и их учеников.

С.Данченко вводит в некоторые постановки своего театра средства кукольного искусства не только, наверное, для того, чтобы подчеркнуть гротесковость рождающегося сценического образа, его зрелищную эксцентрику. Элементы кукольного театра помогают ему погрузить спектакль в стихию смеховой культуры, перенести его в пространство того фантастического реализма, о котором писали Е.Вахтангов, А.Попов, Н.Акимов, на который опирался Л.Курбас.

В ткань спектакля "Конотопская ведьма" Б.Жолдака по мотивам повести Г.Квитки-Основьяненко (художественный руководитель постановки С.Данченко, режиссёр И.Афанасьев) постановщики ввели не только элементы, но и целые цитаты из театра кукол.

Драматические сцены, проходившие на сценографической установке, напоминающей огромный вертеп, перемешались с чисто кукольными сценками:

появлялась ширма, на ней - в кукольном обличье - главные герои буффонной комедии - сотник Микита Забреха и писарь Прокоп **Пестряк.**

Художник спектакля А.Чечик - ученик Д.Лидера -выразил в сценографии, кажется, саму душу украинской культуры. Не этнографическая иллюстративность, описательность костюмов, быта, а своеобразие мышления, юмора, фантазии стали контрапунктом этой гопак-оперы. Фантазия и реальность легко перетекают здесь одна в другую, смешиваются, приобретают то черты буффонады, то остроту драмы, то лёгкость феерии.

Архитектор и художник-график, сценограф Анатолий Чечик, создав несколько спектаклей на сцене театра им. И.Франко, в 80-е годы сотрудничал и с театрами кукол. Его работы над "Звёздным мальчиком" в Крымском театре, "Маленьким принцем" в Киевском городском театре кукол - своеобразный проры кукольной сценографии в новое качество.

Необходимость взаимосвязи и взаимодействия различных видов театрального искусства при повышении профессионального мастерства, сохранении специфики языка каждого из них стала в 80-х годах аксиомой.

В это время театр кукол Украины состоял уже из двадцати семи профессиональных коллективе; Некоторые из них были детьми 80-х годов.

Не у всех этих "детей" судьба складывалась удачно. Некоторые и по сей день - сироты, не имеют художественных руководителей, режиссёров-лидеров, а потому в беспризорности своей лишены подлинного творчества.

Пожалуй, из **всех новых театров кукол** особо повезло Тернопольскому, **основанному 1 ноября** 1980 года. Возглавили **режиссер Е.Ткаченко и директор Ю.Кройтер. Оба** оказались теми лидерами, которым под силу из ничего, на пустом месте создать свой театр.

Немалую роль в этом сыграло и то, что в лице Евгения и Элеоноры Ткаченко новый театр получил двух талантливых актёров, режиссёров-педагогов, которые смогли организовать и воспитать труппу.

Конечно, успехи театра проявились не сразу. О первых месяцах жизни, о борьбе новорожденного коллектива за выживание сохранились красноречивые свидетельства.

"...На каждом шагу нас подстерегали приятные и неприятные неожиданности, - вспоминал один из актёров,

- В одном селе спектакль был сыгран при керосиновых лампах. На гастролях в Больших Барках спектакль "Сэмбо" Ю.Елисеева шёл рекордное время - 3 часа. В течение двух часов мы несколько раз играли начало; поняв безрезультативность попыток, решили играть спектакль по частям. С каждым появлением света мы начинали играть с той фразы, на которой остановились..." (228).

В начале 1981 года в театре появилась украинская актёрская труппа. Коллектив приобрёл зарубежных друзей

- Театр марионеток из болгарского города Сливена, а значит и возможность обмена гастролями, творческими идеями.

Ещё совсем юным коллективом, в 1983 году, театр был приглашён на Первый Республиканский фестиваль кукольников, который проходил в Луцке. Спектакли заметного успеха не имели. Сказалась "детская болезнь" -стремление нагрузить пьесу мыслями, чувствами, образами, хотя и оригинальными, но никакого к ней отношения не имеющими.

Фестивальная критика высказала в адрес театра две точки зрения - снисходительную и жёсткую.

К первой можно отнести мнение театроведа Т.Моцар:

"Тернопольский театр кукол - младший участник фестиваля показал две постановки: "Северная сказка" И.Заграевской и "Голубой щенок" Д.Урбана. Как всякий новичок, он попытался по-своему заявить о себе..." (229). Ко второй -оценку Ю.Богдашевского, который окрестил спектакль "Голубой щенок" "Кафкой по-тернопольски" (230).

Вероятно, оба критика были по-своему правы. А вот ошибка театра состояла, прежде всего, в том, что режиссёр проецировал свою ненависть к жестокому миру на маленькую детскую пьесу, имеющую совершенно иную поэтику.

В "Северной сказке" театр допустил похожий просчёт. Оригинальный замысел не был связан собственно с пьесой И.Заграевской. Созданная по мотивам северного фольклора, языком метафоры, иносказания, она повествует о единстве и противоречиях мира. Это эмоциональная, философская драма. Но **сама постановка** не тронула зрителей. Душа **их** осталась **холодной, потому** что режиссёр увидел в пьесе лишь возможность **проявить** свою художественную эрудицию. Часть спектакля игралась средствами драматического театра, часть - кукольного. Бой Юноши с Волшебным Лисом решался как цитата из традиционной китайской игры "Бой с драконом". Было множество фольклорных танцев, игр северных народов, но они существовали **как** бы сами по себе и будто ради самих себя. Смещение форм мешало раскрыть тайну образной структуры самой пьесы, **где** шла напряжённая конфликтная борьба, где даже морской прибой шумел оттого, что "соль и вода в море воюют".

Через несколько лет Е.Ткаченко поставил спектакль "Пегий пёс, бегущий краем моря" Ч.Айтматова (инсценировка И.Заграевской). Он решался преимущественно средствами драматического театра. Куклы появлялись изредка, как сны, видения героев, не несли действенной нагрузки. Но постановочная культура Е.Ткаченко, сценография Л.Воробьёвой, актёрские работы Э.Ткаченко (Орган), А.Царькова (Эмрайн), Е.Касьян (Мать) - всё здесь давало понять, что создан добротный драматический спектакль. Наверное, он бы не поднялся выше "среднедраматического уровня", если бы не великолепная игра Т.Логиновой.

...Небольшого росточка девушка, типичная травести, обаятельная, но ничего, казалось бы, особенного в ней не было. И спектакль она начинала ровно, несколько даже скованно. От сцены к сцене внимание зрителей, эмоциональное напряжение зала возрастало. Какая замечательная актриса! Че мастеровитостью, а искренностью страстей, чистотой чувств, сценическим темпераментом покоряла она.

Путь Тернопольского театра кукол, на первый взгляд, противоречив, извилист, но в нём есть своя логика, собственный творческий почерк, стиль.

Собственной дорогой входил в 80-е годы и Хмельницкий театр кукол под руководством заслуженного артиста Украины Л.Попова. Спектакли "двенадцать" А.Блока и "Маленький принц" А. де Сент-Экзюпери открывали второе десятилетие жизни театра. Обе постановки решались Л.Поповым и художником В.Безулей в манере "белого театра", обе несколько страдали иллюстративностью, но в них было и своё очарование, и мягкий оригинальный Режиссёрский почерк,

Пожалуй, ни один из театров кукол республики **не** проводил столь последовательную работу по созданию спектаклей на основе украинской драматургии, литературы,

фольклора, как Хмельницкий. В его репертуаре - "Сказка про Чугайстра" П.Воронько, "Золоторогий олень" Д.Павлычко, "Рушнички Василька" Г.Павленко, "Волшебное зеркало" Н.Шейко-Медведевой. Пьесы, к сожалению, как правило, поверхностные, описательно иллюстративные, этнография в них чаще всего заменяет поэтику, а гражданский пафос достигается средствами агитки. Лучшей из всего этого набора была пьеса Г.Павленко "Рушнички Василька", написанная специально для Хмельницкого театра кукол на материале украинского фольклора.

Спектакль был показан в 1983 году на Первом Республиканском фестивале в Луцке. Постановка чем-то напоминала "Украинский вертеп" харьковчан. Но не по содержанию, а скорее по режиссёрскому замыслу, попытке реконструкции фольклорного действа, "Фантазии по мотивам украинского фольклора" - так обозначал театр жанр представления.

...Спектакль - как парусник в океане. Он любит солёный ветер мыслей, сценических образов. На сцене **же** царил эмоциональный штиль. "Паруса" его обвисли, "течение" вынесло на мелкотемье, а фольклор так и остался для зрителей "вещью в себе". Масленичные игры сменялись рождественскими обрядами, актёры играли на народных инструментах, рядились козой, ходили с кобылкой. Всё это объединялось сюжетом о страданиях Василька, преследуемого злой Марой. Героя из всех коллизий выручал чудодейственный материнский рушник. Театр пошёл не по пути осмысления сложнейшей образной структуры фольклора, а по пути его иллюстрации, имитации, подражания фольклорным ансамблям. И всё **же** режиссёр Л.Попов и художник В.Никитин пытались этой работой разорвать порочный круг сладеньких гопачных постановок, выдававших себя за "спектакли по мотивам украинских народных сказок",

Один из старейших театров республики Харьковский в начале 80-х годов попал в кризисное положение. Был вынужден покинуть театр его художественный руководитель В.Афанасьев. Вместо него режиссёром назначили А.Инюточкина. На первых порах коллектив словно онемел от неожиданности, застыл в ожидании перемен.

Некоторое творческое движение, хотя и весьма слабое, начало ощущаться в Харьковском театре кукол лишь во второй половине 80-х годов. Так, спектакль "Жуткий господин Ау" Э.Успенского (режиссёр А.Ридный, художник В.Маяцкий) не стал открытием Второго Республиканского фестиваля в Луцке (1986), **но** доказал, **что** театр ещё жив.

История обаятельного приведения дядюшки Ау была изложена Э.Успенским, может быть, драматургически не очень складно, но зато с живым юмором, добрым отношением к человеку и окружающему миру. фантасмагоричность, нелепость ситуаций, в которые попадает главный герой, - прямое отражение фантасмагоричности и нелепости реальной жизни, того социального и экологического тупика, в который загнал себя

"венец творения" - человек.

Весь спектакль разыгрывался на кукольной грядке. где не было ничего лишнего: домик дядюшки Ау, гнездо Ворона, несколько деревьев. Всё внимание концентрировалось на куклах, оживших в руках актёров А.Рубинского (Ау) и В.Бардукова (Ворон). Это была не просто эксцентричная комическая пара, а уникальный актёрский дуэт, который в смешном увидел грустное, в легкомысленном - серьёзное. Жаль, правда, что спектакль выглядел по сравнению с повестью-сказкой несколько оскоплённым: из него были изъяты социально острые репризы. И всё-таки он состоялся, потому что получился

яркий сценический образ **дядюшки Ау.**

В 1988 году на научно-практической конференции "Актёр и кукла" в Тернополе группа актёров Харьковского театра показала мини-спектакли "Носороги" и "Достукался", которые фактически были программой нового театра кукольных миниатюр (режиссёр А.Рубинский).

...Два лохматых существа, из тех, которые уже перестали быть обезьянами, но ещё не стали людьми, в поисках пропитания увидели прекрасный цветок, который пробудил в них чувства добра, любви, дружбы. Они ухаживают за цветком, заботятся о нем. Но каждый хочет быть ближе к цветку, считаеч его своей собственностью и ревнует к сопернику. В финале "борцы за прекрасное" подрались, и от обоих осталось только два клочка рыжеватой шерсти. Потом пришёл Носорог, понюхал цветок и с Удовольствием съел его... Как часто и мы вот так же боремся за красоту, из "высоких побуждений" уничтожая друг друга.

Эта притча была рассказана харьковскими кукольниками без "открытого приёма" и "живого плана", без ложной многозначительности, с минимумом изобразительных средств: простая ширма и три "верховые" куклы. Нет, не в демонстрации режиссёрских приёмов, не в отказе от куклы будущее театра кукол. Это отчётливо видно, если сравнить, хотя бы, простеньких "Носорогов" с полотном Харьковского театра кукол "Святой и грешный" М.Варфоломеева. Последний спектакль в своё время подробно проанализировал киевский театральный критик С.Васильев:

"...Режиссёры постановки А.Инюточкин и А.Ридный не вдумываются в концепцию пьесы. [...] Все персонажи - в масках. В трактовке режиссёров это - материализованная социальная роль персонажа, которую он играет в своей повседневной жизни, завоёвывая престиж. [...] Жанр постановки обозначен как трагифарс. Трагический эффект, правда, в ней весьма скромен, фарсовость же временна и переходит рамки пристойности. [...] Но вот парадокс:

несмотря на идейные и художественные недостатки этой пьесы на харьковской сцене, спектакль избавлен от актёрских неудач. Все исполнители, хоть и скрыты за масками, играют одержимо, азартно. По-настоящему эксцентрично ведёт свою роль Эльвиры Туманчиковой Л.Прапро, прекрасно разработана партитура марионеточных жестов у актёра П.Гаврилюка. [...] Жаль, что для создания подлинной театральной феерии им не хватило основного инструмента - куклы. Осталась только ностальгия по ней" (231).

Со сменой художественного руководства Харьковский театр кукол потерял прежнее качество спектаклей, культуру постановок, уровень режиссуры и сценографии.

Театр, имеющий самую благополучную на Украине материальную базу, лучших актёров, превратился в заурядный коллектив, создающий серые, безликие спектакли. Среди них "Иосиф Швейк против Франца Иосифа" В.Константинова и Б.Рацера (режиссёр А.Инюточкин, художник В.Маяцкий). Неудача была предрешена уже выбором пьесы. Это довольно примитивная инсценировка, иллюстрирующая роман. Единственное, на чем в спектакле можно было остановить внимание, так это на интересных образах героев, созданных В.Бардуковым (фельткурат Кац. доктор Грюнштейн), А.Рубинским (Агент Бертштейдер, капитан Остен), П.Гаврилюком (Швейк). Однако даже эти удавшиеся роли не могли идти в сравнение с теми, которые создавались здесь в 50-60-х годах в таких спектаклях, как "Чёртова мельница", "Божественная комедия", "Двенадцать стульев", "Четвёртый позвонок" и др.

Режиссерское решение "Иосифа Швейка" основано на иллюстрации событий и не всегда удачных попытках рассмешить зал. Так, образ императора Франца Иосифа (И.Чурсин) весь строился на имитации брежневских интонаций - ход уже давно затёртый и поднадоевший публике.

Те же просчёты можно отнести и к спектаклю "Театрик Зелёный Гусь или Не дразните публику" К.Галчинского. Судя по программе, спектакль представляет собой "абсурдно-абстрактно-иррациональную программу-нонсенс". Он осуществлён постановочной группой из Польши (режиссёр М.Тондер, художник Я.Загаевски, композитор А.Млечко). Пьеса - пародийная программа для театра миниатюр, где высмеиваются известные в Польше театры, спектакли, бестселлеры, кинофильмы, литературные и театральные направления. Театры типа "Зелёный Гусь" существовали и у нас, называясь "Кривым Джимми", "Бродячей собакой" и т.п.

Беда харьковского спектакля заключена в том, что режиссёр буквально понял пьесу как абсурдную и поставил этот абсурд на сцене. Но так как пьеса далека от абсурдистской (она написана в сугубо реалистической манере), то в результате актёры перестали понимать, что же они, в конце концов, играют, а зрители - что перед ними разыгрывают.

Единственное, что продемонстрировал спектакль, это неординарный актёрский потенциал труппы, который, к сожалению, остался невостребованным. В театре, действительно, был собран уникальный актёрский ансамбль, обладавший огромными возможностями игры как в живом плане, так и с куклой. Это актёры А.Бойко, А.Азбукин, В.Гиндин, В.Горбунов, С.Мельников, И.Мирошниченко, В.Прохоров, И.Рабинович и многие другие.

Не всем театрам повезло с режиссёрами, имеющими собственную творческую программу, а главное

- возможности её выполнения. Пример тому - некоторые спектакли Ровенского театра кукол.

На Втором Республиканском фестивале театров кукол в Луцке в 1986 году **он** показал постановку "Сказка про звезду алую" П.Антокольского. Цели постановщиков были ясны: создать средствами агиттеатра своеобразный "учебник истории" и в метафорической форме рассказать о гражданской войне, интервенции, индустриализации. Но постановка представляла собой своеобразную энциклопедию штампов, цитат из различных **режиссёрских** решений. Для того, чтобы **заполнить пустоту,** режиссёр использовал световые эффекты, **музыку** Д.Шостаковича и Р.Щедрина, зонги на стихи **Б.Окуджавы,** собственные стихотворные сочинения, светящиеся краски, маски, живой план, открытый приём, тени, куклы разных систем...

Развевались знамена, горела красная звезда, картинно умирал Комиссар, зловеще хохотали генералы иностранных держав... Кажется, только хлеб-соль не выносили, всё остальное было. Не было только спектакля, потому что даже самые эффектные выразительные средства - это всего лишь средства и ничего более. Они не заменят ни индивидуальности, ни профессионализма, ни драматургии.

Аналогична по истории болезни и другая работа Ровенского театра - "Лошарик" с той лишь разницей, что в основе постановки лежала прекрасная пьеса Г.Сапгира. Театр пошёл по бесплодному пути имитации. В данном случае - имитации цирка. Для неё были использованы многие постановочные средства. Но в живом плане актёры-кукольники не могли даже приблизиться к мастерству, ловкости, изяществу цирковых, а в открытом приёме явно не понимали своих актёрских задач. Спектакль рассыпался, как карточный домик.

Можно театр учредить, дать ему штатное расписание, средства на изготовление кукол и декораций, открыть счёт в банке, но если во главе его не станет режиссёр, владеющий профессией, театр существовать не будет. Он останется "театрально-зрелищным предприятием" и не более того. Это хорошо видно на примере Волынского театра кукол.

Критик Ю.Богдашевский отмечал; "Две работы волынян - "Сказание о Лебединце-граде" Л.Браусевича и И.Карнауховой и "Зло, добро и микросхема" И.Жука выявили хроническую болезнь этого коллектива - отсутствие профессиональной режиссуры. Постановщик первого спектакля В.Луговской, продемонстрировав определённый вкус, не сумел добиться стилевого единства. [...] И особенно обидно, что режиссёр Т.Малинская ничем не смогла помочь молодому автору И.Жуку. Как это бывает у начинающих, он попытался вместить в свою первую пьесу едва ли не всё, что знал. Одних только главных действующих лиц там было больше десятка" (232). Критик поставил театру верный диагноз - "хроническое отсутствие режиссуры".

К середине 80-х годов коллектив начал постепенно выздоравливать. Его главным режиссёром стал В.Поляк. На Втором Республиканском фестивале в Луцке Волынский театр кукол показал уже гораздо более зрелые работы. "Щелкунчик" волынян подкупал чистотой, какой-то целомудренной наивностью, атмосферой новогоднего праздника со снежным серебром, разноцветной мишурой, запахом хвои и апельсинов. Актёры уверенно владели куклами.

Немалым стимулом для развития театра кукол Украины 80-х годов стал приезд в Киев Магнитогорского театра "Буратино". Осенью 1981 года в столице республики проходил зональный фестиваль театров кукол. В нём приняли участие также труппы из Киева, Черкасс, Хмельницкого, Винницы, Житомира, Чернигова. Показ Магнитогорским театром спектаклей "Винни-Пух и все, все, и "Гамлет" произвёл огромное впечатление, и, естественно, открытия лидеров "уральской зоны" были использованы коллегами. На Украине наиболее удачной постановкой "Винни-Пуха" был спектакль Одесского театра кукол, созданный его главным режиссёром В.Левченко и главным художником р.Бурдманом. В спектакле повторялись находки магнитогорцев (хотя сам принцип сочетания драматической и кукольной игры был заложен уже в режиссёрской инсценировке произведения А.Милна, сделанной М.Королёвым). Театр рассказал об удивительной семье маленького Робина, о воспоминаниях детства. **Спектакль,** естественно, сочетал в себе **как бы** два игровых пласта - драматический и кукольный. Первый повествовал о семействе добрых, отзывчивых чудаков, живущих в уютном доме с колокольцами. Второй - о трогательно смешных приключениях Винни-Пуха и **его** друзей. Оба пласта переплетались, обогащая друг друга. Спектакль чем-то напоминал "королевский бутерброд" **из** старинной шуточной английской баллады, где был и "хлеб" драмы, и "сливочное масло" театра кукол. Рядом со спектаклем "Винни-Пух и все, все, все..." почётное место занял спектакль "До третьих петухов" В.Шукшина. Правда, в нем режиссёр не выдержал баланс, спектакль дал крен в сторону драмы. Тем не менее, работа режиссера В.Левченко, художника Р.Бурдмана, композитора Б.Киселёва, актёров С.Сикоры (Иван), В.Бардукова (Мудрец), Г.Ванника (Изящный чёрт), Л.Васильевой (Секретарша), А.Лукьяненко (Илья Муромец) позволяли утверждать, что театр находится в отличной творческой форме. Во второй половине восьмидесятых годов он станет одним из призёров фестиваля "Золотой дельфин" в болгарском городе Варна, с успехом будет гастролировать в странах Западной Европы, а сам В.Левченко станет крёстным отцом театра кукол, созданного им на Мадагаскаре. Восьмидесятые годы стали решающим рубежом в истории театра кукол Украины. Фактически они завершили процесс его профессионализации. Теперь личность режиссёра-лидера определяет лицо театра, его своеобразие, методы работы, художественную устремлённость. Уже не ведомственная, региональная принадлежность, а масштаб дарования художественного руководителя делает театру настоящее имя.

**ТЕАТР Ю.СИКАЛО**

**Среди** спектаклей Киевского республиканского **театра** кукол первой половины **80-х** годов необходимо выделить несколько основных, отражающих наиболее распространённые принципы кукольных **постановок,** которые условно можно назвать "иллюстративными" и **"театр** в театре".

Мудрая сказка С.Нерис "Эгле - королева ужей" была воплощена режиссёром Ю.Сикало как серия "магических картин", иллюстраций, оживающих на сцене. Доминирующая роль в постановке сознательно была передана художнику (Т.Торбенко). Это было ещё одним доказательством того, что театр кукол обладает возможностью создавать спектакли не только актёрские или режиссёрские, но и живописно-скульптурные. По аналогичным законам существовал и спектакль "Ожившая легенда" П.Высоцкого.

Второе направление, культивируемое в театре Ю-Сикало, - "театр в театре" - определялось спектаклями "Любовь, любовь..." В.Маслова, "Золотой ключик" А.Толстого и др.

...Спектакль "Золотой ключик" ещё не начался, а через зрительный зал на сцену, лишённую занавеса, врывается толпа странствующих комедиантов. Расположившись, они ставят нехитрый помост и разыгрывают сценку о деревянном человечке. Зрители следят не только за приключениями, взаимоотношениями персонажей, но и за жизнью, бытом бродячих артистов. Среди лучших ролей: Буратино (заслуженная артистка Украины Е.Клименко), Папа Карло (В.Малинский), Мальвина (Т.Турковская), Карабас (В.Мизин), Базилио (А.Дядюра). Они прекрасно владели верховыми куклами, марионетками, были органичны и в живом плане, и в открытом приёме, легко находили контакт с залом.

Заметной удачей стала сценография М.Яремчука, которому удалось скупыми, но выразительными деталями декораций, неординарным решением сценического пространства создать колоритную атмосферу балаганного, уличного представления.

Главный недостаток спектакля, вероятно, состоял в том, что театр не рассчитал возможности пьесы, где собственно балаганный принцип постановки заложен не был. Поэтому режиссёрский приём как бы зависал над пьесой.

В 1988 году театр, отмечая своё 60-летие, приехал с творческим отчётом в Москву. Из девяти названий, привезённых в столицу, практически все так или иначе были созданы по принципу "театр в театре". Здесь же отчётливо проявился факт невнимания театра к украинской драматургии. Положение с ней в конце 80-х годов сложилось чрезвычайно острое почти во всех театрах кукол Украины (за исключением тех немногих, работающих в регионах, где языковые традиции оказались прочными).

Среди спектаклей киевлян конца 80-х годов особо примечателен был "Колобок". Решался он в той же манере "театра в театре", но здесь она была оправдана и драматургией, и актёрским исполнением, и сценическим замыслом (режиссёр Ю.Сикало, художник Т.Торбенко). Казалось бы, простое традиционное решение - книжка-раскладушка, с помощью которой меняется место действия. Но в сочетании с куклами-марионетками, которыми актёры управляли открыто, возникала домашняя атмосфера спектакля, его особый юмор, определённость замысла. Всё способствовало тому, чтобы оставить в детской душе добрый след.

В спектакле нет ничего лишнего - всё задействовано в игре. Даже две табуретки, на которых сидят Дед и Баба (актёры Е.Юхименко и Н.Лозовский в больших масках), превращались на глазах у зрителей то в печь, то в две маленькие обособленные сценические площадки. Эта работа была по достоинству оценена не только у нас в стране, но и за рубежом.

Одним из лучших спектаклей театра стала постановка "Крыльев Дюймовочки" Б.Заходера и В.Климовского. Здесь зримо, осязаемо жила поэзия датского сказочника -прекрасная и грустная, улыбчивая и философски глубокая. Сложно рассказывать о спектакле, относящемся к поэтическому театру. В описании он проигрывает, а на сцене - живёт.

Сжимающееся и расширяющееся пространство сцены, живые декорации, актёры в свободных одеждах -белых, зелёных, жёлтых в зависимости от времени года, крест марионеточной ваги над головой куклы-Дюймовочки, падающие огромные осенние листья - всё прибавляло спектаклю значительность, всё говорило о его неординарности.

Спектакль показал, что в театре существует великолепный актёрский ансамбль, который благодаря режиссёру заиграл, выявляя одновременно индивидуальные особенности каждого.

Среди лучших работ коллектива второй половины 80-х годов - "Гусёнок" Н.Гернет, "Золушка" и "Дон Кихот" Е.Шварца.

К концу 80-х годов театр начал переживать творческий кризис, выразившийся в отсутствии в труппе единого мнения о задачах и дальнейших направлениях творческого поиска.

Режиссёр Ю.Сикало мечтал создать новый театр кукол, который ставил бы и играл спектакли на украинском языке для самых маленьких.

ТЕАТР С.ЕФРЕМОВА

Творческий почерк этого коллектива отличен от других прежде всего тем, что создаёт максимальные условия для работы актёров-виртуозов. Это театр актёра. А рождался он так.

В 1983 году филиал Киевского республиканского театра кукол превратился в Киевский городской театр кукол под руководством заслуженного артиста Украины С.Ефремова.

Вместе с С.Ефремовым сюда пришли работать заслуженная артистка Украины Э.Смирнова, актёры О.Балашова, Н.Молочко, А.Лозовская, Г.Фарионова, А.Петухова. Через год из Харькова приехал артист Ш.Фоерберг, позже - О.Колчинская, С.Святненко, А.Борсук, А.Комарницкий, В.Зозуля, И.Гетманская и др.

Лучшими спектаклями театра С.Ефремова 80-х годов были: "Солнечный луч" А.Попеску , "Сказка о рыбаке и рыбке" А.Пушкина , "Прыгающая принцесса" Л.Дворского , "Маленький принц" А. де Сент-Экзюпери , "Русская соль" Ю.Сидорова .

Художник Ю.Ширман и композитор Л.Маркелов сумели передать в "Солнечном луче" очарование той поэзии, которая присуща творчеству румынского драматурга А.Попеску. В его пьесах нет умильного бодрячества, они грустны, в них живёт чистая боль за Человека.

"Ничего не жалко отдать за то, чтобы не чувствовать себя одиноким". Эти слова мышонка Муфа из "Солнечного луча" - ключ к пониманию не только творчества А.Попеску, но и спектаклей С.Ефремова.

В этой постановке, где на первый взгляд мало сценического действия, много разговоров, исполнителям ролей балеринки Питт (А.Лозовская) и мышонка Муфа (Э.Смирнова) удалось, пожалуй, самое сложное - создать психологически глубокие характеры персонажей, не прибегая ни к живому плану, ни к иным средствам смежных искусств, и быть при этом настолько динамичными, так нести мысли, чувства своих героев, чтобы спектакль смотрелся маленькими зрителями на одном дыхании.

Спектакль по пушкинской "Сказке о рыбаке и рыбке" (инсценировка Л.Танюка) разыгрывался скоморохами в лаптях, расшитых рубахах, плисовых портах, сарафанах... В центре на невысоком станке - декорация, изображающая то разваливающуюся избу, то терем, то дворец. Всего две небольшие планшетные куклы играли вместе со скоморохами. Казалось, они неминуемо должны были уйти на второй план, проиграть, потеряться рядом с обильным декором, живым планом. Но этого не произошло и сказка о Старике и Старухе выросла в озорную и грустную притчу о проблеме одиночества, которое не заполнить ни вещами, ни положением в обществе. Пустоту в душе не восполнить материальными приобретениями. Поистине чудо происх чдило, когда Э.Смирнова и С.Святненко брали кукол и играли, не прячась за ширму. **Всё** второстепенное исчезало. На сцене оставались лишь куклы. Каждый их жест - значителен. Каждое слово " весомо. Каждый поступок - событие. Каждое действие -непредсказуемо. Бесполезно **пытаться** анализировать, как этого добиваются актёры, - это их тайна, магия, колдовство. Но они царствуют на сцене, полностью владеют зрителями и, в конце концов, создают произведение сценического Искусства. Щёлкает ли семечки Старуха, пасёт ли свинью Старик - всё вызывает интерес, всё открывает в их Характерах какие-то новые важные черты. А потому порой даже досадно, когда сцены Старика и Старухи кончаются и Выходят скоморохи, потому что никакие их пляски, песни, Шутки, трюки не в состоянии дотянуться до главных действующих лиц - двух кукол. Э.Смирнова и С.Святненко дают своим персонажам такой мощный энергетический заряд жизни, сценической правды, что когда в финале все покидают сцену, а остаются лишь у разбитого корыта Старик со Старухой, зрительское внимание не ослабевает. Все будто ждут, что вот-вот куклы начнут двигаться сами. Полная напряжения и печали пауза завершает спектакль. В этом эффект и сила театра С.Ефремова.

На Первом Республиканском фестивале театров кукол Украины в 1983 году спектакль "Сказка о рыбаке и рыбке" был удостоен диплома I степени.

В том **же** году **театром** была создана ещё одна **заметная работа - "Прыгающая** принцесса", **спектакль** по **пьесе Л.Дворского.**

...Двое родителей придумывают и тут же репетируют сказку, которую они собираются показать своему Ярмилке. Но как сыграть сказку, если под руками нет подходящей куклы? Ни Короля, ни Принцессы, ни Злого Колдуна, ни Бабы Яги? На помощь им приходит фантазия.

Кукла Клоун становится Принцем, кукла Обезьянка - Бабой Ягой, Лев - Королём, Кошечка - Принцессой, а Ворон - Злым Колдуном.

Этот спектакль - явление, вряд ли до конца оцененное. Оставаясь фактом искусства, он является ещё и своеобразным тонким, умным уроком практической педагогики, показывает простой, остроумный и доступный путь к сердцу ребёнка. "Прыгающая принцесса" - спектакль-бенефис Э.Смирновой и Ш.фоерберга. Он даёт такой простор актёрской фантазии, предоставляет такую арену для демонстрации актёрского мастерства, о которых иному исполнителю и мечтать трудно.

С.Ефремов создал, кажется, все условия для свободного и радостного существования актёров в стихии импровизации. Успех "Прыгающей принцессы" в полной мере разделил и художник А.Чечик. Одним из интереснейших результатов его сотрудничества с театром стал и "Маленький принц" по мотивам сказки А. де Сент-Экзюпери. Спектакль этот ненадолго задержался в афише. Он требовал помещения, которого театр не имел. Но тем не менее, как это нередко бывает, спектакль сыграл значительную роль в биографии Киевского городского театра кукол.

...На сцене комната, обставленная мебелью в стиле ретро. Сосредоточенный, углублённый в себя Человек (Ш.фоерберг) и Телефон, который молчит на протяжении всего спектакля. Это не пустыня, в которой встретился Экзюпери с Принцем. Тут иная пустыня - пустыня души покинутого человека. Важная деталь - на стене небольшой портрет симпатичного мальчугана. Кто он? Наш герой в детстве или, может быть, его сын, с которым его разлучили? Во всяком случае, эта постановка о беспрерывных разлуках и трагических разрывах между людьми, которые любили друг друга. Инсценировка сделана так, что и Короля, и Честолюбца, и Пьяницу играет один и тот же актёр - Шарль Фоерберг. Один и тот же персонаж -Человек, который на протяжении жизни надевал на себя маски властолюбия, честолюбия, суеты. Художник А.Чечик учитывал, что у каждого человека существует свой образ Маленького Принца. Поэтому он и создал его из нескольких лоскутиков золотой ткани - бесформенная кукла с маленьким зеркальцем вместо лица. На первый взгляд - не слишком оригинальная находка. Но когда водит эту куклу заслуженная артиска Украины Э.Смирнова, мы все попадаем под впечатление её обаяния и начинаем вдруг замечать, что от зеркальца прыгают по полу зайчики -Маленький Принц разговаривает с нами. Зритель долго не обращает внимания на лисью горжетку, которая с самого начала спектакля лежала на диване. И вдруг она начинает оживать. Перед нами - Лис. Спектакль совершает новый поворот - вероятно, последний. Человек и Маленький Принц сидят на подоконнике и ловят в ладони дождь. Когда Маленький Принц исчезает, Человек снова остаётся наедине с собой. И вдруг в комнате громко звонит телефон. Человек снимает трубку, и занавес закрывается... (233).

В созданных А.Чечиком спектаклях в Киевском городском театре кукол живут овеществлённые метафоры:

мягкие игрушки превращаются в принцев и принцесс, старая горжетка - в Лиса, зелёный галстук - в змею, стулья - в замок Злого Колдуна, а дождь за окном - в слезы Маленького Принца...

Метаморфозы, происходящие с героями этих спектаклей, рождены стремлением художника и режиссёра обнажить суть вещей, в простом обнаружить сложное, в обыденном - поэтическое...

С труппой, которая сложилась в театре С.Ефремова, можно было решать задачи высокой сложности. Это наглядно

доказал и спектакль "Русская соль" Ю.Сидорова. Удивительные, фантастические возможности театра кукол демонстрируют здесь актёры. Впрочем, в спектакле как бы всё "сошлось" - уникальная работа художника И.Уваровой, стилистически точное попадание в эстетику русского балагана режиссёра С.Ефремова, заразительная, ироничная импровизация артистов.

Балаган! Сколько поэзии, красок, иронии, любви нашёл художник для воплощения этого зрелища! Карнавальную душу народа увидел и показал зрителям театр.

Это была не только тонкая и точная реконструкция балаганного российского действа, а целая энциклопедия народной культуры России XIX века. Здесь прошлое и настоящее затеяли озорную игру, создавая, быть может, будущее.

...В балаганном домике с голубыми ситцевыми занавесочками есть и ад, и карусель, и русская ярмарка, и французский двор, и паноптикум с "самым большим в мире великаном", и миргородская лужа, и "знатная страна Турция". Весь мир вместил в себя балаган И.Уваровой и С.Ефремова. Все виды театра кукол сплелись в нём в причудливое и смешное целое: раёк, панорамы, кунстштюки, петрушки, театр кукол-автоматов, музыкальные шкатулки.

"Русская соль" - спектакль-фейерверк. Хозяин балагана, он же - Старый Чёрт, Король и Повар - артист Ш.Фоерберг, элегантный, стремительно перевоплощающийся "актёр с головы до ног", получающий наслаждение от игры и доставляющий не меньшую радость зрителям; Хозяйка балагана и Чертёнок - актриса Э.Смирнова одушевляет кукол так, что кажется, будто живут они помимо её воли. А можно ли забыть комическую пару -Молодицу (А.Лозовская) и Ивана (А.Борсук), Няньку-мамку (Г.фарионова), Принцессу Милису (Н.Молочко), Великана (С.Святненко)?

Таинство есть в каждом искусстве. И никто, наверное, не сможет объяснить его. Да и нужно ли? Главное, что театр владеет им, остаётся неповторимым. И хотя жизнь его достаточно сложна, а творческий путь состоит отнюдь не из одних успехов, вклад театра С.Ефремова в искусство Украины очевиден.

ДОНЕЦКИЙ ОБЛАСТНОЙ ТЕАТР КУКОЛ

80-е годы стали для Донецкого театра кукол временем зрелости. Отчасти потому, что режиссёром Б.Смирновым было завершено формирование труппы, отчасти и потому, что театр, наконец, получил стационарное помещение.

В 1980 году состоялась премьера спектакля "Земля дана тебе навеки" С.Куралех и Б.Смирнова по мотивам произведений Кришана Чандры. Это театрализованный политический плакат, адресованный молодёжи.

Эффектным было начало спектакля. Из космоса **сцены выплывал вращающийся** земной шар, **переливаясь** голубыми светящимися красками.

В "человеческом зоопарке" спектакля мир был как бы вывернут наизнанку. После ядерной катастрофы не звери, а оставшиеся в живых люди сидели в клетках. Это -Бизнесмен, Дипломат, Поэт, Учёные - все те, на кого театр возложил ответственность за постигшую Землю трагедию. Посетителями же зоопарка были Осел, Ослик и Обезьянка.

Этот спектакль заметно отстал от своего времени. Он не обладал достаточной гибкостью, не обогащался новыми . персонажами, идеями и во второй половине 80-х годов стал явных анахронизмом, напоминавшим, может быть, уже не столько об опасности ядерной войны, сколько об однобокости наших социальных и политических взглядов. Донецкий театр кукол этого периода тяготел к "социальному заказу", плакатной форме, что сказалось и в "Трёх толстяках" М.Азова и В.Тихвинского по повести Ю.Олещи. Режиссёры Б.Смирнов и И.Тютюнник определили жанр спектакля как "героико-романтическая сказка". В манере агитплаката оформил спектакль и художник Н.Ясницкмй. Он ввёл в изобразительную ткань постановки слайд-фильм с целой серией плакатных изображений.

Среди удавшихся спектаклей театра - "Золотой цыплёнок" и "Цветное молоко" В.Орлова, "Про добро и зло и про длинный язык" Н.Осиповой, "Проделки Мыцика" Е.Чеповецкого.

"Золотой цыплёнок" - одна из самых репертуарных **пьес** для детей. Её охотно ставят и в театрах кукол, и в ТЮЗах, и в драматических коллективах. Спектакль Донецкого областного театра кукол - возможно, одна из лучших постановок этой пьесы. Режиссёр А.Сердюк, художник А.Павлик создали законченное, художественно убедительное, цельное произведение с великолепным актёрским ансамблем, ясной и глубокой мыслью. Каждый персонаж здесь - характер, точный, "в яблочко" типаж. Лучшая актёрская работа - Волк (М.Загнои). Артист раскрыл сложный, трогательный характер своего героя. Ни световые эффекты, ни живой план, ни голос от автора здесь **не** понадобились. Всё самое главное, значительное, не суетное высказывалось через куклу.

Аналогичным путём шёл театр и в работе над спектаклем по мотивам армянских народных сказок "Про добро и зло и про длинный язык". В ткань постановки режиссёр Б.Смирнов ввёл двух ведущих-ашугов, игравших в живом плане (М.Загнои и В.Мигин). Персонажи в первые же минуты действия устанавливали тесный контакт со зрителями, который в конечном итоге и рождал то удивительное, не поддающееся рациональному осмыслению единство актёров и зрителей, которое и называется театр. Если в живом плане в спектакле лидировал М.Загнои, то лучшие кукольные роли были сыграны В.Малеванным (Хачатур), Г.Гайдашем (Арэг).

В конце 80-х годов коллектив донецких кукольников **оказался как бы** на перекрёстке, где встретились два поколения. Начались естественные процессы омоложения.

Молодой режиссёр и художник Ю.Тесля и художник-постановщик А.Павлик стремились наметить новые, перспективные пути работы театра. Поиски были не всегда бесспорны и успешны.

В "Прыгающей принцессе", например, Ю.Тесля попытался реконструировать старинный спектакль чешских марионеточников конца XIX - начала XX века. Он воссоздал мир традиционного марионеточного театра, не заботясь о том, чтобы представление имело какие-то общие точки соприкосновения с современностью. Зрелищная, этнографическая сторона спектакля возобладала над содержательной. А потому "Прыгающая принцесса" вышла красивой, этнографически убедительной, но холодной. Действенная, игровая стихия представления была заменена живописной. Для театра - замена неадекватная. Наиболее ценное в этом "театре художника" - трюковые куклы, сделанные в традициях западноевропейских кунстмейстеров.

Однако даже в неудачах, если они талантливы, **искусство** выигрывает. В этом **спектакле** выигрышем **была высокая** культура постановки. Одна из лучших работ Ю.Тесли - постановка "Проделки Мыцика" Е.Чеповецкого. Существуют десятки сценических версий этой пьесы. Спектакль донецких кукольников был одним из самых интересных. Здесь удалось передать ту квинтэссенцию юмора, грусти и неуловимого "чеповецкого" лукавства, которая вот уже многие годы привлекает к этой пьесе театры.

Художник А.Павлик создал среду, где действуют смешные и грустные герои сказки. Перед зрителями — закулисная часть цирка. Шкаф, зеркало, разбросанные вещи, выход на арену. На первый взгляд - павильон драматического спектакля в натуральную величину. **Но в** этом закулисье нет быта. Здесь живёт поэзия, любовь к славной профессии артиста.

На сцене ещё никого нет, а события уже развиваются. Вдруг сама по себе с таинственным скрипом открывается и закрывается створка шкафа. Затем по сцене начинает ползти клоунский башмак... И страшно, и смешно...

Есть прекрасное слово - "буффонада". В её ключе созданы "Проделки Мыцика". Постановка направлена на воспитание чувств маленького человека.

В спектакле был замечательный актёрский состав. Это в первую очередь актрисы Р.Тарадай (Кыцик) и В. Овсянникова (Мыцик). Эксцентричная, но и трогательная лирическая пара сумела извлечь из ситуаций, положений пьесы столько нового, свежего, неожиданного, что остаётся только восхищаться неординарными актёрскими работами. К тому же, обе актрисы демонстрируют высочайший уровень кукловождения: Р.Тарадай -марионетки, В.Овсянникова - верховой куклы.

Есть в спектакле и интересно сделанная "живоплановая" роль клоуна (Б.Шайдер). Его монологи выстроены и пережиты артистом так, что маленькие зрители всегда, затаив дыхание, слушают, сопереживают и восторгаются этим нескладным, одиноким, смешным человеком.

Ярким элементом постановки была и музыка композитора А.Шуха, оказавшаяся полноправным действующим лицом сказки.

Донецкий областной театр кукол не имел собственного, ярко выраженного режиссёрского почерка. Особенность его творчества заключалась прежде всего в студийной атмосфере, в условиях, где растут актёрские таланты, появляются новые режиссёрские имена, открываются неизвестные пьесы. Это, скорее, мир театрального педагога, кукольного просветителя, чем собственно режиссёра.

**ТЕАТР Б. АЗАРОВА**

Наверное, самое удачное десятилетие **Крымского** театра за всю его историю связано с деятельностью режиссёра Б.Азарова. В это же время у коллектива, наконец, появился свой дом. Пусть небольшой, но зато уютный, в центре города. **Театр** стал интересным, у него появилось собственное лицо, его премьеры привлекли внимание деятелей **театра кукол** страны.

Как рассказать об этом коллективе?

Он - крымский, и нигде более его существование не было бы столь органично, как в Крыму. Своеобразие характеров его жителей, гостей, обилие солнца и неспешный, чуть расслабленный быт - всё наложило свой отпечаток, всё театр воспринял и своеобразно отразил.

Бывший театр педагогов-воспитательниц, в основном, и остался педагогическим, испытывающим особую привязанность к зрителям-дошкольникам и младшим школьникам. Он отличался поиском броской, эффектной пластической формы. Всё то, что раньше жило в коллективе на любительском уровне и не всегда находило подобающее воплощение, в 80-х годах оформилось, приобрело смысл, стало фактом искусства.

Эта метаморфоза в большой мере произошла в результате работы главного режиссёра театра заслуженного деятеля искусств Украины Б.Азарова.

В 80-х годах Крымский театр создал немало значительных спектаклей. Это - "Сказки Чуковского", "Прыгающая принцесса" Л.Дворского, "Звёздный мальчик" **по** О.Уайльду, "Все мыши любят сыр" Д.Урбана, "Ищи ветра в поле" В.Лифшица, "Каштанка" по А.Чехову...

Сами по себе названия вполне традиционны для театра кукол. Нетрадиционно иное - их воплощение. В каждом есть художественная уникальность.

Спектакль "Звёздный мальчик" Н.Давыдовой появился в результате содружества художника А.Чечика и режиссёра Б.Азарова. Они заговорили со зрителем языком притчи, образами старинного театра. Чтобы сделать поэтику спектакля близкой, понятной современникам, театр ввёл в сюжет образ Старого мастера. Он появляется в старинном камзоле, белых чулках, широкополой островерхой шляпе, с горящей свечой в руке, зажигает фонарь и начинает спектакль...

...На сцене ажурное, в два человеческих роста, строение с украшенным изящной чеканкой циферблатом. Декорации и куклы изготовлены из металла.Раздвигаются створки часов, заведённых рукой мастера (И.Ковальчук).

Огромные, изумительные по красоте, изяществу и благородству работы часы являются как бы центральным образом спектакля, его металлическим сердцем. Сами по себе они достойны того, чтобы быть выставленными в музее, потому что объективно - это художественное произведение.

В этом волшебном театре появляются, разыгрывают сценки серебряные и латунные персонажи. Холодные, механические, они движут сюжет к развязке, и движенье это нельзя остановить, как и само время...

Крутятся разновеликие шестерёнки часов, со звоном то открываются, то закрываются их серебряные створки. **Кружатся** чеканные куклы. В этом мире **нет** быта. Поэзия сказки предстаёт **как бы** в чистом виде.

Для актёров это архисложный спектакль. Он ставит перед ними непростую задачу - отказаться от привычных средств выразительности. Характерность, темперамент, импровизация, переживание - всё это должно остаться за скобками спектакля. Задача актёра - стать идеальным механизмом, сделать так, чтобы зритель ни на минуту не усомнился: перед ним театр кукол-автоматов.

Спектакль долго жил в репертуаре театра, хотя безоговорочной удачей, видимо, не являлся. И в значительной мере из-за того, что пьеса Н.Давыдовой написана для принципиально иного спектакля, не обременённого той философской нагрузкой, которую

возложил на неё театр.

"Звёздный мальчик" в Крымском **театре - будто** величественная каравелла в центре пустыни. **Она выстроена** художником и режиссёром для открытия Нового **Света, но** нет силы, которая перенесла бы её в **океан...**

Рядом с **этим** спектаклем станет и другой, **также** созданный Б-Азаровым и А.Чечиком, - "Каштанка".

...Затянутая желтоватой мешковиной сцена похожа на раскрытый пустой мешок. Меркнет свет, слышится звук шарманки, падает крупный снег. Тенью проходит по диагонали сцены Шарманщик. Внезапно снежная пелена рассеивается, дно сценического "мешка" приподнимается, и перед зрителями предстаёт мир, увиденный глазами Каштанки. Серый, бесцветный, будто ожившая старинная

**фотография.**

Вначале решение спектакля завораживает.

Безвестный фотограф снял не столько мир чеховского рассказа, сколько мир беспородной московской собаки начала XX столетия. Он всё увидел её глазами: сапоги полицейских, ножки белошвеек, полы солдатских шинелей. бездомных псов, дерущихся из-за обглоданной кости... Чужой, огромный, несоразмерный мир.

Но когда через некоторое время очарование необычностью замысла рассеивается, к нему привыкаешь, "Каштанка" теряет свою притягательность. Голос за кадром" читает текст чеховского рассказа, сцена добротно. нетрадиционно иллюстрирует его, но сценическое действие не развивается. Спектакль остаётся талантливой

иллюстрацией.

По тем **же** причинам не получились, по-видимому,

и актёрские работы. Единственной, пожалуй, удавшейся стала роль В.Васильевой (Каштанка), Актриса создала щемящий **образ маленькой забитой души, мечтающей о**

ласке и тепле.

**"Каштанка" в Крымском театре кукол - это, в первую**

очередь, художник, читающий и комментирующий чеховский рассказ. Созданный в приёме "моновидения", спектакль остался в истории театра кукол как вдохновенный эксперимент, принесший великолепную художественную идею. "Звёздный мальчик" и "Каштанка" в театре Б.Азарова - убедительное подтверждение того, что "театр художника" как направление не только продолжает существовать, но и совершенствуется. Успешны были поиски режиссёра и в жанре музыкального спектакля -комической оперы, балета, мюзикла. Результатом их стали спектакли "Сказки Чуковского", "Все мыши любят сыр" Д.Урбана, "Сказка кувырком" Е.Чеповецкого по Д.Биссету.

"Сказки Чуковского" состоят из двух частей - балета "Муха-Цокотуха" и оперы "Краденое солнце". Первая - это добрая, мягкая пародия на балет (причём, пародийность "читается" только взрослыми, дети воспринимают представление буквально). Театр не высмеивает, напротив, восхищается балетом.

Развивая поиски в области музыкального театра, в частности кукольной оперы, режиссёр поставил ещё один спектакль в этом жанре. Комедия Д.Урбана о вражде двух мышиных семейств, любви серого мышонка Шомы к белой мышке Фружи была превращена Б.Азаровым в комическую оперу (музыка из произведений Моцарта, Бетховена, Бизе).

"Все мыши любят сыр" - пьеса для детей. **Но** избранный постановочный приём позволил создать спектакль, который с огромным удовольствием смотрели и взрослые. В постановке применена нетрадиционная техника живой куклы. Актёры в масках сидят на низких стульчиках с колесиками, скрытыми под одеждами персонажей. **Так** появляется своеобразная мышиная пластика - суетливая и плавная одновременно. Зримый образ "мышиной возни".

Сама же "возня" идёт вокруг тёпленького местечка на сыроварне, где живут трое серых мышей: отец Мартон (А.Чоп), мать Лиди (Н.Образцова) и их сын Шома (М.Урицкий). Их идиллию разрушает семья белых мышей, решившая поселиться здесь же: отец Альбин (В.Кокуев), мать Виолетта (Н.Белоусова), их дочь Фружи (Л.Азарова). Взрослые начинают интриговать, а их дети влюбляются.

Эта "мышиная история" с прекрасными ариями и дуэтами, с куклами и декорациями Л.Рестенко, с танцами балетмейстера В.Донцова режиссёрской волей Б.Азарова была превращена в обаятельную кукольную оперу.

**Но** этим работа театра над музыкальными спектаклями не ограничилась. В репертуаре **"Сказка** кувырком" - мюзикл на темы Д.Биссета. Короткие сказки **английского** писателя, художника, актёра **написаны** для **телевидения. Кажется, невозможно собрать эту телемозаику в единый** сюжетный **ряд, тем более - в спектакль. Б.Азарову вместе с** драматургом Е.Чеповецким, **балетмейстером В.Донцовым,** художником **С.Прокофьевой и** композитором **Л.Перевесловым** удалось решить и эту задачу. С.Прокофьева создала ироничный элегантный образ "доброй старой Англии", где живут обаятельные чудаки, "театральные англичане" с тросточками зонтов, в развевающихся шарфах, с фигурами профессиональных танцовщиков.

Дух актёрского братства, розыгрыша, артистического баловства и режиссёрского расчёта живёт в этом спектакле. Впрочем, "кукольным" он может считаться весьма условно. Кукла живёт в нём не столько как персонаж, сколько как его знак, обозначение.

Уникальность Крымского театра кукол заключается не только в успешном обращении к эксцентрике. Он уникален в своей цельности, ансамблевости, ровной, уверенно-улыбчивой атмосфере добра, которой пронизаны спектакли. Одним из таковых, без сомнения, стал "Ищи ветра в поле" В.Лифшица.

Перед нами - ярмарочная карусель. Она будет превращаться то в избу, то в мельницу, то в барский особняк - и, всё-таки, в чём-то будет каруселью.

Безусловно, самой крупной актёрской удачей стала роль Деда, которую играл один из старейших актёров театра Г.Мартьянов.

"Ищи ветра в поле" поставлен по мотивам русских народных сказок. Коллективу удалось сделать открытие:

**народная сказка интересна прежде всего** тем, что **в ней заложен** код, **генотип характера** самого **народа,** его **юмор.** заботы, **радости,** душа. Доминантой **спектакля** стала **не сюжетная** цепочка, **не** обилие **волшебных** превращений, **трюков, не** расписные **костюмы, не** предметы быта, **а удивительное сочетание человеческих качеств.**

За годы театральной практики сложилось мнение, будто нет ничего проще, чем создать спектакль для детей. Но это - заблуждение. Нет ничего сложнее постановки для детей. А вот режиссёр Б.Азаров владеет этим даром. "Прыгающая принцесса" в его интерпретации - изящная миниатюра, чуть стилизованная под чешский лубок. Художник В.Щербаков выстроил в центре сцены уютный островерхий замок, который по воле странствующих актёров-кукольников превращается в королевский дворец, жилище колдуна, в избушку Бабы Яги. Просты и выразительны марионетки спектакля, передающие прелесть чуть наивной непритязательной сказки о заколдованной принцессе. Артисты В.Васильева и А.Фомин, играющие "чешских" кукольников, уверенно справляются с исполнением всех ролей спектакля, работая в открытом приёме с марионетками. Этот спектакль сравним с акварелью. Он мягок, прозрачен,-чист, праздничен .Таков и театр Б.Азарова.

**ТЕАТР В.БУГАЕВА**

Принято считать, что век театра **- от** восьми до пятнадцати лет. Дольше он не живёт, умирает, потому что театр - не театрально-зрелищное предприятие с заполненным штатным расписанием, а хрупкий цветок:

пророс, выпустил бутон, распустился, порадовал глаз -неизбежно увял.

А вот Днепропетровскому областному театру кукол в этом отношении повезло. Со времени основания в его биографии не было "пустых десятилетий" . Режиссёры Б.Оселедчик, Ю.Корбин, А.Колесников, А.Москаленко, художники Э.Годзь, Н.Мальцева, С.Духовенко каждый по-своему творили свой театр, создавали собственные спектакли.

В 1982 году **его** главным режиссёром **стал** заслуженный артист **Украины** В.Бугаев.

Среди первых его спектаклей в Днепропетровске были: "Маяковский - детям", "Абрикосовая косточка" Н.Осиповой, "Горящие паруса" и "Гаврош" Л.Браусевича, "Сказка о попе и работнике его Балде" А.Пушкина, "Питер Пэн"Дж.Барри.

В 1983 году был поставлен спектакль "Красные дьяволята" Р.Виндермана и А.Кленова (по П.Бляхину). Чем интересна эта постановка? В первую очередь искренним, юношеским увлечением темой, святой завистью к "мальчикам иных веков", которым довелось "делать революцию". В.Бугаев и художник С.Духовенко заключили приключенческую, авантюрную повесть П.Бляхина в жёсткую, зрелую театральную форму.

...Спасаясь от дождя в старой, полуразвалившейся церкви, компания молодёжи обнаружила заброшенный, покрытый паутиной сундук, а в нём куклы и маски - забытое наследие агиттеатра времён гражданской войны. На дне сундука лежала пожелтевшая рукопись: "Красные дьяволята". Из шума дождя, из желания хотя бы ненадолго перенестись, окунуться в далёкую эпоху рождается спектакль. В нём много заметных актёрских работ:

В.Бугаев (Ведущий), П.Крочак (Яшка), Н.Бурлан (Дуняша), В.Васильев (Махно).

Режиссёрский замысел спектакля оправдал живой план, сделал его действительно необходимым, органично дополнявшим кукол и маски. Это был типично бугаевский спектакль, с ярко выраженной склонностью к авторской режиссуре.

В 1983 году театр впервые попытался создать спектакль для взрослых. Им стал "Русский секрет" Б.Рацера и В.Константинова. Лучшее, пожалуй, что в нём было, -куклы В.Никитина. Он один из первых в республике попытался осмыслить и использовать некоторые позитивные тенденции натурализма. Его куклы - гипертрофированные, но жёстко правдивые портреты.

Размышляя о путях развития современного театра кукол, В.Никитин замечал: "Театр манекенов" -переосмысление идей натурализма. Театр кукол прошёл в 60-70-х годах этап поиска новых форм и вернулся к принципам движущейся скульптуры. Он уже не повторяет, не копирует природу, а стремится быть как можно ближе к ней. Если в "натурализме" прошлых лет отсутствовало главное - художественный образ, то сегодня мы близки к тому, чтобы найти его" (234).

Куклы "Русского секрета" очень выразительны, однако сам спектакль не стал выдающимся явлением художественного порядка.

Одной из лучших работ коллектива был "Маленький принц" А. де Сент-Экзюпери (режиссёр В.Бугаев, художник В.Никитин). Это сложная, противоречивая работа, но ее художественные достоинства не могут быть оспорены.

Театр В.Бугаева - авторский театр. Пьеса для него -лишь повод для будущего спектакля, который он создаёт, исходя из собственного режиссёрского, человеческого опыта. Художник поместил события спектакля в некое бесконечное чёрное пространство, где бесшумно плавают огромные планеты-шары, каждый из которых таит в себе какой-то порок: властолюбие, стяжательство, глупость... В этом чёрном бездуховном мире человеческих страстей живёт чистая душа - Маленький принц (Н.Воронова).

Не меньшее значение имела и игра М.Овсянникова. "Такого Лиса, каков он в исполнении М.Овсянникова, не так-то просто полюбить, особенно с первого взгляда, -писал "Днепр вечерний". - Кукла поначалу кажется просто несимпатичной по сравнению с уже полюбившимся нам златовласым мальчиком. Да и совсем не таким привыкли мы представлять сказочного Лиса... Но именно такой, полысевший, грустный и очень одинокий Лис заставляет верить себе" (235).

Проблема альтернативы души человека всегда волновала В.Бугаева. Приступая к постановке "Дракона" Е.Шварца, он формулировал направление своих поисков так: "Человек вынужден однажды надеть маску, чтобы спрятаться за неё, оборонить душу. Но потом эта маска может прирасти к нему, заменить настоящее лицо, и избавиться от неё в таком случае ох как непросто..." (236).

...Вот они, маски (или лица?) кукол-людей, глядят **на** зрителей. "Лидерами перестройки" окрестил их В.Никитин. Художнику удалось создать невероятное. В человеческий рост, почти неотличимые от обычных людей, эти монстры удивительно узнаваемы, "Слепые души", "прожжённые души", "мёртвые души" - вот они, герои спектакля, которых так ненавидел драматург-сказочник. Этот своеобразный музей восковых фигур, паноптикум современности, вынес художник на суд зрителей.

Пожалуй, наиболее полно принципы театра В.Бугаева отразили "Три толстяка" Ю.Олеши. Повесть-сказка послужила режиссёру лишь отправной точкой (инсценировка самого В.Бугаева). Эта фантастическая притча о власти сделана, скорее, в манере Р.Бредбери, чем Ю.Олеши.

...Огромный телевизор, как паук, навис над площадью Звезды. Всевидящий глаз следит за каждым. По городу с автоматами патрулируют закованные в латы воины. Толстяки один за другим появляются на телеэкране, чтобы сообщить горожанам о повышении их благосостояния. Куклы В.Никитина рождают самые широкие ассоциации, В спектакле создан образ тоталитарного государства, где всё построено на иллюзии. Даже три толстяка оказываются фальсификацией - куклами, которые двигаются **перед** телекамерой с помощью нитей и рычажков.

Хозяином этого театра марионеток был полковник Бонавентура. Он создал трёх телеидолов и заставил людей поклоняться им.

В.Бугаев **не столько** выращивает **спектакли,** сколько конструирует их. **Что** бы он ни ставил - "Маленького принца" или "Мэри **Поппинс",** "Трёх толстяков" или "Красных дьяволят" - произведения **Экзюпери, Трэверс,** Олеши, **Бляхина -** для него это был лишь "материал" для строительства будущего спектакля, автор у которого один - В.Бугаев (с приходом **в театр художника** В.Никитина " двое). В этом **сущность театра Бугаева.**

**ДНЕВНИК ФЕСТИВАЛЯ**

Время идёт, бежит, летит... **Кажется, совсем** недавно закончился Первый Республиканский фестиваль театров кукол Украины 1983 года, как уже и второй 1986 года прошёл, и третий 1989-го... Кончается двадцатый **век,** прошлое перетекает в настоящее, рождается будущее.

Счёт идёт не на столетия, а на дни...

***24 июня 1989 года, суббота***

...Третий фестиваль открылся карнавалом, который шёл от Волынского театра кукол к памятнику Лесе Украинке. Внушительное зрелище: актёры двадцати семи театров республики, гости из Москвы, Ленинграда. Прибалтики, Казахстана, Молдавии, городов России с куклами, масками шествовали по городу.

Первыми показывались луцкие кукольники...

"Я так люблю..." - моноспектакль Волынского театра кукол поставлен по произведениям Т.Шевченко режиссёром А.Поляком (он же - автор инсценировки). При всём старании инсценировщика пьесы не получилось. Спектакль представлял собой литературно-драматическую композицию, которую неплохо читала актриса Лариса Микоян. По ходу монолога она несколько раз брала в руки кукол, но кукольным спектакль от этого не стал. Это был "театр одного актёра" - чтеца. Спектакль был принят соответственно - вежливо, но прохладно.

А.Поляк, кажется, так и не стал кукольным режиссёром, хотя его владение постановочной культурой помогло Волынскому театру избавиться от дилетантизма.

Следующим показывался Закарпатский театр кукол. Театр сделал "Кошкин дом" - "сказку для чтения и представления" С.Маршака - в жанре спектакля-концерта. В нём было много музыки, танцев, но за ними терялось то, ради чего написана пьеса. Терялась сюжетная нить, авторская ирония, тема милосердия. Режиссёр А.Куцык и художники А. и Т.Мироновы пытались в нём повторить где-то уже виденные эстрадные шоу, мюзиклы... А художник -не имитатор, художник - Творец.

Интересное наблюдение: театры перенимают свойства, черты характера своих режиссёров. Тернопольский театр кукол - ранимый, обидчивый и... азартный. Есть у него ещё одно достоинство - здесь воспитывают прекрасных актёров.

В "Принцессе и Трубочисте" Л.Жуховицкого режиссёр Е.Ткаченко и художник Л.Воробьёва выполнили непростую задачу; привлекли в театр "трудных" зрителей - школьников средних и старших классов. Здесь всё для них:

яркие, современные костюмы, ритмы, трогательно-ироничный любовный сюжет, эффектное исполнение. Танцуют, поют актёры уверенно, легко, профессионально.

***25 июня, воскресенье***

Лучшая роль у А.Царькова (Министр) - в паузах он умеет быть более выразительным, чем в диалоге. Не отстаёт от него и Т.Закриничная (Принцесса) - её героиня способна держать внимание самой трудной аудитории.

Жаль, правда, что всё это без кукол. Хроническая болезнь сегодняшних кукольников - подражание драме. Сначала оно появилось в виде имитации драматического спектакля с помощью кукол, затем в форме третьего вида, где имитация драмы шла уже открыто, без кукол. А при этом кукольное искусство исчезает, превращаясь, в лучшем случае, в посредственный драматический театр. Стоит ли игра свеч?..

Последнее впечатление дня - "Маша и Медведь" Запорожского театра кукол. Когда открылся занавес, подумалось, что сейчас будут показывать не детскую сказку, а по меньшей мере "Власть тьмы" Л.Толстого.

...Реалистично воссозданный угол **крестьянской** избы в натуральную величину **поначалу не** очень-то **обещал** кукольный спектакль. Когда **же** на сцене **появились** костюмированные "драматические" Дед и **Баба,** зрители **стали ожидать спектакля о тяжёлой судьбе крестьян в** царской России. К счастью, обошлось, **и зрелище** приобрело некоторые кукольные черты.

Наверное, режиссёрский замысел, по которому одинокие Дед и Баба играют для себя спектакль о Машеньке и Медведе, мог, в конце концов, найти воплощение. Но при условии, если бы он основывался на пьесе, соответствующей этому замыслу. Однако такой опоры не было, и спектакль завис в пустоте.

***26 июня, понедельник***

Понедельник был тяжёлым днём, но, как это случается в сказке, закончился он хорошо.

Николаевский театр кукол вот уже несколько лет не может преодолеть творческий кризис. Его показа гости и участники фестиваля ждали с особой тревогой и надеждой. Начало спектакля "Аистёнок и Пугало" Л.Лопейской и Т.Кочуловой (режиссёр В.Безлепко) обещало успех. Пролог с эмоциональной песенкой (композитор А.Нежигай), образная сценография (художник А.Цуканов) - маковки церквей, в которые вписано аистиное гнездо, земное полушарие с вертящимися на нём хатками - всё давало постановке великолепный разбег. Но как только началось сценическое действие, спектакль рухнул. Это было похоже на авиакатастрофу в момент набора высоты. Спектакль уверенно прошёл стартовую полосу, взмыл, убрал шасси и... выключил двигатели.

Постановщики настроили зрителей на восторженно-поэтическое восприятие, предложили условия игры и сами же их грубо нарушили, введя в поэтическую ауру спектакля средства заштампованного бытового, имитационного театра. Этот диссонанс был столь очевиден, что немедленно вызвал естественную реакцию зала - смех. А что может быть катастрофичнее для спектакля, претендующего на серьёзность проблемы, чем хохот зрителей? Спектакль разбился.

Вторую постановку николаевцев ждала та же участь. "Мышонок Мыцик" Е.Чеповецкого - одна из самых репертуарных пьес в стране. Она знает блистательные и провальные воплощения. К последним можно с уверенностью отнести и вариант Николаевского театра кукол.

...Комната одинокой пожилой женщины - тётушки Марины: два кресла, комод, стол, дверь в прихожую -павильон драматического спектакля. На авансцене хозяйка квартиры разговаривает сама с собой о странностях, которые происходят у неё в доме. Всё время кто-то шуршит, что-то пропадает... Тётушка явно заговаривается и производит впечатление человека уже не совсем здорового. Видимо, её действительно мучают галлюцинации. Наконец, она уходит, и тут начинается своеобразный "фильм ужасов". Распахивается дверца буфета, оттуда вылезает огромный, в рост человека, мышонок Мыцик. Через некоторое время появляется такой же монстр - котёнок Кыцик. Эти "милые зверушки" заполняют собой всю квартиру, и зрители уже с трудом соображают: то ли им беспокоиться за жизнь тетушки Марины, живущей в таком соседстве, то ли эти герои -всего лишь плод её больного воображения...

Нет, не имеет этот спектакль никакого отношения к театру кукол. Может, драматический его усыновит? Вряд ли...

И всё же день закончился отлично! Внеконкурсный спектакль Днепропетровского театра кукол "Велосипед с красными колёсами" Т.Власовой был, по существу, первой удачей фестиваля. Кажется, сами днепропетровцы к такому успеху готовы не были. Иначе, наверное, включили бы спектакль в конкурсную программу. Но, в конце концов, не диплом, призы, не денежные премии определяют лидерство в творчестве, признание коллег-профессионалов. Мы порой слишком серьёзно относимся к наградным листам, забывая, что никакой диплом не сделает "душу большой, а ножку маленькой".

Спектакль был, как стакан холодной воды в жару. Первая полноценная работа за три фестивальных дня. Сказать, что её тепло встретили, значит не сказать самого главного. Её встретили с восторгом. Театр В.Бугаева предложил шуточное путешествие в "Австралию", не совсем ту, которая обозначена на географических картах, а скорее в собственную выдуманную страну, где живут три удивительных героя - Бомбат, Мышь (лучшая кукла фестиваля) и Кот. Эта троица в исполнении артистов О.Стороженко, И.Синициной и В.Рябоконя, фактически решила судьбу спектакля. Актёрами были найдены такие разные, такие неотразимые типажи, что зал буквально стонал от восторга, следя за проделками героев, решивших во что бы то ни стало заработать денег и купить велосипед с красными колёсами.Три марионетки оригинальной конструкции (художник В.Никитин) с необычайной лёгкостью переиграли "живоплановых" ведущих (В.Рябоконь и И.Лившин), напоминавших временами слепки с масок Карцева и Ильченко, и девушек с рекламными щитами, походивших на манекенщиц.

Это был настоящий триумф театра кукол, его выразительных средств, юмора, пластики, обаяния, мастерства. И, наверное, не один режиссёр искренне позавидовал главному режиссёру Днепропетровского театра

кукол В.Бугаеву, вышедшему на поклон на десятый вызов зрительного зала...

***27 июня, вторник***

Сегодня В.Бугаеву уже не завидовал никто. Конкурсный спектакль "Лебеди материнства" (музыкальная фантазия по произведениям В.Симоненко) не шёл ни в какое сравнение с внеконкурсным. Несколько отличных песен Я.Липовецкого и любопытные маски царя Плаксия (художники В.Никитин и С.Духовенко) погоды не сделали. Всё остальное в спектакле было "давно завоёванной территорией". Нечто среднее между <"Юноной" и "Авось"> по форме и "Мальчишем-Кибальчишем" по содержанию. Стандартный набор символов на "древ не славя не кую" тему

- хатки, лебеди, мать, злодеи в чёрном, сеть, наброшенная на героев, мальчик-освободитель, мальчик-предатель и т.д. Спектакль погубило банальное либретто, а так как его автор и режиссёр были представлены в одном лице, спорить друг с другом им, видимо, было не с руки. Впрочем, одно доброе дело спектакль всё же сделал

- открыл не только детям, но и многим взрослым изумительного украинского поэта Василия Симоненко, **Не** так уж это и мало. ...Однако, мало, очень мало было открыто театром в "Драконе" Е.Шварца. Если бы Днепропетровский театр не играл спектакль, а только выставил бы на сцене выразительных кукол В.Никитина, было бы гораздо лучше. Эти куклы уже в первой картине сказали одним своим видом гораздо больше, чем весь спектакль за два с половиной часа сценического времени. Им не нужны были ни актёры, ни режиссёр, им нужен был только чтец, который прочитал пьесу, переходя от одного манекена к другому. Может быть, это и есть те самые "сверхмарионетки", о которых мечтал Г.Крэг?..

В чём же основная причина фиаско "Дракона"? Отчего спектакль, на который возлагали столько надежд, получился таким скучным, плоским, будто по гениальному произведению Е.Шварца проехал асфальтовый каток? Текст проговаривался. Роли, за которые иной актёр полжизни отдаст, не поднимались выше сценической школы самодеятельного драматического кружка средней руки. Режиссура ограничивала себя разводкой в павильоне и не обременяла тем прорывом в неизведанное, который бывал у этого способного режиссёра. И уж такой унылой рутиной повеяло в финале спектакля, когда Мальчик уходил в зал, чтобы в будущем "стать Ланцелотом", и так это напоминало "Лебедей материнства", что плакать хотелось от обиды.

***28 нюня, среда***

Сегодня - день Донецкого театра кукол, но, к сожалению, в двух его спектаклях искусства не было. Конкурсная "Золушка" Е.Шварца поставлена Б.Смирновым в традициях натурализма. Человекоподобные куколки старательно имитировали на ширме ТЮЗовский спектакль конца 50-х — начала 60-х годов.

Сейчас Донецкий областной театр кукол на перепутье. Недавно сюда пришёл из драмы новый главный режиссёр П.Марущенко. Если ему удастся овладеть образным языком искусства театра кукол, понять, что театр кукол существенно отличается от драматического, коллективу удастся выйти из кризиса. Если нет, то для театра это станет настоящей драмой...

***29 нюня, четверг***

Киевский городской театр кукол ещё ни с одного республиканского фестиваля не возвращался побеждённым. На Первом фестивале он покорил всех "Сказкой о рыбаке и рыбке", на Втором - "Прыгающей принцессой". "Русской соли" гости и участники фестиваля ждали как подтверждения лидерства. И, нужно сказать, не без тайной надежды, что театр на **этот** раз **его уступит.**

Трудно, словно сквозь стену из ваты, пробивались в первых сценах к зрительским сердцам актёры. Основная нагрузка легла на плечи Ш.фоерберга - актёра с абсолютным чувством сцены, солиста. Это было настоящее единоборство, красивая борьба Мастера со зрителями. Он выиграл! Стена неприятия была пробита, и сквозь всё расширяющуюся брешь навстречу друг другу со сцены и из зала устремились волны взаимного притяжения, взаимопонимания, доверия, которые, в конце концов, и составляют смысл Театра.

Раньше Киевский городской театр кукол был многим хорошо известен как "театр двух солистов" - заслуженной артистки Украины Э.Смирновой и артиста Ш.фоерберга. Сейчас, по всей видимости, в театре уже трио - об этом свидетельствует работа актрисы А.Лозовской.

Театр С.Ефремова ещё раз продемонстрировал, что актёр и в театре кукол остаётся ведущей фигурой. В этом гости и участники фестиваля смогли убедиться в тот **же** день и на спектаклях Хмельницкого театра кукол - "Теремок" С.Маршака и "Баня" В.Маяковского.

Обе эти работы вряд ли можно считать удачными - в первую очередь потому, что артисты исполняли свои задачи формально. И всё же Хмельницкий театр кукол сумел преподнести украинскому театру сюрприз. Он открыл молодого, самобытного художника, работавшего над этими спектаклями. Творческий дар М.Николаева был по достоинству оценен - он стал лауреатом фестиваля. Жив "театр художника"!.

***30 июня, пятница***

"Царевна-лягушка" Н.Гернет в Сумском театре для **детей** и юношества **стал** одним из лучших спектаклей фестиваля.

Здесь существует уникальный актёрский ансамбль, где каждая роль - характер, органично вплетающийся в общую режиссёрскую "оркестровку". Если говорить о режиссуре не как о стремлении самовыразиться, а как о сложной, требующей знаний, навыков профессии, то постановщик "Царевны-лягушки" А.Мартюшов имеет полное право называться режиссёром. (Судя по фестивальным спектаклям, профессией этой пока владеют немногие). Этот спектакль открыл новые горизонты в освоении народной сказки, каждый здесь внёс свой вклад: режиссёр А.Мартюшов, художник Э.Леднев, композитор Я.Липовецкий, заслуженный артист Украины В.Хорунжий (Царь Кощей), артисты И-Тарновская (Василиса), М.Стрельченко (Иван), Л.Голубцова (Царица, Баба Яга), В.Тищенко (Степан, Медведь), В.Антонюк (Софрон), Г.Федорук (Купеческая дочка).

Этому спектаклю суждено было стать лауреатом Третьего Республиканского фестиваля театров кукол.

...И не суждено, к сожалению, "Каштанке" Волынского кукольного. Главная ошибка постановщиков -приблизительность стилевого решения, повлекшая за собой и приблизительность сценических образов,

Вместо прозы А.Чехова перед зрителем прошли картинки из некоего "псевдо-Тургенева". Сусальность зрелища была очевидна точно так же, как и неумение вникнуть в поэтику чеховского произведения. Режиссёр и инсценировщик В.Богданец превратил рассказ А.Чехова в довольно банальную сказку о собачке, которая потерялась, попала в цирк и, наконец, вернулась к прежним хозяевам. Такое отношение к постановке классики способно достичь только одного: придя после спектакля домой, ребёнок никогда не откроет "Каштанку",

Однако если вспомнить спектакли Волынского театра кукол на прошлых фестивалях - беспомощные "Зло, добро и микросхема", "Орёл-среброкрылец", то нужно констатировать профессиональный рост коллектива. Раньше от него требовать художественно полноценных работ было, **по** крайней мере, наивно, сейчас - необходимо.

**/ *июля, суббота***

Неожиданным был провал спектакля Крымского театра кукол "Все мыши любят сыр" Д.Урбана. Всего полтора

года назад это было **цельное сценическое произведение,** Что же произошло? **Какой** злой дух **превратил его в** банальную и прямолинейную схему?

Ответ прост: его убили время и вводы. Спектакль привезли на фестиваль донельзя заигранным. Всё, что было когда-то мило, обаятельно в нём, стало схематично, формально. Будто душа ушла из спектакля, оставив равнодушным актёрам голый постановочный приём.

Спектакль без актёра мёртв.

Спросите у любого режиссёра, как он относится к актёрскому вводу? Большинство - негативно, ибо ввод даже одного артиста способен разрушить спектакль. Во время показа спектакля Крымского театра кукол было два актёрских ввода, причём оба - на главные роли. Спектакль этого не выдержал.

...Сыгран последний конкурсный спектакль. Им стала работа Киевского республиканского театра кукол "Принцесса и эхо" В.Поспишиловой. Это изящная постановка, своеобразная стилизация под деревенский бродячий театр для двух актёров А.Дядюры и Г.Ходоренко, которым совместно с режиссёром М.Яремчуком удалось сделать живой, трогательный спектакль о любви.

***2 июля, воскресенье***

"...Ну вот мы, наконец, добрались и до самого счастья..." Десятидневная кукольная осада древнего Луцка подошла к концу. Многому она научила, о многом предупредила, заставила задуматься. Обострилась проблема профессиональной режиссуры. Если её своевременно не решить, начнётся деградация театра. Нужно как можно скорее создать условия для того, чтобы кукольные режиссёры республики могли передавать свой опыт, знания молодым. У С.Ефремова, Б.Азарова, В.Бугаева, Ю.Сикало должны появиться ученики. Только в этом случае можно надеяться на возникновение в будущем самобытных спектаклей и театров. Необходима профессиональная школа для художников-постановщиков. В.Никитин, В.Остапенко, М.Николаев, А. Курий, Т.Торбенко, А.Чечик должны иметь возможность готовить новое поколение сценографов.

Больной вопрос - украинская кукольная драматургия. В значительной степени это вина и режиссёров, завлитов. Обидно, что театры забыли лучшие из созданных на Украине пьес - "Козу-дерезу" Н.Лысенко, "Чёрный вальс" И.Кочерги, инсценировки, переводы М.Рыльского, пьесы Г.Квитки-Основьяненко, Н.Кулиша, Б.Чалого и многие другие. У театра кукол Украины ещё много нерешённых

проблем. А пока, прощай. Третий фестиваль театров кукол

Украины! Прощай, добрый лесной край - родина Леси Украинки, фестивальная столица кукольников республики! До свиданья, театры. Удачи вам!!!

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Книга окончена, а история профессионального театра кукол Украины только начинается. Это ещё хрупкий зелёный росток с мощными многовековыми корнями традиций. Они незримо влияют и на нынешние спектакли, проявляются в режиссёрских и сценографических решениях, манере актёрской игры то как "чисто кукольные", то как "смешанные" спектакли, возникают "живым планом", "открытым приёмом", "театром манекенов"...

Реагируя на изменения жизни, театр кукол и сам меняется, становится то натуралистичным, то условно-психологическим, то гиперреалистическим, то иллюзорно-иллюстративным, то поэтическим. Само время формирует его. В глубокой древности были брошены в благодатную землю славянской культуры зёрна театра кукол. Магические культовые обряды и народная смеховая культура были его питательной средой. Поэзия стояла у его колыбели.

Новорожденный, на радость людям, оказался многолик. Он являлся то вертепом, то "Петрушкой", то театром масок, теней, марионеток. Не будучи ещё профессиональным видом искусства, театр кукол способствовал формированию и развитию украинской литературы, музыки, изобразительного искусства, И наступил, наконец, тот момент, когда ему пришла пора пройти профессиональную школу. Этот процесс не был прост и безмятежен. Но, несмотря ни на что, театр кукол прочно встал на ноги. Возможности его громадны, творческий авторитет высок, поле деятельности необозримо.

Он стоит на пороге третьего тысячелетия и с улыбкой смотрит в будущее...

Примечания

***1. Фрейденберг О.*** *Семантика архитектуры вертепного театра. //Декоративное искусство СССР, 1978, №2. С. 25-26.*

***2. Даркевич В.*** *Народная культура средневековья. М., 1988. С. 108.*

***3. Хелстон М.*** *Африканский театр кукол . - Доклад на Международном симпозиуме историков и теоретиков театров кукол. 1986. (Рукопись). С. 101. Архив УНИМА СССР.*

*4. Там же.*

5. *См.:* ***Всеволодский-Гернгросс В.*** *История русского театра: В 2 т. Л., М., 1929. T.I. С. 164.*

***6. Федас И.*** *Украшський народний вертеп: Удосл/дженнях XlX-ХХст. К., 1987. С. 94.*

*7. Памятники литературы Древней Руси: Хрестоматия. М., 1981. С. 466.*

*8. Там же.*

***9. Панченко А.*** *Русская культура а канун петровских реформ. Л., 1984. С. 100.*

***10.*** *Цит.* ***по: Васмлько В.*** *Театру в1ддане життя. К., 1984. С. 48.*

***11. Новацкмй В., Уварова И.*** *Истоки вертепного театра у восточных славян. 'Доклад на Международном симпозиу­ме историков и теоретиков театров кукол. М., 1986. С. 109.*

***12.*** *Там же.*

***13. См: Греков Б. Киевская Русь. М., 1949. С. 382-383.***

***14. Смирнова И.*** *Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. М., 1983. С. 56.*

***15. Перетц В.*** *Кукольный театр на Руси: Исторический очерк.//Ежегодник императорских театров. Сезон 1894-1895г.г. Прил. Спб„ 1895. Кн. /. С. 43-44.*

***16. Новацкмй В., Уварова И.*** *Тоже. С. 102.*

***17.*** *Цит. по:* ***Такташова Л.*** *Первые спектакли школьного театра и икона "Рождество Христово" из Соликамска // Панорама искусств. М., 1982. С. 282.*

***18.*** *См.:* ***Всеволодский-Гернгросс В.*** *Русский театр от истоков до середины XVIII в. М., 1957. С. 76.*

***19. Isopolski E.*** *Badania podan ludu: Dramat wertepowy о smierci //Atheneum. 1843. Ns 3. С. 67.*

***20. Всеволодский-Гернгросс В.*** *Русская устная народная драма. М., 1959. С. 10.*

***21. Франко I.*** *Руський театр у Галичиш. //3i6p. твор/в. У 50 т. К., 1980. Т. 26. С. 357-373.*

***22.*** *См:* ***Мишаимч О.*** *3 л1тературного життя Закарпатья XVII-XVIIIстол/ть//Рад. Л1тературознавство 1961. №6.*

*С. 63-72.*

***23.*** *См.:* ***Федас И.*** *Тоже. С. 115.*

***24. Сулоцкий А.*** *Семинарский театр 'в старину в Тобольске.//Чтения ОИДР. 1870. Т. 2. Отд. 5. С. 153-157.*

***25. Федас И.*** *Тоже. С. 110-111.*

***26.*** *Там же.*

***27.*** *Русская литературная пародия. М., 1974. С.21.*

***28. Гоголь Н.*** *Собр. соч.: В 5 т. М., 1951. Т. 2. С. 211-214.*

***29. Галаган Г.*** *Малорусский вертеп, или вертепная рождественская драма//Киев. старина. 1882. Ns 10. С. 21-22.*

***30. Гоголь Н.*** *То же. С. 49-50.*

***31.*** *Цит. по:* ***Федас И.*** *Тоже. С. 109.*

***32.*** *См.: Там же.*

***33. Ммшанич О.*** *Декламацп та д/алоги//1стор/я укр. л/т. У 8 т. К., 1967. Т. 1. С. 326-331.*

***34. Перетц В.*** *То же. С. 153.*

***35.*** *См.:* ***Олеарий А.*** *Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633 и 1639 г.г. Спб„ 1906.*

***36. Ровинский Д.*** *Русские народные картинки: В 5 кн. Спб., 1881. К. I. С. 225.*

***37.*** *Там же.*

***38. См.: ПмгуловичЗ.*** *Воспоминания (Рукопись). 1967. С. 4. Арх. С. Смелянской.*

***39.*** *См.: Там же.*

***40. См.: Некрылова А.*** *Русский народный кукольный театр "Петрушка" в записях Х/Х-ХХвеков: Дис. на соиск. ученой степ. канд. искусствоведения. Л., 1973. С. 12.*

***41.*** *См.: Там же.*

***42.*** *См.:* ***Заметки из дневника Золотаренко В.Ф. (1841-1847)//Кубан.*** *обл. ведомости. 1901. № 165.*

***43.*** *См.:* ***Некрылова А.*** *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XIX - начало XX века. Л., 1984. С. 93.*

***44.*** *См.: Там же.*

***45.*** *См.:* ***Сафонова Л.*** *Поэтика славянского театра XWf -первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981. С 57.*

***46.*** *ЦГДА. Ф. 139. Д.6. Л. 1.*

***47.*** *Там же. Л.З.*

***48. Богатырев А.*** *Народный театр. Спб., 1924. С. 74.*

***49.*** *Цит. по:* ***Молева Н.*** *Московская мозаика. М., 1971. С. 19.*

***50.*** *См.:* ***Сафонова Л.*** *Тоже. С. 64-65.*

***51.*** *См.: Там же.*

***52. Сартрам Н.*** *Воспоминания о художнике: Избранные статьи. М., 1979. С. 35.*

***53. Гоголь Н. То же. С. 55.***

***СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА КУКОЛ***

***54.*** *Ц^т.по: Вясюько В. Театру в'лдане життя- Тамже.*

***55.*** *Сл<.* ***КорюмняоН-*** *Театралы'^эстетика Леся Курбзса //Лес^ Курбас. М.. !987. С. 283- ;W.*

*56. БлоиннЮ- /Молодойтеатр//'Жизнь вpeeo/w/fffn. t930. N^ 6 с- !68,*

*57. См.* ***ПигулояячЗ.*** *Тоже. С. 99.*

*58. С^.:* ***Черкашмм Р-*** *Лесь Курбэс е Харькове* ***//Лесь*** *Kvi-OJc-, Там же. С. 740.*

***59. С^. KvJpimeHXO Н. Тоже. С. 317.***

***60.*** *7'^f JfCGf.*

***61.*** *CMcwHC^rS A. Mnxawi Булгаков в Художественном wrpe M, 1986. С.22.*

*62- бу/!гэко”* ***М,*** *Жизнь господина де Мольера. М., 1962 С. 23.*

***63.*** *КзплерА. Театральная юность//Неделя. Iff7f. 6w С 9.*

***64. Юпюамч С-*** *HJyMtfT. не умолкая, память//Встречи с прошлым. М.. 1982. С. 17-*

***65. ^amvopA. Тоже.***

***Ю- HyuaowA- Поли. собр. соч.: М.. S963. Т.З.С. 452-453.***

**tfZ** *Тоже.*

***08. См KffuwpA. Тоже.***

***09. ДеЯч А. По ступеням времен. К., /ffffS. С. 74-75.***

***70. KanR&p A.*** *To же.*

***71. By/rrsiSMM.now,C06p.C04.:S5r, J9S9.* 7: *2. С. 307-308.***

***72.*** *Декреты советской* ***власти: 8 5 т. М,. I97S. Т. 5. С. ЗЭ.***

***73.*** *Бслецкяя* ***Л,*** *Украинский советский драматический теэгр* Л-. *1984. С. £/.*

*74. Арх^и* ***В-Шаембергурл.*** *Научно-мегод. часть ГАЦТК.Д. 15. Л. 6.*

*75. Ку^-лы Черниговского тезтоз к^сол Соцвосэ хранятся в фо^л-чл- музея ГАЦТК.*

***76. Наэаро” С. Воспоминзния (Рукопись). С. ft Архиа ГАЦ7К***

*77.* ./-:•- *по:* ***Сартрам Н.*** *От игрушки к детс/еому театру. Л,,* W.-^- *С. 7f-74.*

***78. ^и- и комплект кукол "Революционного вертепа'*** *находятся* ***в фондзх Государственного музея теэтрал/лного,*** *музыкального ^ киноискусства* ***Украины.***

***79. ГорбеняоП.Л^1ь^овийтеа1рнаУкра1Н1//Шлй)<иосв/ти.*** *W29 N9 П. С. Wi- Ю5*

*80. Cw.* ***Дяорнмченкц Л.*** *Вертеп - эброя ЭПтпропу:*

*Мало-чдо^а cropfHfS э ic торпукр31нського ляпы^ового театру*

***//Укр*** *геэтр.* ***1978. №4. С. 31***

***81. Щзховец И. Из опыта работы Всеукра^нского no^^.:lт•.~•п.^:l-lofo театра кукол (Рукопись). С-* /. *Архив С- Смс/'-'i^'^c'i^***

***82.*** *Павленко Г. Красный вертеп: Докл. на нвучно-прзкг. конф '^dJu.'ho-1.^ и театр" (Рукопись). 7967. С- 2. Архив Г.Л* '.'э-? *'ii.'^ko,*

***83. >^.\1* •^.**

***84. Горбен^оП. Тоже. С. 103.***

***85.*** *Т^'же.* ***8€-*** Тял' *же.*

***87.*** *Там же.*

***88. Та^ме.***

***Q9. Сглнрноя” Н.*** *История театрз кукол народов СССР*

***(Рукоп'":ь): В 2 т, !988. Т,* Л *С. "О, Арту Н.Смирновой.***

***90. Белоруссор” В.*** *Тридцть лег в тватре нукол*

*{Рукопись). С. 2* ***Арлка С-Смелянско^.***

***fff.*** *Гил! же.*

***92.*** *Т^.' же.*

***93. Т^- ^е. С 4.***

***94.*** 7с;,'.- *w С 6.*

***95.*** *'5--J автора).* ***Кукольный почин//Пролетарий,***

*!ff^ У м^рт,:!*

***96- ЖурэаскиЛ П. Пролетарская культура // Рабочая***

*У/с^и.-^ !УУ:' 28феар.*

***97.*** *Му.->сл X.:i о^ояского* ***театра ку^ол.***

***9в- Белоруссова В. То^е.С.* ?/-/-й**

***99-*** *Т^^ •\*.е С. 12.*

***100.*** *Т^м же.*

***ffff. h,^ ^f С- 13.***

***102.*** 7ci^ rte. ***С. !4.***

W3. T^ ^€\ C. 15.

***104.*** *Там же. С. 13.*

***105. Та^жс, С. 24-25.***

***106. СмелянаемИ А. Тоже. С. ISO-fSI.***

***107.*** *МаяковскиЯ В. Собр. соч.: в в т. М.. f969. Т. 7 С. WO-'f-!*

***108.*** *Цит- 'i-j* ***ДеОч А. Человек, который был театров//*** *Лесь Курбэс* ***Т^же.С. !86.***

***109. Смирнова Н. То же. С. 283.***

***110. П^же. С. 289.***

***111. СоломарсячМ А-*** *Шестьдесгп-летв театре. К., 1981-С. 39--!0*

***112. КоэинцеаГ.Собр. соч.: В 5 Т. М„ !9ff2. Т. f. С. 3l5.***

***113. Соломарскма А. Тоже. С. 55-56.***

***114. Я”орйвс9МЛ £. Киевский государственный тбатр кукол пр^ ГорОНО (Рукопись). 194Q. С. 7. Арх. Киев.* Ятс/т. *театра* дул^/?.**

***115, CwwuspCiaiS А, Тоже. С. 58.***

***1/6.*** *Цут. по: Там же. С 57*

*1J7. ЛевА. Кукольным ~^гр //'Сов. Украина. 1939, 9авг.*

***1f8. ГорбенкоП.*** ТЬ-с' *С. Ю4.*

*119.* ***Соломарскмй А.*** *^'.-.'о^-н^й театр в Киеве (Рукопись^. С. ^-9. as'x Киев. Pec/i. r-^'p^ кукол.*

***120. Горбенко П. То ж<з С. 104.***

*121. П^гуловичЗ. Тоже. С. 9.*

***122.*** *Та^ же. С. Ю.*

***123.*** *Там же С.* ***57.***

***124.*** *T^w^c, С,* ***S8.***

***125.*** *Тим w С,* ***25-22.***

*126. Т^* -£. *С. 25.*

***127.*** *Гэм ле.* ***С. 23-25.***

***128.*** *Tiih' же.*

***129. ЯворйасюлИ Е. Тоже. С. f.***

*130.* ***Пигулович 3.*** *То* да *С-* ***34.*** *13!. Там же,*

***132. ЯаоровскмЯ Е. Тоже. С. 2.***

*133. Кукп^ из спектак/юй этого театра храмгтся*

*Д* A'k^'F *ГАЦТК.*

*134. См.* ***СммрмояаН.*** *Тоже, С. 4 5 &*

***135. ШэковецМ. Тоже. С. 3-4.***

***136.*** *TdM.vc, С. 5.*

*137. СлоннмП. Воспоминании/Рукопись}. !979. С.4.Арх.*

*С- C'-iff/J'"'cw^-*

*138. Ф^мишкима О. Воспоминания (Рукопись). 1979- С.*

*2.* -У." *С СмелйнскоЙ.*

*139. ЯнчуяолП. Воспоминания {Рукопись). 19QO. С. I.Apx. С, Смс^я^с^ой.*

***140. АртсмьовЛ. "Конек-Горбунок'В Двтс/сом кукольном***

*те^^. /.' Харьк. рабочий. fff^S, i9 марта.*

*14 f. Цыяллоаа Л. Воспоминания (Рукопись}. f965. С. 7.*

*Ар> С.С\'^лянскон-*

*142. ШвхоаоцИ. Гоже. С. 7.*

*143- Гезп- Я. Вос/юмлнания (Рукопись^ 1970, С, Э. Арх.*

*С- C-^-.'-/'w4:\*'o^*

*^44. Гизт^енхоЛ. Воспоминания (Рукопись}. 1980. С. f-*

*3 Apv С С.^б-^нской.*

*145. '.qm^p*

*146. Белоруссова В. Тоже. С. 29. f47. Jav^s.' С. 32. f48. Там же. С. 34-38.*

*149.* ***Струменхо А.*** *Огчег q работе rcffrp^ за !940 Г. {Рукопись). С, 3. Музей Харьковского театр/з \укол.*

*150.* ***Руденко М.*** *История теа!рэ кукол Симферополе (Рукопись). С.4. Арх. Крымского тез job купол.*

***151. ПмгуловячЗ. Тоже. С. 67-68.***

***152. См Ушаков Е- Исторг Кировоград, театра кукол***

*Kp”!--,fi>* l'.•:•/'•• *iPv^oii^Cb; i^-'ff.* ***С. 2 Арх, ^.Ушакова.***

***153. Нс^брэндт-Кое^шко В. BocnoMnf/aHtfff (Рукопись).*** *!9^г С •'* •!/'.' *С См:\1-7,ч1"к">1.*

***154. Доброво/ц.скии В. Воспоминания {Рукопись). С. S.*** *Арх, .'soi-ii-'h, r-^-i-!'- -:-,''.чл.*

*155. !*^i",-?'^."-1-^ *С~^.ляиск. горсовета от f 4 декабря 1933г.*

*156. •i^pBi* •;• *Всесоюзный см^тр театров кукол:*

*Стено!.'-'^^. М„ W?.* ***С. 4. Музей ГАЦТК.***

***157.* 7,.^^-С *J5.***

***158.*** •.7л^ *лс*

***159.*** *Т^ же С 20,*

*160. .'.-j^toi'.^ Е Яворовски^ метода Л.Курбэса^ на наш*

*B3i!!Gf. .-1ШИС/0-'ЧЗ*

*1б{.* ^ер';^;' *Всесоюзный смотр театроа кукол.' Сте^..'^':'имэ. Тз^ же. С.* ***34. 1Б2-*** .'"-'.-.г'/? С *76-76.* ***163.*** *i -' ^.* ***С.*** *22, 1G4. :.--^e, С. 27-28.*

*165. ^••'^ё- С. 46-51*

*166. :. ".••."-.с.*

*167.* ^••--^-? *С. f.*

*168. ••^•" ^е. С. 4.*

***169.*** ;7^.-... *-степь* ***о ходе подготовки Второго Всесоюзного*** *CAf,-"f\~- ^-.^ipoe кукол. М.. ^4!.* ***С. 22а.***

*170.* /~-н. *-^е. С. 7* ***171-*** *Т^ ,-:в. с. 7-8.*

***172.*** *Т.чу^е,* ***С*** *20.*

*173. Пмгулоанч 3. То \*•-- С ^8,*

***174.*** ,-'i^ то ***попова, nr's'^r/prw военного времени//*** *Л”, i' :r:-..-cc'QO.* ***W43.*** *^ •'^-ч*

*175. Френкель* ***91.*** *Боевик ^н^рлщ смех // Муз. жизнь.*

*!S..'r'. № 9, С* ***20.***

*176. Френкель И- Письмо к С.Куралех. Перодел^но.*

*WC!. 3”^ля.*

*177. Щербаков П. воспоминания {Ручоп^сь}. С. 4. Арх.*

***С, С'^елянсио^-***

*178. См.: TeaTR кукол в годы BannKC'SOwacTBOHHOSIao^fibf.*

*19^7, С. 13). Аря. ГАЦТК.*

***179.*** *Там* ***же.***

***t6Q. РудемкоМ. Тоже.***

***Книга III***

***ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР КУКОЛ УКРАИНЫ***

***1В1. Вольхоккий в- Из устной беседы с авторами. Арк.***

***Б. Голдовского.***

***fff2.Cv , Ушяяо” £. Тоже.С. 3.***

***f£3. Духоалияо с- Из устной бесе^ с авторами. Арл.***

*Б. Голдот -кого.*

***f84. Чепоямрап! Е, Воспоминания (Рукопись). С. 3. Apff. Б, Гопдо^кого.***

***185. Долгополо” В. Из воспоминаний. Арх. Б. Газовского. '186. ^фремоя С. Иэ ко^н.-минэиий о Ю.А.Гчллельфарбв fPy^onwb}. С. 4, Арх. Б.Гопдавского.***

*187. Кр”ц”В^ Д. Тезтры. забытые Министерством Ky^'c-ryQh/// Прзсда Укрэккы !954, !7февр.*

*188. Посудмскн^ П. Ted тры кукол требуют BHuimaHmf//* C7-<Wf *ппемя. f924, 2! д^*

***189.*** *Г^м же.*

***190. ^з^же.***

***ffff- Седа! А- Наладить работу /кукольных театров //***

*Крис^с;^ знамя.* ***^946. 24 дек.***

***192. А фанлсье” В-*** *Из воспоминаний (Рукопись).* ***С. 7, Арх.*** *b.i o'woacwo.*

*193.* ***ПчмшмЛ.*** *'Золушкэ'//Красное знамя. IS55. 22 марта.*

***194. ДипцчА. В мире ку^ол//Красное знамя.***

*S957.* ***бЯНв.***

***195. Крямц В. Воспоминания (PyKowcb}-***

***С 5 Арх. С.Ся/c/fff/ic^cm.***

***fff6. Сямрноаа Э- BocnOAfMHSHWi (Рукопись).***

*С 3 Арх. С.Сменкнс^ой.*

***197. Шряйман В. Из воспоминаний. Арх. Б.ГолцовскоГО-***

***19Q. Тоже***

*199.* ***Чеянрдл В.*** *Путь Львовского театре кукол г творческому своеобразию {Рукопись). С.24-25- Арх. С. С.мвляиской.*

*200.* ***Ефреиол С.*** *Ил восппминений. Ару. Б.Голдовского. 20!. Хус^дМ. Из n^c познаний. Арл. Б. Голдовского.*

*202.* ***Кордмямм*** *В. Вудч^ маленького театра // Львов. пр^здд. J958, !4 фь-пр*

***203. ЧекмрмВ. Г.-^ С 89.***

***204.*** *О суцьбв Д Прч^у'--'* ***'id-во время во^ны рассказал в*** *своей* ***повести*** *'Едб'^ Я^/ А* ***Кузнецов-205. Юркою 3,*** *'-'.'г/* -••'.•."';. ***работу кукольных театров //*** *Сталин, племя. '1962, '7 i^/.че/*

*206-* ***HocyfffMCKMS П-*** *Об ^счусстведлясэиьамаленькюг // Сталин. !ММЯ. 19^3, 29 сент.*

***207.*** *^с'^ жд.*

***208. ConovapCKHil А. Шест^бсятлегв театре. !98!. С.* /73.**

***209. Ст^-грам^э конференции (Рукопись). Симферополь.***

7-W *С iS Арх ГЦА ГК.*

***2!0. ^--' КостинскийГ- Веселый, остроумный спектакль***

*//Со:.. Ды-б.^.-c,* №/-•. ***2S дек,***

***2if.*** *И ^ qp.we^ С.Ьрремовз.*

***212.*** *7~JAi w*

***2f3. J^'.f ^***

*274. Королев М. Фантастическая гюээ^я в театре кукол /*

*/Д.-гсц, •'.y^i.-'-^HHK.* ***7962. N5 !. С. 8.***

***215. См^рноз Б. Из воспоминаний (Рукопись). С. 2. Арх-Б Гс^дса..* •-l'""**

*216. Ушзкова О. Отчет о состоянии Крымского театра ку-ол.* /Я-п *О^т.-нояб. Арх. Крымского гезтра кукол, £/7. Новикова* ***М,*** *О театре для детей//Крым. прэада-IW, ?5 д^:*

***2!8.Алещ”и В. Спектакли театральной весны // Крым.***

***n^-.'W. '^58 7 маа.***

***2!9. Смелянска” С. Дарить радость//Красное 3naw9.***

**J&GO. 15 ^-ч,**

***220. Дерябма* 3. *Народ^ення hqbhx ляп1.кових // Укр.***

*те.-irp, Ю75 №б,* ***С. !2-!3.***

***221- Хусчд М. Из воспоминаний. Арк. б.голдовского.***

***222.*** *(Биз 3F!Tf* ***Першэ прем'ера ляльок//Рад. Под/лля.*** *^970* -Т. *:ис. ~оп.*

*223. ВчсоцыснИ Л. Х^илюють... ляльки // Рад- Под!лли. 4972, 22 :^топ.*

***224. ПошгарукД,*** *Из яо':поминэний Арк.* ***Б. Голдовского. £25. М^трохлнВ.*** *Копостой выстрел//Xp^iM.* ***комсомолец.***

*1960, !!* ,/^.w

***226. Горькчч М.*** *Человек. ,^/ч которою заткнуты ватой/* /.'г' *Гор1,^ий о детской* ***лятерзтуре.*** Л^., ***W59- С 84.***

***227. Деряб'на Э.*** *То sq,*

***£28.*** *И-^ i'y-.'op^cwr'o журнала* ***Торнопольского театра кукол,*** *!WS. С* .'Л

*229. Моцар Т. Лельки здаютъ юпут// Культура i життя. !98^ 2; черв.*

*£30.* ***Бсугдашеаськнй Ю-*** *Дивувати Д1Твй // У/ер. театр. !.W, № 5, С, 22.*

*237.* ***ВвсильеоС.*** *Ностэльпязэ лялькою//'Культура /л^тя.* /^43, *Н трэв,*

***£32. Бйгдвшеяа.яни Ю.*** *Тэмже. 233.Жежера В. Некай будв з нами над1й // Мол. г^ард/я. }^80, 2.5 л^-*

***234- Hluwru/f В.*** *Иэ устной беседы с аэторэми.* ***235. Пюпсная К.*** *Беспокойные вопросы 'Маленького Принца"//Днепр вечерний, !985. 7 ионб.* ***£36. Syrwsff-*** *Из воспо^нэн^. Ару. Б. Голдовского.*