

**С. ОБРАЗЦОВ**

# **АКТЕР С КУКЛОЙ**



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИСКУССТВО  
МОСКВА  
ЛЕНИНГРАД  
1 9 3 8**

РН III 1425542

*Исключительное право перевода и издания моей книги на иностранных языках мною предоставлено Литературному агентству (Москва, ул. Станиславского, 24).*

**АВТОР**

**Переплет,  
форзац,  
титул,  
заставки,  
концовки —  
художника  
А. ГОНЧАРОВА**

## ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ЧИТАТЕЛЮ

*ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!*

*Вы собираетесь прочесть мою книгу. Значит, сейчас между мною и Вами произойдет своеобразный разговор. Я Вам буду говорить о моей работе и мыслях. Вы будете меня слышать, в чем-то со мной соглашаться, о чем-то спорить. А я Вас не услышу. Я не знаю ни Вас, ни Вашей профессии, ни города, в котором Вы живете, ни даже года, в котором Вы читаете.*

*Каждый из Вас по-разному будет читать эту книгу. Поэтому, обращаясь к Вам с письмом, я должен и обращение свое построить по-разному.*

*Если Вы актер, режиссер, художник или драматург «человеческого» театра, то моя цель состоит только в том, чтобы рассказать Вам еще об одном разделе театра, который Вы, конечно, меньше знаете, но в котором много, очень много точек соприкосновения с тем театром, в котором работаете Вы. Не удивляйтесь поэтому, если часто, рассказывая о своей работе с куклами, о каком-то найденном мною для себя самого принципе, я невольно буду залезать как бы в Вашу область, тем более что провести точную грань между своей работой для театра «человеческого» и для театра кукольного я не могу.*

*Если Вы, читатель, работник кукольного театра, то не думайте, что у меня есть желание Вас чему-то учить. Я не хочу писать учебник или «свод законов» театра кукол. Я хочу только как можно полнее и точнее рассказать свои собственные мысли, сообщить о своих трудностях в работе и сделать некоторые выводы. Если что-нибудь окажется Вам полезным, я буду очень рад, но я знаю, что многие из Вас и в очень многом будут расходиться со мной во взглядах, выводах и мнениях. Так и должно быть. Каждый театр только тогда имеет право на существование, когда он себя*

чем-то отличает, когда он делает «свое» дело. Нельзя работать только по правилам, найденным другими. Искусство театра, а следовательно, и театра кукол, — это непрерывные поиски. Но если что-нибудь из найденного мною совпадет с тем, что найдено Вами, то это, конечно, приятно. Значит, поиски правильные, значит, находки не случайны.

Если Вы, читатель, не имеете никакого отношения по своей работе ни к «человеческому», ни к кукольному театру и если Вы все-таки хотите прочесть эту книгу, значит, Вы любите театр. Тогда моя цель состоит только в том, чтобы Вы полюбили и театр кукол, театр увлекательный, интересный и, несомненно, нужный, особенно в нашей стране, где легкость, портативность кукольного театра, его театральная заразительность, доходчивость и острота найдут особое применение.

Есть и еще один очень существенный момент, о котором мне с Вами, читатель, надо договориться перед тем, как я начну сегодня писать, а Вы читать эту книгу.

Я пишу ее не в конце моей работы, а в самом ее разгаре; поэтому книга не сможет выйти ни мемуарной, ни тем более итоговой.

Я живу и работаю, и весьма возможно, что через несколько лет я окажусь тем самым читателем, к которому обращено мое письмо, увижу мою книгу со стороны, и очень может быть, что я сам предъявлю к ней претензии: к ее неполноте и, может быть, недостаточной конкретности.

С. ОБРАЗЦОВ

Москва. 17 сентября 1936 г

## РОЖДЕНИЕ НЕГРА



**В** детстве, когда мне было лет восемь-девять, у меня была игрушка — кукла, которая называлась бибабо. Маленькая целлулоидная головка с длинным ртом и вытаращенными вертикальными глазами. Тела у куклы не было, вместо него был синий халатик. Бибабо надевалась на руку таким образом, что указательный палец входил в голову, большой — в один, а средний — в другой рукав халатика. Головка не имела определенного выражения лица, но если нагнуть ее и закрыть ручками глаза, то казалось, что бибабошка плачет, если растопырить руки, можно было представить, что она смеется.

Вместе с детством эта кукла исчезла.

Я вспомнил о ней много лет спустя, в двадцатом году, будучи уже студентом Вхутемаса, т. е. Высших художественно-технических мастерских. Учился я на живописном факультете в мастерской Архипова.

Двадцатый год — время как будто и не очень далекое, но, чтобы представить себе его, надо совсем забыть Москву тридцать шестого года.

Забудьте о метрополитене, светофорах, милиционерах в белых перчатках и думайте о большом городе, занесенном снегом. Вместо трамваев, в обычном смысле этого слова, ходят какие-то странные, разрушенные грузовые вагоны, наполненные песком или мороженым картофелем. Представьте себе людей, бродящих с мешками на плечах (так как вместо жалованья на работе им выдавались пайки), людей, возящих эти пайки на саночках, иногда привязав их к буферу трамвая.

Представьте себе маленький кусочек хлеба, выданный «едоку» на два дня, хлеба невкусного, с соломой.

Я помню, как однажды в столовую вошел красноармеец с Южного фронта; он сел обедать и зынул из-за пазухи белую булку, — окружающие встали и долго внимательно смотрели на него.

Представьте себе тиф, фронт со всех сторон. Все время мысль о том, что не с севера, так с юга, не с запада, так с востока может притти что-то очень большое, страшное и погубить революцию.

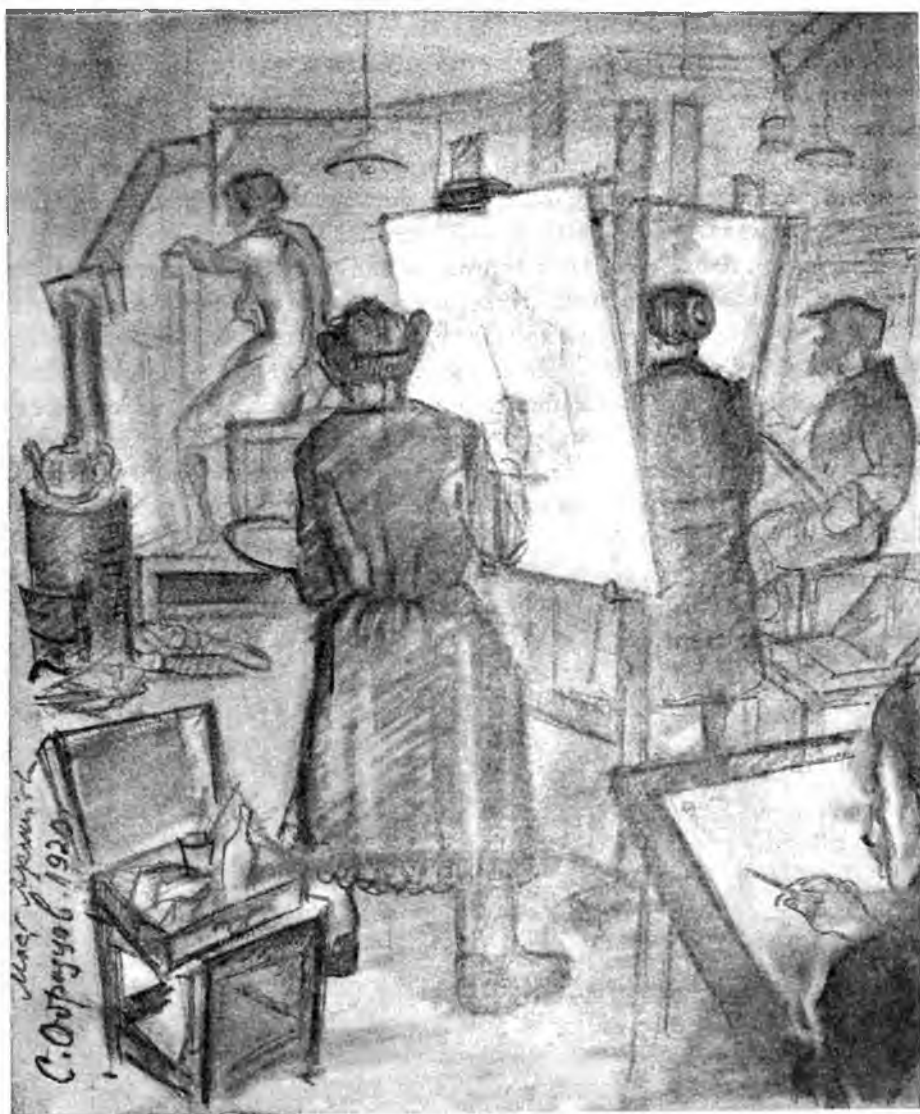
И вот я уверен, что, представив себе все это, вы будете думать, что люди не смеялись, что в Москве не было веселых лиц, что было очень трудно, очень тяжело, безнадежно, безрадостно и что, во всяком случае, слово «интересно» не подходит к этому времени.

Неверно: были смеющиеся лица, было много веселого, радостного, была огромная вера в жизнь. Было, правда, трудно, но, во всяком случае, очень интересно. Мы ходили на диспут поэтов в Политехнический музей, и я помню, какими криками восторга и свистом возмущения сопровождалась «Исповедь хулигана», которую читал Есенин, как выступал Маяковский и как председатель Валерий Брюсов пробовал навести хоть какой-нибудь порядок. Бывал во Вхутемасе Луначарский и, может быть, несколько романтически, но увлекательно и блестяще говорил о будущем советского искусства.

Однажды в общежитие приезжал Ленин, долго говорил со студентами. И я помню, как потом во Вхутемасе передавали его фразу (я не могу, конечно, ручаться за ее точность, так как лично не слышал ее): «Хорошие вы ребята, а вот картины мне ваши не нравятся...»

Из Вхутемаса я ходил в университет, где занимался на философском факультете. Занятия были вечером, после дня работы слушать было тяжело. Я вспоминаю тетрадку одной студентки. Она была смешная, эта тетрадка; в ней был записан ряд неоконченных фраз с длинными хвостиками в конце каждой фразы. Хвостики легко было расшифровать: студентка засыпала от усталости, и карандаш соскальзывал. Но это вовсе не значило, что занятия были нудные и что в перерывы с той же самой студенткой мы не спорили с пеной у рта о «субстанции», о «вещи в себе».

Все мы, вхутемасовцы, для заработка рисовали плакаты, делали макеты и модели. И вот я вспомнил веселую бибабошку моего детства и предложил двум моим товарищам по мастерской — Артюховой и Мартыновой — попробовать делать таких забавных кукол на продажу, конечно, не



В мастерской Архипова

из целлулоида, а из чулка. Вот пишу я сейчас и думаю, что само желание делать для заработка кукол очень характеризует то время. Трудности — трудностями, заработок — заработком, а молодость — молодостью и радость — радостью! Не было бы материальной нужды, не стал бы делать кукол и не родился бы мой негр, не было бы веселья и молодости, вероятно, стал бы делать какую-нибудь более утилитарную и скучную вещь.

Артюхова смастерила двух маленьких старушек, которые умели очень смешно креститься, Мартынова — фиолетовую даму, а я из черного чулка и кусочков старого каракулевого воротника сделал негритенка. Был он смешной, с такими же, как у бибабо, вертикальными таращенными глазами, в клетчатом халатике с белым воротничком.

Я не знаю, плохо ли я умел торговать или покупатели не нашли ничего полезного и забавного в моей кукле, но только ее никто у меня не купил. Сейчас я об этом нисколько не жалею и даже очень благодарен тем, кто отказался от этой покупки. Но и тогда я не грустил о несостоявшейся продаже, так как кукла эта наполнила смехом и наш дом, и мастерскую Вхутемаса, и аудитории университета, веселила гуляющих в Сокольниках, которых я смешил или пугал, высовывая негритенка из-за дерева.

Так в это близкое по годам, но далекое по воспоминаниям, время родилась моя первая кукла — первый герой моего театра. Я не придавал этому рождению никакого значения и никак не мог предполагать, что этот маленький негритенок определит в дальнейшем работу и радость моей жизни.





## ВСТРЕЧА НЕГРА С СИСТЕМОЙ СТАНИСЛАВСКОГО



**Н**аша семья, как и все москвичи, пилила дрова для «буржук» (маленьких железных печурок, которыми в то время отапливались комнаты). Делалось это дружно и весело, и, возвращаясь с топорами и пилами домой, мы обычно пели песни. Я запевал. Когда человек хоть мало-мальски поет, обязательно кто-нибудь да скажет: «Вам надо учиться и идти в оперу». Наверняка скажет и почти всегда ошибется. Никакого оперного голоса у меня не было и нет. Но меня все-таки убедили в том, что я должен учиться, и я поступил в частную школу на Мясницкой улице. Школа эта громко называлась «Консерваторией», и в ней преподавали рояль, пение, балет и даже драму.

После какого-то количества уроков, потраченных в основном на ноту фа-диез, до сих пор так и оставшуюся непреодоленной, мне дали романс. Голос у меня был где-то посредине между баритоном и тенором, а поэтому и романс мне дали, принципиально говоря, теноровый, Чайковского «Средь

шумного бала», но в тесситуре баритона. Романс мне очень нравился, и пел я его с удовольствием.

Сейчас тридцать шестой год, но и сейчас еще не дописана Константином Сергеевичем Станиславским книга о его системе. Может быть, поэтому так легко преподавать эту систему, ибо проверки, по существу говоря, сделать невозможно, и, вероятно, поэтому в каждой школе, связанной с искусством театра, находится преподаватель системы Станиславского. В той школе, в которой я учился пению, тоже был такой преподаватель. И вот нас, занимающихся пением, начали обучать пению «по системе».

У меня нет ни малейшего намерения подвергать какой бы то ни было критике то огромное и новое, что принес Константин Сергеевич в театр. Но вот бесчисленные вульгаризаторы его системы пугают меня очень!

Не знаю, быть может, данный преподаватель был и хороший, а я воспринимал его неверно.

Мне хочется только передать свои ощущения и сомнения, обступившие меня в то время.

Преподавание сводилось к тому, что нас заставляли целиком взять на себя все горести и радости героя: не образ создавать, не о герое рассказывать, говорить не о большем, чем ты сам, а, наоборот, героя суживать, спрессовывать и втискивать в себя самого, т. е. во что-то принципиально меньшее.

Тогда, в двадцатом-двадцать первом году, я не разбирался в этих вопросах, а просто ощущал огромную неловкость от пения «по системе». Преподаватель просил меня вспомнить какой-нибудь случай из моей личной жизни, аналогичный ситуации данного романса, и вообразить себя самого на балу, влюбленным в прекрасную девушку, и о том, как именно я влюблен, через романс рассказать присутствующим.

Делать это мне казалось очень стыдно, ибо влюбленность — сугубо личное переживание, о котором можно сказать только предмету своей любви, но не публике. Такой публичный показ своих чувств, своей личной влюбленности, хотя бы и через романс, мне казался чем-то очень похожим на душевную проституцию — термин, может быть, несколько шокирующий, но, по-моему, верно определяющий тогдашнее мое психологическое состояние.

Другое дело, если бы я рассказывал о влюбленности героя моего романса, — за него мне не может быть стыдно.

Я должен был сесть на стул около рояля, долго сосредоточиваться, т. е. долго «накачивать» себя на влюбленность, ощущая в подсознании какое-то нарочитое вранье, причем в это время все ученики и преподаватели замирали, а завороженная, как сомнамбула, пианистка держала руки наготове. Наконец, наступал момент, в который я решал, что уже окончательно влюбился, и тихонько, чтобы не спугнуть в себе этого чувства, делал знак пианистке, что я уже «дошел». Пианистка начинала тихо играть вступление,



*Herp*

а я петъ романс... Таинственный акт, похожий на тишину спиритического сеанса, заканчивался нотой «лю-ю-блю-у-у».

Самое страшное, что вранье оставалось нерасшифрованным, и преподаватель меня хвалил. Урок кончался; с чувством какой-то душевной непорядочности я возвращался домой.

Дома я попробовал заставить петъ своего *негра* «по системе»: *негр* сосредоточивался, тихонько махал своей черной рукой пианистке и потом «с переживаниями» пел «Средь шумного бала». Вот это уже было куда проще и приятнее. За *негра* мне не было стыдно, бог с ним, пусть откровенничает! *Негр* ложился, засыпал, плакал, вообще делал все, что полагается по коротенькому сценарию этого романса, и у *негра* получалось даже, если хотите, трогательно. Трогательно и смешно.

На следующем уроке я сказал преподавателю: что вот, мол, у меня «по системе» пение не выходит, а у *негра* получается. Стал показывать, и уже на первом жесте *негра*, на знаке, который он дал пианистке, раздался хохот — хохотали и ученики и преподаватель.

С этого дня мой *негр* стал актером. Правда, репертуар его пока ограничивался всего одним романсом, но он уже выступал на вечере для учеников школы. Он стал петъ «Средь шумного бала» во Вхутемасе и в университете и приобрел сценическую площадку: я сделал небольшую ширму, очень неуклюжую по сравнению с той ширмой, какой я пользуюсь теперь, но все-таки это уже была сцена.

Я, конечно, ни в какой мере не думал тогда, что это случайное дурачество с *негром* в дальнейшем вырастает в смешную и для многих мало убедительную, мало уважаемую профессию, имя которой «кукольник».





## КУКЛЫ ДЕЛАЮТ РОЛЬ



**О**сенью 1922 года я был принят по конкурсу в Музыкальную студию МХАТ и через некоторое время получил роль Терапота в спектакле «Перикола».

Режиссером, который должен был со мной сделать эту роль, была назначена Ксения Ивановна Котлубай, бывший ближайший ученик и соратник Вахтангова, ставившая вместе с ним «Турандот».

В дальнейшем всей моей жизнью в театре, всем формированием моего актерского вкуса и вообще вкуса в искусстве и в жизни я обязан ей.

Этому человеку я бесконечно благодарен.

Она умерла в 1930 году, и после ее смерти я лишился самого важного, что, мне кажется, необходимо человеку, — возможности получать окончательную и безапелляционную для меня оценку всего, что я делаю.

Роль Терапота была маленькая, эпизодическая. По должности он — церемониймейстер при испанском вице-короле. По характеру — интриган и

сплетник. Его задача в спектакле — настроить придворных дам против новой фаворитки вице-короля, уличной певицы Периколы.

До меня Терапота играл другой актер, делая его толстым, мягким, катающимся. Мне захотелось, чтобы мой Терапот был острый и злой горбун. Начались занятия, и мне, не привыкшему работать над ролью, было стыдно единственного своего зрителя — К. И. Котлубай; все время казалось, что я кривляюсь.

Я часто приносил в театр своего *негра*, а иногда даже захватывал подаренную мне кем-то *обезьянку*, с которой *негр* пел «Мы сидели с тобой у заснувшей реки», и маленькую матерчатую *старушку*, которая тоже вместе с *негром* что-то делала. Так как Ксения Ивановна видела и любила этих кукол, она посоветовала мне сделать такую куклу, каким я себе представляю Терапота, и, наглядно видя образ, который предстоит играть, пройти с куклой эту роль, ища на кукле манеру и голос.

Я сделал старика с длинными волосами и бородой и попробовал играть им Терапота — не вышло. Тогда я сделал другого — без бороды, бритого, с аккуратным горбачьим носом и лысой головой, опять попробовал — опять не вышло. Наконец, я сделал третьего — с маленькой головой, высоким лбом, нависшим на один глаз, с выпяченной нижней челюстью, горбатого. Вид у него был какой-то вьедливо-противный, но настолько конкретный, что, например, голос, которым должен говорить этот человек, был ясен сразу: высокий, тягуче-приторный.

Первые две куклы остались в дальнейшем в труппе моего театра. *Старик* с длинными волосами и бородой до сих пор поет со *старухой* «Я помню день, да, это было счастье». *Второй старик* некоторое время играл роль доктора, а сейчас не у дел и лежит в чемодане. А третья кукла, отдав мне свою внешность и помогши сделать роль, куда-то исчезла...

Пройдя всю роль на кукле, найдя и походку, и голос, и манеры, я стал переводить ее на себя. Репетировать было гораздо легче, чем в первый день, когда я пробовал работать роль еще без куклы. Я начал искать манеры горбатого человека не только во время репетиций, но и дома, даже на улице. Помню, как почти всю Большую Дмитровку я шел горбатым, а затем, на изумление шедшей по тротуару публики, опустил плечи и, этим сбросив горб, кинулся в проходящий трамвай.

Дома я пробовал в образе моего горбатого человечка ставить самовар, пить чай, открывать форточку или представлял себе, как я хожу по картинной галлерее, рассматривая картины, раскачиваясь развязной походкой, подчеркивающей желание не стесняться горба.

Наконец, был назначен день моего первого выступления. Конечно, я волновался, но так как был убежден, что играю хорошо, волнение мое было какого-то неверного порядка: вот, мол, сейчас раздокажу... Основной и самый ответственный кусок роли состоял из небольшого монолога, обращенного к придворным дамам. Перед самым выходом я, поднявшись наверх, в фойе женщин, прошел роль еще раз с ними и пошел на сцену.



*К. И. Корлюбай*



*Один из «забракованных Терапотов»,  
впоследствии Доктор*

В антракте я очень ждал Ксению Ивановну к себе, чтобы спросить у нее, как ей понравилось. Но вдруг узнал, что перед самым моим выходом на сцену Ксения Ивановна ушла из театра, а ведь приходила она специально затем, чтобы посмотреть меня в моем первом спектакле. Я ничего не понял. Я стал звонить ей по телефону и услышал сухой и несколько обиженный голос, ответивший мне, что завтра мы с ней «будем говорить». Праздник первой роли исчез, и ночь прошла в недоуменной грусти...

На следующий день я встретился с Ксенией Ивановной, и она мне сказала: «Я слышала вчера, как вы наверху с женщинами репетировали вашу роль. Я поняла по вашему голосу и интонации, что вы ее играли, эту роль, получали удовольствие и как бы хвастались ею: это безобразие, этого делать нельзя. Между репетицией и спектаклем есть огромная принципиальная разница: *играть* можно только на спектакле, на репетиции можно только проверять. Мне стало противно ваше хвастливое «играние» перед тем самым моментом, когда нужно было через две минуты играть уже по-настоящему... Это настолько возмутительно, что смотреть вас на сцене я уже не могла...»

Я думаю, что тогда я недостаточно понял и оценил то, что сказала мне Ксения Ивановна. Я не понял, что спектакль и роль состоят всегда из двух элементов: актера и зрителя. Если выпадает актер, спектакль не состоялся; если нет зрителя, актер не имеет права ощущать себя играющим.



Нельзя репетировать роль дома одному так, как ты будешь ее играть. Этим ее можно только заштамповать, сделать фальшивой и неверной, выхолостить из нее то неуловимое ощущение импровизации, которое рождается только благодаря зрителю. Через несколько дней я говорил о моем Терапоте с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Он смотрел спектакль. Я помню, мы долго ходили с ним по закругленному коридорчику, у входа в партер. Ему в общем понравилось, но он сказал мне замечательную вещь:

«В вашем Терапоте сейчас есть некоторая физическая противность. Это не значит, что вы не должны играть его горбатым или даже уродливым. Но это значит, что эта горбатость и уродливость должны относиться только к образу, но не переходить на вас лично. Образ может быть противным, но актер, играющий этот образ, должен оставаться тем более обаятельным. Вот, предположим, в спектакле «На дне» на нарах лежат грязные тряпки. Зритель должен понимать, что они грязные, но он ни на минуту не должен подумать, что в данных, именно *данных* тряпках есть клопы — иначе зрителю будет физически неприятно».

Я, конечно, цитирую Владимира Ивановича не дословно, так как, к сожалению, не записал тогда его слов, но это неважно. *Смысл* их я понял навсегда. Может быть, не тогда же, не в первый день моего разговора с



Один из «забракованных Терапотов», впоследствии *неполучивших* цыганских романсов



*Предводитель стариков («Лизистрата»)*

Владимиром Ивановичем, а в дальнейшем эти слова расширились для меня до очень больших выводов в искусстве.

Когда зритель говорит: «Как замечательно! Как естественно! Как по-настоящему!», когда зритель плачет от смерти героя, радуется его поцелую, взволнован заревом пожара, то все-таки где-то, в подсознании, он знает, что все это происходит в театре, на сцене, а не по-настоящему. Поэтому зритель, несмотря на то, что его глубоко и до слез взволновала и огорчила смерть героя, возвращаясь из театра, говорит: «Замечательно! Необыкновенно! Я получил огромное удовольствие».

Какое же удовольствие, по правде говоря, можно получить от смерти человека, да еще любимого, а герой всегда любим? А в то же время в этом нет противоречия, так как зритель получил удовольствие от жизненной правды, но не действительной правды, а правды изображенной и если бы ему, этому зрителю, хоть на минуту показалось, что не герой, а данный актер фактически умирает, он просто в ужасе вскочил бы со своего кресла, и если он человек инициативный, то побежал бы за каретой скорой помощи.

Если бы зрителю показалось, что на сцене не блестяще изображенный пожар, а фактически загорелись декорации, то он бы начал не взволнованно аплодировать, а кинулся бы из зрительного зала, ломая стулья и давя людей.



*Теранор*

Если бы ему показалось, что не герой поцеловал героиню, не Ромео поцеловал Джульетту, а данный актер данную актрису, т. е. если бы он заметил, что данный актер ощутил приятность от этого поцелуя, то зрителю стало бы либо стыдно, либо любопытно, будто он услышал какую-то сплетню, увидел чью-то интимную жизнь, и в этот момент исчезла бы пьеса, исчезли бы герой и героиня, а ткань спектакля разорвалась бы так же, как рвется она, если у актера падает парик.

Как бы хорошо актер ни играл негодяя, зритель не должен думать, что данный актер негодяй. Наоборот, если актер играет замечательно, то его можно любить, восторгаться им, и он может быть обятелен своим замечательным изображением негодяя.

Вся моя дальнейшая работа над ролью Терапота (а играл я ее все восемь лет, которые прослужил в Музыкальной студии) пошла на то, чтобы разобить физическую неприятность героя и отрицательные свойства его души с моими личными качествами, чтобы научиться быть сценически обятельным, именно в умении играть отрицательные персонажи. Тем более что всю мою дальнейшую актерскую жизнь мне чаще всего приходилось играть характерные и отрицательные типы, и больше всего я любил именно эти роли.

Для меня, совсем неопытного актера, никогда не игравшего и ничего не умевшего, Ксения Ивановна Котлубай нашла изумительный прием — войти в образ Терапота через куклу.

В дальнейшем, в работе над другими ролями, даже в работе с Котлубай, я этого метода делать роли не применял, но для меня осталась навсегда обятельным условием необходимость в начале работы над ролью очень конкретно представить себе, *кого* я хочу играть, представить не только внутреннюю сущность роли, но и ее внешнее выражение.





## ПЕРВЫЕ ШАГИ



**М**узыкальной студией совместно с Первой студией МХАТ была организована «Необыкновенная ночь». Это был тип «капустника», целью которого была денежная помощь актерам. Билеты были чрезвычайно дороги. По существу говоря, это была дань времени, дань нэпу, так как в смысле денежного сбора расчет был именно на зрителя-нэпмана. Программа «капустника» была разнообразная, разнохарактерная, начиная от оперы «Битва русских с кабардинцами» И. Саца с текстом В. Подгорного и кончая катанием зрителя на вертящейся сцене театра.

В верхнем фойе был устроен «ресторан Крынкина на Воробьевых горах», в коридорах сидели «гадалки», в другом фойе был «американский бар» и т. д.

Мне предложили показывать кукол, и об этом было даже напечатано в афише. Так как вечер по существу был стилизованный, то я решил

показывать «русского Петрушку». Взял текст народного Петрушки, изданный Сытиным, выучил его, сделал *цыгана, собаку, лошадь*, самого *Петрушку* и, решив, что рядом с моей ширмой должна быть еще певица с шарманкой, позвал в компаньоны к себе одну из актрис.

Шарманки в театре не было, и мне нужно было найти ее у какого-нибудь шарманщика и взять напрокат. Я ходил по улицам и искал шарманщика. Наконец, нашел. Но нужно было выяснить, можно ли петь под эту шарманку. Я пошел за ним во двор, и, когда он заиграл, я, сдвинув шляпу набекрень, зашел: «Шумел, горел пожар московский».

Шарманщик скосил единственный глаз, попугай что-то пробормотал, но оба они даже не изменили своих поз. Я спел одну песню, потом другую, подождал, пока шарманщик собрал деньги. Так я прошел с шарманщиком несколько дворов и, наконец, выяснив, что шарманка играет песни, под которые петь можно, и тесситура легкая, сговорился о цене. Теперь нужно было устроить настоящую петрушечью ширму. Я пошел к старейшему народному петрушечнику, последнему из могикан народного балагана — Ивану Афиногеновичу Зайцеву; он объяснил мне устройство своей ширмы, и я сделал себе такую же по его образцу.

Накануне или за два дня до «Необыкновенной ночи» была генеральная репетиция, на которой я показал «народного Петрушку». Но это оказалось скучно, неорганично: мой *Петрушка* был без пищика, т. е. без основного его свойства, так как быстро научиться говорить с пищиком я не смог. Я провалился окончательно и с программы «Необыкновенной ночи» был снят. Мне предложили, правда, выступать с моим *Петрушкой* в коридорах театра, но я был так удручен позорным провалом всей моей затеи, что от этого отказался.

Я не жалею об этом провале, так как, во-первых, он увеличил труппу моих кукол, во-вторых, дал мне хорошую, легкую, портативную ширму и, в-третьих, — что самое важное — отучил от стилизации.

Искусство должно быть настоящим, органически связанным и с человеком и с временем, а стилизация — это эстетская бедность. Художник не должен думать о стиле, даже о своем собственном, так как столь же опасно подражать своему собственному стилю, как брать чужой.

Вероятно, именно с этой самой поры у меня органическая неприязнь ко всякого рода стилизациям, и даже такие замечательные мастера и большие художники, как палешане, кажутся мне очень талантливой ошибкой, очень талантливым атавизмом, а увлечение палешанами — увлечением эстетским. «Бой красных с белыми» в стиле иконы XV века — живописное недоразумение, так же как введение приемов «Турандот» другими режиссерами (а этого не избегли многие) — театральная безвкусица.

Первый провал, конечно, мною очень больно ощущался. Было стыдно, неприятно, но, вероятно, тяга к куклам была уже большая, и возиться с ними я не перестал, правда, все еще не осознавая эту возню как серьезную работу, не думая о ней как о профессии.



*Негр и Сантуция*

Из-за этого несерьезного отношения я совсем не заботился о том, кому же я адресую свою работу, и так как продолжал показывать кукол только своим домашним, друзьям, товарищам, то неизбежно направленность моих номеров была очень узкая.

К подаренной мне кем-то покупной заграничной маленькой плюшевой обезьянке я сделал другую, немного побольше, из замши и плюша, и вот что странно: моя обезьянка была больше похожа на настоящую обезьяну, даже была более выразительна, а играла почему-то много хуже, чем примитивная, очень упрощенная покупная, и поэтому главную роль в их дуэте стала вести игрушечная.

Я стал петь с ними романс Вертинского «Минуточка». Текст этого романса рассказывает, как двое влюбленных встречались солнечным маем на пляже и как «она» называла его «Минуточкой» и убеждала, что их любовь только «шуточка», а осенью, расставаясь, уверяла, что его слезы тоже «шуточка».

Песенка эта, достаточно примитивная и сентиментальная, давала все-таки неплохой сценарий. Обезьяны смешно гладили друг друга лапами, целовались, плакали, утирая друг другу слезы. Благодаря тому, что это все-таки были не люди, что они были хоть и трогательные, но смешные, пошлость и сентимент романса снимались.

Одному из своих бывших Терапотов, старику с длинными волосами, я дал в руки гитару и сделал ему партнершу — старушку в шляпе. Они на-

чали петь вдвоем романс Борисова «Я помню день, да, это было счастье». Пожалуй, это было уже более «направленно», чем «Минуточка». Романс высмеивался сильнее. *Старик* научился ловко перебрасывать гитару со спины прямо в руки, патетически тряс ею, расчесывал пятерней буйные седины. Меня увлекало то, что в отдельных местах романса и в «Минуточке» и в «Я помню день» казалось, что я пою всерьез, и вдруг этот серьез разрезался либо глупо-комическим поцелуем, либо лихим ударом по струнам гитары. Борьба сентиментального романса и его осмеяния происходила как бы внутри самого «номера»: то всерьез, то насмех, то опять всерьез, то опять насмех. Конечно, это было неосознанным приемом. Просто «так вышло», но в дальнейшем я стал это ценить и понял, что этот прием знают и замечательно им пользуются многие.

Совсем недавно я видел фильм «Огни большого города» с Чарли Чаплиным. Там эта борьба смешного с серьезным, борьба, в которую целиком вовлечен зритель, доведена до гениальных решений. Только там борьба эта идет в обратном направлении. Чарли Чаплин смешит, зритель смеется, и вдруг оказывается, что то самое, что казалось смешным, совсем не смешно, а очень серьезно, очень трагично, и зрителю становится стыдно, что он смеялся, а потом очень смешно до колик и опять: «нет, не смешно, а просто страшно», и в конце комедии зритель плачет.

Моему *негру* я тоже сделал партнершу — голубую даму с розовыми волосами. Лицо у нее было обтянуто шелком, а голубой халат распахнут так, что видна голая ладошка моей руки. Кожа руки производила полное впечатление тела. Получалось большое, прямо-таки неприличное декольте.

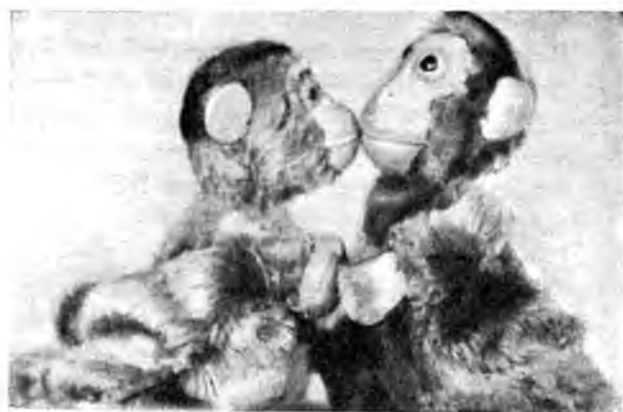
*Негр* и голубая дама пели романс: «Придя к Сантунци, юный герцог». По сравнению с «Минуточкой» и «Я помню день» это было большим шагом назад. Только некоторая «экзотичность» *негра-герцога* да декольте *Сантунци* как-то «вывозили» на себе этот номер.

Сам по себе романс был по содержанию сатирический, но исключительно пошлый и примитивный по мысли. Мои куклы совсем не пытались его преодолеть, а только иллюстрировали. Того, что было в «Средь шумного бала» с *негром* или, пусть хоть в малой, недостаточной степени, в «Минуточке», т. е. моего отношения к исполняемой вещи, здесь не было совсем.

Некоторое время я цел этот романс даже на публичных концертах, и он принимался публикой, но это вовсе не говорит в его пользу. Пошлость часто имеет успех. Кроме того, самый факт, что маленькие куклы могут действовать, как люди, уже производил некоторое впечатление.

С этого пути простой имитации людей я долго еще не мог свернуть, несмотря на то, что куклы сами часто подсказывали мне его неверность. Я пробовал играть куклами комические рассказы, беря то Чехова, то Пантелеймона Романова, то сам что-то сочиняя. Диалоги не клеились, казались длинными. Куклы становились убогими, бедными по жесту, невыразительными. Разве могут куклы переиграть Москвина и Грибунину в «Хирургии» Чехова, когда зритель, и я в том числе, буквально катается со смеха при





*«Минуточка», романс  
Вертинского*

виде одного только москвинского лица, перевязанного цветным платочком! Как же тут переиграть куклой, если только имитировать ею человека.

Найти же в то время настоящую «кукольную дорогу» я не умел; не понимал, что прежде всего *надо отказаться от фотографической имитации человека*, оставить эту имитацию только частным случаем жеста, позы, искать же *кукольных возможностей, кукольных решений*.

Сделал я толстого человека — *буржуя*. Он играл роль директора театра, а *негр* приходил наниматься в актеры. Весь номер состоял из диалога, из чисто словесного анекдотного юмора. Диалог этот придумал я сам и, конечно, сейчас не рискнул бы выступить с таким номером, а если бы даже и попробовал, то вышло бы, наверно, еще хуже, чем тогда, так как тогда текст мне нравился и я играл этот номер убежденно и, следовательно, искренне.

Разговор между директором и актером шел о том, что сейчас, мол, на сцене сами герои не нужны, так как все ответственные роли играют родственники героев. И дальше шло перечисление этих родственников: Сын солнца, Сын президента, Дочь Иорю, Дядя Ваня, Дети Ванюшины и т. д.

Остроумие, как видите, небольшое, и если оно принималось зрителем, то куклы тут совсем ни при чем; успех был бы большим, если бы просто вышли два человека и сыграли этот скетч.

Единственная польза от этого номера была та, что куклы, обреченные на бездействие, невольно старались найти хоть какие-нибудь выразительные жесты, какую-то внешнюю характерность.

Вероятно, из-за этой непосильной для кукол борьбы с текстом я стал давать куклам, вне зависимости от текста, работу с вещью. Помню, как *негр* ставил самовар, детский игрушечный, но настоящий медный самовар, наливал его водой, зажигал лучину и в это время говорил какой-то монолог, никакого отношения к самовару не имеющий. К концу монолога самовар «поспевал». В самовар была проведена резиновая трубочка с грушей. Я нажимал грушу: из-под крышки самовара вырывались клубы пара — талька, *негр* схватывал самовар и уносил. На этом номер кончался.

В нем формально было много верного. Это уже была не простая имитация. С большим самоваром и настоящей лучиной, в рост куклы, *негр* уже возился не по-человечески, а по-кукольному. Жесты и ситуация смешно ассоциировались, а не фотографически имитировали человека. Но не было в этом номере основного — «зачем»? Зачем *негр* ставил самовар? Что все это значило?

На это ответа не было.

Не справляясь с текстом, я пробовал делать пантомимы. Сделав в середине ширмы квадратное отверстие в виде сцены с занавесом, я перекидывал действие то сверху вниз, то снизу вверх.

Героем был *негр*, героиней — *белая девушка* с длинными белыми шелковыми волосами. *Обезьяны* несли функции слуг просцениума. Бессловес-



*«Я помню день», романс Борисова*

ность действия оправдывалась тем, что *негр* не умел говорить по-русски, а *девушка* по-английски. А идея, если уж говорить про идею, состояла в том, что, мол, для любви слов не нужно. Безнадёжно влюбленный *негр*, не могущий объяснить с *девушкой*, накидывал себе на шею петлю и прыгал с ширмы. Я выдергивал из него руку, и он, в полном смысле слова, бездыханно повисал на веревке. Являлась *девушка* и, увидев повешенного, падала в обморок. Прибегали *обезьяны*, вытягивали *негра* наверх, делали ему искусственное дыхание, и он оживал. Потом тем же способом они приводили в чувство *девушку*, и ожившие герои падали друг другу в объятия.

Это было уже целое представление, но очень не выверенное, не выясненное по задаче, хотя в нем были кое-какие верные находки и, несмотря на любовный примитив, не было ничего пошлого, а было просто очень наивно.

Другая пантомима, которую играли в то время мои куклы, называлась «Омолаживание». Состояла она в том, что к доктору приходил *старик*; доктор его сперва долго осматривал, потом отвинчивал ему голову и навинчивал другую, молодую. При этом пациент некоторое время оставался без головы и беспомощно вертел остатком шеи.

Это уже был отход от имитации человека. Такого омолаживания никакой актер не сыграет. Это могут сделать только куклы. Но зато в этом номере, больше чем во всех предыдущих, было важно «зачем».

Без «зачем», без цели, трюк оставался сделанным ради трюка, и, кроме возможности для куклы снять голову и жить без головы, ничего не доказывалось, а ведь важны не только новые возможности куклы, но и направленность их по назначению. Назначения для омолаживания я не нашел, — это было ясно. Из-за этого и текста у меня не было и операция показывалась «как таковая». Если бы я догадался, кто этот всемогущий доктор, кто этот пациент и почему он нуждается в омолаживании и новой голове, то и текст бы появился и «зачем» выяснилось бы.

Постепенно и как-то незаметно для себя самого, я начал выступать с моими куклами уже перед более или менее широкой аудиторией. 31 декабря 1923 года в клубе Наркоминдела, на встрече Нового года, я получил свой первый гонорар за концерт.

От всех этих номеров до настоящего времени остались в репертуаре только два: «Минуточка» с обезьянами и «Я помню день» со стариком и старухой. Остальные прожили очень недолго и отпали.

Я все больше и больше стал чувствовать ответственность за то, что делаю, и легко освобождался от пройденного и ненужного. Но как бы они ни были плохи, эти мои первые полурботы, полудурачества, свою пользу они принесли. И вот сейчас, когда я пишу о них в своей книге, я это особенно чувствую.

В дальнейшем, особенно после поездки за границу, я много узнал о куклах, об их распространении, о целом ряде систем и направлений в этом искусстве. Но я рад, что ничего не знал о куклах раньше. Я рад, что начал не с желания стать профессионалом, а именно с любительского дурачества. Иначе я стал бы подражать кому-нибудь в уже пройденном, пошел бы по пути, уже намеченному другими. Хорошо, что даже в чисто техническом делании кукол я почти ничего не знал. Пусть мне приходилось открывать уже открытые Америки и забредать в совершенно нелепые тупики. Все-таки если не свой путь, то какая-то своя дорожка наметилась.

Кукла залезла в меня незаметно, и не чужая, а моя. Вероятно, потому она так сильно, так требовательно меня за собой тащит, и мне от нее уже не отвертеться.



## АНТРАКТ



**В**есной 1923 года Музыкальная студия была похожа на муравейник, в который кто-то кинул лягушку: все бегали, суеились, взволнованные известием. Театр был приглашен в большую заграничную поездку по Европе и Америке. Составлялись списки, актеры вызывались в кабинет к В. И. Немировичу-Данченко, радовались или плакали, гордились или завидовали. Наконец, все утряслось, списки были составлены, все детали выяснены. Мы должны были ехать из Ленинграда морем в Штеттин, играть в Берлине, Лейпциге, Праге, Бремене и уже оттуда ехать в Америку.

Я уезжал из СССР на восемь месяцев. За это время мною не было сыграно ни одной новой роли, не было сделано ни одной новой куклы. В работе над ролями и куклами это был перерыв, восьмимесячный антракт. И в книге эта глава получится антрактом.

И в Берлине и в Лейпциге я пробовал искать кукольные театры, но



*Чехословацкий театр кукол. «Принцесса Турандот»*

плохое знание языка и ежедневная занятость затрудняли поиски. Так я ничего и не обнаружил. Только в игрушечных магазинах продавалось много детских петрушек, из чего я мог заключить, что театр кукол здесь развит.

Зато в Чехословакии, в Праге, я увидел и узнал о куклах то, чего никогда не предполагал. Я бродил по этому очаровательному старому городу, смотрел Градчаны (кремль), видел маленькую «Злоту улличку», или «Улицу алхимиков», на которой дома в рост человека и сидящая на крыше кошка кажется тигром.

И вот, однажды, забредя на какую-то улицу, я прочел вывеску «Vříst loutke». Я знал, что слово «лоутка» значит кукла, и решил, что, наверное, это — кукольный театр. Так и оказалось. Вывеска была названием театра — «В царстве кукол». Я купил билет и вошел в зрительный зал. Спектакль уже начался. Играли марионетки. На маленькой сцене стояли декорации, изображавшие Китай. Куклы замечательно двигались. Прекрасно чувствовали пол, не дрыгали ногами, а действительно ходили. Одна, самая маленькая кукла, очень юркая и мягкая по движениям, говорила, немного заикаясь, и особенно сместила зрителей. Я стал всматриваться и вдруг понял, что это был спектакль «Турандот».

Я не знаю, могли ли видеть актеры и постановщики этого спектакля нашу московскую вахтанговскую «Турандот» или хотя бы читать о ней, но спектакль их, веселый и искренний, был чем-то неуловимо похож.

В очень раннем детстве я видел в Москве спектакль марионеток. Вероятно, мне было года три-четыре, так как осталось лишь смутное воспоминание о каких-то маленьких, казавшихся мне живыми, человечках. Помню, что на сцене стоял стол и один человечек подпрыгнул, медленно перелетел через всю сцену и стал на голову на край стола.

Спектакль «Турандот» в Праге был вторым, а по существу говоря, первым спектаклем марионеток, который я видел.



*Чехословацкий театр кукол. «Принцесса Турандот»*

Я никогда не думал, что куклы могут играть большие спектакли. И как всякого, кто впервые видит марионеток, меня больше всего поразила самая возможность куклы имитировать человека. Особенно поражали мелкие нюансы движений: какой-нибудь еле уловимый поворот головы, легкий жест руки.

Когда спектакль кончился, я пошел за кулисы. Пропуском оказались мои куклы, которые были у меня в кармане. Узнав, что я из Москвы и приехал вместе с театром, которым руководит Немирович-Данченко, актеры сейчас же предложили мне привести к ним моих товарищей. Когда мы все пришли, нам показали «Турандот», «Двенадцатую ночь» и «Спящую красавицу». В «Спящей красавице» был сделан такой трюк: мальчик лет восьми играл великана, а с ним сражалась *кукла-рыцарь* на лошади. Мне не понравился рыцарь, казалось, что актер, ведущий куклу, плохо управляет ею. Рыцарь как-то не очень точно попадал копьём в великана, а великан так и оставался не великаном, а просто плохо играющим мальчиком.

Только недавно я понял, что вина тут не в актере, ведущем куклу, и не в мальчике, а в неправильности самого приема. Кукла и мальчик взаимно дискредитировали друг друга. Рыцарь в сопоставлении с другой куклой, вероятно, казался бы очень органичным, настоящим рыцарем, а рядом с живым человеком, все законы движения которого другие, рыцарь стал беспомощным и явно подвешенным на ниточках. Мальчик же рядом с куклой стал слишком бытовым, будничным и неуклюжим в маленькой коробке сцены.

Совершенно обратное произошло в «Двенадцатой ночи». На сцене стояли колонны и большие, как бы мраморные, статуи. Рядом с неподвижными, каменными фигурами куклы казались совершенно живыми, и, когда сэр Тоби, смотря на читающего письмо Мальволио, упал на ступеньки белой лестницы и затрясся в припадке смеха, весь зал дружно грянул хохотом.

После спектакля актеры кукольного театра повели нас всех в какой-то ресторан, где совершенно трогательно чествовали наш приезд. Они рассказали нам, что в маленькой Чехословакии имеется более двух тысяч зарегистрированных кукольных театров, что в годы, когда страна была поработана немцами, разъезжавшие по ярмаркам кукольные театры были одним из каналов пропаганды за национальное освобождение; что кукольные театры являются, кроме того, большими помощниками в школах и что они прочно вошли в домашний быт ребят. В любом игрушечном магазине ребята могут купить маленьких примитивных марионеток.

Узнал я также, что в Чехословакии издаются два журнала, посвященные театру кукол, — «Loutkàr» и «Nasi Loutki», — журналы деловые, с информацией о заграничных кукольных театрах — немецких, французских, итальянских, американских и т. д. Помещено много фото, много практических чертежей по устройству сцены, декораций, конструкций кукол, печатается много пьес и в самых журналах и в виде приложений к ним. Большинство статей и рисунков относится к марионеткам, так как петрушки в Чехословакии и, повидимому, в других западных странах развиты меньше.

Направлений в чехословацком театре кукол, судя по журналам, очень много. Преобладающим из них является, пожалуй, несколько псевдонародное и сентиментальное направление с натуралистическими куклами, с декорациями в стиле ухудшенных передвижников, а иногда и Билибина.

Вообще стилизаторство — одна из самых опасных и самых заразных болезней кукол. Как жалко, что так мало находится людей, видящих в куклах простое, ясное, вполне современное искусство, и так много людей, которые увлекаются реставраторством прошлого марионетки или петрушки или наделяют куклу какими-то таинственными, мистическими свойствами.

Один московский кукольник рассказывал о том, что его марионетки живые и что вечером он кладет Коломбину и Пьерро в разные места, а утром они оказываются вместе. Я бываю очень зол на таких кукольников. Их чудачество и даже энтузиазм только портят и без того плохую репутацию куклы и вовсе не поднимают ее престижа. Кукол можно любить, куклам можно посвятить жизнь, но не надо любовь к куклам «подогревать» сентиментальной ерундой.

Я очень жалею, что не удалось повидать театра в Плзне, которым руководит Новак. Судя по фото, это очень интересный театр, с настоящим, большим вкусом. В куклах нет ни натурализма, ни нарочито эстетских «условностей». И самое замечательное, что в этом театре родился новый герой — Шпейбл, замечательный по выразительности и простоте формы, заменивший старого Кашпарка (Петрушку). Шпейбла настолько полюбили, что он стал перебираться из пьесы в пьесу. Я убежден, что он перескочит, если уже не перескочил, и в другие театры кукол. Сейчас у Шпейбла родился сын Гурвинок. Думаю, что сыном не обойдется и появится целая





семья Шпейблов. Сделать куклу, которая становится любимым героем ребят целой страны, — это огромная заслуга ее творца.

Для себя самого я многое увез из Чехословакии. Я был в стране, где по-настоящему любят куклу, где театр кукол полноправен и ценим. Я увез воспоминания о милых, радушных коллегах по искусству, старших моих товарищах, опытных и знающих. Я увез воспоминания о многих прекрасных куклах, но все-таки символом, знаком над ними всеми у меня стоит кукла «Шпейбл».

Плывя на пароходе в Америку, мы давали в зале первого класса концерт в пользу вдов моряков. Я показывал своих кукол. Пел только один романс — «Минуточку» с двумя обезьянками, так как остальные куклы были в багаже и лежали в трюме. Пел по-русски. Волновался, что публика, не поняв слов, совсем не примет моих кукол. Приняли хорошо.

В дальнейшем мне столько раз приходилось выступать перед иностранцами, что некоторые из своих вещей я стал петь по-немецки или по-английски, но большинство пою по-русски, так как понял, что выразительность движений кукол больше выразительности слов и бояться того, что не поймут языка, не надо.

Театров в Америке, в нашем смысле слова, почти нет. Есть театральные здания, и есть труппы актеров, но в репертуаре каждой труппы всего один спектакль, и если он имеет успех, то играется ежедневно в течение года, двух-трех в Нью-Йорке, затем труппа переезжает в следующий город, затем в следующий и следующий, пока спрос на удачный спектакль не исчезнет.

Играют ежевечерне, не считая двух-трех утренников в неделю. Там не говорят: «Пойдем сегодня в такой-то театр», а говорят: «Пойдем сегодня на такую-то пьесу». На театральном здании висит не название театра, а огромная реклама идущей в этом здании пьесы.

Такое положение относится не только к театру, но даже к отдельным концертным исполнителям. Я встретил одного баритона, который уже в течение двух лет по пяти раз в день, между сеансами кинокартин, поет «Пролог» из «Паяцев». В кино в Америке всегда помимо картины имеется еще ряд концертных или эстрадных номеров, иногда хороших, чаще безвкусных, но всегда «шикарно» обставленных.

Для американцев, повидимому, недостаточно просто слушать хотя бы замечательную музыку, и вот оркестр в восемьдесят-сто человек, очень хорошо играющий Чайковского (он был в моде во время нашего приезда), непрерывно освещается разными цветами: в лирических местах — голубым, в драматических — фиолетовым, в мажорных — оранжевым. Помню,



*Шпейбл и Гурвинок*



как играли два хороших пианиста: они сидели на фоне черного бархата в черных фраках с белыми манишками, манжетами и гетрами, и все время, пока они играли, их освещали разным светом, с таким расчетом, чтобы исчезало все, кроме этих самых манишек, манжет и гетр, которые казались то зелеными, то фиолетовыми, то голубыми. Тенор пел арию из «Искателей жемчуга», но перед его выходом на тюлевом экране сперва появились пальмы и река, потом все это рассеялось, исчезло, и на экзотическом фоне в не менее экзотичном костюме появился толстый человек. Только тогда началась ария...

После того как мы проиграли под ряд весь привезенный нами репертуар, т. е. «Дочь мадам Анго», «Периколу», «Лизистрату», «Карменситу и солдата», «Пушкинский спектакль», состоящий из «Египетских ночей», «Алеко» и «Бахчисарайского фонтана», обнаружилось, что наибольший успех выпал на долю «Карменситы» и «Лизистраты». Все остальные вещи были сняты, и над театром повисла огромная вывеска «Карменсита и солдат», которую мы играли уже четыре-пять дней в неделю, а один или два дня играли «Лизистрату».

Все свое свободное время я тратил на поиски кукольных театров. Так же как и в Германии, я прежде всего пошел по игрушечным магазинам. Отдельные игрушки, особенно токарные подвижные звери, были замечательны и по форме и по анатомии, они могли бы превратиться в героев

театра кукол. К сожалению, этого не произошло, и это — только игрушки, да к тому же еще очень дорогие.

В одном из игрушечных отделений большого универмага я видел чрезвычайно безвкусный маленький театрик. Это был небольшой балаганчик, в портал сцены которого вставлено стекло. За ним играли и пели актеры; уменьшаясь в стекле, они казались не выше столового ножика, но это не делало их куклами и даже не делало их забавными, так как все пропорции человека они сохранили, и казалось, что просто обыкновенные люди находятся от нас на очень большом расстоянии. Это было нелюбопытно и скучно.

Видел я в паноптикуме народных Петрушек. В таком паноптикуме, встречающемся даже в центре города, вход в который стоит десять центов, показывают безруких женщин, пишущих на машинке ногами; восковую фигуру известного бандита; маленький полуприличный фильм, заключенный в ящичек, причем нужно самому вертеть ручку и смотреть в два «глазка», как в стереоскоп; голого индейца, татуированного разноцветными красками; девушку, ходящую босыми ногами по обнаженным шпагам; сросшихся близнецов, одетых во фраки; дрессированных блох, возящих маленькие медные пушечки по зеленому сукну стола, вертящих карусель и кормящихся кровью на руке своего «укротителя» и, наконец, довольно скверных Петрушек, разыгрывающих старинные пьесы, но настолько плохо, что они не были интересны даже в качестве «кукольной классики».

Наконец, на двенадцатой Стрит я нашел еврейский кукольный театр, в котором смотрел спектакли на библейские темы. Актеры этого театра жили очень бедно; они сами делали кукол, сочиняли пьесы и, повидимому, очень плохо зарабатывали. Спектакль был интересный, а люди трогательно радужные.

В 1934 году этот театр приезжал к нам, в Советский Союз. К сожалению, меня не было в Москве во время их приезда, и я не смог с ними встретиться. Мне рассказывали, что они привезли очень интересных кукол с механически подвижными лицами. В мой приезд в Америку таких кукол у них не было. Я помню только декорации, несколько похожие на Шагала, помню, что игравшая кошка была по масштабу почти в рост человека, причем это несколько не шокировало, а, наоборот, было очень театрально и выразительно. Помню, как спектакль сопровождался изумительной еврейской мелодией на скрипке, и я в первый раз почувствовал, как важно фактуру звука увязать с фактурой спектакля и как совпадает с куклой скрипка.

Затем я попал на спектакль театра, которым руководит Ремо Буфано. Очень интересный человек! Всегда в каждом своем спектакле он ищет новую форму. Иногда дает кукол грандиозных размеров, чуть не вдвое выше человеческого роста, иногда играет так, что сами водители кукол целиком видны, обнаруживая этим прием и создавая особую прелесть наслаждения самой техникой кукловодства. Ремо Буфано — настоящий



*Ремо Буфано*

энтузиаст, и первое, что меня поразило, когда я вошел в маленький зрительный зал, — это кукольный оркестр, состоящий из двух, сидящих на стульях, смешных кукол, бьющих в барабан и тарелку, сзади которых. приводя их в движение и играя на какой-то дудочке, сидел сам Ремо Буфано. Я стал рассматривать кукол и обнаружил, что у всех у них только по четыре пальца на каждой руке. Ремо Буфано очень верно объяснил мне, что куклам по существу больше и не надо — никто не считает их пальцев; важно, что есть большой и еще несколько, три — это уже несколько... Мне это очень понравилось, и с тех пор у моих кукол тоже по четыре пальца.

Кроме этих двух театров, еврейского и театра Ремо Буфано, мне не удалось нигде увидеть спектакль кукол. Но если кукольных театров в Америке и не так много, как в Чехословакии, то все же их порядочно.

Один из самых больших театральных журналов, «Theatre Arts Monthly», почти в каждом номере отводит место театру кукол. Один из его номеров целиком посвящен куклам. Жалко только, что Америка не создала своего кукольного героя. Есть оставшийся от старого английского народного театра кукол Понч, аналогичный нашему *Петрушке* или немецкому Гансвурсту. Но этот герой, так же как и наш *Петрушка*, явно умирает, а нового героя нет. Это тем более странно, что он легко мог притти из замечательных типажей мультипликационных фильмов, созданных именно Америкой. Кот «Филикс» и мышь «Микки-Маус» уже вошли в качестве игрушек в быт американских детей, а вот почему они не поселились в театре кукол — мне непонятно.

В мае тот же пароход «Колумбус», на котором мы ехали в Америку, принял нас на свою необъятную палубу. Накануне вечером я еще раз пошел смотреть огни Бродвея, а отплывая, долго следил за удалявшимися небоскребами.

Мы приехали в Германию и через несколько дней выехали оттуда на пароходе в Ригу. Плыли в сплошном молоке тумана. Была весна, и с невидимых берегов пахло молодой зеленью и теплой землей. Радость возвращения домой превращала нас в телят, и мы не знали, куда девать себя в часы между пароходом и поездом, отходившим в Москву.





## УРОКИ ЗРИТЕЛЯ

**В** марте 1927 года я показал новый номер — романс Даргомыжского «Титулярный советник».

Очень люблю этот романс, люблю за замечательную словесную структуру, музыкальную простоту и лаконичность, за прекрасный ритм и очень интересный для меня сценарий.

Он был титулярный советник,  
Она — генеральская дочь.  
Он скромно в любви объяснился,  
Она прогнала его прочь.

Пошел титулярный советник  
И пьянствовал целую ночь,  
И в винном тумане носилась  
Пред ним генеральская дочь.

По существу в этих коротких фразах целое драматическое произведение с завязкой, развитием действия и развязкой. Роль титулярного советника имеет весь путь настоящей роли. Перед ним стоит цель. Он пробует ее достигнуть — объясняется в любви, получает отказ, ищет выхода в пьянстве и находит предмет своей любви в винном тумане.

Номер «Титулярный советник» я отношу к номерам *позитивным*, т. е. изображающим написанное в романсе, иллюстрирующим его. Таких номеров у меня немного. К числу их, кроме «Титулярного советника», принадлежат еще: «Дьяк» Корчмарева, «Колыбельная песня» Мусоргского и отчасти «С тобою мне побыть хотелось» Гречанинова. Остальные мои вещи — обычно негативного порядка, т. е. не иллюстрирующие, не подтверждающие замысла автора романса, а, наоборот, полемизирующие с ним, дающие романсу обратный смысл, опрокидывающие его.

Меня часто спрашивают: как я репетирую — перед зеркалом или нет, долго ли репетирую, есть ли у меня режиссер. Перед зеркалом я не репетирую — это невозможно или, во всяком случае, так же трудно, как завязать другому человеку галстук: все привычные движения получаются в зеркале наоборот, и буквально начинаешь путать руки. Да это и не нужно: куклы хорошо видны мне сзади, а, кроме того, они ведь не имеют большого количества технических приспособлений. Душой и телом куклы являются мои руки, и трудно представить себе, чтобы я двинул большим или указательным пальцем не так, как мне это хочется.

Перед зеркалом я иногда, без ширмы и вне номера, проверяю самую куклу, ее внешнюю выразительность — и только. Репетирую я не долго, так как прежде долго обдумываю и «вынашиваю» все номера в голове.

Моим основным режиссером, режиссером замечательным и очень чутким, является зритель. Новый номер обычно я заключаю между двумя уже испытанными в концерте номерами и по шороху в публике, по тишине или кашлю, по смеху или шуму понимаю — «берет» ли зритель мой номер, какие места в нем затянуты, какие, наоборот, можно развить, и считаю номер законченным лишь после того, как он прошел перед зрителем много раз. Люблю, чтобы в номере был зафиксирован каждый жест, каждое движение. Только внутри четкой и точной формы я ощущаю абсолютную свободу и замечательное чувство импровизации.

Правда, этот момент наступает не сразу, и вначале, боясь задушить себя самого, я стараюсь не навязывать себе ничего очень точного. Возможностей всегда больше, чем можно предположить, и не надо их сразу ограничивать определенной формой. Вот почему я вначале не боюсь менять десятки решений в поисках единственно необходимого.

Но пока я не знаю до малейшей детали «что» и «как», я делаю в каждый данный момент, я чувствую себя неуверенным и скованным. Ведь недаром же пианист или скрипач — исполнители — никогда не будут играть на концерте с листа, а предварительно не только выучат наизусть, но проделают огромную работу над каждым нюансом, и эта выученность не мешает им играть на концерте вдохновенно и творчески.

Я думаю, что импровизация начинается тогда, когда все закреплено и известно. Выглядит это как будто парадоксом, но ведь и актеры «Commedia dell'arte» могли так блестяще импровизировать лишь потому, что импровизировали они только текст, а роль, образ, костюм и даже имя героя были



постоянны. Играясь всю жизнь, этот образ, вероятно, оттачивался до виртуозного мастерства и выразительности, до которых в наше время дошел, может быть, только Чарли Чаплин. Во всяком случае, я знаю, что, когда вся структура моего номера, вся его форма выяснена до конца, до малейшего жеста, до такой степени, что я о ней уже не думаю, она уходит куда-то в подсознание, и я, как бы внутренне, от нее освобождаюсь. Но бывает, что в сделанном и много раз исполняемом номере или роли начинаешь что-то терять, и тогда я долго и мучительно ищу: что же потеряно?

Нет области точнее искусства. Можно сделать совершенно точно такую же интонацию, совершенно точно такой же жест и в одном случае иметь реакцией большой хохот или большую, настоящую тишину, а в другом этих реакций не иметь. В таких случаях я стараюсь не оправдывать себя тем, что сегодня «плохая публика». Плохой публики не бывает. Бывают плохие актеры или бывает, что актер плохо играл. Правда, очень важны условия выступления, сильный или слабый свет, маленький или большой зал, хорошая или плохая акустика и т. д., так как они радикально меняют степень и характер успеха. Но основное надо искать в самом себе. И если в том месте моего номера или роли, где раньше была тишина или смех, я слышу кашель (а зритель имеет необычайное свойство мгновенно простуживаться, как только ему становится скучно, — значит, что-то у меня неладно, значит, повторяя интонацию или жест, я утерял в них что-то неуловимо тонкое. Вернее всего, что в этом месте я утерял внутреннюю импровизационность фразы или жеста, «перворазность» их, если будет понятен этот термин.

Каждая фраза для зрителя должна звучать так, как будто я ее сказал или спел в первый раз в своей жизни, несмотря на то, что я ее говорю или пою в тысячный раз. Если у зрителя этого ощущения перворазности нет, — значит, у меня появился штамп, а между фиксированными интонациями и штампом огромная разница. Как ни странно, но это почти противоречивые понятия. Тогда я стараюсь вспомнить не точность жеста или интонации, а причину их возникновения, так как штамп рождается именно тогда, когда форма известна, а причина, ее породившая, забыта.

А бывает и обратное. Вдруг на каком-нибудь концерте в давно исполняемом, выверенном номере на самом неожиданном для меня месте раздается смех. В этом случае я всегда стараюсь разобраться, отчего это произошло. Может, от чего-то чисто случайного. Не всегда легко обнаружить причину, но зато часто, найдя ее, делаешь для себя общий вывод, выходящий за пределы данного куска номера.

Я могу рассказать на примере «Титулярного советника», как отдельное подсказывание зрителя заставляло меня не только исправить, уточнить самый романс «Титулярный советник», но и помогало мне сделать вывод для всей моей дальнейшей работы.

Куклу *титулярного советника* я сделал внешне по типу так понравившегося мне чехословацкого Шпейбла. Это был после Гурвинка второй,



«Он был титулярный советник...»

так сказать, «незаконнорожденный» сын Шпейбла. И, действительно, титулярный советник оказался прекрасным актером, не только разыгрывавшим свою основную роль, но в дальнейшем взявшим репертуар и роли, исполнявшиеся до него *негром*.

Генеральскую дочку вначале играла *голубая дама*, та самая, которая до этого играла Сантуцци. В дальнейшем я переменил несколько генеральских дочек, и, несмотря на то, что эта роль второстепенная, я до сих пор моими генеральскими дочками не очень доволен и буду делать следующую, вероятно, пятую или шестую по счету.

В первых своих выступлениях с «Титулярным советником» я начинал номер так: пел фразу «Он был титулярный советник...» и одновременно высовывал из-за ширмы куклу. Затем пел дальше: «Она генеральская дочь», и опять-таки одновременно с фразой появлялась вторая кукла. Зритель встречал кукол легким шорохом. Само появление маленького человечка на ширме, естественно, не могло не вызвать хотя бы небольшой реакции. Но вот однажды по какой-то технической причине *титулярный советник* задержался (то ли голова у него соскакивала, то ли руки не надевались) и появился на ширме уже после спетой фразы, вдогонку за ней. Неожиданно для меня зал дружно грянул хохотом... Что же произошло? Почему в том случае, когда *титулярный советник* появлялся одновременно с фразой, этого хохота не было, а когда *после* той же самой фразы



*«Она — генеральская дочь...»*

появилась та же самая кукла, произошла такая реакция? Это трудно объяснить вот тут, в книжке. Гораздо легче было бы показать на ширме, что я и делаю, когда в своих отчетных концертах рассказываю о кухне моей работы. Но попробую объяснить это словами.

По существу произведение искусства всегда открывает что-то новое. в противном случае оно просто не нужно, и, мало того, внутри самого произведения искусства, по дороге доказательств, ведущих к общей цели, происходят тоже маленькие открытия. И вот когда я высывал своего *титулярного советника* одновременно с фразой, то мой зритель не успевал еще представить себе образ титулярного советника, а получал его сразу конкретно на ширме; следовательно, не было момента напряженного ожидания и не было разницы между ожидаемым и появившимся.

Во втором случае, спев фразу «Он был титулярный советник» и сделав после этого небольшую паузу, я неизбежно вызывал в представлении зрителя некоторый образ титулярного советника, так как человек, услышавши ту или иную фразу или слово, ну, предположим, слово «апельсин», мгновенно этот апельсин себе представляет, — процесс слушания всегда превращается в процесс внутреннего видения. И вот мой зритель после спетой фразы «Он был титулярный советник», каждый в отдельности, представил себе образ человечка, который должен будет сейчас выскочить из-за ширмы. Появившаяся кукла оказалась совсем другой. И вот эта новость



*«Он скромно в любви объяснился...»*

моего зрителя рассмешила: «Вот он какой, оказывается, титулярный советник! Чудной какой-то: тарашенный, с ушами враслопырку, с длинным носиком!»

Дальше идет следующая фраза: «Она генеральская дочь». Опять пауза. Опять я даю зрителю время представить генеральскую дочь, и только потом появляется моя кукла, и опять — хохот, так как никто не представлял ее себе толстой, огромной, куда больше, чем титулярный советник, краснощекой, в большом рыжем парике. Это найдено было из-за моей случайной задержки, с одной стороны, и мгновенного режиссерского подсказа зрителем, — с другой стороны. Эта находка распространилась не только на «Титулярного советника», но и на всю мою дальнейшую работу.

Трудно сформулировать, в чем же именно состоит эта «находка». Может быть, будет правильно сказать, что я понял радость и смысл актерского провоцирования. Спровоцировать и заинтриговать зрителя на создание образа, чтобы следующим движением, фразой, словом или жестом этот созданный образ заменить другим, иногда прямо противоположным и всегда неожиданным. Возбудить какую-то эмоцию, желание, затянуть ожидание, накопить любопытство, чтобы потом увеличить его разрешение.

Я рассказал сейчас только самое начало моего «Титулярного советника», но и весь дальнейший ход номера, как впрочем и любой другой номер, мне режиссировал зритель.



«Она прогнала его прочь...»

*Титулярный советник* подошел к *генеральской дочери*. Сложил просительно руки, опустился за ширмой, как бы встав на колени, вытянул вверх голову. Это он «скромно в любви объяснился». *Генеральская дочь* неподвижно выслушала объяснение, потом отвернулась, повернулась опять, гордо откинула голову, наступая на *титулярного советника*, оттеснила его к самому краю ширмы, топнула воображаемой ногой и ушла.

«Прогнанный», одинокий *титулярный советник* медленно идет по ширме, потом достает бутылку, залпом выпивает ее, опьянев, падает и, скандируя слова, рассуждает ногами, как бы рисуя ими в воздухе интонацию фразы. Лежа на спине и подняв одну ногу вверх, он долго, внимательно и удивленно на нее смотрит и, повидимому, приняв свою ногу за *генеральскую дочь*, неожиданно и порывисто ее обнимает.

Я пишу «медленно» идет, «долго» смотрит, это вовсе не значит, что в этих местах я разрушаю ритмическую канву романа. У кукол, как и вообще в театре, «медленно» и «долго» не совсем соответствуют нашему пониманию этих слов в жизни. Одна секунда в театре может показаться за час, а характер походки удлинить вершок до сажени.

Все действие, рассказанное мною сейчас, абсолютно укладывается в ритм романа, и никаких отдельных «пантомим» я тут не играю, тем более что прозрачность и лаконичность фразы и ритма в данном романе как-то особенно люблю.



*«Пошел титулярный советник...»*

Было у меня одно время желание в конце выпустить на ширму на тоненькой проволочке что-то, похожее на генеральскую дочь, какое-то «видение», сделанное из газа или вообще из легкой материи, но потом я от этого отказался. Отказался по двум причинам. Первая состоит в том, что конкретизация всяких «привидений», «снов» на сцене становится плоской и лишается всякой реальности, в то время как привидение тоже должно обладать своей собственной реальностью. Мне ни разу не удалось видеть на сцене ни одной убедительно появляющейся перед Германом Пиковой дамы. Всегда они были смешны и жалки, как уайльдовское кэнтервильское привидение. Только в оперном театре Станиславского, где Герман принимает за Пиковую даму собственную тень на стене, это было гениально по убедительности.

Вторая и самая важная причина, по которой я отказался от мысли тряпочкой конкретизировать «привидившуюся» генеральскую дочь, состояла в том, что самый факт появления «носящейся в тумане» генеральской дочери, даже в том случае, если бы я и туман изобразил тальком или дымом от папиросы, несколько не удивил бы моего зрителя, а только разочаровал, так как вполне соответствовал бы зрительному восприятию фразы. Получилась бы «иллюстрация» в прямом и вульгарном смысле.

А вот то, что *титулярный советник* свою собственную ногу принимает за генеральскую дочь, куда интереснее, неожиданнее и в то же время вернее характеризует и пьяного человека, и винный туман, и то, что никакой



«И пьянствовал целую ночь...»

генеральской дочери в этот момент нет, что она существует только в воображении героя, а, следовательно, зрителем не может и не должна быть видима.

Конечно, вовсе не все, происходящее на ширме, было мне подсказано зрителем. Зритель только проверял все это, уточнял паузы, отдельные интонации, жесты, ритм и темп сцены, но один из моментов, момент пьянства был целиком подсказан зрителем, и опять-таки этот зрительский подсказ позволил мне не только решить убедительно данный кусок, но и навел на целый ряд соображений, очень пригодившихся мне в дальнейшем.

Первое время *титularyный советник* пил из маленькой бутылочки, так называемой «сотки». Зритель принимал смехом эту сотку, вернее, даже не ее, и не жест, а тот факт, что *титularyный советник* пьянствует. Но вот однажды я забыл эту сотку дома. Кукол с собою было захвачено мало, «*Титularyного советника*» необходимо было показывать, и я в панике начал искать хоть какую-нибудь бутылку. Сотки не нашли, а нашли обыкновенную большую бутылку, которая была явно вне масштаба моего *титularyного советника*. С чувством нерешительности, с чувством какой-то нечестности, неуважения к зрителю я начал петь этот романс с большой бутылкой. И вдруг на том самом месте, на котором обычно бывал ровный смех, раздался хохот и аплодисменты — это зритель встретил большую бутылку. Естественно, что я оставил ее навсегда жить в этом романсе.



*«И в винном тумане носилась...»*

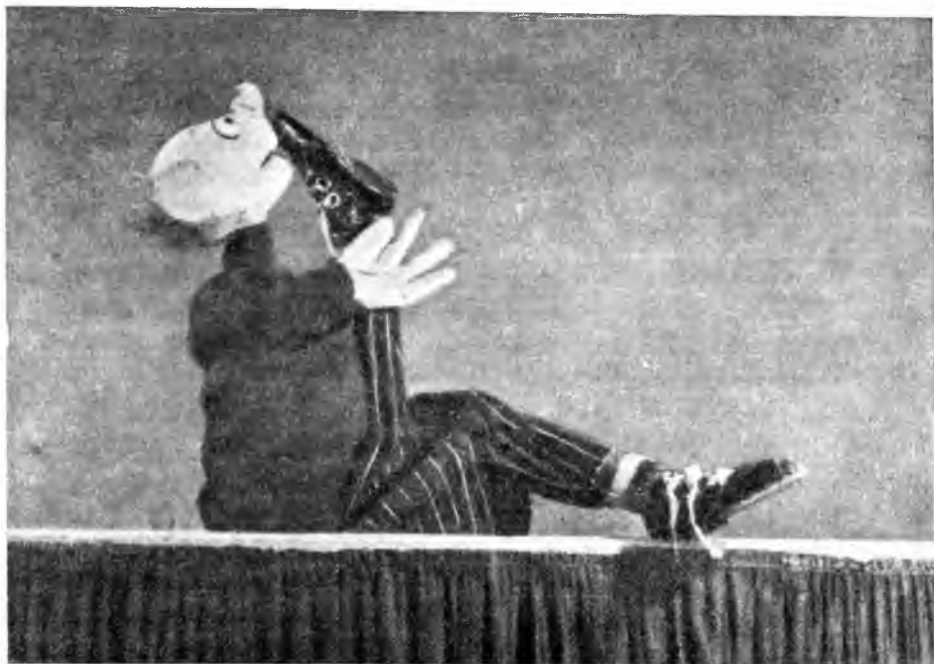
Но я старался разобраться: что же собственно произошло? Почему как будто более подходящая маленькая бутылочка оказалась хуже, чем, на первый взгляд, менее подходящая, выпадающая из масштаба, большая бутылка? И вывод получился для меня чрезвычайно важный: радость зрителя произошла от того, что он просто узнал бутылку, что большая, настоящая, обиходная бутылка являлась самодовлеющей реальностью, в то время как маленькая была бутафорией. Сочетание настоящей, реальной бутылки с маленькой куклой было неожиданным.

Вот эта «узнаваемость» конкретной вещи и оказалась для меня чрезвычайно важной находкой.

Я понял, что реальная, конкретная, узнаваемая вещь, введенная в пространство произведения искусства, т. е. пространство условное, может нарочито и совершенно сознательно для автора это пространство разрушить, чтобы потом ярче ощутилась радость его воссоздания. Я понял тогда, почему меня так поразила и обрадовала самоварная канфорка вместо короны на голове короля в вахтанговской «Турандот». Такой же сознательно разрушающей пространство конкретностью были для меня поражающие своей неожиданностью гениальные ремарки Пушкина, вроде:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы — *розы*;  
На, вот возьми ее скорей!)





*«Пред ним генеральская дочь...»*

Но я понял также, что узнаваемая конкретность может не только не разрушить пространство, а, наоборот, укрепить, создать его, сообщив этому пространству свою реальность, как укрепила весь кадр в кинокартине Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» бесконечно «знакомая, детская колясочка, катящаяся по одесской лестнице, как укрепили для меня все пространство «Онегина» замечательные пушкинские «адреса»: «...и в Летний сад гулять водил»; «да дрожek отдаленный стук с Мильонной раздавался вдруг».

И если нарочитые «разрушающие» конкретности в искусстве — только гастролеры и встречаются не так часто, то «созидающие» конкретности — это основные творцы искусства, основные гиды, вехи, основные «слова» языка искусства.

Дело тут, конечно, не только в конкретном топографическом «адресе», апеллирующем только к жителю данного города или страны. Дело в том, что автор дает знаки, апеллирующие к опыту или памяти, или знанию воспринимающего, и по этим знакам ведет его туда, куда автору нужно.

Все это я, будучи сам зрителем или читателем, знал раньше только как радость, как безотчетное ощущение, а если и делал на сцене, то бессознательно. Но вот от встреч со зрителем, от его «подсказов» все это вдруг осозналось и стало ясным. Уроки зрителя научили меня внимательно относиться к тем выразительным средствам, к тому языку, которым я со зрителем разговариваю.

Я боюсь, что многие, прочтя эту главу, посвященную зрителю-режиссеру, упрекнут меня в том, что я «работаю на публику» или, во всяком случае, декларирую такую работу. Это будет неверный и несправедливый упрек. Не обязательно все то хорошо у актера, что у зрителя вызывает сочувственную реакцию, но зато совершенно обязательно, чтобы все то, что действительно хорошо, эту реакцию имело, иначе оно не имеет права называться хорошим.

Бывает так, что очень примитивный юмор, примитивная «слеза», а иногда и пошлость зрителем воспринимаются очень сочувственно. Из этого вовсе не следует, что актер должен эту пошлость закреплять, ссылаясь на «санкцию» зрителя. Но зато актер не имеет права считать хорошим то, на что он «санкции» не получил.

Нельзя утешать себя тем, что неважно, если зритель чего-нибудь не поймет. Сейчас, мол, не поймет. так поймет потом. Зрителя, дескать, надо «воспитывать». Это очень неверно. *Нельзя никого воспитывать на непонятном.*

Особенно неверно это для актера. У него нет «потом», у него есть только «сейчас». Актер не имеет никаких оснований ждать «посмертного признания». Актер может и должен спорить со своими соратниками по искусству, он может и бывает часто ими не признан, но единственный способ выиграть этот спор и доказать свою правоту — это стать понятным зрителю, а встреча со зрителем — это всегда «сейчас».

Однажды артистка С. Г. Бирман спросила при мне артиста Чебана, что он чувствует, когда лежит мертвым Грозным. Чебан ответил: «Я в это время мысленно нахожусь в зрительном зале, смотрю, как лепится скульптура моего лежащего тела, и стараюсь осторожно дышать, чтобы не колесбался живот...»

Этот ответ, верный, честный, профессиональный ответ, чрезвычайно был для меня важен. Даже тогда, когда актер, может быть, не умея анализировать своего состояния на сцене, думает, что он отрешен от зрителя, что он отгорожен четвертой стеной, что он весь находится в роли, в образе и живет им окончательно, даже и тогда, по существу говоря, он частично находится в зрительном зале и не только смотрит, как лепится скульптура его тела на сцене, но слышит, как звучит его голос, и всегда ощущает зрителя. И чем легче играется, тем это ощущение больше. Только в случае очень сильного волнения, экстренного ввода, плохого знания текста и мизансцен зритель исчезает; тогда не до него, но ведь и играешь тогда очень плохо.





## В ПОИСКАХ ЯЗЫКА



**М**не кажется, не так уж трудно найти интересную роль, романс, тему для номера, идею для пьесы. Темы попадаются на каждом шагу, их дает жизнь, но вот сделать из подброшенной жизнью темы пьесу, или номер, или роль, сделать их убедительными, ясными, до конца донести смысл, идею, содержание, найти выразительные средства, иными словами — «язык», которым будешь говорить со зрителем, — вот это трудно. Настолько трудно, что, если в год мне удастся сделать с моими куклами два новых номера, продолжающихся всего три-четыре минуты каждый, я считаю год для себя очень удачным.

Совсем недавно я сделал новый номер. Я собирался исполнять его не с куклами, а надев на себя маску. И вот, пока я работал, репетировал, мне казалось, что будет очень смешно, остро, понятно и что номер будет принят зрителем целиком. Я показывал этот номер своим друзьям, и они прочили мне успех. Но когда я вышел на зрителя, то ничего не получилось,

кроме недоумения и полного отсутствия какой бы то ни было реакции. И сейчас я ломаю себе голову над тем, в чем же причина неуспеха? Ломаю голову в поисках недостающих, недогаданных мною средств выражения, которые были бы так же эмоционально понятны зрителю, как понятна логика обычного разговора.

Два человека, Иванов и Петров, встретились на улице. Иванов сказал: «А вы знаете, Вася женился на Зиночке!» — «Неужели? — удивился Петров. — Вот не ожидал!»

Что нового узнал Петров от Иванова? Слова? Нет, слова, каждое слово в отдельности, он знал раньше: и слово «Вася», и слово «Зиночка», и глагол «жениться». Петров не знал только того сочетания, в которое поставил эти слова Иванов. Благодаря новому сочетанию слов узнал то, чего раньше не знал. Понял и удивился.

Та же логика понимания существует и в искусстве, а значит, и в театре. Театр тоже говорит зрителю новое о людях, о жизни, зритель тоже должен услышать и понять. Но театр говорит со зрителем не только словами актеров, но и костюмом, декорациями, всеми своими выразительными средствами.

Все это является языком театра.

Так же как в приведенной фразе Иванова слова не имеют самодовлеющего значения, а важен смысл всей фразы, так же и в театре выразительные средства не должны иметь самодовлеющего значения, а должны быть только средствами доказательства заложенной в спектакле идеи, должны привести зрителя к чему-то для него новому, удивительному.

Обычный разговор состоит прежде всего из слов. Эти слова сочетаются в фразы. Фразы, скомбинированные говорящим в определенном, последовательном порядке, ролят в сознании слушающего содержание, смысл всего сказанного, который в конечном результате и воспринимает слушающий.

Разговор искусством идет тем же путем. Воспринимающий видит элементы, положенные в основание произведения искусства. Эти элементы, сочетаясь друг с другом одновременно, если это живопись или скульптура или последовательно, если это музыка, литература, театр, комбинируются в определенную форму, благодаря которой воспринимающий узнает содержание, смысл сказанного искусством. Термин «содержание» я употребляю тут, конечно, в смысле идеи, а не фабулы.

Очень важно и вместе с тем очень трудно найти те элементы, которые были бы единственно необходимы, так как чем больше расстояние между количеством средств выражения и достигнутым результатом, тем значительнее произведение искусства. Фигурально выражаясь, художник всегда делает из мухи слона.

$2 + 2 = 4$  — это арифметика жизни.

В искусстве  $2 + 2 = 5$ , или 6, или 20: чем больше, тем удивительнее, тем убедительнее.



*Феликс Кона*

В жизни вареная картошка и стол — всего-навсего картошка на столе. В замечательном фильме бр. Васильевых Чапаев, высыпав из горшка вареную картошку, объясняет на ней стратегию, тактику боя, и сквозь эту картошку мы видим и своеобразный ум Чапаева, и характеристику его как человека, и эпоху, и фронт, и бой. Это уже не просто картошка на столе, это — гражданская война:  $2 + 2 = 100$ .

Чтобы понять содержание обыкновенной фразы, надо знать слова, из которых она состоит. Чтобы воспринять произведение искусства, надо, чтобы элементы, в нем заложенные, из которых оно строится, были ясными, убедительными, до конца понятными.

Если мой зритель или слушатель не знает элементов, из которых произведение искусства построено, предположим, если я даю пародию на кого-то, кого мой зритель не знает, то, естественно, он не поймет и самой комбинации, она его не обрадует, для него будет безразличен, просто непонятен вывод. Так же, как если бы Петров не знал Зиночку и Васю, ему была бы безразлична их свадьба.

Есть у меня дружеский шарж на Феликса Яковлевича Кона, и показываю я этот номер только в том случае, если уверен, что Кона зрители данного концерта близко и хорошо знают, если же этого нет, то номер теряет какой бы то ни было смысл.



*«Старый фрак», песенка Беранже*

В репертуаре моих кукол был «Старый фрак» Беранже — замечательная песенка. Она построена на том, что по заплаткам, по увядшему цветку в петлице фрака старик вспоминает всю свою жизнь. Эту песенку я пел с куклой всего несколько раз и принужден был снять с репертуара. Она никак не воспринималась зрителем, и происходило это по очень простой причине: в ней за элемент, за данное взят фрак. О жизни обыкновенной бытовой вещи вместе с ее хозяином, о вещи-свидетельнице и участнице всех его радостей и бед рассказано через фрак, а вот фрак-то для моего зрителя — совсем не обыкновенная, не бытовая вещь, а скорее символ роскоши. Вот почему мой зритель не пошел по пути песенки и не смог сделать эмоционального вывода. Виноват тут не только я, виноват и перевод: у Беранже ведь написано «mon habit», что значит «моя одежда». А это уже гораздо лучше: моя одежда, мой костюм. Может быть, этого было бы достаточно, чтобы вся песенка была воспринята иначе.

Я слышал, как эту песенку пел Б. С. Борисов, и зритель ее принимал, но Борисов, произнося слово «фрак», трогал лацкан своего пиджака. Может быть, этот как бы «перевод» делал из фрака не символ, а одежду, да, кроме того, сам человек уже есть некоторая конкретность, и совсем иная, чем кукла. Я не знаю сейчас, что надо было бы сделать мне, но во всяком

случае я не нашел достаточно убедительных методов для того, чтобы рядом с фраком поставить что-то другое, знакомое, чтобы фрак стал реальностью.

Ведь если нам предстоит поставить на сцене «Горе от ума», пьесу, написанную много лет тому назад и адресованную не нам, а современникам автора, то нельзя думать, что ее можно сыграть так же, как она игралась во времена Грибоедова, и что только при таком способе игры наш зритель воспримет ее правильно. Невозможная это вещь, и прежде всего потому, что во времена Грибоедова «Горе от ума» игралось в *современных* костюмах, а сейчас они будут для нас *историческими*, а это — принципиальная разница.

Грибоедовский зритель видел на сцене тех людей, которые рядом с ним ходят по улицам, которые живут в его доме или квартире. Натянутые лосины, фижмы, лорнет, турнюры он воспринимал так, как мы бы сегодня восприняли пиджаки, толстовку, завивку «перманент». Для него это были знакомые вещи, знакомые костюмы и люди почти что с адресами, так как под многих героев он мог бы подставить фамилии живущих в его время людей, т. е. для грибоедовского зрителя персонажи были абсолютно знакомыми элементами, и новая комбинация, в которую поставил этих персонажей автор, позволяла зрителю обнаружить новое в окружающей его жизни и сделать выводы. Мы же, смотря на костюмы «Горя от ума», с гораздо большим трудом сможем проводить параллели и ассоциации,



В. И. Немирович-Данченко

так как эти же самые фижмы и турнюры будут не помогать, а скорее затруднять восприятие, и зритель невольно будет думать, что чувства и страсти, присущие людям в турнюрах, не присущи нам, что, конечно, глубоко неверно, так как «Горе от ума» тем и гениально, что его идея далеко уходит за пределы эпохи. Из этого нельзя сделать вывод, что надо играть «Горе от ума» в пиджаках, но это значит, что необходимо, не рассчитывая на узнаваемость костюма и обстановки, окружить героев какими-то новыми элементами, новыми реальностями. Одним словом, надо найти тот язык, при помощи которого пьеса, оставаясь исторической, будет действенной и сейчас.

И если мысль К. Маркса о том, что у классиков нам нужно учиться быть такими же современными своей эпохе, какими были они, если мысль эта стала законом, то еще больше этот замечательный закон относится к случаю, когда мы хотим поставить классика и сделать его таким же действенным, каким он был в свое время.

Не надо бояться думать, что то или иное место классического произведения устарело, — этим вы не обидите великого имени, так как устарела не идея, вложенная в это произведение искусства, а элементы, которыми пользовался автор, они выпали, потеряли узнаваемость, и их надо вновь доказать.

В спектакле «Смерть Ивана Грозного» в б. МХАТе втором у А. И. Чебана был момент, когда он, играя Грозного, переодевался на сцене, снимал монашескую одежду и надевал царское облачение. И вот на одну минуту зритель видел его в простой темносиней русской рубаше, в портах и сапогах. Грозный царь оказывался обыкновенным, знакомым, вполне реальным русским мужиком. И этот, на минуту появившийся, узнаваемый человек делал реальным весь образ Грозного. Становилось ясным, что под торжественным золотом барм и венца находится не отвлеченный царь, а живой человек. Язык был найден.

Вот этого убедительного языка, ключа к далекому от зрителя образу, я очень долго искал для моей роли Шута в «Двенадцатой ночи» Шекспира. Я тогда уже работал актером в б. МХАТе втором.

Роли шутов, особенно классических, вообще очень трудны. Мне кажется, что у Шекспира шуты несли и некоторые импровизационные моменты, во всяком случае тексты у шутов были злободневные, с намеками на целый ряд событий, отдельных лиц, политических деятелей.

Играя сейчас Шута по шекспировскому тексту, современный нам актер оказывается в трудном положении: злободневное остроумие теряет свою злободневность, и роль легко может превратиться в резонерскую.

Ища для роли Шута «двери», в которые должен войти мой зритель, нужно было найти какие-то знакомые зрителю элементы, частично переделать текст, остроты, сделав их если не вполне злободневными, то во всяком случае хотя бы ассоциативными. Но текст — это еще не все. Нельзя на сцене говорить слова, не зная, кого ты играешь, не сможет зритель



понять ни одного идущего со сцены слова, не выяснив сперва, кто их произносит.

Текст — это основа образа. Но нужно было создать самый образ и найти его внешнюю убедительность. Я старался угадать какие-то такие черточки и аксессуары, которые бы приблизили моего шута к зрителю, сделали его реальным, понятным.

Не случайно, что актеры так любят курить на сцене: реальная, абсолютно знакомая папироса любой, самый отвлеченный образ, играемый актером, делает живым, отдает ему свою реальность. Папироса — в данном случае — дверь, через которую зритель входит в образ актера. Такую же силу на сцене имеет вещь, предмет: чайник, стакан, из которого пьешь.

Я обратился к художнику спектакля Фаворскому с просьбой подсказать мне какой-нибудь аксессуар, который бы помог войти в роль самому и затянуть с собою зрителя.

Фаворский предложил мне держать в руке традиционный жезл шута — палочку с кукольной головой. Этот жезл показался мне недостаточно убедительным, плохо узнаваемым, так как эту традицию шутов большинство публики не знает. Тогда Фаворский рассказал, что шута при его комическом «посвящении» зашивали в телячью шкуру и несколько дней в этой шкуре держали в хлеву, обращаясь с ним, как с теленком. Таким образом, телячья шкура является как бы характерным атрибутом шута. Вот это показалось мне более ценным. Неважно, зашивали или не зашивали шута в телячью шкуру, но точная телячья шкура, настоящая, с ногами, мордочкой и ушами, такая шкура, изображение которой висит на каждой вывеске скорняка, фактура и цвет которой встречаются в любом трамвае или автобусе в виде курток и пальто пассажиров, — такая шкура может быть узнана и воспринята как близкая, знакомая вещь, может быть сценична, неся функции моего плаща.

Я взял себе эту шкуру и обнаружил, что она обладает еще массой замечательных возможностей: то она служила мне ковриком-подстилкой, то могла играть и самостоятельную роль; сложив ее пополам вдоль по хребту, укрепив на коленках и поставив четыре ее ноги на пол, я превращал шкурку в теленка и в сцене кабачка поил этого теленка вином. Теленок пил и от радости вертел хвостом. Эта телячья шкурка помогла мне сделать роль и оказалась тем неожиданным стержнем, вокруг которого роль располагалась.

Если в моем «Титулярном советнике» узнаваемым элементом является бутылка, а в роли Шута — телячья шкура, то часто в моих куклах функции элемента несет самый исполняемый романс или ария, и чем больше зритель их знает, чем больше они известны, тем лучше воспринимается мое выступление.

Так построен номер «Мы только знакомы, как странно». Сделал я его вскоре после «Титулярного советника», в конце того же 1927 года. К подаренной мне кем-то игрушечной собачке я приделал хвост и из козьего меха

сделал ей партнершу, другую собаку. В этом номере происходит встреча двух знакомых элементов: любимого публикой в то время очень модного, трогательного и нежного ромansa и обыкновенных болонок, собак, которые зрителем, конечно, никогда не сопоставлялись с цыганским романсом. И эта встреча родит новое: она обнаруживает, что романс-то оказывается пошлым, сентиментальным, плохим, а так как он типичен для псевдоцыганщины, то вывод распространяется и на другие романы, аналогичные данному.

Единственными аксессуарами в этой сцене служат две подушечки, желтая и зеленая. Вначале я взял эти подушки только для большего уточнения породы собак, так сказать, для конкретизации болоньей сущности будуарного ромansa да еще для определения места каждой собаки и превращения ширмы в какое-то характерное «жилье» болонок. «Встречаясь», *собаки* покидают свои подушечки, сходясь на середине ширмы. «Расставаясь», они возвращаются, каждая на свою подушку. Но очень скоро подушки перестали быть только характеристикой. Произошло то же, что произошло с телячьей шкурой в моей роли Шута.

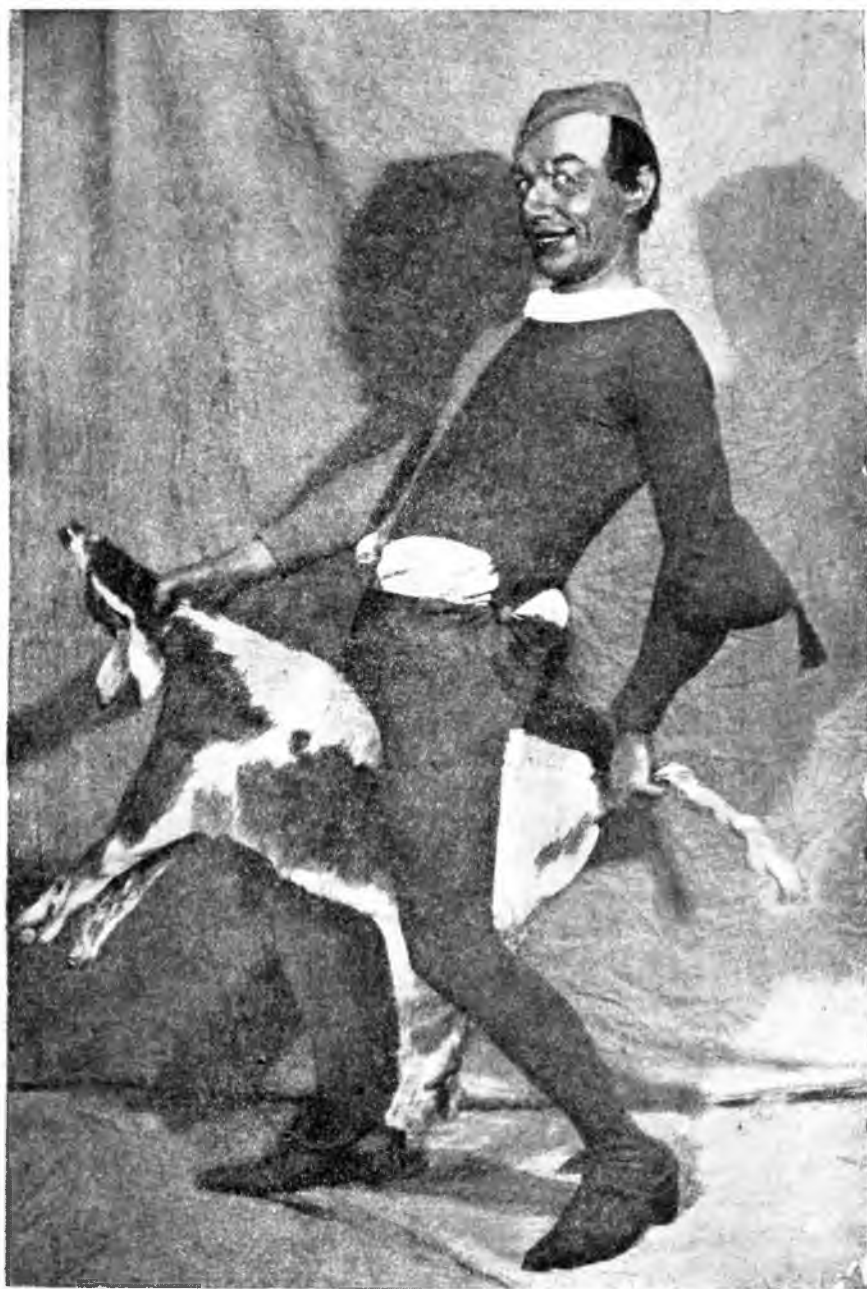
Там, в «Двенадцатой ночи», телячья шкура, понадобившаяся мне сперва только как узнаваемая характеристика, уже со второй-третьей репетиции стала моим партнером, фактически помогая мне играть. Здесь, в романсе «Мы только знакомы», собачьи подушки тоже стали партнерами *собак*, помогая им играть.

Повидимому, всегда бывает так. Стоит только актеру на сцене закурить папиросу, как очень скоро он найдет точные места, где зажечь эту папиросу, в каком месте затянуться, где и как погасить. Он начнет играть этой папиросой, и выяснится, что папироса не только послужит внешней характеристикой образа, а начнет характеризовать движения его мысли, его темперамента, спокойствие или гнев, радость или грусть.

Будет вовсе не безразлично положить папиросу в пепельницу или погасить о подметку, затянуться порывисто или медленно, постучать ли ею по портсигару и как постучать. Даже рисунок дыма может взять на себя очень много, а порою разрешить целый актерский кусок. Так же и подушки собак стали их актерскими компаньонами, беря на себя целые куски их маленьких ролей.

*Первая собака* появляется сперва на ширме одна, смотрит внимательно на зрителей, виляет хвостом и уходит. Возвращается она с подушкой и деловито устраивает свое собачье ложе, скребет подушку лапами, несколько раз ее переворачивает.

*Вторая собака* вылезает сразу с подушкой, причем первое, что появляется над ширмой, — это треплющаяся во все стороны подушка. Зритель чувствует, что за ней кто-то скрывается, и подушка становится интригующей. Я нарочно затягиваю эту несложную «интригу». Слышу шорох смеха, любопытный шопот. Ожидание нарастает, и, когда, наконец, над подушкой появляется маленькая рыженькая *собачка* и застывает, удивленно



*Шут («Двенадцатая ночь»)*



*«Мы только знакомы, как странно», цыганский романс*

смотря на публику, раздается дружный хохот, а иногда даже и аплодисменты.

По существу аплодировать нечему: не было бы и смеха, если бы эта вторая собака появилась сразу, но зрителю так хотелось знать, что же скрывается за этой «темпераментной» зеленой подушкой, и длительностью так накалилось ожидание, что разрешение его невольно вызвало реакцию. По существу этот прием был результатом урока с появлением *титularного советника*, только в новом варианте и найденный уже не случайно, не «по ошибке», а более или менее сознательно.

Расстроенная маленькая собачка начинает «истерично-злобно» трепать подушку уже не для того, чтобы сделать ее более мягкой, а потому, что некуда деть свои «нервы». Здесь подушка играет несколько не меньше, чем собака.

Обе собаки все время ведут себя по-собачьи, вплоть до шокирующего многих обнюхиванья. Они виляют хвостами, не целуются, а лижут друг другу мордочки, уши и только иногда делают смешные «человечьи» жесты, а в конце уже абсолютно по-собачьи грустно уносят свои подушечки.

«Мы только знакомы» относится к работе, которую я называю негативной потому, что это не просто иллюстрация ромansa в его прямом виде, как в «Титулярном советнике», а иллюстрация наизнанку, дающая романсу обратный смысл.



*«С тобою мне побыть хотелось», романс Гречанинова*

Другая моя работа, «С тобою мне побыть хотелось» Гречанинова, несмотря на то, что ее персонажи — тоже не люди, а животные, не переворачивает смысла романса и потому остается позитивной.

Самый романс, написанный Гречаниновым на слова Гейне, по существу сатирический. Гейне в этом стихотворении смеется над мнимой трагедией неразделенной любви. Герой-любовник долго умоляет предмет своей любви ответить ему хотя бы одним поцелуем и, получив решительный отказ, неожиданно заявляет, что ему это совершенно безразлично, так как с ним такие вещи случаются не в первый раз и во всяком случае стреляться он не станет.

Я взял персонажами кота и кошку. Мартовские коты — признанные любовники, страстные и легкомысленные; кошки — прирожденные кокетки. «Влюблена, как кошка», «блудлив, как кот» — это почти поговорки. Кошачий язык, таким образом, естественен для насмешки над человеческой любовью.

И мои кошки в этом номере являются тем элементом, тем языком, которым я пользуюсь, чтобы подчеркнуть сатирическое содержание романса.

Кошки сохраняют кошачьи повадки. Кот в погоне за кошкой прыгает диким галопом, ухаживая и «страдаая», трется всем телом о край ширмы так, как он терся бы о ножку стула или о трубу, а получив отказ, бешено крутит хвостом. Весь этот кошачий любовный ассортимент, встречаясь с

абсолютно человеческими любовными фразами, делает их неожиданно острыми.

Во всех своих «зоологических» номерах — пою ли я с обезьянами, собаками, кошками или гусями — я стараюсь самый романс петь как можно честнее и музыкально правильное, абсолютно не делаю никаких звукоподражаний: не мяукаю кошкой, не лаю и не рычу собакой; я в части вокального исполнения как бы совсем не смеюсь над романсом, так как чем несовместимость романса с животными персонажами значительнее, тем их совмещение неожиданнее и острее. Если бы я в самом пении сделал акцент насмешки, романс стал бы сразу другим, перестал бы быть узнаваемым.

Вся комичность Бестера Китона и Чарли Чаплина в убежденной серьезности, с которой они живут на экране. Я стараюсь петь серьезно, собаки и кошки тоже серьезно и деловито играют, а результат получается смешной.

В том, что я пою романсы «честно», не звукоподражая, есть еще один, очень важный момент. В большинстве моих номеров, в особенности дуэтных, т. е. тех, в которых действуют сразу две куклы, я не стараюсь сделать произносимые мною слова словами, идущими непосредственно от кукол, принадлежащими данной собаке или данной кошке. Я не превращаю романс ни в диалог, ни в монолог, тем более что романс чаще всего написан в прошедшем времени («С тобою мне побыть хотелось часок-другой наедине, но ты куда-то торопилась: «Я занята!» — сказала мне»), а куклы неизбежно играют в настоящем, как бы наглядно демонстрируя путь времени, вновь проходя по его этапам.

В одном только первом куплете цыганского романса («Спокойно и просто мы встретились с вами. В душе зажила уже старая рана, но пропасть разрыва легла между нами: мы только знакомы... как странно!») *собаки* играют по крайней мере четыре последовательных события: встречаются, расходятся, демонстративно-безразлично повиливая хвостиками («но пропасть разрыва»), вновь сходятся, чтобы чисто официально поздороваться (на словах «мы только знакомы»), и опять расходятся, чтобы плакать и трепать подушки (на словах «как странно!»).

В кукольном театре вопрос о голосе, которым должна говорить кукла, — это самый трудный и самый больной вопрос. Маленькая, одним своим размером условная, кукла просит для себя какого-то иного по тембру и массивности голоса, чем обычный голос человека. В этом смысле очень органичен голос народного *Петрушки*, получающийся благодаря особому пищику, через который говорит кукловод. Этот пискливый, нечеловеческий голосок делает *Петрушку* живым и настоящим.

Мое эпическое пение, в котором нисколько не скрывается то, что пою именно я, а не кукла, совершенно снимает вопрос о голосе куклы, и поэтому никакого разрыва между голосом и куклой у зрителя не создается.



*«С тобою мне побыть хотелось», романс Гречанинова*

Тут нет никакого моего «открытия». На этом приеме пантомимической игры кукол под пение певца-рассказчика хидайо и аккомпанемент инструмента сямисэна построен японский кукольный театр.

Раньше, в самом начале своих выступлений, показывая свои «романсы с куклами», я не задумывался над этим вопросом, тем более, что ни о каком японском кукольном театре не знал, но теперь расширение этого приема меня очень интересует. Мне бы хотелось в будущем применить его в Государственном центральном театре кукол, которым я сейчас руковожу.

Я думаю, что этим приемом можно очень интересно решить чисто повествовательную сказку: не разрушая структуры фразы, сохранить эпичность языка, а куклы этот эпос сделают зрительно интересным.

Среди моих номеров есть такие, в которых я не смеюсь над романсом, не вскрываю его комического содержания, а смеюсь над манерой исполнителей этих романсов или арий. Так у меня сделаны «Куплеты тореадора», «Хабанера», песенка «Сердце». Тут смешное заключается не в новом толковании самого произведения, а в показе штампованных приемов исполнителей. Знаемый элемент — ария — встречается не с неожиданными собаками, а как раз с тем, с чем эта ария неразрывно связана, т. е. с певцом или певицей. И моя задача уже в самом певце или певице найти узнаваемое, штампованное: белая манишка, шевелюра, золотой зуб, руки, бюст и т. д. Моя задача переходит на поиски образа и возможности самой куклы.

Об этих поисках я расскажу подробнее в главе «Кукла-актер», а сейчас, заканчивая главу о поисках языка, я хочу сказать еще об одном, очень для меня существенном моменте. Занявшись целиком вопросом выразительных средств, вопросом «как?» и найдя правильный, верный язык со зрителем, можно все-таки оказаться в положении, когда зритель не будет воспринимать то, что я сделал. Найти язык — этого мало, надо этим языком сказать зрителю что-то новое, чего зритель раньше не знал, т. е. прежде всего поставить перед самим собой вопрос: «зачем?» Если же даже на совершенно понятном языке говорить абсолютно известные зрителю истины, то зритель будет слышать и видеть, но не захочет слушать и смотреть. Так же как и в обычном разговоре, если Петров уже знает о свадьбе Васи и Зиночки, то сообщение об этом его никак не удивит и он ответит только: «Знаю, знаю».

Вопрос «зачем?», так же, как и вопрос «как?», тесно связан с вопросом «кому?» Зритель не взял у меня «Старого фрака», так как фрак не был для него известным элементом, но зритель также отказывается брать у меня номер, вывод из которого ему давно известен.

Есть в моем репертуаре песня Корчмарева «Про дьяка». Состоит этот номер из диалога между дьяконом и кумой *Матреной*. *Матрена* просит помолиться за упокой целой кучи народа и за все это дает дьякону пятак. *Дьякон* сердится, ругает куму *Матрену* за то, что она мало заплатила, *Ма-*





трена обижается, берет назад пятак говорит: «Обойдусь и так», плюется и уходит.

Несложный сюжет, как видите, имеет характер антирелигиозный, или, вернее, антиклерикальный. Номер сделан позитивно, т. е. я попросту иллюстрирую эту песню куклами. Основным узнаваемым элементом у меня здесь является огонек свечи.

Дьякон приносит аналой, зажигает настоящую свечку, свечка горит все время, а в конце номера дьякон сердито ее задувает, прихлопывает ладошкой фитилек и уносит аналой. Нехитрый живой огонек превращает ширму в уголок церкви, делает реальной сцену, настоящим дьякона. Номер идет хорошо, имеет успех, и я часто его показываю, но бывают концерты, на которых он не воспринимается или во всяком случае идет много хуже. Происходит это в двух случаях. Во-первых, когда мои зрители — дети. Они не бывали в церкви: слово «дьякон» им почти неизвестно, термин «за упокой» абсолютно не знаком, они не знают аналая, и его появление не делает для них церкви, так же как свечка остается просто свечкой, и ее огонек не будит в них воспоминаний запаха воска и ладана. Для них не известен язык моего номера, а следовательно, не понятен, безразличен вывод.

Второй случай — это когда мои зрители безбожники, когда я показываю «Про дьяка» на антирелигиозном концерте. В этом случае исчезает

**СМЫСЛ** показа: зачем безбожникам доказывать, что бога нет, а попы и дьяконы — жулики и скопидомы, а математику объяснять четыре правила арифметики или свойство прямой быть кратчайшим расстоянием между двумя точками!

Всякое произведение искусства агитационно, и не тем были плохи первые театральные агитки, что они агитировали, а тем, что агитировали они плохо: для многих слишком примитивно говорили о том, что уже известно, а для многих слишком не хитро, не замаскированно, слишком в лоб с первого же слова. А смысл, идея должны быть органично и эмоционально взяты воспринимающими в результате восприятия, а не с первых слов: тогда только эта идея будет действенной. И прежде чем делать номер, я всегда думаю: «кому?» и «зачем?» Без ответа на эти вопросы все поиски языка, выразительных средств, формы бессмысленны, так как язык — это путь, а не цель.



## ЛИЧНОЕ

**П**омню, К. И. Котлубай смотрела один из моих концертов с куклами. После концерта я спросил, как ей понравилось. Она мне мало сказала о куклах и сделала какое-то странное замечание, на первый взгляд как будто не имеющее к делу никакого отношения. «Мне не понравилось, — сказала она, — как вы выправляете манжеты из рукавов, когда выходите кланяться».

Потом я понял это замечание. Выходя с поклонами на аплодисменты, я, повидимому, себя распустил, стал развязным, заигрывающим с публикой, подающим в этот момент самого себя. И, собственно говоря, не нужное мне выправление манжет, — небрежный жест, который я делал, относился к личному самопоказу, кокетничанью мнимой естественностью. Этого делать не надо даже во время аплодисментов.

Неверное «раскланивание» на аплодисменты может испортить, запачкать все выступление.

На трапеции цирка вертится акробатка, она делает необыкновенные движения, полеты, на огромной высоте стоит на одной руке или на одной ноге. Она несет большое искусство, искусство, в котором есть содержание. Смотрящий на нее зритель видит, что может делать тренированное человеческое тело. Умение зрителя воплощаться самому, какой-то своей частью, в образ заставляет зрителя ощущать себя самого сильным, ловким. Зритель в восторге аплодирует, а придя домой, быть может, задумается: не заняться ли самому гимнастикой, чтобы быть таким же ловким и сильным? Одним словом, произведение искусства, которое создает акробатка на трапеции, — произведение искусства нужное, жизненаправленное, заражающее.

Но вот эта акробатка прыгнула с трапеции, и с легким возгласом «а!» она ударяет рукой по бедру, несколько отставляет ногу и улыбается доступной улыбкой. Зачем ей это нужно? Разве аплодисментов было мало? Разве восторга от ее замечательного мастерства было недостаточно? Зачем после этого настоящего, правильного, верного успеха нужно было еще показать свое, уже чисто личное, женское? Ведь ее акробатика тоже не прошла мимо ее собственного тела. Ведь именно ее личное тело принимало участие в этом прекрасном номере, в этом вращении на трапеции.

Может быть, поэтому так много в театре плохих героинь и героев-любовников. Эти роли требуют хорошего сложения, красивого лица и голоса, и актер, обладающий этими качествами, получая аплодисменты за свою личную красоту, невольно начинает ею торговать; думая, что играет роль, образ, он фактически показывает лишь себя самого. У этих актеров и актрис много поклонников, но это не поклонники мастерства. Бывает, что актер торгует и своими недостатками — маленьким ростом, большим животом и т. п. В Кукольном театре, которым я сейчас руковожу, мы делали спектакль «Братья Монгольфье». В начале спектакля есть интермедия, нечто вроде парада актеров. И вот режиссер, работавший вначале над этой постановкой, решил всех актеров выводить без всякого грима, используя их внешность как типаж. Один из актеров — маленький, уже не молодой, с седой бородой и усами — выходил и бил в барабан. Я пришел на репетицию, и мне стало стыдно за этого актера, за то, что над его личными свойствами, его личной сединой, в сочетании с барабаном, будут смеяться зрители. Я видел, что и сам актер чувствовал себя неловко, стеснялся. И я запротестовал, предложив либо выводить актеров в гриме, в маске, либо снять эту интермедию совсем.

Я, конечно, не хочу сказать, что герои-любовники не должны быть красивы и стройны и что комики не могут быть маленькими или толстыми. Использование своих личных физических данных необходимо во всякой роли, но делать это надо не для самопоказа, а для создания образа, т. е. чего-то гораздо большего, чем ты сам: делать красоту не своей красотой, а красотой героя, живот не своим животом, а животом персонажа.

Помню, я смотрел в Художественном театре «Две сиротки». Одну из сироток играла Степанова. В этой роли есть место, когда актриса сидит



полуголая, в одной рубашке, и над ней скабрезно издеваются мужчины. Поле деятельности для самодемонстрации, для показа голой шеи, голых плеч огромно. Представляю, что бы тут понаделали многие актрисы, изображая невинную стыдливость обнаженной девушки. Степанова это место сыграла так необыкновенно просто, с такой замечательной личной скромностью и отсутствием самодемонстрации, что голые плечи сиротки ни разу не казались голыми плечами актрисы.

Иван Михайлович Москвин, играя на концерте дьячка в «Хирургии» Чехова, дает прекрасный и очень наглядный пример создания образа. Он выходит без грима, в обыкновенном костюме, расставляет стол и стулья и рассказывает экспозицию всей сцены: где происходит действие, кто кого играет. За это время он как бы приучает зрителя к тому, что сам он — обыкновенный человек, с обыкновенным голосом, в таком же пиджаке, как и все, ну, одним словом, такой же человек, как тысячи. Затем он поворачивается к зрителю спиной и завязывает зубы клетчатым платком. Этот платок — единственный грим, но когда Москвин вновь оборачивается, перед зрителем стоит другой человек: все другое — и лицо, и голос, и походка.

Этот переход физических свойств актера в физические свойства образа потрясает. Остались те же руки, те же ноги, даже тот же костюм, но значат они уже другое.

В силу того, что я больше всего люблю роли характерные и отрицательные, мне мало приходилось играть роли положительные, лирические, душевные, а в них опасность душевного самопоказа еще больше. Они требуют особой актерской чистоты и скромности.

В спектакле «Смерть Ивана Грозного» в б. МХАТе втором мне поручили роль Федора,—роль, в которой легко впасть в неврастеническую характерность, даже в патологию, заняться саможалением, подменить образ собою, особенно в последней сцене, когда Федор беспомощно переживает смерть отца. Я стал советоваться с товарищами. Один из актеров сказал мне, что ему очень помогают в таких случаях ассоциации из его личной жизни, что пережитое им самим какое-нибудь горе он вновь старается пережить на сцене, когда приходится изображать героя в горе, и что такие воспоминания его подхлестывают и помогают ему.

Мне это показалось очень страшным. Я не люблю даже в жизни людей, которые делятся своим горем. Такие люди встречаются часто. Они рассказывают о своем горе много и многим и, с моей точки зрения, расторгивают им. Делать аналогичную вещь на сцене мне кажется нечестным по отношению к своим собственным большим переживаниям и неверным по отношению к сцене.

Со своими сомнениями я обратился к Софье Владимировне Гиацинтовой, мнение которой я очень уважаю. В то время Гиацинтова играла Нелли в «Униженных и оскорбленных», и все эти опасности попасть на неверную дорогу в роли Нелли были еще более сильны, чем в моем Федоре.

Гиацинтова укрепила меня в сознании того, что я прав. У нее было личное тяжелое семейное горе, и она говорила мне о том, что в сцене, где Нелли рассказывает о смерти матери, она как раз стремилась к обратному — к тому, чтобы ни одной стороной своего образа, своей интонации не совпасть с собственным, личным переживанием. Не задеть их на сцене было очень трудно, и в моменты, когда изображаемое горе на сцене и личное горе соприкасались, ей бывало особенно тяжело — это оскорбляло личное и мешало сценическому.

Есть актеры, очень гордящиеся тем, что плачут на сцене настоящими слезами, показывая этим, как они глубоко сами переживают, как они вжились в роль. А мне как зрителю почему-то всегда мешало, если я замечал слезы на глазах актера. И как это ни странно, настоящие слезы становились фальшивыми и не только не создавали для меня, зрителя, образа горя, а разрушали его. Я замечал, что соседи, показывая друг другу на слезы, начинали перешептываться: «Смотри, плачет, смотри, слезы текут, — настоящие!» И образ исчезал.

Живые слезы никогда не могут быть слезами образа, так как они являются физиологическим отправлением именно актера. Образ исчезал, вылезал нескромный актер или актриса, и на этот момент действие как бы прерывалось. Конечно, от очень большого сочувствия к играемому образу у



*Царевич Федор («Смерть Иоанна Грозного»)*

актера могут навернуться на глаза слезы, но показывать их зрителю не стоит. Эти слезы всегда останутся личными и только помешают зрителю верить образу.

Как часто бывает неприятно в концерте смотреть на певицу, принимающую целиком на себя тот образ, который создает романс или ария. Бывает неловко и стыдно от того, что полная дама сидит уверить нас, что она, именно *она*, и есть та самая птичка, которая «в небе летала» или сидела «на твоём окошке, на твоём крылечке». Не потому стыдно, что мешает полнота певицы. Стыдно именно за нескромность. И не ощущаешь никакой неловкости, никакой неправды, когда сутуловатая Зоя Лодий поет: «Я стройна, молода, ты свезешь ли меня: я в Риа́льто спешу до заката», не ощущаешь потому, что Зоя Лодий создает образы *над* собой, а не впикивает эти образы в себя.

Как много певцов подражало Шаляпину, но почти никто из них не догадывался петь не только по гамме нот, но и по бесконечной шаляпинской гамме тембров, и, что самое важное, никто, подражая его актерству, не улавливал сущности его актерского поведения. Подражатель обычно страшно «нажимал», думая этим достигнуть темперамента, внешне имитировал жесты, позы и даже мимику рта и стремился «играть» как драматический актер. Этого не было у Шаляпина, особенно в концертном исполнении. На концерте Шаляпин, несмотря на то, что, конечно, он знал текст наизусть, время от времени приставлял к глазам лорнет и смотрел в ноты, этим все время отделяя себя, исполнителя, от создаваемого им образа. Вот почему, когда седой Шаляпин пел «размечу по плечам кудри черные», зритель не видел лжи. Ее нет. В этом и есть секрет актерства, чтобы уметь делать из седых волос черные кудри, оставляя их седыми.

Певица Барсова на концертах все время заглядывает в маленькую записную книжечку, и, может быть, именно из-за этой книжечки исполнение становится таким тонким, таким скромным и честным. Я не знаю, делает ли это Барсова сознательно, но вот замечательный рассказчик Закушняк всегда читал рассказы по книжечке, а если бы вы взяли эту книжечку в руки, то увидели бы, что ее листы чистые, на них ничего не напечатано, не написано. Закушняк «играл книжку», она была нужна ему как средство особой выразительности, а не как текст.

В марте 1928 года я сделал новый номер — «Колыбельную песню» Мусоргского. Я пою эту песню перед ширмой с ребенком *Тяпой* на руках.

К *Тяпе* перешла одна из моих прошлых находок — декольте *голубой дамы* в «Сантуппи», которое изображалось моей голой ладошкой, только декольте это перешло с груди на спину, и сквозь расстегнутую рубашечку *Тяпы* видна тыльная сторона моей кисти, играющая спину *Тяпы*, живую, настоящую спину. Зритель узнает, что это просто моя рука, тем более, что я еще пошлепываю *Тяпу* по спине, и зритель слышит, что этот шлепок делается по голому телу, он участвует в превращении руки в спину и радуется этому превращению.





*«Колыбельная песня» Мусоргского*

В этом номере я сам тоже играю определенную роль, и не только как показывающий, но и как некоторый «данный элемент», так как кукла в этом номере противопоставлена человеку, и острота номера состоит именно в общении живого человека с куклой.

Расхаживая по сцене, я укачиваю *Тяпу*, кормлю его пустышкой, шлепаю, когда он балуется. В конце песни, тихой и лирической, я снимаю *Тяпу* с руки и осторожно уношу за кулисы или отдаю конферансье, и он его уносит.

Я люблю этот номер, люблю за то, что публика сидит очень тихо, даже тогда, когда заснувший *Тяпа*, из которого вынута моя кисть, лежит на руках обыкновенной тряпочкой. Люблю за то, что тишина в зрительном зале совершенно одинакова, сидят ли красноармейцы, иностранцы или дети. Все они увлечены тем, что *Тяпа* спит, и боятся его разбудить. Пожалуй, ни в одном моем номере нет такой полной, единодушной и напряженной тишины. Но, укачивая *Тяпу*, я не забываю заветы Ксении Ивановны Котлубай и внимательно слежу за тем, чтобы подачу номера не превратить в подачу самого себя. И когда после концерта кто-нибудь подходит ко мне и говорит: «Вы, вероятно, хороший отец, вы так хорошо укачиваете ребенка», мне это кажется не комплиментом, а укором. Значит, что-то я не совсем верно сделал, значит, был момент самодемонстрации.

Я должен нести свое искусство, а не спекулировать искусством для того, чтобы нести *себя самого*. Мимо себя не пройдешь и нельзя сделать что-нибудь без себя, но думать об этом не нужно, думать об этом опасно. Я стараюсь думать только об *образе*, о романсе, о песне, о музыке, о роли, — тогда самовыявление становится органическим, не навязанным. Все равно образ постепенно так войдет, что станет абсолютно своим.





## КУКЛА-АКТЕР



**В** самом начале этой книги я говорил, что у меня в детстве была кукла бибабо и что по выражению лица этой куклы нельзя было понять, смеется она или плачет. Все зависело от поворота, от движения, от той ситуации, в которую была поставлена кукла. Это свойство и есть самое важное, самое основное качество, при котором кукла может стать актером.

Бывают такие куклы, которые на выставке, на витрине замечательны и очень выразительны, а на ширме в игре никуда не годятся. Происходит это потому, что их выразительность относится к определенному фиксированному психологическому моменту: ну, положим, злобы, радости или удивления, и такие куклы, вылезши на ширму, играть ничего не могут, так как удивление или злоба не могут распространяться на всю роль. То же самое и в театре. Если актер слишком отягчит свое лицо определенной фиксированной выразительностью, сильно поднимет одну бровь, перекосит рот, то



грим на первый взгляд может показаться очень интересным, но играть с таким лицом становится невозможно. Выйдя на сцену, актер так и ходит уродом, в течение всей своей роли не меняясь, так как собственной мимикой уже нельзя победить фиксированную мимику грима. А на сцене необходимо найти в гриме такое лицо, которое могло бы меняться в зависимости от состояния, от хода роли.

Как ни странно, в кукле это еще важнее. Сама она мимикой не обладает, следовательно, бороться с нарисованным, фиксированным выражением не в состоянии.

Такая кукла может выскочить на две секунды, может выполнить ультра-эпизодическую роль, но проиграть хотя бы четыре-пять минут (а это для куклы очень много) она уже совершенно не может.

Поиски лица куклы у меня сосредоточивались всегда на стремлении (на первый взгляд, как будто смешном и неверном) сделать куклу в статике невыразительной, вернее, без выражения лица. Она может и обязана иметь внутреннюю характерность самого типажа, но характеристики момента она нести не должна. В этом смысле все у куклы как-то странно: сделаешь глаза, настоящие глаза с белком и радужной оболочкой, ну, такие, как рисуют и делают на всех детских куклах-игрушках, сделаешь такие глаза, и кукла становится слепой: глаза начинают смотреть в одну точку, их выражение и направление не меняются, и прекрасные, широко открытые глаза ничего не видят.

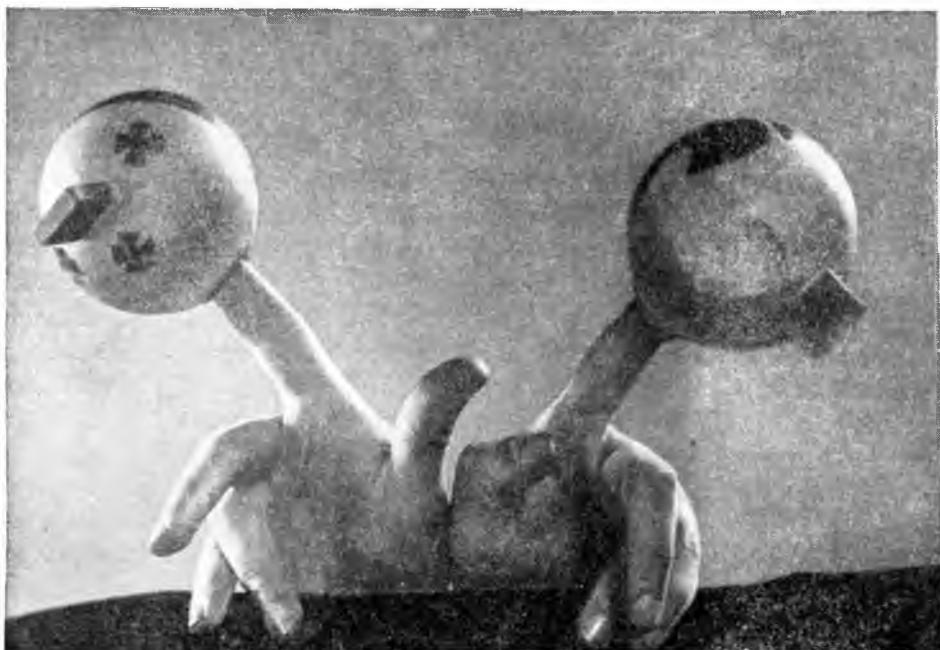
Не сделаешь глаз совсем или вместо глаз посадишь блестящие пуговицы, по которым перебегают свет и дает блики в разные стороны, сделаешь просто ямочки, маэнув их внутри лаком, и кукла становится зрячей.

Сделаешь рот с хорошими настоящими губами, закрытый или раскрытый, улыбающийся, с рядом зубов — кукла становится немой. Не сделаешь рта совсем, или закроешь его усами, или изобразишь неопределенной ямкой или бугорком — и кукла обретает дар речи. Зритель своей фантазией дорисовывает движение рта. Даже тогда, когда устроишь рот подвижной, открывающийся, даже и тогда кукла не начинает говорить. Открывание рта становится механическим, формальным, получается, пожалуй, еще хуже, чем если бы этот рот был закрыт. Только как трюк, как фокус, который надо применять очень осторожно, можно делать открывающийся рот. Я применил его однажды, сделав куклу баритона, поющего «Куплеты тореадора», но в течение всего номера я раскрываю этот рот только на одной-двух фразах, да и то в конце куплетов, делая открывание этого рта неожиданным трюком, характеризующим манеру певцов на сильных нотах разевать рот до размеров пасти.

В этом смысле и тело куклы обладает тоже свойствами странными: сделаешь кукле плечи, живот, надставишь картонными патронками руки, чтобы они были более пропорциональны в отношении головы, и кукла, внешне



«Куплеты тореадора» (верхнее солё)

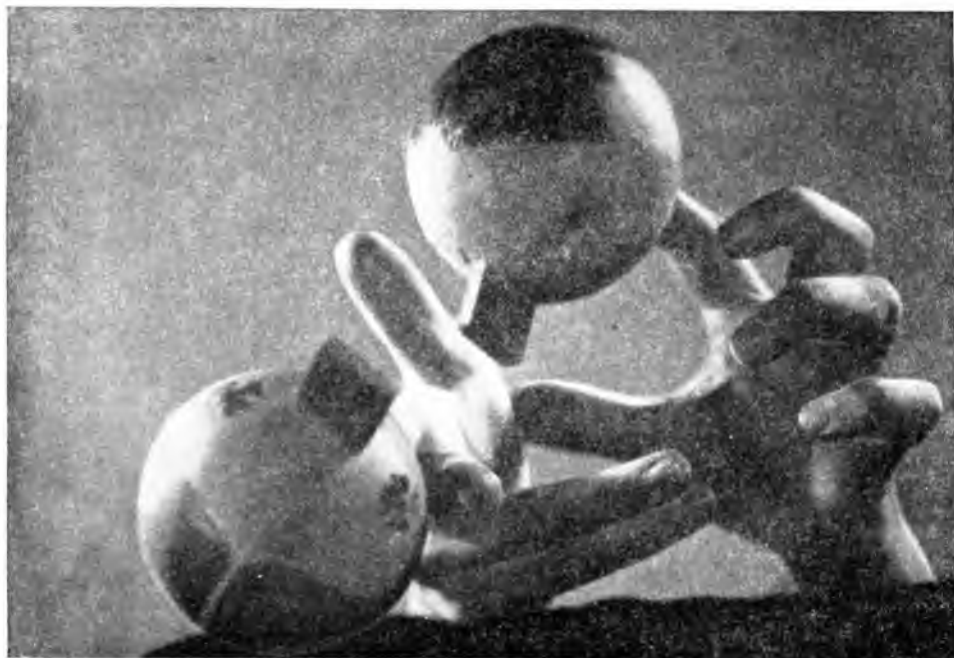


*«Мы сидели с тобой». романс Чайковского*

ставшая более похожей на человека, более верной анатомически, становится мертвой и играть отказывается. Живая рука, которая приводит эту куклу в движение, оказывается закованной в вату плечей и живота, в картонки рук. Сделаешь просто халатик с коротенькими ручками, да еще расположенными одна выше другой (так как средний и большой палец находятся на разных уровнях), выкинешь вату из живота и плечей, картонки из рук — кукла становится внешне как бы менее верно изображающей человека, непропорциональной, но зато живой и в этом смысле гораздо более верной, более реальной, чем предыдущая.

Реальность куклы — прямая противоположность иллюзионистскому подражанию человеку. Об этом у меня много споров с моими соратниками по искусству — кукольниками и педагогами, почему-то считающими, что кукла должна быть абсолютно похожа на человека и что только такую куклу дети любят. Неверно это. Такая похожесть, превращающая куклу в маленькую фигурку из паноптикума, скорей страшна и уж во всяком случае нереальна.

Для куклы реальность находится там, где она остается именно куклой, тогда с нее совершенно снимается неприятность паноптикума и мистическое желание превратиться в человека. Секрет куклы как раз заключается в том, чтобы совершенно явная простая кукольная кукла на глазах у зрителя превращалась во все могущего актера.



*«Мы сидели с тобой», романс Чайковского*

Вот почему фабричная покупная обезьянка играла гораздо лучше, чем сделанная мною. Я все время старался, чтобы она была как можно больше похожа на настоящую обезьяну, и усложненная натуралистическими подробностями кукла теряла обаяние кукольности. Впоследствии у меня украли обезьян, и я сделал, по крайней мере, штук шесть, пока, наконец, добился их прежних актерских способностей.

Простую куклу сделать гораздо труднее, чем сложную. В поисках наибольшей выразительности куклы я сделал номер, родившийся почти теоретическим путем. В одной из статей, напечатанной в 1931 году в номере седьмом журнала «Советский театр», я писал о том, что форма головы куклы как бы стремится к совершенно простой форме шарика и что руку кукловода, которая является душой, кровью, жизнью куклы, нужно как можно меньше загружать костюмом, что материя должна быть мягкой, легкой, простой, не отягченной рукавичками, кружевами и всякими мелкими натуралистическими подробностями, для того чтобы движение не было скрыто. В этом смысле тело куклы как бы стремится стать голой рукой.

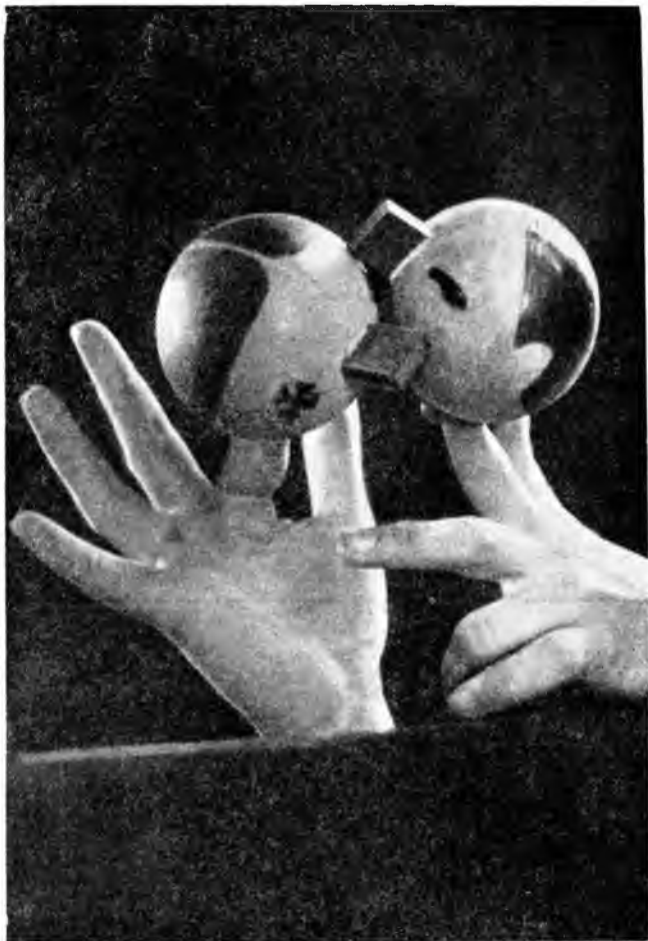
Когда я уже дописывал эту статью, я подумал о том, почему бы мне такую теоретическую куклу не осуществить: насадить на указательные пальцы моих рук по шарiku и считать, что это уже куклы. Так я и сделал. Я дал этим двум куклам романс Чайковского «Мы сидели с тобой у



заснувшей реки» и выступил перед актерами в Театральном клубе. Номер был принят.

Эти две куклы, внешне условные, обладают, пожалуй, самой большой реальностью, так как все в них узнаваемо, все до конца реально, нет ни тени иллюзионизма, и в то же время перевоплощение шарика в голову, а руки в тело очень наглядно и убедительно; самое забавное: несмотря на то, что у этого тела с одной стороны — три руки (три моих пальца), а с другой — одна (большой палец), — это совершенно не мешает, так как мои пальцы превращаются то в руки, то в пальцы куклы, когда кукла сидит и постукивает пальцами по ширме так же, как постукивал бы человек по краю стола. Подвижность этих кукол, их гибкость, их возможность потелесному обняться чрезвычайно увлекательны. Получился целый ряд жестов, очень выразительных, конкретных, правдоподобных и в то же время по-настоящему, по-хорошему условных.





Успех «голых рук» в Театральном клубе обрадовал меня, но не успокоил, так как работаю я не для Театрального клуба, а для самой широкой аудитории, и всегда боюсь, чтобы не получился мой номер рассчитанным только на эстетскую публику, которой нравится многое лишь потому, что надоело, наскучило все простое и настоящее.

Но я был очень рад и успокоен, когда этот номер с двумя шариками был принят на концерте для съезда Комсомола в Колонном зале. Комсомольцы вообще замечательная аудитория — живая, отзывчивая, горячая, абсолютно здоровая и эстетских выкрутасов не принимающая.

Шарики в романсе Чайковского все-таки обладают какими-то признаками головы. У них есть носы, рты, глаза. Такие же шарики, только уже совсем без носов и глаз, играют коротенькое стихотворение Маяковского «Отношение к барышне», которое я показывал автору буквально за несколько дней до его смерти.



*«Отношение к барышне»,  
стих. Маяковского*

Шарики на голых руках — это результат поисков актерской выразительности куклы типа петрушки-бибабо, желание максимально использовать возможности руки, те самые возможности, которые так отличают петрушку от марионетки, делают петрушку телесным.

Но театр кукол тем и интересен, что в нем можно сделать очень много находок, что сама анатомия куклы может бесконечно видоизменяться в зависимости от требований, которые предъявляешь к каждой отдельной кукле, от задач, которые перед собой ставишь.

Даже в «человеческом» театре актер, всегда анатомически одинаковый, видоизменялся в зависимости от века, от вкусов, от задач. В древней Греции, играя на огромное количество зрителей, он повышал себя котурнами и надевает маску, увеличивающую его лицо; в танцах Айседоры Дункан актер предельно обнажается в желании максимально использовать выразительность тела; актер индийского народного театра, подражая маскам богов, покрывает свое лицо твердеющей пастой, а современный актер, желая сохранить мимику живого лица, часто почти не кладет никакого грима.

Кукла не связана ни размерами, ни анатомией. У Ремо Буфано в Америке я видел марионеток высотой больше двух метров. Архитектор Владимир в Ленинграде показывал мне свой театр, в котором марионетки были ростом всего сантиметров в десять. У моих шариков иногда и глаз нет, а в еврейском кукольном театре в Нью-Йорке у кукол глаза вращаются, брови двигаются, рты раскрываются.

Существует классическое деление кукол на петрушек (т. е. кукол, надетых на руки), марионеток (приводящихся в движение нитками), вертепных (движущихся по прорезям в полу сцены), японских больших (которыми управляют от двух до четырех человек, одетых в черное и условно невидимых), яванских (приводимых в движение палочками, идущими к сочленению рук), яванских и китайских плоскостных теневых (с теми же палочками снизу). Но в любой из этих разновидностей каждый кукольник избретаает свое, не попадающее ни в одну из перечисленных категорий.

Рихард Тешнер в своем театре в Германии работал куклами, представляющими собой как бы соединение марионеток, вертепных кукол и яванских. Куклы очень интересные и выразительные, но с большим налетом эстетства и мистики.

Московские кукольники — художница Симанович-Ефимова и скульптор Ефимов — нашли очень интересную, свою, форму куклы: ее туловище надето на руку, но ее руки приводятся в движение снизу скрытыми в рукавах палочками, так что в этой кукле есть и элемент петрушки и элемент яванской куклы. Другой московский кукольник, Швембергер, применяет куклу, которая, сохранив свойства петрушки, может управляться двумя и даже тремя кукловодами сразу, получая очень широкий и многообразный жест, и по приему кукловождения в этом смысле отдаленно напоминает японских больших кукол.

В моих поисках я часто очень далеко ухожу от основной анатомии бибабо, и многие сделанные мною куклы никак не могут носить названия бибабо или петрушки и не умещаются ни в одну из классических рубрик. Все зависит от требований, которые я предъявляю к каждой данной кукле, и актерских задач, которые перед ней стоят.

Форма, структура, анатомия куклы могут бесконечно меняться, но если она найдена правильно, если она играет, выражает, доносит до зрителя то, что ей положено, то у зрителя не возникнет вопроса: «А почему такая странная кукла?»

Форма не отделима от содержания. И если содержание вызывает к жизни форму, то и форма неизбежно зовет содержание. Неверно найденная форма может не только исковеркать содержание, но просто сместить его, родить совершенно новое, иногда прямо противоположное заданному. Но только форма может содержание выразить, — вне формы его не существует.

А так как содержание, конечный результат, задача в разных моих номерах совершенно разные, то и форма кукол меняется. Поиски формы превращаются в поиски куклы-актера, часто для каждого нового номера, абсолютно не похожего по структуре на предыдущий.

Никогда, ни за что не спеть моим обезьянам или шарикам «Куплетов тореадора». В этих куплетах была задача осмеять трафаретных барито-



«Хабанера»



«Хабанера»

нов (отсюда и сами куплеты, запетые баритонами до предела). Появилась необходимость сделать огромный открывающийся рот с единственным золотым зубом.

Поются эти куплеты певцами обычно с темпераментом, с кровожадным глазом. Сделал шевелюру, которая то прядью падает на лоб, то лихим взмахом головы откидывается назад. Спереди богатая шевелюра, сзади — небольшая лысина. Она дает возраст.

Певцам трудно брать верхнее соль, они краснеют, шея надувается, — все это сложно изобразить куклой, да и не видно будет издали. Сделал бесконечно удлинняющуюся шею. На «соль» шея медленно вытягивается вверх. Это создает напряжение и ставит финальную точку. Ко рту проведена веревочка, в шее проволока. Кукла *тореадора* — хороший актер, но актер только на одну роль. Эта кукла не могла бы сделать ни одного мягкого жеста обезьяны, ни одного поворота кошки, не могла бы пьянствовать, как *титularный советник*, и если ей дать играть любую другую роль, то открывающийся рот и вытягивающаяся шея были бы ненужными трюками, разрушили бы задачу, сместили содержание. В своей же роли эта кукла органична, и вопроса «почему?» у зрителя не возникает.



«Докладчик»

В «Хабанере» из той же «Кармен», которую я делаю с куклами, — новая задача, новое содержание. Тут я смеюсь не над концертным певцом во фраке с белой манишкой, а над ложной «испанщиной» некоторых оперных певиц, «испанщиной» в костюме, в подчеркнутом бешеном темпераменте бедер и рук. Отчасти смеюсь над либретто, искажившим соотношение сил в новелле Мериме.

У Мериме встреча двух сильных — Хозе и Кармен. Только разная направленность этих сил дает трагическую развязку. В опере — это встреча слабого и сильной. Слабость Хозе еще увеличена введением не существующей у Мериме невесты, да, пожалуй, и тем, что Хозе — тенор. Вот почему кукла-Хозе у меня — маленькая, лирически-тщедушная. *Кармен*, буквально издевающаяся над ним в «Хабанере», наоборот, большая.

Весь темперамент певицы обычно вкладывают в танцевальные движения рук.

Значит, кукла должна подчеркнуть, усилить этот танец. Надо было сделать моей *Кармен* длинные руки. Но если их сделать картонными, то они превратятся в палки, а полагается им извиваться, как змеям. Долго не мог я придумать, из чего бы эти руки сделать.

В ящиках моего стола, в мешках, в шкафу я всегда собираю всякую, на посторонний взгляд, рухлядь (тряпки, пружины, пуговицы и пр.). Не всегда даже знаю, что из всего этого получится, где, когда и что применю. Но как только начинаешь работать, все выворачивается, комната превращается в сортировочную утильсырья, и многое совершенно неожиданно используется. Среди этой рухляди оказались у меня две какие-то плетенные из тонкой проволоки трубочки, назначения которых я и до сих пор не знаю.



«Докладчик»

Эти трубочки замечательно пружинят и хорошо держатся на пальцах; долго я думал, где бы их можно применить. Собирался даже делать сосну и пальму и петь «На севере диком стоит одиноко». Не вышло. Слишком уж далеко территориально находятся эти два дерева, чтобы вступить в какие-то взаимоотношения, а только грустить, качаясь над ширмой, — это недостаточно выразительно и не слишком весело для зрителя.

Надел я эти трубки на большой и средний пальцы, получились длинные подвижные руки. И тогда стало ясно, что это «Хабанера». Руки оказались незаменимыми в танце — они делали позы, повороты. Они крутились, как бешеные, и застывали, как вкопанные. Не найди я этих трубочек, не вышла бы у меня «Хабанера»!

*Кармен*, как и *тарики*, как и *тореадор*, видоизменила анатомию Петрушки, но не окончательно ушла от нее.

А вот докладчик совсем ушел. Ушел благодаря новой задаче. Требования к нему были другие. Хотелось осмеять трафаретного, плохого докладчика.

Если когда-то в «Колыбельной песне» Мусоргского меня заинтересовало противопоставление живого, реального человека кукле, то в «Докладчике» я как бы сдвинул этих двух партнеров, соединив их в одного. Я дал кукле живую, человеческую руку.

Вы, конечно, знаете плакаты, на которых написано «Стой», и рука человека вытянута и увеличена. Эти плакаты нельзя обвинить в том, что они не реальны. Они абсолютно реальны. Именно так и бывает. Зритель неизбежно расширяет, увеличивает тот объект, на который непосредственно направлено его зрение. Если правильна пословица: «У страха глаза ве-

лики», то эту пословицу можно расширить: у всякого сильного восприятия, сильного чувства глаза велики.

Я могу привести в качестве примера начало «Фауста». Вы сидите в партере или на балконе Большого театра. Подымается занавес. Огромные стены, средневековая комната, полусвет, стол, за которым сидит человек с седой бородой. Он кажется бесконечно маленьким, и его с трудом можно различить. Но стоит ему запеть, как вы начинаете его различать ясно, он увеличивается, он берется вами на фокус.

В моем докладчике увеличенная правая рука — это рука, взятая на фокус. Она оправдана его плохим докладом. Плохой докладчик не может говорить без правой руки, ибо это единственно выразительное, что у него есть, вернее, единственное, чем он силится выразить то, чего выразить не может.

И я дал моей кукле вместо ее правой руки свою живую руку. Другая моя рука — левая — вставлена в голову докладчика.

Эту голову я нашел случайно. Работая и репетируя «Докладчика», я все время пользовался головой из папье-маше. Но, уехав летом в деревню, я ее забыл, и, так как мне хотелось репетировать, я обмотал кулак тряпками и высунул его вместо головы.

Прежде всего выяснилось, что голова-кулак может гораздо легче вращаться, сгибаться в шее, словом, она приобрела бóльшую подвижность. Чтобы тряпки не спадали, я сверху надел чулок, а в дальнейших репетициях просто оставил один чулок, уже без тряпок внутри. Случайно задвигав в нем пальцами, обнаружил, что чулок шевелится. Тогда я нашил на этот чулок очки, волосы и усы — и получилось лицо: вытянутый указательный палец делал нос, средний и безымянный шевелили усы, иначе говоря — рот; мизинец и большой, упираясь в бока, образовали уши, а сдвигаясь, делали лицо узким, похудевшим. Неожиданно докладчик приобрел мимику, правда, ограниченную, но очень смешную. Так же как в «Куплетах тореадора», я этой мимикой пользуюсь с осторожностью, не сразу раскрывая способность докладчика менять выражение лица.

Большая, настоящая, живая рука работает все по тому же закону узнавания, в помощь ей идет обыкновенный носовой платок, в который докладчик сморкается, вытирает голову, усы и т. п.

Долго не мог найти доклада для моего докладчика, и сам пробовал писать и просил отдельных авторов, но ничего не выходило. Неожиданно от писателя Адуева получил письмо, в конверт которого была вложена вырезка из газеты, а на ней написано: «Вот что нужно Образцову». Это оказался замечательный фельетон Ильфа и Петрова «Веселящаяся единица», напечатанный в «Правде», который как-то прошел мимо меня. Очень благодарен Адуеву за такую хорошую товарищескую помощь. Из фельетона получился прекрасный «плохой» доклад. Докладчик приобрел репертуар.

Докладчику нужна только одна живая рука. Но ведь какой-нибудь





*Кукла на голове*

*Куклы, ждущие ролей*



другой кукле могут понадобиться и две. Две мои живые руки. Куда же тогда девать голову куклы, чем ее держать? Третьей руки у меня нет. Прикрепил кукольную голову на палке к срезанной половине резинового мячика. Мячик надел на свою голову. Получилась кукла с двумя большими руками. Кто она такая? Концертная певица, весь романс вкладывающая в перебирание нитки искусственного жемчуга. Ей некуда руки девать. А чтобы было ясно, что некуда, руки должны быть большими.

Эта кукла родила следующую. Если руки освободились, значит, они могут не только появляться обнаженными моими, но и управлять руками каждой куклы в отдельности.

Я сделал куклу, корпус которой так же, как и у певицы, укреплен на моей голове, но на ней надет широкий балахон, вроде кимоно. Из него высунуты маленькие, уже кукольные, кисти рук, которые я держу в своих руках. Появился большой, пафосный, трагический жест. Огромный размах рук. Очень интересные комбинации поворотов.

Я не знаю еще, кем будет эта кукла, может быть, трагическим актером, может быть, Пьерро типа Вертинского, или завывающим поэтом, или католическим проповедником, а быть может, даже римским папой.

Пока кукла лежит и ждет роли. Иногда что-то пробует и опять ложится в чемодан. Таких «ждущих» у меня много. Ждет *бабушка*, у которой две руки, две ноги и голова надеваются на все пять пальцев моей руки. Ждет *чорт* с извивающимся хвостом, ждут две *лигушки*, осел в черной бархат-



*Бабушка*

ной кофте с белым бантом художника. Ждут две *гусиные головы* на длинных шеях, могущих вылезать из любого места ширмы и извиваться, как питоны.

Говоря о поисках актерской выразительности куклы и описывая разные структуры, отдельные находки, я вовсе не хочу сказать, что каждая моя следующая кукла лучше предыдущей и своим появлением ее как бы зачеркивает. Просто каждая новая форма рождалась порученной кукле ролью и несла свою собственную функцию. Весьма возможно, что в следующих моих работах кукла будет больше похожа на *титularного советника*, чем на *докладчика*. Может быть, наоборот, а может быть, ни на того, ни на другого, а родится что-то опять новое.

Актер-человек растет на ролях.

Актер-кукла ролью рождается.





## МОИ ЗАЛЫ, МОИ ЗРИТЕЛИ



**Т**ак же как первые мои куклы и их репертуар создавались постепенно и незаметно, без какого бы то ни было расчета на профессию, так же и первые выступления перед зрителем были случайны, совсем не профессиональны и никак мной не учитывались.

Я не знаю, с какого момента надо вести счет моим профессиональным выступлениям. 31 декабря 1923 года — день первого платного концерта — я считаю очень условной датой; к тому же мое выступление было неудачное, без рояля и сцены.

1923—1925 годы. В этот период я познакомился с Борисом Прониным, человеком, вошедшим в историю русского театра как-то странно. Его имя связано с рядом полутеатральных, полуклубных и несомненно богемных предприятий, как «Привал комедиантов», «Бродячая собака», «Странствующий энтузиаст». Все это родственники «Кривого зеркала» и «Летучей мыши».

Обо всех этих полутеатрах я имел очень слабое представление, даже в «Летучей мыши» никогда не бывал, но живые легенды о них, связанные с цепью больших театральных имен, до меня доходили, интересовали, и, когда Пронин увлекся моими куклами, мне было лестно приобщиться к чему-то заманчиво-острому. В чем будет состоять это приобщение я, конечно, не знал. Мечтал о создании кукольного театра. По неопытности я представлял себе его в виде театра стилизованного, чуть ли не под «театр ужасов».

Пронин обосновался на верхнем этаже одного из домов на Большой Молчановке, где и была организована так называемая «Мансарда Пронина». «Мансарда» была противоречива, как весь период нэпа, ибо она была рождена им.

«Мансарда» была местом, где встречались люди искусства: актеры, художники, писатели (тогда ведь не было Клуба мастеров искусств). Там звучала прекрасная музыка, читались стихи, пелись романсы, там говорили и спорили о литературе и театре, там в порядке импровизации или на специальном вечере, целиком посвященном какому-нибудь одному человеку, можно было слушать Качалова, Москвина, Доливо-Соботницкого. Там Василий Каменский читал свои стихи, негритянка Арле Тиц пела народные негритянские песни, а внучка Льва Толстого А. И. Толстая — цыганские романсы. Это было от искусства.

От нэпа были нэпманы с эксцентричными дамами в «парижских моделях», от нэпа на «Мансарде» было вино.

Будучи дочерью нэпа, «Мансарда» ушла вместе с ним, но она при всех своих недостатках принесла мне определенную пользу. Я близко познакомился с настоящими, большими актерами, они смотрели моих кукол, и их замечания, советы не могли не влиять на формирование моего вкуса, тем более что «первые шаги» во многом связаны с «Мансардой». Я часто показывал там кукол, а несколько вечеров-концертов на «Мансарде» были целиком посвящены им.

О «Мансарде Пронина» я вспоминаю даже с некоторой благодарностью. По счастью, я не залез в глубь ее прокуренных, часто пьяных вечеров, хоть и засиживался иногда до рассвета, слушая гитару Толстой, уходя вместе с первыми, вылезавшими из подворотен, кошками, под крик галок на деревьях Большой Молчановки.

Однажды пригласили меня на концерт в Дом печати. Писатели и газетчики — народ все знающий и все видевший. Я, конечно, волновался. Вышел, поставил ширму. По залу прошел скептический, недоуменный смешок, но смотрели кукол хорошо, смеялись.

Через некоторое время опять пригласили в Дом печати и, когда я вышел на сцену, встретили аплодисментами как настоящего актера. Это было для меня впервые. Было лестно, но в то же время испугало. Аплодируют, значит, уже знают, а что же я им буду показывать, если в прошлый раз

все показал? Прошлый раз был хороший успех, но ведь тогда для них было все вновь. Необходимо скорее делать новые номера.

Быть может, отсюда, с этого второго концерта в Доме печати, и начинается мой путь как профессионала. В этот вечер, приехав с концерта, я вытащил тряпки, пластелин, пуговицы, мех и начал лепить, клеить и шить новых кукол.

В 1927 году (в марте или апреле) в Музее игрушек на улице Кропоткина была организована выставка кукольных театров. Помимо кукол и фотографий, я выставил двух больших *негров*, в рост человека, похожих по своему устройству на тех музыкантов, которых я видел когда-то в Америке, в театре Ремо Буфано. *Негры* сидели на табуреточках и приводились в движение pedalю. Один бил в барабан, другой в тарелки. Они имели на выставке большой успех у ребят, которые все время просили их «завести». Но выступали негры только однажды и чрезвычайно неудачно.

В цирке был организован концерт с благотворительной целью. В концерте участвовало невероятное количество актеров, причем все делали самые необыкновенные для себя вещи. Качалов читал откуда-то с колосников, кто-то выезжал на слоне, кто-то пел, сидя на лошади, и т. д. Придуманно было забавно, а вышло, конечно, неважно, так как каждый, по существу говоря, должен делать то, что он умеет делать хорошо, и незачем пробовать хорошо петь и одновременно плохо скакать галопом по цирковой арене.

Я тоже участвовал в этом концерте. Сценарий моего выступления распадался на три части. Первая часть называлась «арапский выезд». В маленький полк был впряжен толстый-претолстый осел с плоской и широкой спиной. На полке были устроены мои *негры*. Сзади них сидел я и pedalями приводил их в движение. Под «негритянскую» музыку нужно было объехать вокруг арены. Затем осел должен был быть отцеплен от полка, и начиналась вторая часть. Сидя на осле верхом, я должен был ездить по арене и петь с *Тяпой* «Колыбельную песню». После этого в центре арены устанавливалась моя ширма, и на ней уже предстояло показать «Про дьяка» и «Кошек».

Несчастья начались с первой же части, с «арапского выезда». Как только я выехал и *негры* ударили в барабан и тарелки, осел испугался и понес. *Негры* стали подпрыгивать и постепенно разваливаться. Но так как у них от рук и ног были продеты к pedalям веревочки, то они волоклись по арене сзади моей таратайки. Конечно, это было смешно, но смех публики не доставлял мне удовольствия. Сделав круг, осел кинулся с арены и уже решительно отказался везти меня на себе для исполнения «Колыбельной песни».

Я вышел тогда в центр, поставил ширму, а так как ширма у меня трехсторонняя, то сзади прикрепил занавеску. Начал петь...

Прежде всего в цирке оказалось эхо, которое с купола цирка буквально било меня в затылок. Не успел я к этому привыкнуть, как свалилась занавеска, и сзади раздался хохот зрителей, для которых обнаружился весь несложный секрет моего производства. В довершение всего у моей кошки отскочила голова и покатилась по песку арены. Это было такое невероятное стечение «несчастных случаев», что тут уже не только публика, но и я сам не мог не смеяться. Я не восстановил негров, и их запыленные головы валяются где-то на шкафу.

1 декабря 1928 года я в первый раз показывал кукол в Мюзик-холле, подписав договор на целый месяц ежедневных выступлений. Сзади ширмы был поставлен белый экран, установлен сильный свет, так что, насколько возможно, была увеличена видимость кукол.

До сих пор вспоминаю свое первое выступление в Мюзик-холле. Вышел я на сцену, попал в ту единственную точку, на которую смотрит огромный темный амфитеатр, полный людей. Начал петь. Спел «Минуточку», «Продьяка». Ничего... хлопают, слушают, радуются, смеются. Спел «Мы только знакомы» с собаками. Опять смеются, и вдруг с галерки свист. Что-то оторвалось внутри. Конферансье Менделевич, улыбаясь для публики, говорит мне шепотом: «Ничего, не волнуйтесь, ничего, все пройдет благополучно».

Ведь понимаю, что свист этот вполне возможен, что если я смеюсь над любимейшим в то время романсом, под который столько струн оборвано, столько водки выпито, если я смеюсь над ним, то мог же я кого-то обидеть, даже должен был обидеть; и если кто-то свистнул, то, значит, подействовало. Правильнее было бы гордиться этим свистом, а все-таки он неприятен, труден. Спасла публика: стали шикать, кричать «просим», стали аплодировать. Не мне одному скандал увеличивал успех. В этот вечер я пел больше вещей, чем когда бы то ни было, но все-таки резкого ощущения стыда, рожденного свистом с галерки, я никогда не забуду!

Нет ничего страшнее неудачи, хотя бы маленькой. Все начинает казаться неверным; думаешь, что все делаешь плохо, чуть ли не профессию менять собираешься, и только следующее выступление может восстановить душевное равновесие.

В 1930 году в Москве был организован Клуб театральных работников, объединившийся в дальнейшем с Клубом художников и получивший название Клуба мастеров искусств. Куклы участвовали в открытии Театрального клуба, в нем же проходили почти все премьеры. «Кошки», «Докладчик», «Тореадор», «Хабанера», «Голые руки» — все проверялось здесь. В этом же клубе несколько лет под ряд бывают мои творческие вечера, на которых я как бы делаю отчеты о проделанной работе.

Мне кажется, что Театральный клуб сыграл очень большую и недостаточную оцененную роль в театральной жизни не только Москвы, но и всего





*В обеденный перерыв на заводе «Динамо»*

Союза. Борис Михайлович Филиппов, директор клуба, скромный человек, сумел вытащить актеров из дому и объединить их не на картах и бильярде, не на вине и пельменях, как это было в «Мансарде Пронина» или «Литературно-художественном кружке», а на настоящих творческих вечерах, иногда веселых, иногда деловых, но всегда очень интересных.

Актеры различных театров сдружились друг с другом, азартно споря на диспутах или дуруя на «капустнических» вечерах. Сколько замечательных встреч было с крупнейшими работниками армии, летчиками, парашютистами, работниками науки, со стахановцами, с иностранными актерами! Почти не было иностранного гастролера, который не согласился бы дать концерт в Клубе. Ни одно крупное событие в стране не проходило мимо него.

Я показывал кукол на вечере для семей челюскинцев, которые были в то время еще на льдине, а через несколько месяцев уже самим челюскинцам, во главе со Шмидтом. На концерте для парашютистов среди зрителей сидела, а затем ужинала с нами беленькая девушка с орденом на груди. Это была Бабушкина, так нелепо и трагически разбившаяся в тот же год.

Несколько дней назад, т. е. 17 ноября 1936 года, я показывал кукол на встрече с испанской делегацией, прибывшей на октябрьские торжества, людям, приехавшим с фронта и опять уезжающим, чтобы драться с мятежниками.

Я люблю Клуб; люблю за то, что в нем отражается вся жизнь нашей страны: за то, что на прекрасных вечерах и встречах Клуба эту жизнь ощу-

щаешь еще сильнее; за то, что лучшие имена людей нашей страны, о которых знаешь по газетам, в Клубе воплощаются в конкретных живых людей.

24 февраля 1935 года я был приглашен на торжественный вечер в честь пятнадцатилетней годовщины Первой конной армии. Он происходил в Георгиевском зале Кремлевского дворца.

Я приехал позже других артистов. В соседней комнате приготовил ширму и кукол и вошел в зал. Невольно, через головы людей, стал искать глазами Сталина и вдруг увидел, что он стоит почти рядом, так близко, что это кажется невозможным. Стоит и курит трубку. Первое, что меня поразило, — необыкновенное сходство с портретами. Это ощущение очень трудно объяснить. Если я хорошо знаю человека в жизни и потом вижу его портрет, то вполне естественно, если я говорю слово «похож» или «непохож». Но очень странно, когда «похож» относится к живому человеку по сравнению с его портретами.

Сходство было поразительно точно. Все портреты и бюсты ожили и воплотились в одном человеке; все оказалось бесконечно знакомым — не только лицо, но даже сапоги, куртка, трубка, даже жест, которым Сталин держал и курил ее. И единственное, что было для меня ново, — это какая-то особая человеческая простота в манере обращения с людьми, в теплой простой улыбке, трудно передаваемой на портретах. И, может быть, от этого уважение и любовь к Сталину стали как-то по-особенному конкретны и осязаемы.

Я чувствую, что передать в книге впечатления от встречи со Сталиным невозможно. Трудно объяснить почти физическое ощущение того, как любовь огромного количества собравшихся в одном зале людей направлена на одного человека, что любовь эта какой-то невероятной силы и напряжения, что она наполняет тебя самого до предела, что этот человек, такой простой и улыбающийся, становится большим, огромным, как самые большие понятия — как мир, как жизнь.

Вероятно, многие, так же как и я, часто мысленно говорят со Сталиным, рассказывают ему о каких-то своих делах, о своих неудачах или успехах. Я думаю, что я в этом смысле — не исключение. Все мечтают говорить со Сталиным. А вот тут, в Георгиевском зале, это желание куда-то исчезло. Вероятно, потому, что видеть — уже было необыкновенно много.

*Видеть Сталина!* Я помню, как на первомайском параде на трибуне рядом со мной стояла какая-то женщина, по внешнему виду сельская учительница, приехавшая откуда-то издалека; она стояла с биноклем в руках, все время стараясь найти и увидеть Сталина. Мимо нее проходили танки, над ее головой проносились истребители, шли войска, ехали велосипедисты, проходили веселые девушки в разноцветных майках, но она ничего не замечала. Она смотрела только на мавзолей и искала глазами Сталина.



У К. С. Станиславского

Я давно мечтал, чтобы моих кукол увидел Сталин, и, казалось бы, я должен был волноваться. Но волнения не было, может быть, потому, что мне так же, как той женщине на трибуне, нужно было только видеть Сталина, а остальное, т. е. мой успех или неуспех, казалось неважным.

Условия выступления были трудные: на эстраде не было специального освещения — весь зал горел люстрами, и куклы были плохо видны; зрители сидели за столами. При других обстоятельствах все это меня бы очень волновало, но тут это казалось несущественным.

Сталин и члены Политбюро сидели около самой эстрады. Рядом со Сталиным в нескольких метрах от моей ширмы сидел М. Горький.

Я показал «Докладчика», «Кошек», «Хабанеру» и уже по просьбе Ворошилова «Феликса Кона». В первый момент, когда я надел кукол на руки и услышал звуки рояля, я все-таки начал волноваться, но когда после первого же номера вышел из-за ширмы и увидел смеющееся лицо Сталина, волнение прошло окончательно.

После выступления я говорил с Ворошиловым. Я знал его вылетающим из ворот Спасской башни на замечательном коне. Вероятно, поэтому имя Ворошилова соединяется у меня с цоканьем копыт... Тот, кто никогда не бывал на парадах на Красной площади, не знает, что это за чувство, когда вместе с подошедшей к десяти часам стрелкой Спасских часов слышишь, как скачет лошадь по асфальту Кремля, и ждешь ее появления из ворот!

Сейчас передо мной стоял Ворошилов, веселый и смеющийся, который особенно радовался тому, что Феликс Кон не обижается на меня за мой шарж.

После этого выступления в Кремле я долго не мог успокоиться. Поминутно рассказывал свои впечатления, вернее, свои ощущения, родным, товарищам по театру и всем, кто только мне попадался.

Зимой 1935 года за мной заехала машина, и по снежной, морозной дороге я поехал на дачу к М. Горькому, которая находилась километрах в шестидесяти от Москвы.

Когда я приехал, Горький со своими внуками смотрел фильм «Новый Гулливер». Я вошел в темный зал приблизительно на середине картины и, только когда зажгли свет, обнаружил, что стою, держась за спинку стула, на котором сидел Алексей Максимович.

Гостей у Горького было немного: Алексей Толстой и еще несколько человек, которых я не знаю, остальные были ребята — внуки Горького и их товарищи.

Я показывал кукол. Горький замечательно смеялся. Я боюсь, что меня упрекнут в трафаретности, так как очень часто и говорят и пишут про то, как Горький плакал. Но что ж я могу поделать: Горький смеялся, а из глаз у него текли слезы, и он поминутно вытирал их платком.

Этот великий писатель оказался скромным человеком, радушным и заботливым хозяином. Говоря со мной о моих куклах, советуя мне искать большей направленности, большей целеустремленности в моих номерах, он все время повторял: «Конкретных примеров, конкретного репертуара я вам не могу посоветовать; вы работаете органично, внутренне правильно, всякий посторонний, слишком конкретный совет вам не может принести никакой пользы».

Как эта фраза радикально отличалась от быстрых и самонадеянных советов, которые мне часто давали наши критики, театральные работники, руководители эстрады!

Однажды я выступал в концерте для «друзей Студии Станиславского». Было это еще в 1927 году. Показывал «Минуточку», «Титулярного советника», «Я помню день» и «Про дьяка». Среди зрителей был Константин Сергеевич. После концерта он подошел ко мне, и было приятно услышать похвалу от самого большого человека в театре.

Через много лет после этого, в 1935 году, я показывал Константиноу Сергеевичу своих кукол у него на квартире. Это была встреча со Станиславским группы актеров, активистов Театрального клуба.

Константин Сергеевич очень изменился: весь какой-то необыкновенно светящийся, — не только белые волосы, но и цвет кожи и глаза, все светилось. Если к этому еще прибавить огромный рост, то создавалось впечатление



*Во дворце пионеров*

чатление, что вошел в комнату какой-то особенный человек, не сливающийся, не соединяющийся ни внешне, ни внутренне с остальными людьми.

Мы, несколько человек, говорили с ним, беседовали, задавали вопросы, а затем специально для него устроили что-то вроде концерта, где он был, по существу говоря, единственным зрителем, так как друг друга все мы знали наизусть. Замечательный зритель Станиславский — и искренний и непосредственный. Бывают такие зрители-знатоки, которые, может быть, умеют дать совет, дать оценку, но *смотреть* не умеют. Трудно перед ними играть. Этого нет у Константина Сергеевича. Он хохочет и радуется в полный голос, глаза у него зажигаются и нет никакого, даже хотя бы самого малейшего признака оценщика-профессионала. Вообще слово «профессионал» абсолютно не подходит к Константину Сергеевичу.

Способность сохранять в себе восприятие жизни и искусства непосредственно, не узко профессионально, а по-живому, по-настоящему, дала Константину Сергеевичу победу в искусстве, победу, вероятно, не имеющую себе равной во всей истории мирового театра.

Я знаю, что нельзя научиться гениальности, но, думая о театре, о своих куклах, я все же стараюсь нести в себе образ Станиславского и помнить, что отдельные найденные законы и приемы, профессиональные навыки не должны превращаться в самоцель, что все это только средства для изображения жизни и вне жизненной правды никакого смысла не имеют.

Почему-то на концертные выступления, на эстраду принято смотреть свысока.

Среди «ценителей» высокого искусства, среди журналистов, критиков, театроведов и даже актеров считается признаком хорошего тона видеть в эстраде что-то, не достойное серьезного отношения. Это дурные и вредные привычки. Концертная эстрада — огромная сила, вторая после кино по широте охвата зрителя, по влиянию на общую культуру вкуса. Сила, которая может принести и очень большую пользу и очень большой вред. Недооценка этой силы, пахнущая снобизмом, только способствует развитию на эстраде, действительно, дурного и вредного. Я не стесняюсь слова «эстрада», не боюсь назвать себя эстрадником, люблю выступления, хотя и не сторонник многого, что на эстраде «имеет хождение».

Среди всего количества моих выступлений с куклами было много концертов, в которых я занимал весь вечер целиком, но, конечно, неизмеримо больше приходится выступать в «сборных» концертах, где я — только один из номеров программы.

Я часто выступал в открытых, «афишных» концертах в Доме Союзов, Консерватории, Мюзик-холле, в Эрмитаже, в Ленинградском саду отдыха, Таврическом, работая иногда на одной «площадке» ежедневно в течение месяца. Часто показывал кукол иностранцам. ВОКС, Интурист, приемы в посольствах, — все это места, где куклы встречались с целыми группами

иностранных врачей, инженеров, художников, писателей, общественных деятелей.

Но основное количество моих концертов падает не на ВОКС и посольские приемы, не на Театральный клуб и даже не на афишные концерты в Колонном зале Дома Союзов или «гастроли» на летней эстраде.

Основное количество выступлений — это сборные закрытые концерты на фабриках и заводах, в рабочих клубах, в клубах различных учреждений, профессиональных союзов и Красной армии.

На каждом таком концерте зрители совершенно разные: деревообделочники, пищевики, металлисты, колхозники, педагоги, академики, железнодорожники, метростроевцы, шоферы.

То мой зрительный зал наполнен одними мужчинами — красноармейцами или краснофлотцами, то сидят одни женщины-текстильщицы, то это сплошь молодежь — комсомольцы съезда или студенты какого-нибудь вуза, то старики-пенсииеры Наркомсобеса, то научные работники на концерте в Доме ученых, то нацмены в разноцветных халатах в Клубе трудящихся Востока.

Да и не только зрители, но и условия выступлений — самые различные и неожиданные: то это огромные залы Дворца культуры Сталинского района, краснознаменный зал ЦДКА, то маленький клуб какого-нибудь учреждения, в котором сдвинутые и покрытые ковром канцелярские столы изображают сцену.

В Ленинграде однажды мне пришлось выступать на футбольном поле. До первого ряда моих зрителей можно было ехать на велосипеде, зато сзади зрители сидели прямо впритык и видели все, что я делаю за ширмой. Под Киевом, в лагерях, концерт был дан на полянке, в лесу: на траве стояло пианино и сидели зрители. В лагерях в Одессе я показывал кукол на деревянном помосте, и над ширмой то и дело проносились шумящие самолеты.

На линкоре «Парижская коммуна» над головами краснофлотцев, держась за металлическую колонку, сидела маленькая веселая обезьянка, волновавшая меня тем, не сцапает ли она моих кукол среди выступления.

Актер работает для зрителя, вне зрителя актера нет, и если актер дает зрителю хоть какую-то радость, то ведь и сам он получает огромное наслаждение от тишины в зале, от радостного смеха.

Если так тяжело, так страшно провалиться, так трудно слушать кашель, то ведь зато как замечательно, как волнительно быть до конца «принятым» зрителем, как хочется тогда еще и еще работать, как повышается вера в свои силы, как легко тогда жить! Зритель дает мне радость и право на работу, он укрепляет меня в том, что работа эта нужна. Ему я обязан в своих находках. Его я должен благодарить и за все, что написал в этой книге. Но чтобы поблагодарить, надо обратиться к каким-то конкретным людям. И вот, я вспоминаю одно из моих давнишних выступлений. Было

это еще в 1928 году, 25 июня. Мне предложили показать кукол актерам Ленинградского театра юного зрителя. Было это, кажется, в день закрытия сезона. Никто меня не знал, никто особенно не ждал. При этом театре находился хороший кукольный театр, которым руководил Е. С. Деммени, так что к куклам там привыкли и для них кукла не новость.

Перед самым моим выступлением многие уходили домой. Все это очень волновало. Развернул ширму, начал петь «Минуточку». Появилась на ширме обезьянка. Обычно ее появление встречается зрителем либо смехом, либо шопотом, во всяком случае какой-то реакцией. А тут ни смеха, ни шопота — ничего не было. То, что я предполагал, случилось. Здесь кукол хорошо знают, и просто появление куклы не производит ни на кого никакого впечатления. Я весь собрался — только бы не растеряться, не испугаться, не скомкать, не заторопить!

Вылезла другая обезьянка. Сели рядом. Первая протянула лапу и тихо погладила вторую. И вдруг слышу у зрителя радость. Актеры — народ экспансивный, актеры, если им нравится, — хорошие зрители. Сразу все внутри меня стало по своим местам. Куклы нашли свое пространство, они в нем могли жить.

Когда после «Минуточки» я вышел перед ширмой, мои зрители так шумно кричали, что я не знал, куда деваться от счастья. Показывал в этот вечер все, что привез с собой, а когда кончил, меня окружили, рассматривали кукол, благодарили, говорили хорошие, теплые слова. Подарили огромный букет пионов, не заранее приготовленный, а тут же кто-то сбегал, купил и принес. Это были мои первые актерские цветы. Говорят, первая любовь не выветривается. Может быть. Не знаю. Но вот первая радость успеха живет во мне и сейчас.

В дальнейшем, может быть, у меня бывали и более удачные выступления и более заслуженные аплодисменты, но я долго, ставя сам себе баллы за выступления, продолжал сравнивать их с выступлением в Лентюзе и записывал в своем дневнике: «Хорошо, но не так, как в Лентюзе, — на четыре с минусом; плохо — три; четыре с плюсом — почти как в Лентюзе».

Если книжка попадет в руки кому-нибудь из тех, кто был на этом моем выступлении, кто подарил мне цветы, то знайте, что благодарен я вам бесконечно. Вы сами актеры и знаете, что такое радость успеха! Вы — первые, доставившие мне эту радость. И через вас я приношу благодарность всем тем, кто в дальнейшем благодарил меня своими радостными глазами, своим смехом и аплодисментами.

Всем вам большое спасибо!







## КУКЛЫ ДЕТЯМ



**В** 1930 году при Центральном доме художественного воспитания детей был организован Государственный центральный театр кукол, и мне предложили быть его художественным руководителем. До этого времени, т. е. за все десять лет моей работы с куклами, я был кукольником-одиночкой, выступал только для взрослых. Играл не спектакли, а коротенькие сценки, в большинстве случаев сопровождая игру кукол пением. Сам делал всех своих кукол, сам придумывал себе номера и сам за себя отвечал перед зрителем. Моя «сцена» ограничивалась пространством ширмы шириной в шестьдесят сантиметров; количество одновременно действующих кукол ограничивалось количеством моих рук, т. е. двумя. Я понимал, что в кукольном театре не смогу просто продолжать опыт своей собственной работы, и все-таки я согласился стать руководителем театра. Трудно было отказаться от заманчивого предложения отправиться с куклой в новое путешествие.

Делая в 1920 году своего *негра*, показывая первых кукол родным и товарищам, я ничего не загадывал, никакой ответственности не чувствовал. Я дурачился. Соглашаясь в 1930 году на организацию театра, я шел уже на ответственное дело, шел как профессионал, специалист, а, по существу говоря, дело было настолько новое и настолько отличное от моей работы, что чувствовал я себя очень неуверенно, понимая свою режиссерскую неопытность.

В своей личной концертной работе я не имел дела с авторами. В театре кукол я впервые столкнулся с ними, с необходимостью ставить уже не трехминутные номера, а целые пьесы, длительностью в час-полтора.

Прежде всего оказалось, что кукольных авторов-драматургов, действительно хорошо знающих специфику этого театра, знающих все возможности и, что еще важнее, «невозможности» кукол, таких драматургов, по существу говоря, нет. Авторы приносили часто совсем плохие вещи. Многие из них пошли по линии стилизаторского подражания народному балагану, райку, по тому же пути, по которому и я когда-то пошел, готовя программу для «Необыкновенной ночи», и, как вы помните, здорово провалился.

В таких «райках» *Петрушка* произносил длинные рифмованные монологи, куклы пели частушки (что они делают всегда довольно скверно), герои были трафаретные и примитивно-агитационные. Что может быть страшнее и вреднее *Петрушки-ударника*, агитирующего за колхоз? Очень трудны, почти опасны в кукольном театре такие персонажи, как красноармеец, положительный рабочий. Один только размер куклы, ее анатомия и характер движения могут скомпрометировать любой положительный персонаж. Можно, конечно, придумать такое устройство куклы, которая возьмет на себя героинку, но чаще всего эта героинка получается нарочито пафосной или сентиментально-романтической.

Стилизаторский раек, как всякое стилизаторство, ложно-народен, и мы от него отказались. Хотелось, чтобы кукольный театр не реставрировался, а был теперешним, настоящим, нужным.

Героическое, пусть даже и хорошо написанное, дискредитировалось самой куклой.

Можно было, конечно, взять вещи, уже выверенные в «человеческом» театре, особенно классические комедии. Но тут оказалась новая беда. Гоголя, Гольдони, Чехова очень хорошо играют люди. Как кукле переиграть Москвина в «Хирургии»? Как переиграть замечательных актеров, создававших образы героев классических комедий? Конечно, сыграть можно, но выйдет хуже, чем у Варламова, Давыдова, Москвина, а это значит лишний раз доказывать, что кукольный театр, мол, форма старая, отжившая, примитивная и хуже, чем театр людей. Даже очень короткие монологи «человеческих» пьес для куклы кажутся длинны, а такую динамическую вещь, как «Слуга двух господ», для кукол надо было бы очень сократить, чтобы она не казалась скучной и тягучей.



*Зрители*

Постепенно для нас выяснилось, что пьесы, которые могут хорошо играть люди, плохи для кукол. Только в одном случае такие пьесы стоит брать: если кукольная интерпретация совершенно их меняет, если режиссер сумеет доказать, что только куклами, а вовсе не людьми, можно по-настоящему «вскрыть», например, «Горе от ума». Я лично в необходимости таких «вскрытий» очень сомневаюсь, если, конечно, это не пародия, но пародия для ребят совсем ни к чему.

Лучше кукле не состязаться с актером в пьесах, написанных для актера. Лучше найти свои пьесы, свой театр, в которых актер потерпел бы поражение, если бы попробовал конкурировать с куклой. Этими поисками своего, «кукольного» репертуара мы занялись вместе с авторами и со всем коллективом актеров.

Нет сейчас ни одной пьесы в нашем репертуаре, которая не рождалась бы и не росла внутри самого театра. Обсуждение мы начинаем с представленного нам сценария и уже по нему делаем указания, что кукла может, чего не может и что она сделает особенно хорошо. Работу над пьесой мы не прекращаем до самого последнего дня репетиций, обсуждая каждое слово, фразу, поступок.

Нам хочется доказать, что кукольный театр — искусство важное, нужное, что он абсолютно современен и не может быть заменен никаким другим видом театра. Но его необходимо строить так, чтобы то содержание,

которое он несет в своих спектаклях, было абсолютно оправдано формой, чтобы у зрителя ни разу не было вопроса: «Почему играет кукла?»

Прежде всего мы очень полюбили животных. В изображении животных человек не может конкурировать с куклой. Если еще можно более или менее правдоподобно сыграть собаку, кошку, обезьяну, то как человеку сыграть жирафа, слона, бегемота, лошадь, птицу? Либо это получится символ животного, либо пародия на него. Можно, конечно, из двух людей сделать одну лошадь. Получится смешная, но не настоящая лошадь. Верить в нее не будут. А когда в театре бывает нужна лошадь по-серьезному, а не насмех, тогда берут живую. Я помню, как в «Псковитянке» Шаляпин выезжал на сцену верхом на лошади и в «Гамлете» король с королевой в театре Вахтангова скакали на лошадях. Так это просто лошади, а не изображение, не лошади-актеры. Они так и остаются лошадьми с улицы, и зритель все время думает, как бы они себя не стали неприлично вести.

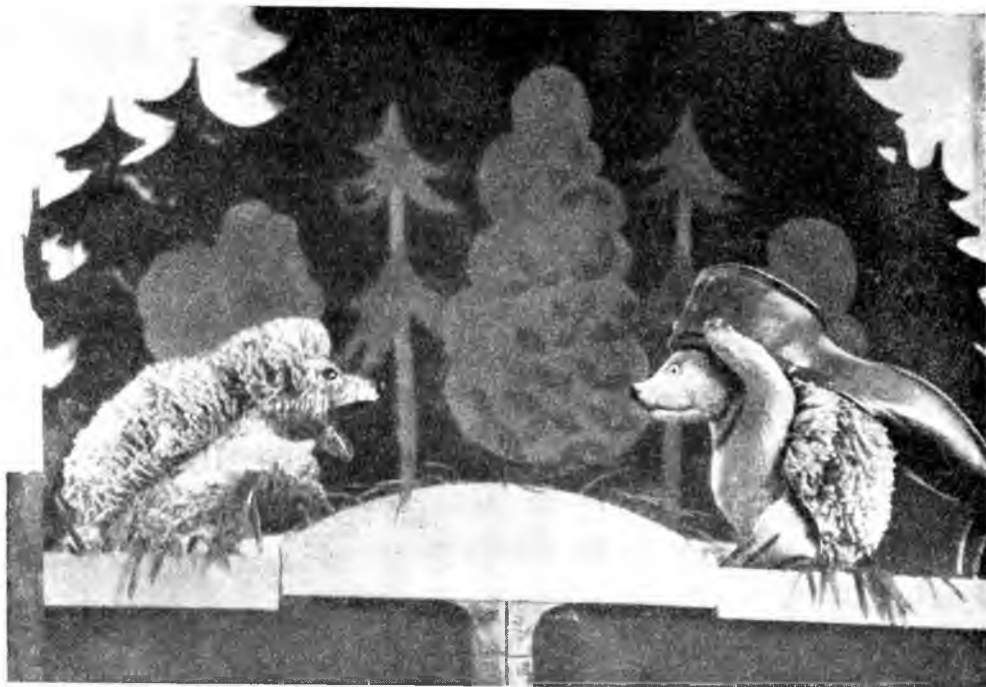
Помню, как еще в детстве я смотрел балет «Конек-горбунок». Очень был разочарован. Книжку почти наизусть знал, хотелось Конька-горбунка глазами увидеть, а его-то и не было. Мама мне объяснила, что прыгающий горбатый человек с кроличьими ушами, похожий скорее на собаку на задних лапах, и есть Конек-горбунок. Так разве он такой? Пробегала еще кобылица. Опять не настоящая, а сделанная из простыни. И жар-птицы тоже не было. Вообще ничего похожего не было.

Сейчас мы в нашем театре марионетками ставим «Конька-горбунка». Не знаю, как выйдет весь спектакль, но за Конька ручаюсь. Конек будет настоящий, как у Ершова, а не прыгающий человек, и кобылица — не из простыни, и летать она будет по воздуху, и «кони буры-сивы» будут не из манежа.

Первой нашей постановкой была пьеса «Джим и Доллар» А. Глобы. Джим — это мальчик-негр, совершающий длинное и трудное путешествие через много стран из Америки в Страну советов, из Нью-Йорка в Москву. Доллар — его друг, собака. Ни человек, ни дрессированная собака не смогли бы сыграть эту роль. В интриге Доллар занимает как бы пассивное место, но в образе всего спектакля он очень активен, он просто делает спектакль. Доллар помогает Джиму поступить в оркестр джаза, так как прекрасно играет хвостом на инструменте, сделанном из бидона и грифа от контрабаса; замечательно воет-поет под саксофон из водосточной трубы. Это — комические места его роли.

Доллар жалобно плачет, когда Джим его покинул, уехав на лодке, спрятанный под ящиками с табаком и сигаретами. Доллар спасает своего друга, когда боцман вышвыривает Джима за борт. Это — драматические и героические места роли Доллара. Ребята плачут вместе с покинутой собакой. Ребята бешено аплодируют, кричат и вскакивают, когда Доллар вытаскивает Джима из воды.

У нас нет спектаклей, где в той или иной пропорции не было бы зверей. Есть у нас спектакль, в котором заняты только одни животные. Это «Вол-



*Ежи («Волшебная калоша»)*

шебная калоша» Г. Матвеева: про двух зайцев, съевших кусочек якобы «волшебной» калоши (их обманул еж) и решивших, что они самые храбрые и сильные. Зайцы никого не боятся, «рычат» на лисицу, наказывают медведя за то, что он сломал дом мыши. Это современная сказка-басня. И никаким другим способом, кроме как куклами, ее сыграть нельзя.

Конечно, наличие персонажей животных еще не решает данную пьесу как кукольную. И с животными можно сделать пьесу, которую куклы будут не в силах сыграть, и без животных пьеса может быть кукольной.

Необходимо, чтобы завязка давалась не декларативным монологом, а событием, чтобы конфликты разрешались не диалогами, а действием. Кукольная пьеса больше, чем какая бы то ни было другая, должна быть пьесой действия, движения. Интрига должна развиваться стремительно, препятствий, поставленных на пути развития этой интриги, должно быть много. Этого требуют и куклы и детский зритель.

Когда ребята смотрят спектакль, они должны хотеть скорее увидеть конец. В этом смысле не только акт, но даже картина не должна иметь замкнутого круга. Каждый раз надо оставлять мостик в следующую картину. Только в конце спектакля должна быть поставлена точка, а до этого все концовки — это знак вопросительный.

В наших спектаклях обычно два акта. Часто антракт мы делаем совсем не там, где нам указал автор. Если первый акт представляет собой вполне



*Зайцы («Волшебная калоша»)*

законченное целое, значит, антракт не на месте. Только отправив действие вперед, разрезав его на самом интересном месте, можно делать перерыв. Тогда второго акта будут ждать, волноваться, обсуждать вероятные возможности развязки.

Насколько я заметил, ребята любят действие по прямой, — в смысле движения времени.

Не любят и не понимают возврата действия вспять. Всякие переброски и скачки во времени их путают и сбивают.

Ребята — народ эмоциональный, искренний. Если им интересно, они слушают замечательно и сидят необыкновенно тихо, если им смешно, то они так дружно и громко хохочут, что приходится выжидать, чтобы не по топить в хохоте следующие слова; если же им скучно, то они не просто скромно кашляют, как взрослые, а поднимают шум, начинают разговаривать, вертеться на стульях, перебегать с места на место. В этом смысле они замечательно подсказывают режиссеру конец спектакля.

Как только интрига вся распуталась, как только внутреннее движение пьесы завершилось, для них спектакль кончился. Они уже не хотят «брать» ни заключительных куплетов, ни апофеозных плясок. Все равно, они будут вскакивать и бежать к раздевалке. И это правильно. Точку нужно ставить только вместе с «занавесом» (я заключаю слово «занавес» в кавычки, так



*Филин («Волшебная калоша»)*

как в условиях кукольного театра, в специфике его сцены как раз занавесато часто и не бывает).

Это, на первый взгляд, как будто простое и понятное правило оказалось очень трудно выполнимым. Сохранить до самого последнего слова интригу не распутанной, держать напряжение до самого конца удавалось совсем не так часто и не сразу.

Конец «Джима и Доллара» мы нашли совсем недавно, после того, как играли этот спектакль в течение четырех с лишним лет, перепробовав не менее пяти различных вариантов этого конца.

В пьесе «Пузан» Г. Матвеева, рассказывающей о похождениях сбежавшего из цирка медведя, нам пришлось переделать весь второй акт ради того, чтобы найти органический конец. Сделали мы это тоже после многих спектаклей, заметив, что внимание ребят к концу представления падает. «Пузана» находил хозяин уже в самом начале второго акта. Остальная часть акта шла всего-на-всего на то, чтобы возвратить медведя назад, в цирк. Теперь-то нам ясно, что в этом крылся весь дефект драматургического построения. Тогда мы этого не поняли. И только после того, как нашли способ продлить приключения медведя и выпустить хозяина на сцену к самому концу, спектакль стал на свое место, и конец оказался, действительно, в конце, а не в середине.

В спектакле «Каштанка» последняя картина у нас была в комнате столяра. Ребята решительно не хотели ее принимать. Ведь столяр нашел Каштанку уже в цирке. Этим фактом поиски собаки хозяином и хозяина собакой завершались. Радостная встреча сопровождалась аплодисментами. Все выяснилось. Для ребят действие кончилось. Картину после цирка пришлось снять. Но и этого оказалось мало. После цирка мы давали занавес. Столяр, Федя и Каштанка появлялись перед занавесом. Тут же выходил клоун и просил столяра отдать ему Каштанку. За занавесом приглушенно был слышен цирковой оркестр. Там как бы продолжалась цирковая программа. Взрослым такой конец очень нравился. Но ребята и этого не хотели слушать. Раз основное совершилось, раз занавес пошел, спектакль для них кончился. Пришлось разговор столяра с клоуном оставить на арене и только тогда давать занавес.

Но если в течение спектакля ребята все время должны думать: что дальше? что дальше? чем кончится? — то самый конец должен разрешить все сомнения. Тут уж не может быть ничего неясного. Ребята органически не любят невыясненного, неразрешенного конца. Конец должен быть точно оправдан всей логикой действия.

Как бы ни было много трогательных, может быть, даже трагических мест внутри спектакля, конец должен быть бодрым, «желаемым». Препятствия, стоящие на пути героя к желаемому зрителем концу, только отодвигают неизбежность его. Чем больше этих препятствий, чем труднее они, тем спектакль ребятам интереснее, тем «желание» сильнее. Если спектакль кончился так, что логика его для ребят не понятна, если это не то, чего они так страстно хотели, — весь спектакль перевертывается и становится досадным.

В одном из детских театров Москвы, в театре не кукольном, я смотрел «Женитьбу» Гоголя. Ребята, несмотря ни на что, полюбили Подколесина. (Они не могут не любить кого-нибудь в спектакле.) Они горячо, мучительно желали, чтобы он женился. Они досадовали на его нерешительность. Они ненавидели его соперников-женихов и особенно сваху, они радовались ловкости и удачам Кочкарева. Они предвкушали победу. И вдруг, в тот самый момент, когда счастье казалось уже достигнутым, произошло несчастье: Подколесин выпрыгнул в окно. И дали занавес. Я никогда не видел такого глубокого разочарования и недоумения. Ребята не могли поверить, что это конец.

Как, конец? Ведь не кончилось. А дальше что? Что же, он женился? Не женился? А за кого она замуж вышла? Неужели конец? Домой итти?

Гениальный гоголевский конец, гениальный своей неожиданностью, абсолютно оправданный для Подколесина, невозможно смешной и совершенно логичный для зрителей-взрослых, для ребят не был смешон и не был логичен. Казалось, что над ними кто-то зло подшутил. Играли, играли, манили, манили, а кончили непонятно и обидно.

То же самое произошло и с нашей «Каштанкой». Чехов возвращает ее к старому хозяину. Status quo. Но ведь второй хозяин, клоун, был хоро-



ший? Хороший. Добрый? Добрый. Жизнь Каштанки у клоуна была интересной? Еще бы. Очень интересной. Для ребят что может быть интереснее цирка! Конечно, хорошо, что Каштанка нашлась. Очень радостно за нее, за столяра и особенно за Федю. Но клоуна жалко. У него умер гусь. Он опозорился в цирке. Он так любил Каштанку. Он спас ее от голодной смерти. И неужели Каштанка никогда больше не будет выступать? Ведь она очень способная. Ведь клоун говорил, что «у нее настоящий талант».

Нет, для ребят это был не хороший, а грустный конец. Они не хотели его. И нам пришлось пойти на компромисс. Клоун умоляет продать Каштанку. Столяр не соглашается. Клоун просит разрешить брать Каштанку для выступлений в цирке, столяр и особенно Федя соглашаются, даже очень этому рады. Вот это и есть тот разговор, который происходит на арене цирка.

И «представление продолжается». Каштанка уже на полных правах остается на арене. Публика в цирке аплодирует. Идет занавес.

Ставя «Каштанку», мы приняли на себя тяжелую задачу. В «Каштанке» много лирики и, трудной для кукол, психологии. И то и другое нам хотелось сохранить. Но наш выбор был оправдан тем, что главным героем является Каштанка, что самое трогательное место — смерть гуся, что в спектакле заняты кот и свинья, что представление в цирке может быть очень театрально и очень кукольно.



*Охотник и его собака Бегемот («Волшебная калоша»)*



*Разговор человека с собакой («Каштанка»)*

Но в рассказе было недостаточно для кукольной пьесы действия, недостаточно конкретных препятствий. Чтобы создать их, мы заставили потерявшуюся Каштанку искать хозяина, а столяра искать собаку. Мы сделали так, что возможность встречи все время казалась близкой. То собака появлялась на том самом дворе, где только что был хозяин, и даже находила его картуз, то столяр шел почти по следам Каштанки.

Чтобы сохранить Чехова, автор Е. Сперанский эти поиски собаки построил на двух рассказах Чехова: «Хамелеон» и «Разговор человека с собакой». Заблудившуюся Каштанку принимают за собаку генерала Жигалова. Идет сцена из рассказа «Хамелеон». Подвыпивший столяр принимает бродячего пса за Каштанку, происходит «Разговор человека с собакой».

Примером прекрасного сценария для кукольного спектакля может служить русская сказка «Иван-царевич и серый волк». В ней препятствия, стоящие на пути к осуществлению цели, поставленной героем, а значит, и зрителем, не прекращаются до самого конца. Препятствия трудные, серьезные. Каждый момент цель кажется почти достигнутой, ее уже предвкушаешь, а она опять отдаляется, становится почти неосуществимой.

Нужно достать жар-птицу. Поехал Иван-царевич, да волк съел лошадь. Страшное препятствие. Волк сам взялся быть лошадью и помогать. Нашли жар-птицу. Поймали. Кажется, все вышло. Нет, не вышло. Не послушался царевич волка, взял клетку, и проснулась стража. Погиб? Нет, есть выход: надо достать коня, тогда отдадут жар-птицу. Трудно достать коня, но достал. Все хорошо? Нет, плохо: взял уздечку и опять попался. Есть выход:



«Хамелеон» («Каштанка»)

если достать Елену Прекрасную, коня дадут в обмен. Трудно достать Елену Прекрасную. Все-таки достал. Теперь, значит, остается только обменять ее на коня, коня на жар-птицу, а жар-птицу привести домой.

Можно бы дальше и не играть, — и так ясно, что все это выйдет, да полюбил Иван-царевич Елену Прекрасную. И зритель ее полюбил. Жаль отдавать, а приехать только с невестой нельзя. Цель-то ведь была привезти отцу жар-птицу! Значит, надо добыть коня без обмена. Достал, но теперь Ивану, а значит, и зрителю, жаль коня. Придется и жар-птицу добывать тоже хитростью. Добыл. Кажется, можно кончить спектакль. Нет, нельзя. Самое трудное препятствие — впереди. Завистливые братья убили Ивана-царевича, разрубили его на части, украли и Елену Прекрасную, и коня, и жар-птицу. Хоть и умер Иван-царевич, а кончить спектакль все-таки нельзя. Несправедливо, неверно. Так не бывает в сказках. Так не должно быть в детском театре. Серый волк «живой» и «мертвой» водой оживил Ивана. Кажется, конец? Нет, еще препятствие: брат хочет жениться на Елене Прекрасной — вот-вот обвенчаются. Еле Иван-царевич поспел в самый последний момент. Все выяснилось, стало по местам. Свадьба, конец.

Я написал «свадьба», и вот уже сделал неверно. Свадьба — это то, что уже само собой разумеется. Она — не препятствие, следовательно, и играть ее не нужно или показывать только намеком, началом. И в сказках такая концовочная свадьба никогда не описывается. Говорится только: «Я там был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Спектакль кончается, свадьба начинается.

Такого спектакля в театре кукол нет. И у нас он не идет. Я привел эту народную сказку только как пример прекрасного сценария для кукол с идеальным драматургическим построением. Тут все действие. Ничто не родится от слова, от монолога. Можно хоть пантомимой играть. И вот еще что замечательно. Действие — абсолютно кукольное. Как это актер будет кататься на волке? Как перескакивать через каменную стену на коне? Как человека разрубить на части, чтобы потом он сросся? Ничего не выйдет у актера, а у куклы выйдет.

Я уже не говорю о том, как замечательно можно сделать жар-птицу, как красивы будут дворцы и сады. Вот и в «Коньке-горбунке», которого мы ставим, сколько там действий! Сколько вещей, осуществимых только куклами, особенно марионетками! Полеты по воздуху, сцена в облаках, на небе, сцена в подводном царстве, тридцать кораблей, которые vyplывают из пасти кита. Как человеку-актеру прыгать в кипящий котел и мгновенно оттуда выскакивать помолодевшим, похорошевшим? Только кукла это делает убедительно.

Так и в нашем последнем спектакле — «По щучьему велению» (пьеса Тараховской) — не может возникнуть вопроса, «почему играет кукла». Одно путешествие Емели на печке во дворец или его поездка в саних, без лошади, в лес за дровами делает спектакль кукольным. Я уж не говорю о щуке и введенных в действие в лесу медведе, лисе и зайце.

А рубка дров «по щучьему велению», когда огромная сосна на глазах у ребят постепенно колется и ломается на части, и поленья по очереди падают в сани. Какого размера должна была бы быть эта сосна в обыкновенном театре и как бы она разламывалась и укладывалась? Ничего бы не вышло.

Неверно будет думать, что только сказки дают такой богатый и чисто кукольный материал. Можно сделать и не сказочную пьесу, а вполне реальную: важно только, чтобы действие в этой пьесе было динамичным и, если можно так выразиться, наглядным, чтобы было в нем много ситуаций, которые именно кукол зовут в исполнители, именно кукольную ширму просят быть сценой.

Если в «человеческом» театре плохо играют лошади, то еще хуже ездят кареты, автомобили, тракторы, танки, поезда. Если они бутафорские, они не убедительны рядом с живым, не бутафорским человеком; если настоящие, они — все те же лошади в гостинной, с той только разницей, что загромаждают сцену и уж двигаться совсем не могут. Я помню, как в театре им. Немировича-Данченко в спектакле «Джонни» на сцене был настоящий автомобиль. Он гудел, пробовал ехать, зажигались фары... Как тесно было этому автомобилю, который буквально заполнял собой всю сцену.

В кукольном театре и вещи, и декорации, — почти все становится куклой и живет рядом с героем. Движущиеся автомобили, кареты, поезда, лодки, пароходы, — все это просто необходимо в качестве выразительного средства для кукольного театра.

В нашем кукольном театре несутся с бешеной скоростью легковые автомобили в спектаклях «Эхо-болтун», «Джим и Доллар», грузовики — в том же «Джиге и Долларе» и в «Пузани», ездит большая карета в «Братьях Монгольфье».

Довольно часто в театре живого актера показывают поезда. В том же «Джонни» в театре им. Немировича-Данченко проходящий поезд изображался идущими на публику огнями паровоза; в «Бронепоезде» в МХАТе им. Горького он изображался приближающимся шумом, но в момент, когда ему полагалось проходить по сцене, гасился свет. Такими же звуками, придуманными замечательным «шумовиком», заслуженным артистом республики В. Поповым, изображался проходящий поезд в «Часовщике и курице» в б. МХАТе втором. Но вы видите, что все время изображается след поезда: либо свет его огней, либо стук его колес, но самый поезд на сцене не появляется. У нас, в кукольном театре, идут поезда со всеми вагонами. Мало того, они удаляются, и на задних планах мы пропускаем поезда все меньших и меньших размеров, таким образом создавая впечатление пространства.

Так же мы делаем подъем воздушного шара в пьесе «Братья Монгольфье». Поднимается сперва большой шар, залетает за башню, оттуда летит уже меньшего размера, опять залетает за другую башню и совсем маленьким, плавно поднимаясь, исчезает.



*Поющая собака («Каштанка»)*



*Петрушка во дворе («Каштанка»)*

Когда я взялся за руководство Государственным центральным театром кукол, то, имея до этого дело только со взрослыми, я не сразу понял, что суть работы для детей не столько в изменении тем, сколько в изменении приемов. Тему ребенок может воспринять почти любую, такую же, что и взрослый. Можно ему рассказать и о революции, и о Петре Первом, и о геройстве, и о честности, и о подлости, и о великих изобретениях, — о чем угодно. Но вот найти способ, как это все детям рассказать, вот это очень сложно.

Часто режиссеры детского театра, и я в том числе, желая поближе подойти к ребятам, начинают не с того конца. Мы обедняем идею, тему спектакля, делаем ее более детской, чем сами дети, а постановочные приемы, методы, выразительные средства берем такие, которые понятны лишь взрослым. Непонятным языком говорим слишком понятные вещи.

А надо делать совершенно обратное. Нужно о новых, интересных детям вещах говорить простым и до конца понятным языком. Не надо надеяться на то, что, мол, ребенок дома у мамы или в школе у педагога спросит, чего не понял, и что, мол, это даже хорошо, если непонятное заставит его задуматься. Неверно это. Ведь если он внутри спектакля чего-нибудь важного не поймет (а не важного в спектакле и быть не должно), то ведь он и вывода не сделает.

И если мне в моих собственных работах для взрослого зрителя приходится так много думать о языке, на котором я со зрителем разговариваю,

то в постановках для детей забота об этом языке должна быть усилена во много раз.

Если в театре я, желая определить место действия, построю на сцене собор Парижской богородицы или один фронтон с химерами, то взрослый, да и то не всякий, поймет, что действие происходит в Париже; если же я это сделаю в детском театре, то ребенок совершенно не догадается не только о Париже, но даже и о Франции.

В «Братьях Монгольфье» мы стремились дать Францию и в costume, и в декорациях, и в музыке. И вдруг, уже после нескольких спектаклей, выяснилось, что слово «мэр» ребята не знают и ассоциируют его по созвучию со словом «милиционер», слово «аббат» тоже не знают и со священником его связывают плохо, тем более что даже и русских священников многие из них не видели в глаза. А ведь это куда важнее, чем соблюсти точное барокко королевского дворца.

Это не значило, что мэра надо было окрестить градоначальником, а аббата назвать попом, — это значило, что, не надеясь на знание этих должностей, нужно было поставить персонажи в такие условия, в такое окружение, чтобы сами их функции определяли профессию, и тогда ребята уже на спектакле поймут и узнают, что значит слово «аббат» или «мэр». Аббату мы дали большую комическую молитву, которую он читал нараспев, крестясь и кланясь, а мэр так и остался не вполне решенным.



*Мэр («Братья Монгольфье»)*



*Емеля и медведь («По шучьему велению»)*

В «Каштанке» мы ввели роль шарманщика, исполняемую не куклой, а живым человеком. В начале спектакля шарманщик вытаскивает из мешка кукол: генерала, городского, столяра, Федьку. Представляет их зрителю, дает короткие характеристики. Отправляясь в спектакль, городской сам себя уже доказывать не должен и может заняться непосредственно исполнением своих обязанностей. У генерала — совсем маленькая эпизодическая ролька, два выхода, в течение которых он говорит только одно слово: «Дурак», обращенное к городскому. Из-за того, что ребята с ним уже познакомились до спектакля, появление генерала и вся манера его поведения становятся ясными. Этим мы избежали той ошибки, которая произошла с «мэром».

В «Каштанке» надо было показать старую Россию, Москву. Для ребят 1900 и 1936 годы отделены не тридцатью шестью годами, а вечностью. Не только городской, но даже перезвон колоколов для них не будет узнаваемой характеристикой.

В вечерней сцене, у подъезда дома, где живет клоун, на заблудившуюся, потерявшую хозяина Каштанку накидывается другая собака. Происходит драка, лай, и на этот лай отвечают окрестные собаки: сперва одна, потом





*Шарманщик («Каштанка»)*



*«Вырастайте у ведер ноги...» («По щучьему велению»)*

другая, третья, где-то очень близко, потом далеко визгливым шавкиным тенором, гулким басом, протяжным подвыванием. Собачий лай, собачью переключку ребята, конечно, знают, а эта переключка превращает Москву в деревню, в то, чем она и была.

В этой сцене стоит перекосившийся, мигающий фонарь, хлопьями сыплется снег, бьют башенные часы.

Во второй картине у нас двор. Долго думали, чем старый московский двор характерен, чем его наглядно доказать. Ввели в эту сцену шарманщика и петрушечника. Кукла-шарманщик играет «Разлуку», петрушечник расставляет ширму, заходит за нее, и над маленькой ширмой появляется крошечный Петрушка. Он верещит и танцует. Получается сцена на сцене. Кукла-Петрушка играет для кукол-людей. Раскрываются окна, из них высовываются головы жильцов. Приходит дворник, грубо гонит шарманщика с Петрушкой. Уличные актеры уходят, и через некоторое время слышны отдаленные звуки той же шарманки. Это она играет в соседнем дворе.

Скорбный путь гонимого дворником Петрушки становится понятен. Понятен и дореволюционный двор, единственной радостью которого был шарманщик, а единственным центром — помойка. Из помойки вылезает крыса. Ее ловит кошка. В помойке же ищет кости затерявшаяся голодная Каштанка. Ее гонит и бьет тот же дворник.



*Емеля и царь («По шучьему велению»)*

Всего этого не было в пьесе, все это придумывалось уже на репетициях, чтобы рассказать ребятам о старом московском дворе, чтобы пространство, в котором живут герои «Каштанки», стало реальным и ясным. Нам приходится думать и о том, что многое из того, что будет совершенно ясным для городских ребят, станет непонятным ребятам деревни. А ведь театр много разъезжает, часто даже играя для ребят, которые плохо знают русский язык. Так было в Алма-Ате, в колхозах Армении и Грузии.

В спектакле «Волшебная калоша», в котором играют только звери, есть такой телефонный разговор:

*Филин (сидит на березе, держит в лапе телефонную трубку). Лесная центральная! Дайте липовую АТС.*

*Сорока (сидит на самой высокой елке). АТС липовая.*

*Филин. Три шишки два сучка.*

*Сорока. Два сучка три шишки даю.*

*Филин. Да не два сучка три шишки, а три шишки два сучка.*

*Сорока. Не кричите, я и даю — три шишки два сучка.*

*Филин. Благодарю вас. Алло, это квартира рыси? Попросите к телефону Мурку.*

*Рысь (высовывается из круглой дырки в середине ширмы, тоже с телефонной трубкой). Я у телефона...*

Этот разговор зверей по телефону очень хорошо принимают ребята Москвы, Ленинграда, вообще крупных городов. Им нравится, что звери говорят, как люди, и что у них свои, лесные номера телефонов. Но как только в гастрольной поездке мы видим, что наш зритель телефонов в

быту не знает, тем более АТС, мы эту сцену принуждены либо выкидывать, либо сокращать.

Многие ребята, так же как и многие взрослые, относятся к кукольному театру скептически, особенно ребята лет тринадцати, считающие себя слишком серьезными для кукол. Но это только до спектакля. Как только спектакль начинается, всякий скепсис пропадает и смотрят и принимают кукол они замечательно. Да и не только смотрят. Очень быстро они сами заражаются куклами.

Помню, как еще в 1921 году я преподавал рисование в одном из детских домов Баумановского района. Летом детский дом выехал за город. Поехал с ними на все лето и я, захватив с собой единственную тогда мою куклу — *негра*. Ребята очень его полюбили, и через две-три недели мой *негр* неожиданно расплодился. К великому ужасу заведующей хозяйством, появилась целая серия негритят. Ужас был понятен: ребята изрезали на негров свои собственные чулки, благо что летом можно бегать босиком.

Я не сумел тогда поддержать увлечения моих учеников, так как и на свою-то куклу смотрел, как на дурачество. А жаль, — ребята были способные.

Кукольный театр может стать одним из самых интересных видов детской художественной самодеятельности. При более или менее толковом руководстве ребята все могут делать сами: лепить, раскрашивать и шить кукол; строить и рисовать декорации, развивая на практическом интересном деле свои способности художников; инсценировать сказки, басни, рассказы, сами сочинять сценки и пьесы к случаю, к «дню», развивая в себе литературные способности. Они могут организовать маленькие оркестры из балалаек, домр и всяких шумовых «выдуманных» инструментов, развивая способности музыкантов, и, наконец, сами будут играть куклами, развивая актерские способности.

Театр кукол, развивая фантазию, изобретательность, выдумку, совершенно не опасен для ребят в смысле развития неверных и дурных наклонностей, связанных с обычными детскими «драмкружками», с самопоказом, с тем, что ребятам, играющим роли, начинает хотеться выглядеть красивее, подмазать губы, подвить волосы, прищипить бант.

Я убежден, что самодеятельный кружок кукольного театра может быть помощником даже в учебе.





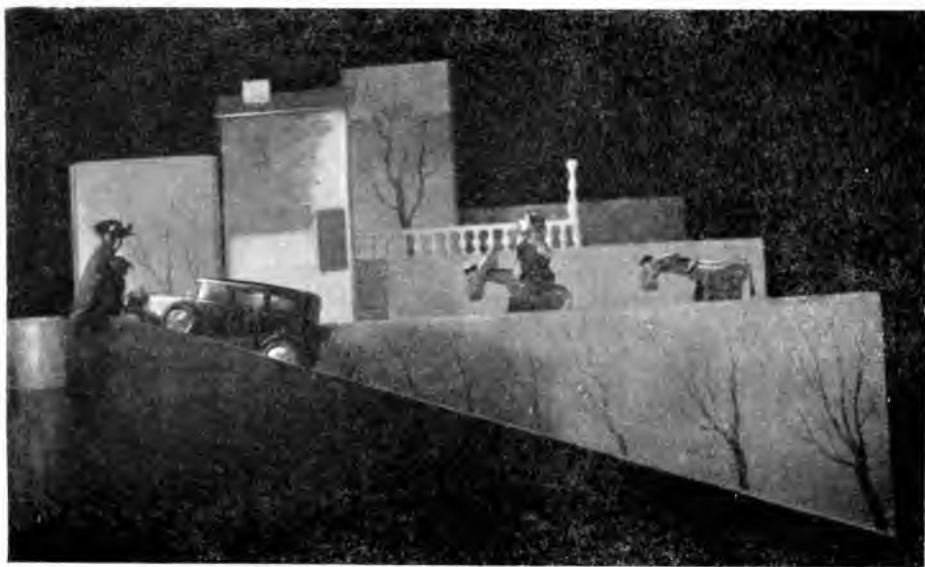
## СЦЕНА И СЕМЬЯ КУКОЛ



**С**цена моих кукол — это ширма шестьдесят на шестьдесят сантиметров в плане и сто семьдесят два сантиметра в высоту. Ее размер определяется размахом моих рук и моим ростом. Ее цвет — ровный серый, черный или синий. Вначале моя ширма была яркая, апплицированная. Потом я понял, что самое яркое должно быть то, на что зритель смотрит, т. е. кукла. Все, что ярче куклы, мешает ее видеть. Аппликации на ширме мешали видеть куклу, спорили с ней, и я от них отказался.

По конструкции моя ширма — трехсторонняя и состоит из шести деревянных рамок, сделанных для легкости из авиационной ели. На рамки натянута материя. Рамки на петлях. Ширма складывается и раскладывается в несколько секунд на глазах у зрителя. Единственные приспособления на самой ширме — это внутренние мешки для кукол, четыре окошка, замаски-

Эта глава носит специальный характер и адресована тому, кто практически работает в области кукольного театра.



*Многопланная ширма («Эхо-болтун»)*

рованных круглыми клапанами (в эти окошки выскакивают кошки и гуси), и, наконец, наверху, в рамке, сделана щель, в которую вставляется аналой дякона. Вот и все устройство моей ширмы. Ее простота вызвана тем, что, выходя на эстраду, я должен быстро поставить и убрать ширму, что все куклы должны быть при мне, т. е. в самой ширме, что приспособления для крепления декораций мне не нужны, так как декорации только загрузили бы действие, тем более что каждый номер продолжается не больше трех-пяти минут.

Полнометражная пьеса заставила думать о новой ширме-сцене. Дело в том, что в такой пьесе много персонажей, действующих одновременно. Даже при том условии, что каждый актер в течение спектакля у нас играет несколько ролей, количество занятых за ширмой актеров редко бывает меньше пяти человек. Если переднюю стенку моей ширмы расширить так, чтобы за ней поместилось пять человек (с этого мы и начали наши поиски), то получается очень длинная горизонталь — метра два, два с половиной, и короткая вертикаль куклы в двадцать-тридцать сантиметров эту горизонталь не побеждает.

Кукла кажется еще меньше, ширма становится громоздкой и большой, сценическая площадка пустой и неинтересной.

Так же как в выборе пьесы, мы должны были и в разрешении сцены отказаться от подражания «человеческому» театру. Даже если сделать ширину сцены в три-четыре метра, она всегда будет уже нашего зрительного зала. Если сделать сцену, как в театре, т. е. с порталом, занавесом, задником, иначе говоря, сделать уменьшенную сценическую коробку, то возник-

кает целый ряд неприятностей. Для зрителей, сидящих сбоку, порталы загородят всякое действие, происходящее в глубине, в том числе и декорации; подвешенный занавес приплюснет сцену сверху и только подчеркнет тяжесть ширмы по отношению к куклам.

Надо было найти свою, «кукольную сцену». От порталов и обычного занавеса мы отказались, и варианты многих ширм для различных постановок пошли по двум направлениям. Первое, что мы начали делать, — это двухпланные, трехпланные ширмы. Мы увидели, что очень трудно мизансценировать кукол на одном плане. Сколько бы кукол ни было, их приходилось расставлять по одной прямой, вдоль по грядке (грядкой называется верхний край ширмы, из-за которого высовывается кукла), так как стоило кукле отойти от грядки, как она «заваливалась», т. е. почти исчезала из поля зрения зрителя. Если в обыкновенном театре толпа, расположенная на плоской сцене, будет как-то видна (тем более что сцена обычно делается покатая), то в кукольном театре передний ряд кукол загородит стоящих сзади и толпы не получится.

Несколько планов позволяет расположить кукол не только по горизонтали, но еще и по вертикали (один ряд над другим). Это дает возможность переключать действие, делать интереснее и выпуклее мизансцены.

В «Джиме и Долларе» наша ширма в первом варианте была сделана в три плана. Так называемый «сидячий», пониженный, т. е. план, за которым



*Круглая ширма («Пузан»)*



*Многопланная ширма  
(«Поросенок в ванне»)*

актер играет сидя; за ним нормальный, за которым актер стоит на полу; и, наконец, повышенный, за которым актер стоит на возвышении. Разница в уровнях между каждым планом приблизительно сорок сантиметров.

В постановке «Поросенок в ванне» мы довели количество планов до пяти. Вся ширма строилась абсолютно по вертикали, представляя собой трехэтажный дом из четырех квартир. Перед домом стоял забор и ворота. Дворника играл живой человек. Он открывал стенки и показывал, что происходит в каждой квартире. Даже из стоящей перед забором урны вылезала кукла. По крышам ходили кошки. На трубе сидела ворона.

Мы не отказались и сейчас от многопланной ширмы и, в зависимости от характера пьесы, вероятно, неоднократно к ней вернемся. Но поиски сцены, наиболее удобной для кукол-петрушек, пошли еще и по другому пути.

В спектакле «Братья Монгольфье» мы сделали ширму, не плоскую по фасаду, а выпуклую, как мы называем, «пузом». Это было вызвано все теми же соображениями о наилучшей видимости для боковых зрителей. В этом спектакле есть занавес, сделанный в виде закрывающихся половинок шара, которые, раскрываясь, образуют портал, не загораживающий основной игровой выпуклой части ширмы.

В спектаклях «Каштанка», «Волшебная калоша» и «Гусенок» ширма тоже выпуклая, но не по кривой, а пятигранная.



Выпуклая ширма натолкнула на мысль сделать ее совершенно круглой, что мы и сделали для спектакля «Пузан». В этом спектакле много движущихся предметов: автомобили, грузовик, извозчик. Нам нужно было создать впечатление быстрой езды. На плоской ширме автомобиль должен был бы выезжать из-за порталов и проходить слишком короткое пространство; по кругу же он мог ехать бесконечно, а так как в центре на штативе мы поставили целую постройку из домов и вращали ее в обратную сторону, то от встречного движения впечатление скорости увеличивалось. Мы поставили автомобиль осями на грядку, так что два боковых колеса оказались снаружи. Если автомобиль двигать, оси начинают вращаться, и так как диаметр колес больше диаметра оси, то получается как бы передача, при которой даже при медленном движении колеса начинают бешено вращаться, и кажется, что автомобиль едет с огромной скоростью.

В последней нашей постановке, «По щучьему велению», ширма — тоже круглая, но на нее мы сверху положили вращающееся на подшипниках кольцо. Получилось что-то напоминающее «круг» на обычной сцене. В центре большое солнце держит в руках небо; оно же — занавес; из-за него выезжают укрепленные на кольце круга троны, если это — дворец; деревья, если это — лес.

Я уже писал, что внимание ребят надо беречь. Даже в том случае, когда у нас есть занавес, мы не всегда им пользуемся. Когда перестановка декораций происходит за занавесом, то, даже если играет музыка, ребята ее не слушают, а начинают разговаривать, шуметь. Иногда это и не плохо. Пусть немного освободят напряжение. Но иногда это очень плохо, особенно если перестановка длительная. Тогда мы самую перестановку превращаем в



Цирк («Каштанка»)

действие и делаем ее на глазах у зрителя. Ритмично возникают дома, исчезают деревья, появляется фонарь, или забор, или речка. Самая ширма деформируется. Отдельные ее части раскрываются, как страницы книги, выдвигаются щиты и т. д.

В круглой ширме есть свои недостатки. Ее изгиб слишком крут. В новом варианте спектакля «Джим и Доллар» мы разрезали цилиндр ширмы пополам и вставили прямой отрезок. Получился эллипс.

Самую ширму мы стараемся делать нейтральной по цвету. В «Джиме и Долларе» — она черная, в «Каштанке» — серо-коричневая, в «По щучьему велению» — из серого холста.

Старые лубочные народные картинки кажутся нам удивительно яркими. Происходит это от того, что они раскрашены не целиком, локальный цвет положен только на то, что непосредственно «играет». Красный цвет рубахи, синие штаны, — все это лежит даже не на фоне, а как бы на воздухе. От этого цвет живет самостоятельно. Если бы эти же картинки были раскрашены целиком, красная рубаха вписалась бы только одним из кусков цветового пространства и часть самостоятельной функции потеряла бы. Самостоятельный цвет «очень живет» (конечно, не в живописном смысле этого слова) на фотографии. Если на черной фотографии только флаг сделать красным, то он приобретет особую выпуклость и яркость.

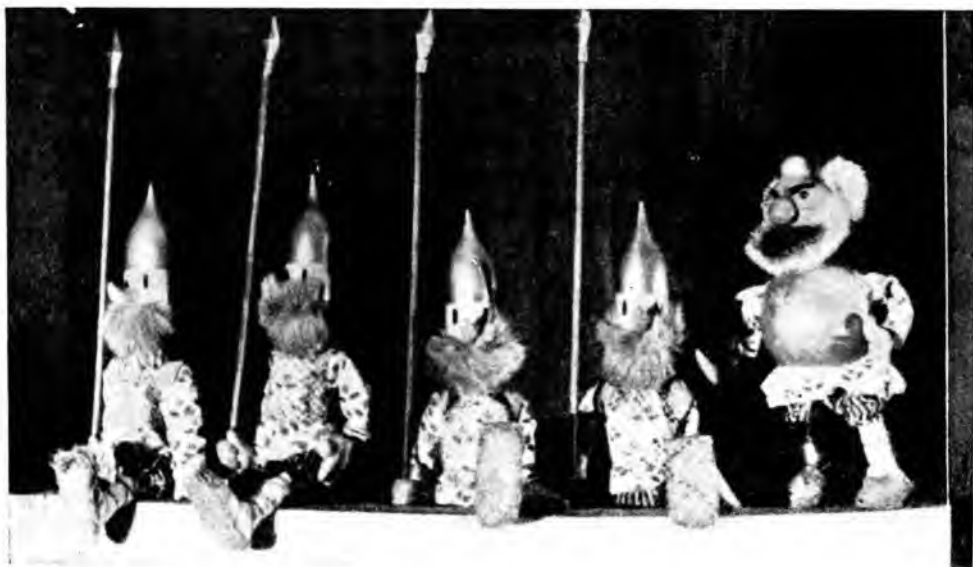
Этот прием локального цвета на неокрашенной форме хорошо знают плакатисты; он часто встречается на рекламах, когда цветом взята только отдельная деталь, марка фирмы, этикетка на нарисованной бутылке. Вероятно, от плаката прием этот перешел в некоторые работы художника Дейнеки (особенно в этюды Америки).

Я не хочу стилизовать наши постановки под лубочные картинки или под раскрашенное фото, но этот прием локального цвета на цвете «никаком» очень интересен и иногда прямо необходим в кукольном театре.

Если маленькая кукла начинает играть в ярком цветовом пространстве с синим небом, с белыми облаками, с желтыми домами, зелеными деревьями, то она просто исчезает. Если сзади кукол поставить, например, пейзаж Коровина, то я не знаю, чем можно было бы вытащить кукол из этого пространства. Разве только сделав их черными.

Бывает так, что мы отказываемся от очень ярких, внешне интересных декораций, боясь погубить наших маленьких актеров. Все то, на что человек внимательно смотрит, неизбежно становится впереди остального. Нужно помочь кукле отделиться и выйти вперед.

В постановке «По щучьему велению», по существу говоря, нет декорации. Есть только куклы и необходимая бутафория. На фоне сурового холста стоит несколько более светлая, но тоже суровая холщевая круглая ширма. И в то же время в смысле цвета — это одна из самых ярких постановок. Во дворце на этом «никаком» по цвету фоне появляются два золотых с красными балдахинами трона, а в центре маленькая красная занавеска, перед которой и останавливается Емеля, приехав на белой печке.



*Войско («По щучьему велению»)*

Всякое произведение искусства живет в своем пространстве и внутри этого пространства должно быть логичным и реальным. Но пространство всегда обусловлено границами его, и если встречаются два различных пространства, то они взаимно дискредитируются.

В своей личной работе с куклами я имел возможность почти каждую куклу решать по-разному. Делая кукол для различных номеров, я мог одну делать из дерева, другую из тряпки, третью из папье-маше; одну — длиннорукою, другую с коротенькими руками, третью — вовсе без рук и т. д.

В спектакле, где кукол много, где они все время встречаются друг с другом, нельзя каждую куклу делать по ее особым законам. Как бы ни различились куклы данного спектакля по своей индивидуальности друг от друга, они должны иметь в методе их формального решения что-то, их роднящее, только тогда они смогут играть друг с другом.

Рассказывая о том, как за границей я видел марионетку-рыцаря, сражающегося с мальчиком, изображавшим великана, я говорил, что мне марионетка показалась неловкой и слишком механической, а мальчик так и остался мальчиком и был неуклюж на кукольной сцене. Встреча куклы с человеком — вещь очень ответственная и возможна только в том случае, когда человек не хочет превратиться в нечто адекватное кукле, а ей противопоставлен.

В одном из наших советских кукольных театров я видел спектакль, в котором на одной и той же сцене играли и петрушки и марионетки. Смотреть было трудно. Мы можем вполне поверить в реальность петрушек, пока играют они одни. Нас не будет смущать, что кукла высунута из-за ширмы



*Маня и Ваня («Пузан»)*



*Дворник («Пузан»)*

не целиком, что к этой ширме она привязана, не может от нее оторваться, подпрыгнуть. Но стоит петрушке встретиться с марионеткой, как петрушка начинает казаться прилипшим к ширме, неуклюжим лягушонком. Пока марионетка играет одна, мы вполне ощущаем ее реальность, нас не раздражает, что она как бы теряет вес, что у нее работает не сила притяжения к земле, а, наоборот, притяжение вверх, что ее анатомия разнится с анатомией человека: голова не так вращается, поясница иначе гнется, по-своему действуют руки. Но стоит марионетке встретиться с петрушкой, как марионетка начинает казаться расхлябанной, явно подвешенной, дергающейся, как «рамоли».

Желание в одном спектакле объединить различных кукол понятно. Разные возможности марионеток, петрушек, теней, вертепных кукол могут обогатить спектакль, но эта же разница возможностей может дискредитировать сама себя, разрушить пространство действия, убить и кукол и спектакль.

Поэтому такие «встречи» можно делать только в том случае, если это не механическое объединение разного, а вызвано нарочитым желанием подчеркнуть встречу двух различных пространств. Так, например, в «Мистерии буфф» Маяковского, если ее играть куклами, люди могут изображаться

петрушками, а «невесомые» ангелы в раю — марионетками. Несовместимость двух пространств — земли и неба — будет подчеркнута несовместимостью двух анатомий.

В спектакле, где есть картина цирка, можно, чтобы на арене цирка играли марионетки, а в публике — петрушки. Сцена и публика — это, принципиально говоря, два различных пространства, между которыми хоть и прозрачная и звукопроницаемая, но чрезвычайно плотная стена.

Принципиальное различие петрушек и марионеток будет лишь подчеркивать эту отъединенность пространств. Но в одном и том же пространстве без подчеркнутого и обоснованного различия делать встречу петрушек и марионеток нельзя.

Если это положение более или менее ясно в тех случаях, когда мы говорим о различных системах кукол, то оно менее ощутимо, но не менее важно, когда мы говорим о куклах одной и той же системы. И тут можно сделать кукол так, что они не смогут разговаривать друг с другом.

Даже в том случае, если мы кукол делаем из одного материала, положим, из дерева, то манера решения самой формы тоже не может быть разной. Если форма головы одной куклы решена текущей поверхностью, а другая скульптурным объемом, то опять-таки куклы не смогут встречаться, как не смогут встретиться «Лесовик» Коненкова с Праксителем или Боттичелли с Рубенсом.



*Всадники («Братья Монгольфье»)*

И не только материал, из которого сделаны различные куклы (дерево, папье-маше, чулок и пр.), но и метод офактуривания этого материала, и окраска, и решение отдельных элементов — глаз, ушей, волос — должны быть едиными. Если у одной куклы глаза нарисованы, то опасно ее партнерше вставлять вместо глаз пуговицы. Если у одной уши из замши, то у другой вряд ли они могут быть из дерева. Если волосы одной из меха, то у другой опасно делать из шелка, веревок или лепные из папье-маше.

Куклы должны быть разные, более разные, чем люди на сцене: более худые и более толстые, более длинноносые или более безносые, — каждая должна иметь свой внешний образ, но в одном спектакле все они должны быть из одной семьи; так же, положим, как и волк, и кошка, и мышь в диснеевских мультфильмах решены одним приемом и не могли бы встретиться не только с объемными мультипликационными куклами из «Нового Гулливера» Птушко, но и с рисованными героями других фильмов.

Вот почему в каждом нашем спектакле мы ищем вновь и вновь семейные признаки занятых в этом спектакле кукол. Так, например, в спектакле «Пузан» мы сделали все головы просто из токарных деревянных шариков, наделив их только разными носами, ушами, глазами, шевелюрой. Из этого не следует, что всегда кукол надо делать из шариков или всегда нужно их делать из дерева. Это значит только, что прием, которым сделаны куклы данного спектакля, должен распространяться на всех кукол этого



*Марионетки Балет («Наш цирк»)*



*Трубочист («Братья Монгольфье»)*

спектакля, что нельзя играть, если куклы собраны из разных постановок, решенных различными приемами.

Для нас в нашем театре это является правилом, но, конечно, очень часто и у нас внутри спектакля попадают отдельные куклы, решенные своим, только им присущим приемом. Случается это обычно не с основными ролями, идущими через всю пьесу, а с эпизодическими. Ну, положим, нам нужно сделать великана в «Коте в сапогах» (над этим спектаклем мы сейчас работаем). Великан этот по пьесе должен глотать коров и баранов. Значит, ему нужно сделать раскрывающийся рот, в то время как у других кукол рот даже не шевелится. Но в остальном это будет кукла, по фактуре, материалу и форме похожая на остальных. В этом смысле мы стараемся включить великана «в семью» и думаем, что логичная необходимость открывать рот именно для еды, а не для разговора не будет дискредитировать неподвижных ртов других кукол.

Часто по ходу спектакля нам нужно, чтобы кукла лезла на дерево или на лестницу. Петрушка этого сделать не может. Приходится делать механических дублеров. В спектакле «Пузан» по ширме мечется *кошка*, подбегает к фонарному столбу и, подменяясь дублером, вскарабкивается на этот столб. В том же спектакле на высокую колокольню лезет *пожарный*.

Делаем мы дублеров кукам и тогда, когда нам нужно убедительно изобразить даль или высоту. Тогда маленькие дублеры на дальних планах, приводимые в движение ниточками, появляются на крышах, из-за заборов и т. д.

Пять актеров могут одновременно вывести десять кукол, а иногда по ходу действия их требуется больше. В «Джиме и Долларе» нам нужно пропустить целое войско, и мы изображаем его движущимися за забором штыками. В спектакле «Каштанка» нам надо изобразить зрителей цирка, и мы сажаем обыкновенных «дергунчиков» (причем чем выше ярус цирка, тем «дергунчики» меньше ростом), а в центре помещаем механический оркестр. И оркестр и «публика» приводятся в движение одним человеком. Оркестр играет, «дергунчики» вскидывают руками, это движение совпадает с аплодисментами, которые производят наши актеры за ширмами, или с общим хохотом, и впечатление реагирующего зрительного зала создается полное. Очень интересно, что часто аплодисменты, раздающиеся из нашего зрительного зала, в котором сидят ребята, совпадают с аплодисментами зрительного зала, изображенного нашими куклами, и тогда кажется, что клоун и *Каштанка*, играющие на арене цирка, окружены зрителями со всех сторон: с одной стороны — ребятами, с другой — куклами, и зрители эти реагируют одновременно и одинаково.

В этом случае, конечно, самая конструкция кукол-петрушек и «дергунчиков» совершенно различна, но она оправдывается принципиальной разностью пространств.

Делая подменных дублеров или вводя в спектакль механически движущихся солдат («По щучьему велению»), мы стараемся все-таки сохранять в форме, в фактуре признаки семьи, признаки «кукольного народца» играющего данный спектакль. Как ни условен кукольный театр, он будет совершенно органичен и реален, если однажды взятое условие не нарушается ни в приемах, которыми решена сцена, ни в манере решения кукол.





## АКТЕР С КУКЛОЙ



**В**зяв на себя в 1930 году руководство театром кукол, я был совершенно неопытным режиссером. Единственно, что меня спасало, — это мой более или менее установившийся авторитет кукольника. Я всегда мог сам взять куклу и показать, как она должна действовать в тот или другой момент. Я видел, что пришедшие в театр актеры мне верят, и это было приятно. Но все-таки я чувствовал себя неважно. Стеснялся актеров. Боялся обидеть грубым замечанием, боялся, что слишком большое доверие ко мне заставит их не критически воспринимать, а просто слушаться. Это повышало мою личную ответственность, а и без того она мне казалась очень большой. Мне хотелось, чтобы актеры были не только исполнителями, но и советчиками, авторами спектакля, моими, так сказать, сорежиссерами.

Мне все время приходило на память то, что когда-то я слышал от Немчиновича-Данченко. Владимир Иванович рассказывал, как однажды он

спросил у одного актера о том, кто ему сделал роль. «Я все сделал сам», ответил актер. «Ага, — сказал Владимир Иванович, — значит, у вас был очень хороший режиссер». И дальше он рассказал, что взаимоотношения между режиссером и актером обычно складываются так: сперва актеру кажется, что режиссер ему мешает, затем он начинает постепенно свыкаться с режиссерскими предложениями, а в конце работы думает, что все сделал он сам, а режиссер, мол, ни при чем. «Режиссер, — говорил Владимир Иванович, — должен умереть в актере, тогда взятое актером станет органичным, своим».

Я твердо помнил этот закон, но применить его на первых порах оказалось очень трудно. С одной стороны, я боялся единолично командовать, а с другой стороны, актеры мне верили на слово и просто исполняли. А раз так, то как же я умру в актере.

Настоящие взаимоотношения установились не сразу, лишь постепенно, и я осмелел и актеры тоже. Начали спорить, советоваться, пошла работа. В б. МХАТе втором был смешной и веселый обычай: если актер вносил хорошее предложение, режиссер платил ему двадцать копеек. Мы ввели этот обычай у себя, в кукольном театре. Как это ни странно, он очень помог. Благодаря этой шутке актеры стали инициативнее. Я приобрел советчиков, а среди актеров нашлись люди с настоящим чутьем и вкусом.

Я раньше думал, что можно заранее составить точный режиссерский план, распределить мизансцены, все придумать, всему найти свое место. Первые же репетиции опрокинули мои расчеты, и прежде всего потому, что фантазия за письменным столом и фантазия на репетиции совершенно различны. Вот я сформулировал в этой книжке как будто целый ряд правил и законов, какие выяснились для меня в процессе работы, но ведь на основании только этих законов не построить спектакля. Законы — это выводы, фиксация, а спектакль нужно родить живой, новый, и рождается он фантазией, источник которой заранее определить нельзя.

Актер устал, опустил руку, кукла упала на ширму. Случайно упала, а фантазия уже заработала и подсказала новую мизансцену. Разве можно было бы придумать эту мизансцену заранее? А ведь на репетиции работает не только моя фантазия, но и актерская тоже и влияет на мою.

Мне кажется, режиссер — это человек, умеющий организовать и направить свою и актерскую фантазию по верному, нужному пути.

Процесс репетиции превращается не в осуществление всего заранее придуманного, а в организацию того, что репетицией рождается, в организованную интуицию. И чтобы эта интуиция жила, очень важен темперамент репетиции. Пусть лучше репетиция выглядит сумбурно и мы не успеем прорепетировать всего, что наметили в этот день, или перекинемся в ту сцену, которую и не собирались репетировать, лишь бы актеры все время жили, не теряли интереса, несли бы свои предложения.

Я выслушиваю все, что предлагает актер, даже если он предлагает нелепость, и в этом случае я стараюсь не просто отвергать, а сделать



*Артист Государственного центрального театра кукол Е. В. Спера́нский с Каштанкой*

непрерывно так, чтобы актер до конца понял, чем его предложение плохо. Тем более что иногда предложение, кажущееся на первый взгляд глупым, имеет большую цену. Сколько раз совсем не я, а именно актер находил ключ к картине, сцене, спектаклю, роли. Как часто, радуясь удачному месту, мы не могли вспомнить, кто же из нас первый подсказал его решение.

В театре живого актера, где часто на сцене бывает занято двадцать-тридцать, а то и больше актеров, может быть, и нет необходимости, чтобы каждый был стопроцентно инициативен и чувствовал на своих собственных плечах весь спектакль. В нашем кукольном театре, где в спектакле занято всего четыре-пять актеров, где каждый играет несколько ролей, такая инициативность и полная ответственность каждого за весь спектакль, а значит, и за репетицию, просто обязательны.

Конечно, это не значит, что режиссер, слившись своей фантазией с фантазией коллектива, должен совсем за ней исчезнуть и быть только ее регистратором. Напротив, он обязан быть ее организатором, судьей, твердо и ясно вести линию спектакля, быть той лакмусовой бумажкой, на которой проверяется актерская фантазия. Режиссер обязан иметь авторитет; ему должны верить и любить его. Без этого ничего не выйдет, без этого не только театра, но даже спектакля создать нельзя.

Как-то один из актеров, работавший в качестве режиссера над спектаклем, после окончания постановки просил меня честно сказать ему о

достоинствах и недостатках его как режиссера. У него было много достоинств. Он умел организовать репетицию. Работал темпераментно, точно. У него была хоть и не всегда верная, но хорошая фантазия. Он знал куклу, разбирался в декорациях, умел сделать указания художнику, столюру, бутафору. Но были и недостатки. Он иногда слишком «приказывал», к некоторым актерам относился пристрастно, но, что самое важное, он не пользовался абсолютным авторитетом у актеров, с которыми работал.

Помню, я сказал ему тогда: «Актеры, с которыми вы работали, должны быть преданы вам, и если бы вы захотели поднять против меня, художественного руководителя, идейный бунт, то должны были бы смочь это сделать. Сейчас вы этого не можете, не пойдут за вами, — значит, пока вы для них еще не режиссер, не вождь. А режиссер — это вождь актеров, занятых в спектакле. Вождь, а не начальник».

Актеры не должны быть подчиненными или слепо верящими режиссеру, — они должны быть его соратниками по идее спектакля, идее всего театра. Они должны исповедывать одну веру с режиссером, должны говорить с ним одним языком, а не «договариваться», бороться за общее дело, уметь на любой вопрос постороннего человека ответить по каждому участку работы.

Я уже говорил, что всех своих кукол, с которыми я выступаю, я делаю сам и не смог бы, вероятно, играть с куклой, сделанной кем-нибудь другим. И я знаю, что это очень важно. Кукла — это грим роли. Грим нужно делать самому или, во всяком случае, очень активно в нем участвовать: самому искать материал, фотографии, рисунки, самому перемерить много париков, бород, усов, — иначе получится «чужое лицо». И в кукле то же самое.

Но если я мог делать кукол сам потому, что все-таки учился когда-то и рисовать и лепить, то нельзя было рассчитывать, что актеры нашего театра смогут сами делать своих кукол. Обычно кукол у нас делают художники, но я стараюсь, чтобы актеры все-таки участвовали в создании тех образов, которые они будут играть. Поэтому, так же как и в работе с автором, мы работаем с художником с самого первого эскиза. И если актеру эскиз его куклы не нравится и мне не удастся переубедить его, то эскиз обязательно бракуется.

Актер пробует играть куклой, надевать ее голову на руку, пока она еще в глине, и обязан не упускать из виду куклу вплоть до последнего бантика на косичке или башмака на ноге. Время от времени мы устраиваем так называемые «авралы». Все актеры, прекратив репетиции, засучив рукава, надев фартуки, вооружаются иглами, кистями, клеем, красками, пуговицами и отправляются в помощь художнику, бутафорам, костюмерше.

Этим мы достигаем многих целей. Прежде всего оказываем действительную техническую помощь. В кукольном театре, по сравнению с обыч-

новенным драматическим театром, у постановочной части неизмеримо больше работы. Столяры должны работать гораздо чище и точнее, бутафоры гораздо хитроумнее, намного изобретательнее, художник не может надеяться на то, что зажжется свет и «съест» погрешности; он должен быть внимателен к материалу, к фактуре, к цвету. Работаем мы иногда сразу над двумя, а то и тремя спектаклями, и постановочная часть всегда запаздывает. «Аврал» помогает заштопать прорыв. Актеры красят, приклеивают, шпаклюют, шьют, отливают формы.

Но во время «авралов» мы проделываем и другую работу. Мы экспериментируем. Меняем куклам глаза, вставляя то пуговицы, то гвоздики, то закрываем их пушистыми бровями, то надеваем очки; пробуем удлинять или укорачивать руки. Каждый актер пригоняет куклу точно по своей руке, ищет наибольшую ее подвижность и выразительность.

Экспериментируем мы и над бутафорией и над декорациями. Завешиваем ширму новой материей, проводим дым в трубу избы, ищем выразительную форму дерева, ищем фактуру для листвы, травы или снега. Найдя лучшее решение, мы бракуем ранее сделанное, бракуем иногда так много, что переделываем чуть ли не весь спектакль, нередко вступая в конфликт с постановочной частью и с дирекцией. Нас обвиняют в том, что мы не умеем работать по плану, что «где же вы раньше были, когда приняли и утвердили эскиз», что из всего нами забракованного можно сделать целый спектакль. Мы защищаемся, говоря, что в кукольном театре вся работа — это сплошное изобретательство, что в нем всегда есть ошибки, а находки бывают часто неожиданны. И как же мы можем играть худшими куклами, в худших декорациях, если мы уже знаем, что все это может быть лучше.

Нам не приходится долго доказывать, так как находки происходят на глазах у всей постановочной части и при ее же участии, и все работники уже заражены куклами и театром — и художники, и бутафоры, и каждый столяр. Правда, жалко потерянной работы, но что же делать, если видишь, что, действительно, можно сделать лучше.

Услышав о «катастрофе», приходит директор — Борис Владимирович Бурлаков. «Что же вы, Сергей Владимирович, говорите все время, что постановочная часть запаздывает, а теперь сами нарушаете сроки, заставляя все переделывать? Вы отменили почти все декорации, забраковали двух уже готовых бояр, которые вам раньше нравились, и вместо них просите сделать четырех механических; зачем-то вам понадобились галки на заборе, которые должны расправлять крылья и улетать. Вы послали двух людей в лес, в Лосиноостровскую, наломать корявых сучьев, чтобы потом с них обдирать кору и как-то особенно лакировать, когда сами же говорили мне, что токарные деревья со стеклярусом вместо инея вышли очень хорошо. Вы послали другого человека искать неизвестно где лапти, чтобы потом их золотить, когда и без того все золото ушло на троны, которые вы отменили».

И я объясняю, что, действительно, мне раньше нравились бояре и токарные деревья и троны, а сейчас не нравятся. Значит, я раньше ошибался. Что ж тут поделаешь. Ошибался... признаюсь... но ведь сейчас будет лучше.

Я рассказываю, как будут двигаться бояре, как замечательно будут выглядеть в лесу большие полированные морозом сосны, как солнце-занавес будет в финале играть на огромной гармошке и танцевать на ширме золотыми солнечными лаптями, как необходимо, как важно найти финал и поставить последнюю веселую, сказочную точку. И директор сдается. Он давно уже такой же энтузиаст театра и кукол, как все мы, ему так же важен и нужен хороший спектакль, который оправдает и лишние затраты и лишнюю непредвиденную работу.

Конечно, не всякий «аврал» кончается такой «катастрофой», но зато каждый раз «аврал» дает бесконечно много актерам. Репетиция после «аврала» выглядит совершенно иначе. Актеры заражены находками. Иначе играет кукла, если сам актер приклеил ей бороду; иначе актер относится к трону, если сам он выклеивал его листочками золота; иначе Емеля едет на печке, если актер сам нашел место той палке, на которой печка держится. «Авралы», т. е. периодическое переключение актеров на работу в постановочной части, — это школа актера-кукловода.

Иногда на истории одного города и даже завода можно понять конкретнее и образнее историю страны, чем по толстому и всестороннему учебнику. Иногда от самостоятельно найденной фактуры волос актер больше проникнет в выразительные средства куклы, чем прослушав целый курс лекций или проведя много репетиций.

Мы не делаем никаких специальных занятий с актерами оторванно от их производственной работы. Мне кажется, что система обучения художника у старых живописцев была очень правильная. Подмастерье сперва грунтовал доски, потом делал подмалевки мастеру, потом «записывал» менее ответственные места складок, драпировок и так постепенно сам становился мастером. Но всегда он делал работу не «вообще», а нужную. В искусстве очень опасно учебу оторвать от конкретного дела, от идеи. Можно, обучив технике, выхолостить то основное, чему эта техника служит.

Что нужно актеру театра кукол? Чем он отличается от актера драматического театра? Что между ними общего? Общее, конечно, есть. И тому и другому нужно прежде всего быть хорошим актером, т. е. иметь актерские способности, еще лучше — талант, — иметь то, что труднее всего определить словами и в то же время легче всего понять, когда актера видишь и слышишь: умение словом, движением передать зрителю то, что хочешь передать, что чувствуешь. Это, конечно, не определение понятия «актер», но я не буду пытаться определить точнее. Важно для меня тут только одно: уметь хорошо играть куклой, не будучи самому хотя бы потенциально хорошим актером, невозможно. Тем более невозможно, что во владении пе-

трушкой никакой особенной технической хитрости нет. Этому не надо учиться. Не требуется и особенно подвижных рук и пальцев. Это зрителю кажется, что кукла-петрушка очень сложно и хитроумно придумана. На самом же деле все движения петрушки зависят только от актерских способностей, актерской интуиции кукловода, а вовсе не от его техники.

Я еще раз убедился в этом, когда в прошлом году принял целую группу новых актеров, никогда прежде куклой не игравших. Эти актеры через месяц сыграли один и еще через несколько месяцев другой и третий спектакль и сыграли хорошо.

Но этот же прием в театр новых актеров показал, что должно отличать актера-кукольника от актера драматического, и даже не отличать, а, вернее, какие драматические актеры могут быть кукольниками, а какие не могут, даже если они и хорошие актеры. Бывает, что хороший актер абсолютно не может играть куклой. Дашь двум актерам по кукле, наденут они ее на руку: у одного кукла оживет, а у другого торчит мертвой перчаткой. Это зависит, повидимому, от свойств фантазии этих актеров, от чувства юмора, от особого умения видеть и любить жизнь неодушевленного предмета и одушевлять его своей фантазией.

Мне хочется привести здесь слова Леонардо да Винчи:

«Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобретенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее, он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как то: чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям» (*Леонардо да Винчи, «Обучение живописца»*.)

Леонардо да Винчи говорит о том, что необходимо живописцу, но это же должно быть и свойством кукольника, и даже особо его отличающим свойством. Человек, который видит в облаке слона, в чернильном пятне — собаку, в картошке — голову старухи, — этот человек имеет много шансов быть хорошим кукольником, особенно если он актер. Тогда уж он обязательно вытащит носовой платок, повяжет картошку повойником и будет радоваться тому, какая забавная получилась рожа. Если этому человеку, сидящему за чайным столом, дать на руку куклу, то почти наверняка он придумает ей занятие, и кукла оживет. Она будет выглядывать из-за стола, или залезать в сахарницу, или станет нашептывать на ухо соседу, или будет пугать кошку.

Такие «кукольные этюды» я всегда очень рекомендую своим актерам. Я советую им после репетиции захватывать куклу, с которой они играют, домой и там с ней дурачиться: показывать куклу своему мужу или жене, или детям, заставить ее читать книгу, или играть на рояле чирика, или писать письмо. На следующую репетицию кукла возвращается ожившей, с найденной походкой, новыми движениями, новыми повадками.

Помимо этого основного, отличающего актера-кукловода свойства — видеть, любить и радоваться кукле, — есть еще и другие необходимые качества.

В спектакле драматического театра каждый актер играет только одну роль, причем, чем она ответственнее, больше, сложнее, тем лучшего актера на нее назначают. В «толпе» играют статисты, или ученики школы, или совсем молодые актеры. Кроме того, в драматическом театре роли назначаются не только по «положению», а и по актерским свойствам. Как ни расширилось сейчас понятие «амплуа», все-таки амплуа в какой-то степени существует. Не всякого актера назначают на «старика», не всякого — на «героя», не всякому дадут играть комика.

В спектакле кукольного театра, где занято всего пять-шесть актеров, каждый играет несколько ролей, и, по крайней мере, одна из них, а то и две роли будут ответственные. Конечно, и у нас в театре есть актеры лучше и хуже, но установить большое различие мы не сможем. Нет и не может быть у нас статистов или актеров только на эпизод или только на первую роль.

Эта же необходимость играть несколько ролей в каждом спектакле не позволяет определить и амплуа актера. Не может быть у нас актера, который играл бы только стариков или только детей, наоборот, мы стараемся давать актеру или актрисе в одном спектакле совершенно разные и наиболее друг от друга отдаленные роли, так как в этом случае легче сделать их непохожими. Нужно, чтобы зритель, а тем более, догадливые ребята, не узнали, что за разных кукол играет один и тот же актер, и поэтому легче играть не трех разных старух, а старуху, маленькую девочку и, положим, лисицу или собаку.

Маленькое пришепетывание или какая-нибудь установившаяся у актера драматического театра манера речевого ритма или интонации могут пройти совершенно незамеченными, а то и помогут созданию характерности. У актера же театра кукол они будут выпирать в разных ролях одного и того же спектакля и выдадут актера с головой. Даже просто слишком большая ограниченность голосового диапазона, «короткий» бас или чересчур высокий тенор очень опасны для актера-кукольника.

Чтобы изменять голосовые характеристики, нужно обладать голосом чистым, с большим диапазоном. Необходимо иметь слух, чтобы суметь петь, если это понадобится, а не в одном, так в другом спектакле обязательно понадобится. Необходимо быть ритмичным, и не в том смысле ритмичным, чтобы уметь ходить в такт, а по-настоящему музыкально внутренне рит-



мичным, чтобы уметь не только ходить, но и стоять в музыке. А музыки у нас в спектаклях много, гораздо больше, чем в театре драматическом.

Есть и еще одно качество, конечно, не обязательное для кукловода, совсем не характеризующее его как актера, но очень желательное, — это рост. Очень бывает трудно, если среди занятых в спектакле актеров один попадется на голову выше остальных. Его макушка начинает торчать из-за ширмы, а если сделать ширму по его росту, остальным не дотянуться. С такого актера мы прежде всего снимаем башмаки и заменяем их туфлями-тапочками, — это единственное, что мы в силах сделать. С маленьким ростом бороться легче. Есть у нас одна актриса очень маленького роста — Е. В. Успенская. Мы поставили ее на котурны, и она так к ним привыкла, что бегаёт на этих привязанных к ногам ремнями деревянных скамеечках очень ловко, совершенно о них забывая.

Кажется, я перечислил все наиболее характерное, наиболее отличающее актера с куклой от обыкновенного актера. Хотя самым основным и необходимым качеством я все-таки считаю то, что их как раз не отличает, а роднит, — это необходимость иметь настоящие, чисто актерские способности.

Но есть и еще одно требование, которое я ставлю актеру-кукловоду, — требование, которое на первый взгляд может показаться нелепым. Вы не подумайте, что я собираюсь оригинальничать, но актер-кукловод обязан



*Котурны*

быть хорошим товарищем. Это, пожалуй, требование даже не к актеру, так как по приказу стать хорошим товарищем нельзя. Это требование к руководителем театра. Если безразлично относиться к чисто человеческим свойствам актера, можно погубить театр. Дело тут, конечно, не в обыкновенной дисциплине, не в том только, чтобы актер не опаздывал, не рассказывал дурных анекдотов и пошлых острот, не занимался театральной сплетней или интригой (хотя и это все гораздо опаснее, чем принято думать), дело в большем, — в том, что трудно искореняется системой выговоров или приговором общественного суда. Дело в настоящем товарищеском отношении друг к другу, в бытовой уживчивости, в дружбе.

Если в обыкновенном театре два, три, четыре, даже больше неуживчивых, нетоварищеских актера могут совершенно раствориться в дружном, сплоченном коллективе (если такого коллектива нет, то и театра нет), то у нас, в кукольном театре, один трудный, неуживчивый, нелюбимый товарищами человек принесет, может быть, и сам того не желая, тьму несчастий.

В труппе у нас около двадцати человек. Разбиты они на три, иногда четыре группы, по пять-шесть человек в каждой. Часто отдельные группы уезжают в гастрольные поездки на один-два месяца, да и никуда не уезжая, они все время вместе и на репетициях и на спектакле. Очень важно, чтобы эти шестеро были по-настоящему и творчески и человечески дружны. Была у нас одна группа. Актеры — хорошие, и люди как будто порознь неплохие, а все как-то не получалось ничего. И спектакли шли неважно. Долго мы выясняли: в чем тут дело, где зло? И поняли, наконец, что они «не сошлись характерами». Художник бы сказал, что у них «фактуры» характеров не совпадали. Пришлось группу расформировать. Тут была больна вся группа, а бывает так, что среди дружных, психологически здоровых актеров группы попадает один неверный, недружный. Пусть даже он будет хороший актер, ничто не спасет. Постепенно спектакли будут идти хуже и хуже, а в поездке он может развалить всю группу. С таким актером нужно расстаться. Дружба и спайка всего коллектива дороже одного, пусть даже хорошего актера.



## ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК



**В** труппе нашего театра работал один актер. Было ему семьдесят лет, и жил он среди нас несколько особняком, хотя всеми был очень любим. Он не имел никакого образования, но знал бесконечно много, а мастерству его мы не переставали удивляться, ибо в умении владеть куклой он достиг настоящей виртуозности.

Человек этот умер. И вот о нем, представителе целой эпохи, хочется рассказать. По существу о нем надо написать книгу, но это можно было сделать только при его жизни, записывая с его слов. Сейчас уже поздно.

Имя этого человека — Иван Афиногенович Зайцев. Это у него я когда-то заимствовал конструкцию своей ширмы. Зайцев был одним из последних представителей старого балагана, всю жизнь отдавший народному искусству бродячего цирка, механическому, марионеточному театру и петрушке.

Выражение «всю свою жизнь отдал» не должно в данном случае восприниматься как фигуральное, штампованное, ибо Зайцев начал свою профессиональную работу с семи лет и работал до того самого дня, когда слег в постель, чтобы уже не подняться. Он прожил семьдесят три года, из которых работал шестьдесят семь лет, — это и значит отдать работе всю жизнь.

За год до своей смерти И. А. Зайцев получил звание заслуженного артиста республики. И здесь слово «заслуженный» в применении к Ивану Афиногеновичу звучит как-то особенно верно, приобретая какой-то символический замечательный смысл. Его заслуги можно было бы почти материально измерить тысячами верст проселочных дорог, которые он исходил по старой России, пудами груза, который он носил на своих плечах, таская то шарманку и петрушечью ширму, то ящики балаганного реквизита или мешки с механическими куклами, то ковер и принадлежности для фокусов.

Его заслуги измеряются тысячами темных городских дворов, в которые он вносил солнце своим *Петрушкой*; измеряются количеством радости, смеха и счастья, которые он дал миллионам людей, тех самых людей, которые всей структурой общества не допускались к «высокому» искусству.

Искусство Зайцева было глубоко и по-настоящему народно. За всю свою жизнь он прошел все виды народного балагана, какие только существовали в его время.

Все, что рассказывал о своей жизни Иван Афиногенович, было увлекательно, как хорошая книга. Все то, что для него было обычно, понятно, в чем он не находил ничего удивительного, для нас было историей, чем-то давно исчезнувшим, о чем почти не осталось никаких материалов.

Мне хочется хоть немного рассказать о жизни Ивана Афиногеновича Зайцева.

Однажды я пригласил его в гости и позвал стенографистку. Мы разговаривали, а стенографистка записывала. Это был единственный способ помочь Ивану Афиногеновичу создать книжку о своей жизни. Но мой план остался неосуществленным, и сейчас в моем распоряжении только моя память, несколько листочков биографии, которую записал со слов Ивана Афиногеновича С. С. Шошин, и, наконец, маленькая стенограмма моей беседы с Зайцевым.

Начал свою работу семилетний Зайцев в 1870 году с выступлений в русской пляске в цирке Гине, в Москве, на Воздвиженке. Его отец был цирковой наездник, оформитель пантомим и бутафор в том же цирке.

На дебюте, гордый своим костюмом — плисовыми штанами, безрукавкой и павлиньим пером на шапочке. — мальчик не очень волновался. Ему уже приходилось выступать перед публикой. Его, еще пятилетнего, тайком от родителей, «публика» утаскивала в соседний с их домом трактир «Волчья



*Н. А. Зайцев с «Андрюшками»*

долина» у Большого Каменного моста, где он плясал камаринского под ручную шарманку.

Дебют в цирке прошел хорошо. Мальчику кидали апельсины и деньги. Публика была довольна, дирекция тоже. С этого дня Зайцев стал выступать ежедневно. Отец и его новые товарищи начали обучать мальчика цирковому искусству. «Клишник» (складной человек) Юматов сделал с ним номер «икарийские игры», т. е. подбрасывал его и ловил, а отец научил его быть «каучуковым мальчиком».

Проработав у Гине три года, летом выезжая с цирком в Нижний на ярмарку, Иван Афиногенович Зайцев переходит в акробатический балаган Вайнштока и одновременно «на разовых» начинает работать в Механическом театре Тарвита. Оба театра помещались на Болотной площади в Москве.

Дощатый балаган Вайнштока был большой, на пятьсот-шестьсот зрителей, с амфитеатром, двумя галлереями, ложами в первом ряду и изолированными от зрительного зала ложами на сцене. Скамейки и ложи были обиты красной материей. Кроме акробатических номеров, в балагане шли пантомимы, например, «Взятие Плевны» или «Сдача Осман-паши». Спектакль шел минут двадцать и после перерыва в пять-десять минут начинался снова.

В перерыве был «раус» (от немецкого — heraus), т. е. выход актеров на балкончик перед балаганом для зазывания публики. Балаган работал с двенадцати часов утра до двенадцати ночи.

Во время спектакля кто-нибудь из актеров, чаще всего клоун и мальчик-акробат, ходил по публике и собирал деньги — «маньжу» (manger) или «тринкельт» (trink Ge'd).

Иногда в день набирали «маньжи» рублей до двухсот и делили между артистами. Некоторые артисты от хозяина жалования не получали, а работали только в расчете на «тринкельт».

Механический театр Тарвита был меньше, чем балаган Вайнштока. Вмещал всего двести человек. Показывали там две программы. Одна — «Въезд шаха персидского», «Похороны папы римского» и отдельные сценки: «Мальчик с вором» и «Непослушный осел». Другая программа: «Русско-турецкая война на море и на суше со взрывом турецкого монитора и гибелью экипажа», «Переправа русских войск через реку Дунай» и дивертисмент, состоящий из фигур зверей и людей различных народностей, соответствующих картине пантомимы. Декорации были писанные на холсте. Освещалась сцена свечами.

Мне никогда не приходилось видеть механический театр кукол ни в действии, ни в театральных музеях, я не встречал и его описаний, так что с трудом себе представляю технику его устройства.

Только однажды, кажется, в 1924 году, на Сretenском бульваре я видел маленький балаганчик. В нем какой-то человек, по виду крестьянин или мастеровой, вероятно, очень талантливый и изобретательный, сделавший

все своими руками, показывал механических кукол. Сцена его представляла собой стол, вокруг которого можно было ходить. На столе стояли куклы. Показывающий вертел ручку сбоку стола, и куклы двигались — пахали, сеяли, косили, жали. Все приводы были невидимы и находились под столом. Самое замечательное, что ритм движения кукол был не общий, а разный для каждой куклы. При общем, приводящем их в движение, механизме выполнить это было не легко. Сделано было все с большим юмором, и я до сих пор помню, как косарь, прерывая косьбу, останавливался, чтобы поточить косу, и оборачивался на сидящих у стога девушек, а они поглядывали на него и щелкали семечки.

То, о чем рассказывал Иван Афиногенович, было устроено, новидому, совсем иначе. В Механическом театре каждую куклу сбоку или снизу вел человек. Вырезанная из дерева кукла стояла на подставке, от движения которой начинали вращаться находящиеся в ней колесики, приводя в движение куклу.

Зайцев рассказывал, что перед «Въездом шаха персидского» выходил фонарщик и зажигал фонари, потом шли процессии, ехали кареты, маршировали войска. А когда погибал «монитор», то куклы прыгали в воду,плыли, тонули.

Театр Тарвита, так же как и балаган Вайнштока, начинал работу с двенадцати часов дня и кончал в двенадцать часов ночи. Спектакли продолжались тридцать-сорок минут. В день бывало около пятнадцати спектаклей.

В то время вся Болотная площадь представляла собой народное гулянье. Был там зверинец со львами, тиграми, змеей, дрессированными лошадьми и собаками.

Показывали «живого дикого человека с острова Цейлона». «Дикий человек» с повязкой из перьев на бедрах был вымазан иодом и загримирован «под страшное». Выводили его на цепях, под звуки барабана, он рычал на публику, вращал глазами и терзал живых кур и голубей. Создателем и первым исполнителем этого «жанра» был Пастухов, со временем сделавшийся редактором «Московского листка».

Были на Болоте перекидные качели и примитивные карусели, называвшиеся «коньками». Были хоры песенников, рожечников, ходили скоморохи, шуты, рассказчики, зазывавшие публику в балаганы.

Основные сезоны «гуляний» были святочные, масляная и пасхальная недели.

Кроме Болота, балаганы были в Сокольниках, на «старом» и «новом» гуляньи, на Девичьем поле, в Марьиной роще, на Цветном бульваре, в Черкизове, на Благуше, за Покровской заставой. Некоторые из них продолжали работать все лето.

В церковные праздники балаганы перекочевывали под монастыри: то к Симонову, то к Новодевичьему, к Андроньеву, Новоспасскому, Даниловскому, Рождественскому. И всюду кочевал Зайцев, показывая вместе с но-

вым своим хозяином, плотником Сизовым, Механический театр, двухголового теленка и фокусы. Вещи перетаскивались на себе или «при помощи любителей из ребят».

Изъездил, а главным образом исходил Зайцев пешком всю Россию, неся свое искусство не только в города, но и на деревенские ярмарки, базары.

Он прошел сквозь все жанры и специальности балагана. Был он и «диким человеком с острова Цейлона», наследовав в этой роли Пастухова. Так же мазался иодом и «ел» живых кур. Он очень смешно рассказывал нам, как хитро куры «съедались», оставаясь целыми, и вечером из них варился бульон. Перед едой «дикий человек» молился на луну, и самое забавное было то, что абсолютно бессмысленный, абракадабранный язык этой молитвы был строго фиксирован, и до последнего дня Иван Афиногенович помнил его наизусть. Для него это не было шарлатанским надувательством зрителя (как, вероятно, это было для Пастухова), а профессиональным «номером», ролью.

Был Зайцев и шпагоглотателем. Заглатывал одновременно толстую двенадцативершковую шпагу и шесть тонких шпаг. На эфес большой шпаги сверху клался пудовый чугунный шар. И вот однажды эфес сломался. Шпага осталась в пищеводе. Испуганная администрация повезла Зайцева на извозчике с Девичьего поля на Калужскую улицу, в Первую градскую больницу. От толчков шпага опускалась все ниже и ниже, и ее достали с большим трудом, «применяя», — по выражению Ивана Афиногеновича, — подвешивание за ноги, закидывание головы, постукивание по груди и животу; «крови вышло стаканов пять...» Шпагу заказали новую. Выступления продолжались.

Знал Иван Афиногенович и тексты выхода «на раус», зазывные куплеты и песенки, играл на балалайке, на баяне и научился искусству марионеток. Сам сделал и марионеток, и петрушек, и приборы для фокусов, которые показывал в совершенстве.

Кроме петрушек и марионеток, сделанных им самим, у Ивана Афиногеновича Зайцева не было кукол, вероятно, оттого, что он никогда не «держал» своего балагана, а только работал от хозяина. Но в последний год своей жизни он мечтал устроить механический театр и принялся за работу. Механическая деревянная лошадка так и осталась недоделанной...

Очень жаль, что часть марионеток в один из «черных дней» Зайцев продал, и мне не удалось видеть целого спектакля, который он играл: «Путешествие купца Сидорыча в ад». Известно, что Гете взял своего «Фауста» от народных марионеток, которые играли «Фауста» еще в XIV веке. Быть может, «купец Сидорыч» и есть прямой наследник марионеточного «Фауста», во всяком случае Мефистофель в этой пьесе участвовал.



Последние годы перед революцией Иван Афиногенович работал с шарманкой и *Петрушкой* по московским дворам и дачам.

Как только организовался Государственный центральный театр кукол, мы сейчас же пригласили Зайцева и его верную спутницу и компаньонку Анну Дмитриевну Триганову к нам в театр.

Мы мечтали вокруг Зайцева, этого почти единственного в Москве знатока марионеток, организовать группу актеров, чтобы ставить марионеточные спектакли. Но сделать этого нам не удалось, слишком сильны и органичны были традиции Зайцева. Слишком долго он работал только в паре с Анной Дмитриевной, чтобы пустить к себе на «тропу» (возвышение, на котором стоит ведущий кукол «невропасть») посторонних людей, чуждых ему и по возрасту, и по культуре, и по вкусам. Всякие наши предложения, шедшие от пьесы, спектакля, всякие наши нововведения его только обижали. И мы оставили Ивана Афиногеновича в покое.

Он был прав, этот замечательный человек. Вся красота его искусства была именно в его законченности. Как ни была примитивна стеклярусная роскошь его ширмы и кукол, как ни казалась она нам порой даже безвкусной, ее нельзя было трогать. Нельзя было ничего «исправлять» у Зайцева. Но и нам нельзя было под него подделываться. Что было абсолютно искренне, а потому и полноценно у него, то было бы пошлым стилизаторством и нарочитым наивничанием для нас. Хороши вятские игрушки, но был бы невыносим тот скульптор, который стал бы делать скульптуру в «вятском стиле». Хороша старая Хохлома, но обидно за нее в табачном магазине.

Мы восторгаемся искренностью старого балагана, но не хотим в другой век, в другую эпоху для новых людей его копировать: все равно у нас выйдет хуже.

Мы стали сколачивать группу марионеточников отдельно, а Зайцеву дали возможность продолжать игру и совершенствовать то, что принадлежало только ему. И он не останавливался, он все время работал. Увеличивал количество своих кукол, придумывал им новые движения, одевал их в новые костюмы, строил механический театр.

Выступал он вдвоем с Тригановой, занимая целиком все полтора часа спектакля. Играл марионетками «Цирк», показывал фокусы и петрушек, делал номер чревовещания с большой куклой — *Андрюшкой*. Его работоспособность была безгранична. Ничто не могло его остановить. Однажды, когда он заболел, мы с трудом уговорили его лечь и отвезли в больницу, отменив спектакли. Ночью он сбежал из больницы и утром явился с куклами в театр. Он страшно обижался, если администратор, из-за позднего времени, или видя его усталость, просил сократить на один-два номера его выступление.

Болея он редко. Он не пил, не курил и, как рассказывают, ежедневно для упражнения по утрам «крестился» пудовой гирей и любого из нас мог в секунду положить на обе лопатки.

Выступал он с Тригановой много и в Москве и в гастрольных поездках. Никогда от него нельзя было услышать никаких жалоб на усталость или неудобства поездки.

Он был очень музыкален, ритмичен, а традиционный разговор *Петрушки* с доктором по мастерству и тонкости мог бы послужить образцом владения диалогом для любого драматического актера. И вот эти качества — изумительная работоспособность, скромность, отсутствие профессиональной успокоенности, большое мастерство, вера в любимое дело и настоящая искренность этого замечательного человека — создавали то огромное уважение, которое все чувствовали по отношению к Ивану Афиногеновичу.





## ПО СЛЕДАМ ПЕТРУШКИ



**Я** ркое, шумное, звонкое искусство народного *Петрушки* и шарманщика нарушало казенный порядок царской России, оскорбляло слух и вкусы «культурных» людей, и на воротах дворов рядом с надписью «Свободен от постоя» висела и другая: «Вход татарам и шарманщикам строго воспрещается».

*Петрушку* гнали дворник и городской. *Петрушка* жил нелегально, с каждым годом все хуже и хуже, и уже к началу войны *Петрушку* убили совсем.

Я говорил, что мы не собирались и не собираемся реставрировать, стилизовать бывшие когда-то живыми формы искусства. Но нам хотелось отправиться с нашими куклами в жизнь по тем же путям, по которым когда-то бродил *Петрушка*. Мы решили выехать с нашими спектаклями в московские дворы. Идея нам казалась интересной, увлекательной, нужной и одновременно очень ответственной. Было много сомнений и споров о том, можно



*В Парке культуры и отдыха*

ли играть во дворе. Будет ли слышно и видно? Можно ли по-настоящему организовать зрителя? Какой продолжительности должен быть спектакль? Многие из наших актеров считали, что вообще из этого ничего не выйдет, что придется слишком напрягать голос, так как будет шумно и суматошно.

В этой затее нас очень поддержали и очень нам помогли комитеты партии и комсомола Советского района. Они дали грузовую машину, на которой мы выстроили большой деревянный кузов, разрисовали его и ярко раскрасили.

Если откинуть боковую сторону кузова, то получается сцена для спектакля марионеток; если выдвинуть заднюю сторону, получается ширма для петрушек.

Для первых выездов мы сделали две программы — взяли коротенький спектакль петрушек «Гусенок» и, отобрав наиболее подходящие в условиях двора номера из спектакля «Наш цирк», смонтировали марионеточный спектакль. Мечтали мы также о том, чтобы и Зайцев ездил со своим марионеточным спектаклем, но, к сожалению, ему так и не удалось выехать на автомобиле. Он лежал больной, умирающий.

Первая же наша поездка, первый двор опрокинули все сомнения скептиков и превзошли все даже самые смелые наши ожидания. Уже само появление раскрашенного фургона на улице вызывало восторг ребят,

а стоило этому фургону въехать во двор, как двор заполнялся не только теми ребятами, которые накануне были предупреждены о нашем приезде, но и ребятами соседних дворов, да и взрослыми, свернувшими с тротуара. В каждом дворе оказывалось человек двести зрителей, принимавших спектакль замечательно.

А через несколько дней умер Зайцев. В этот день мы прекратили спектакли. Мы сняли раскрашенный кузов с нашего грузовика и на этом же грузовике отвезли тело Зайцева на кладбище.

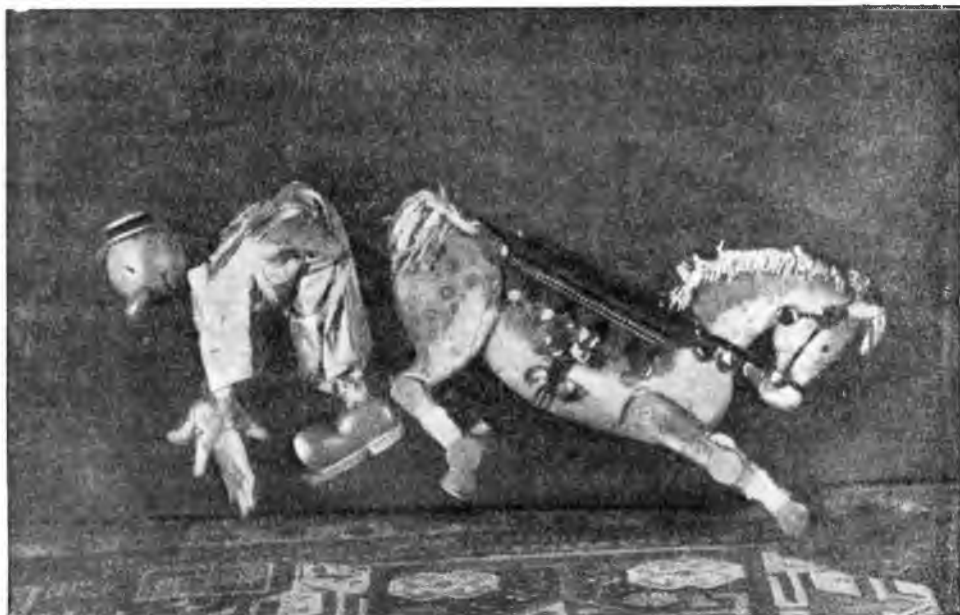
Мы вспомнили, как, хороня умершего актера С. С. Шошина, Иван Афиногенович сказал нам, что среди кукольников есть обычай на похоронах, провожая товарища, поднимать вверх обе руки — знак профессии того, кто умер. Рука — это основное орудие производства кукловода. И, опуская в могилу последнего петрушечника, заслуженного артиста республики Ивана Афиногеновича Зайцева, мы подняли вверх руки...

На следующий день раскрашенный кузов опять был поставлен на грузовик и вновь поехал по следам народного *Петрушки* по московским дворам.

За лето 1936 года мы объездили пятьсот дворов Советского и Баумановского районов. Мы выпустили афишу, на которой было написано: «Едем, едем к вам во двор. Будем, ждите...», и оставлено пустое место для того, чтобы написать день и час приезда. Эти афиши мы наклеивали во дворе за день до спектакля.



Еж и Елена («Гусенок»)



*Марionетки. Рыжий и лошадь («Наш цирк»)*

Наш педагог-массовик, наш администратор заранее сговаривались с домоуправлением, с культкомиссией дома о наиболее удобном для них часе приезда и о том, как лучше организовать спектакль.

Когда мы въезжали во двор, там уже были положены коврики для маленьких ребят, стояли лавочки и стулья для ребят постарше, а сзади стояли взрослые. Получался настоящий амфитеатр. Была и галерка — это балконы, заборы, крыши и окна соседних домов. Все как в настоящем театре, только билетов не было, так как спектакли были бесплатные.

Автомобиль въезжал, фанфара играла сбор, и двор в минуту наполнялся народом.

До представления с ребятами играл массовик. В каждом дворе находились дети, хорошо умевшие танцевать «русскую», «лезгинку», «гопака», петь, читать стихи... Эти самодеятельные выступления и игры незаметно организовывали ребят, и когда уже начинался спектакль, то дети становились «дисциплинированными зрителями».

Конечно, не везде спектакли шли ровно. Бывали более удачные дворы и менее удачные. Бывали случаи, когда слишком близко проходящий трамвай, или вызывающие кого-то гудки автомобиля, или еще что-либо мешали спектаклю. Но случалось это совсем не часто.

Сбивались наши планы только тем, что ребята гонялись за грузовиком из двора во двор, пробегая иногда по два-три квартала. К концу работы мы поняли, что иметь только два спектакля для поездок по дворам, хотя бы

играя каждый день в разных дворах, было слишком мало. В новых «помещениях» у нас часто оказывался старый зритель.

Зритель был очень разный и по возрасту и по культуре. В одном дворе на спектакль явился в полном составе ближайший детский сад. Маленькие карапузы тащили с собой стульчики и шли организованно, как взвод. Повидимому, стульчиков нехватило, и поэтому некоторые из них были с круглой дыркой посредине. Это было смешно и наивно, но никто из собравшихся зрителей не смеялся, так как все были заинтересованы только тем, что же скрывается за стеной расписного фургона.

Было много пионеров с красными галстуками. Было много подростков с пушком на подбородке, да и взрослых было не меньше, чем детей. Какая-то старушка, вероятно, вспомнив традиции шарманщиков, хотела заплатить деньги за представление. Какой-то инженер, свернувший с тротуара, все время твердил, что он опаздывает на службу, и все-таки досмотрел весь спектакль.

Самый спектакль шел недолго, не больше двадцати минут, да столько же отводилось на игры и самодеятельность. Опять играет фанфара, закрываются стенки автомобиля, расступаются ребята, и автомобиль уезжает в следующий двор, делая, таким образом, в день четыре, пять, шесть спектаклей. Скоро мы получили второй автомобиль и доводили количество спектаклей в день иногда даже до четырнадцати. За лето мы обслужили этими автомобилями не менее десяти тысяч зрителей.



*Автомобиль-театр*

Ставя и играя спектакль у себя в постоянном помещении, наш театр одновременно выезжает и в школы, и в клубы, и на заводы, и на фабрики.

За пять лет нашего существования мы изъездили много километров. Наш театр забирался далеко на север, объехал всю Волгу, играл в Крыму и на Урале. Целая труппа летала на аэроплане в Алма-Ату. Много километров сделано по шоссейным дорогам на автомобилях, а зимой по льду Волги на саниах.

Мы не будем прекращать эту работу и в будущем. С нашим раскрашенным фургоном мы мечтаем отправиться летом по колхозам, может быть, даже в большой театральный пробег. Мы мечтаем организовать «Театр-баржу» и отчалить на ней от Московского речного вокзала на юг, хоть до Астрахани, или на север, хоть до Белого моря. Мы сможем, останавливаясь под каждым городом, под каждым большим селом, днем играть для ребят, вечером для взрослых, организовать передвижную выставку по кукольному театру, инструктировать пионервожатых и педагогов, помочь организовать самостоятельные детские кружки кукловодов.

По следам старого русского *Петрушки* мы хотим пойти с новыми, нашими советскими куклами, с новым репертуаром, заражая куклами тех, кому мы их будем показывать. А куклы — вещь заразная.







## СКЕПТИКАМ

**В** главе «Актер с куклой» я старался перечислить все требования, которые предъявляет кукла актеру, и все-таки одно из требований упустил. Актеру с куклой нужно обладать еще одним качеством: мужеством. Не удивляйтесь, это так.

Однажды, на каком-то концерте, на котором я выступал, был неопытный, скромный конферансье. Он не знал актеров в лицо и смущенно и вежливо каждого спрашивал, как объявить его выход. «Простите, пожалуйста, — говорил он, — вы поете?» — «Десять лет танцую!» гордо отвечал актер с явной обидой на то, что его могли принять за какого-то певца. Конферансье виновато улыбался и шел к следующему: «Простите, пожалуйста, вы что будете читать?» — «Я буду «читать» мазурку Венявского, а потом «Вариации» Баха», еще более обидевшись, отвечал скрипач. Странная у актеров манера обижаться, если их заподозрят в чужой специальности. Но уж если вы спросите у такого актера: «Не он ли будет

показывать кукол?», то обида будет полная и глубокая: как это его, артиста Большого или Малого театра, играющего серьезный репертуар, заподозрили в игре с какими-то куклами!

В начале своей работы я ощущал такое к себе отношение особенно часто. Спасало меня от «уничтожающих взглядов» разве только то, что я — «все-таки» артист театра, и мои куклы многим казались «простительным» способом «прирабатывать».

«Вы знаете, я знаком с его отцом: очень приличный человек, — инженер», — так сказал один зритель другому про меня. И вот что удивительно: этому человеку нравились мои куклы, он смеялся и радовался и хлопал, но все-таки профессия кукольника для «сына приличного человека» казалась ему шокирующей.

С годами я все меньше и меньше чувствую это отношение к моим куклам: может быть, от того, что часто их показываю и к их появлению даже на «серьезном» концерте стали привыкать и оно перестало шокировать: возможно, потому, что среди актеров появилось много настоящих друзей моей работы и авторитет этих актеров уничтожил скепсис остальных; может быть, потому, что мне было присвоено звание заслуженного артиста республики.

Но дело не во мне, так как я никогда не обижался, а только приходил в боевое состояние и старался разбивать лед вокруг кукол самими же куклами. Дело в большем. Я мечтал бы разбить лед не вокруг себя, а вокруг кукол и актера с куклой вообще.

Мне больно за актеров моего кукольного театра, если они не могут гордиться своей профессией. Это скептическое отношение к кукле неверно и незаслуженно. Конечно, доказывать лучше всего работой, делом, но думаю, что если бы работники театра просто немного больше знали хотя бы о той роли, которую куклы сыграли в истории театральной культуры, то и «доказывать» ничего не надо было бы и судили бы «актера с куклой» уже просто за качество его работы, а не за выбор профессии, и освободились бы мы от мешающих нашей работе скептиков.

Виноваты в этом не только сами скептики, виноваты в этом также искусствоведы. Почти все исторические исследования по искусству делят его по внешнему признаку на историю живописи, историю музыки, историю театра, историю архитектуры и т. д., и под предлогом того, что «данный вопрос не входит в наше исследование», они упускают органическую связь между этими разделами искусства, общность материалов, общность действенной направленности и, занимаясь эстетическими сличениями Праксителя и Коненкова, не проводят фактических параллелей направленности по всему искусству. Все это, во-первых, чрезвычайно снижает огромное значение искусства во всей истории человечества и, во-вторых, создает легчайшую возможность упустить целый сектор, в данном случае — театр кукол, так как он не вполне попадает в раздел театра, легко может быть обойден в рубрике скульптуры и т. д. А уменья взять искусство вне этой

рубрики у старых искусствоведов нет. Если была бы написана точная, подлинно марксистская история искусства, то писать данную главу было бы не нужно.

На первой странице истории скульптуры нам предлагается рассматривать «плосконосные обрубки» и эстетически наслаждаться выразительностью примитива. Но разве это просто «скульптура» или только «изображение богов», так сказать, тогдашний портрет? Нет, это «воплощение» богов, а боги воплощаются только для того, чтобы действовать, безразлично, воплощаются ли они в человеке, в кошке, жуке или камне. «Плосконосные обрубки» — это действующие актеры-куклы раннего театра, играющие центральные роли даже в том случае, если стоят неподвижно. Их можно бить за неудачу на охоте, просить о помощи на войне, благодарить за победу.

У этих актеров-кукол есть даже ампула: злодеев, добродетельных, героев-любowników и даже простаков.

Вовсе не всегда они были неподвижны; играя в декорациях костров под оркестр барабанов, они открывали рты, извергая пламя, вращали глазами, поднимали руки, кивали головами, издавали страшные звуки.

Разве мог человек, будь он даже вождем племени, конкурировать с образом куклы, разве мог обыкновенный человек создать образ грома, войны или пламени, разве мог он увлечь за собой толпу на часто совершенно не выгодную этой толпе битву в пользу кастовой жреческой кучки? Конечно, нет, и если он хотел это сделать, он должен был уничтожать свое лицо, слишком мелкое, слишком мало выражающее, и надевать маску, подражающую кукле, приделывать рога или крылья, производить механические движения, кричать нечеловеческим голосом. Только тогда он захватывал своим театральным видом, завладевал зрителем, эмоционально убеждал, только тогда он увлекал в бой.

В те времена, о которых мы имеем уже литературные документы, мы из самых документов видим распространение кукол. Тут куклы уже не только огромные боги-автоматы, приводящиеся в движение сложными песочными, ручными, воздушными механизмами, не только участвующие в процессах и карнавалах боги и обожествленные части тела, но и настоящие марионетки, разыгрывающие большие, уже в нашем смысле слова, театральные представления.

На трагической сцене театра Диониса, на которой исполнялись трагедии Еврипида, т. е. в V веке до нашей эры, выступивший с марионетками Потейн настолько прославился, что ему воздвигли статую. Геродот дает описание кукольного представления на празднествах Вакха — Озириса в Египте. Ксенофонт описывает выступление с марионетками сиракузца на лиру Калиаса.

О марионетках говорит Петроний, Гораций, Персий, Марк Аврелий. Этот список свидетельств абсолютно не полный, но и он пока-

зывает, насколько было велико распространение кукол в те времена и насколько, значит, неверно наше бытовательское представление о месте куклы в истории театра, а следовательно, и в искусстве вообще.

В тех странах, которые не захватило христианство, где куклы вместе с богами, с идолами не были, подобно Перуну, стащены за ноги в Днепр, древние традиции кукол удержались почти до наших дней; Индия, Ява, Турция, Китай, Япония имеют огромную культуру театра кукол. Турецкий теневой театр Карагёз, явайские теневые театры и марионетки, управляемые снизу палочками, китайские и японские теневые и марионеточные театры представляют не только эстетический интерес, но и наглядно показывают взаимное влияние театра кукол и театра нового актера.

В индийском народном театре Катакали, существующем и в наше время, очень наглядно видно, как сперва театр масок подражает идолам, а потом театр актера — театру масок.

Очень интересна борьба, происходившая в Японии между театром кукол и театром людей. Там марионетки играли в религиозных мистериях в храмах и первоначально не конкурировали ни с театром «Но», ни с последующим властелином, родившимся в начале XVII века, — театром Кабуки. Но впоследствии марионеточный светский театр Дзёрури, появившийся в первой половине XVII века, к концу этого века становится мощным конкурентом Кабуки.

К марионеткам переходит знаменитый Тикамацу, писавший раньше для театра Кабуки.

В течение двадцати лет он дал марионеткам больше ста пьес и создал новую эру в японской драматургии. Спектакли шли как иллюстрации куклами текста певца-рассказчика.

К началу XVIII века марионетки окончательно отняли у Кабуки и славу и публику. Что было в этих условиях делать театру Кабуки? Самым легким было учиться у театра марионеток. И вот Кабуки не только заимствует репертуар марионеток, но и технику актерской игры, расчлененность движения, неподвижность позы, застывшую маску лица, речь, переходящую в пение, сопровождение действия музыкой и само действие как доведенную до огромного мастерства пантомимную иллюстрацию. Пение певца-рассказчика дается в тех случаях, где действие требует особого напряжения и пафоса.

Театр Кабуки — это вынужденное перенесение актерской техники со сцены театра марионеток на сцену театра людей.

С приходом христианства борьба с языческим искусством была беспощадна. И вместе с храмами, литературой и театром театр кукол подвергся такому же гонению; только ввиду его большей народности, меньшей централизованности он скорее оправился, и, когда, в силу той же логической необходимости, старое искусство потребовалось заменить новым, куклы были мобилизованы скорее людей. Опять появились механиче-

ские боги; только это уже был Христос или мадонна, указывающие кивком головы направление крестного хода, и если Венера изливала молоко из груди, то у Христа это была кровь из ран.

Затем появились целые мистерии, исполняемые в храмах марионетками: сошествие святого духа, вознесение, поклонение волхвов и т. д. Но развиваясь в театральное представление, мистерии стали оскорблять «религиозное чувство», попросту стали вредны церкви. Укрепившаяся церковь, оснащенная инквизицией, не только не нуждалась в куклах, не только гнала их из помещения церкви, но и начала гонение против них, как против всякого театра — «искусства дьявола». Храмовые кукольные мистерии, которыми славился французский городок Диспп, были в 1647 году запрещены Людовиком XIV.

Волна окончательного запрещения прокатилась и по другим странам. Марионетки вышли на паперть, потом на ярмарки, около церквей соединились со скоморохами и шутами, что они делали в порядке «совместительства» еще во времена церковных мистерий.

Будучи любимыми ярмарочными представлениями, пронеся театральные традиции на своих плечах через все средневековье, к XVII—XVIII векам кукольные театры начинают терпеть гонение уже от возродившегося светского театра людей.

Интереснейшая страница в истории театра — это борьба между привилегированными актерами таких театров, как «Комеди франсез», с ярмарочными, народными, балаганными театрами. Эти «привилегированные» актеры, сами лишенные всяких юридических и церковных прав, не могущие не только жениться по церковному обряду, но даже быть по нему похороненными, подающие весьма скромное прошение в Генеральные штаты с просьбой приравнять их к шутам, так как последних терпят в Риме и не подвергают отлучению, — эти же самые актеры ведут ожесточеннейшую и отвратительнейшую борьбу с театрами «черни», с балаганами, марионетками и т. д., так как последние отнимают у них зрителя.

Ярмарочные театры преследуются всеми способами: нарочно вычеркиваются лучшие места из пьес, нарочно опошляется репертуар. Когда им запрещают диалог — тогда актер берет своим партнером куклу. Запрещается монолог — тогда актер поет куплеты. Запрещают куплеты — тогда актер выходит и выносит плакат с текстом, который он не может произнести, так как ему вообще запретили говорить, и публика читает написанное. В силу этих запрещений возникает целый ряд интереснейших жанров, вошедших потом в культуру театра.

Ярмарочные театры мстили, давая пародии на «Комеди франсез», на отдельных литературных и философских «звезд», и привлекали все новые толпы зрителя. На сцены ярмарочных театров переходят знаменитые драматурги Лесаж и Фюзелье и создают совершенно новую форму комической оперы, которая пользуется огромным успехом у публики. Когда «Комеди франсез» добилась запрещения ярмарочных театров живых людей, тогда

Лесаж с приятелями начинают разыгрывать свои оперы с марионетками.

Так же как всякий вид искусства, куклы бывали и реакционными и прогрессивными, но во всяком случае значение кукол в истории театра, особенно театра массового, народного, очень велико.

Вопрос, например, о взаимном влиянии на репертуар, на целый ряд театральных приемов, — лишь один этот вопрос мог бы стать предметом серьезного и очень интересного исследования.

Я не искусствовед и не историк. Цель моего исторического экскурса только помешать скептикам думать о куклах слишком примитивно; но я знаю, что «история» — это еще не окончательное доказательство. Не всегда заслуги в прошлом доказывают необходимость и полезность чего-либо в настоящем. Пусть куклы, действительно, были влиятельны в прошлом настолько, что Потейну поставили памятник, что Цезарь должен был отдать приказ о том, чтобы куклы играли только пантомимы, так как говорили они в силу своей озорной традиции не всегда то, что Цезарю нравилось; пусть они были настолько распространены, что в Риме, по настоянию церкви, было дано распоряжение в целях сохранения нравственности всем марионеткам надеть голубые трусики; пусть куклы родили «Фауста», пусть они веселили своим искусством миллионы людей, — пусть все это так, но ведь это в прошлом. Нужны ли они сейчас, в условиях современного театра, рождения кино и т. д.?

На этот вопрос я обязан ответить и не только скептикам, но и тем, кто кукол любит, и прежде всего самому себе. Вопрос серьезный и грудной.

Действительно, может быть, мы, работники кукольного театра, пробуем оживить то, что оживить нельзя, да и не надо?

Я писал, что театр кукол может быть очень портативным, легко передвигающимся, что он может проникать в самые отдаленные углы нашей огромной страны; конечно, это положительное качество, но и оно не дает ответа на вопрос о жизненности театра кукол. Стоит ли легко передвигаться тому, что само по себе неполноценно? Может ли театр кукол быть действительно необходимым, организующим сознание зрителя, может ли он создавать спектакли такой же силы, как человеческий театр или кино? Может ли театр кукол иметь своего «Чапаева»?

Вот вопрос, который имеет право задать всякий, и я обязан на него ответить.

Всей своей книжкой, рассматривая кукол не изолированно от общих проблем театра, я старался, по существу говоря, ответить на этот вопрос. Теперь мне нужно только суммировать, и это, конечно, труднее всего.

Сейчас искусство театра кукол очень засорено самыми различными наносными пластами. Засорено реставраторством, подражанием народным формам, которые от этого становятся псевдонародными; засорено стилиза-

торством во всех его видах, чисто эстетским, гурманским ощущением театра кукол, грубо примитивным отношением к нему, как к зрелищу чисто детскому, развлекательному; засорено отвратительным «одухотворением» кукол, превращающим работу с ними в «служение». На Западе кукольный театр засорен мистикой, у нас — ненужным подражательством «человеческому» театру.

Что же останется от кукол, если очистить их от всех этих наслоений?

Останется самое необходимое: огромная их театральная выразительность и способность заражать, брать в плен зрителя. А это самое главное и единственно важное. И если это так, если куклы способны действовать на зрителя, то значит уже не от них, а от нас зависит направить это действие так, чтобы оно было нужным.

Нет сейчас в кукольных театрах спектакля, равного «Чапаеву», как нет его, пожалуй, и в «человеческом» театре.

Но «Чапаев» состоит не только в верных, убедительных, выразительных своей простотой приемах, а в общей их направленности, в том, что они логично нанизаны на единый стержень, в том, куда этот фильм зовет, что доказывает.

Для того чтобы приблизиться к «Чапаеву», вовсе не обязательна героика, драма. Той же цели можно достигнуть и сатирой и пафосом фееории, — важно только, чтобы цель была настоящая, а сила воздействия предельна.

Сейчас у нас, в Центральном театре кукол, ставится «Кот в сапогах». Есть там место, где огромная, больше человеческого роста, кукла-людоед отпирает подвал и выбирает себе на съедение маленьких «людей», ростом всего сантиметров тридцать. Это настолько выразительно, что нам приходится, учитывая наших маленьких зрителей, смягчать эту сцену и уж во всяком случае никакого «съедения» не устраивать. Я представляю себе, как этот момент звучал бы в театрально-политическом памфлете. И если он будет не «решением театральной задачи», а органически необходимым, то сила его воздействия на зрителя станет огромной.

Я привел моего людоеда только как пример. Таких примеров можно привести много, да я и приводил их в книжке. Конечно, вовсе не одними памфлетами, сатирой должен ограничивать театр кукол свой репертуар. Я не хочу сужать его какими-либо рецептами и единственно, что считаю необходимым для этого театра, так же как и для всякого, чтобы его репертуар был современным, т. е. сейчас, сегодня действенным, — вне зависимости от того, берется ли классика или неклассика, сказка или быль.

Средства выразительности куклы должны искать свои, органические, не впутывая в эти поиски ничто, куклам не свойственное, а цели ставить надо серьезные, большие, общие всему искусству, и тогда театр кукол станет нужен, необходим, как абсолютно необходимо искусство в целом.

Я проработал в «человеческом» театре пятнадцать лет, столько же работаю с куклой, и сейчас, уйдя из «человеческого» театра, я целиком занят только театром кукол.

Не знаю, может быть, затоскую, захочется поиграть самому всем своим телом, а не одними руками. Это только — «может быть». Но никогда не может быть, чтобы я бросил кукол, и не потому, что увлечен или верю в них, а потому, что просто знаю, ясно вижу возможность очень интересных, очень больших открытий в области театра кукол, в котором много общетеатральных законов, совершенно своих, только куклам присущих приемов выразительности и единая со всем искусством цель.

Залогом того, что этой цели можно достигнуть, служит мне та сила воздействия на зрителя, которую несут собою куклы, которую я ощущаю и на спектаклях для детей и на выступлениях для взрослых.





## ВТОРОЕ И ПОСЛЕДНЕЕ ПИСЬМО ЧИТАТЕЛЮ

### ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

*Сегодня Вы кончили читать мою книгу, сегодня я ее кончил писать. Это — два разные «сегодня». Я не знаю Вашего, но если в первом письме к Вам я назвал дату начала этой книги, мне хочется и сейчас назвать дату моего «сегодня», того дня, в который я расстаюсь со своей работой и пускаю книгу жить без меня.*

*Сегодня 19 марта 1937 года. Полгода прошло между двумя моими письмами к Вам.*

*В тот день, когда я сел за работу, на мокрых от дождя тротуарах Москвы продавались астры; дом, в котором я живу, вздрагивал от подземных взрывов, так как под ним проходит строительство второй очереди метро; газеты были полны обсуждением Сталинской Конституции.*

*Сегодня тротуары опять мокры, но уже от растаявшего снега, и продают на них не астры, а мимозы и южные фиалки; дом перестал вздрагивать, значит, тоннель ушел далеко вперед; Конституция утверждена Чрезвычайным VIII Съездом Советов и входит в жизнь.*

*Все это время я продолжал выступления с моими куклами в концертах, в клубах, на фабриках и заводах, показывал кукол бойцам Красной армии на маневрах в Белоруссии, в дни октябрьских торжеств ездил с куклами в Ленинград, показывал кукол на встрече работников искусств с испанской делегацией в Клубе мастеров искусств и в ВОКСе. В том же Клубе выступал для делегатов Чрезвычайного VIII Съезда Советов, в Большом театре участвовал в концерте для участниц совещания жен командиров Красной армии, а во вновь открывшемся Доме актера куклы участвовали на встрече актеров с пушкинистами.*

В Государственном центральном театре кукол за это время было три премьеры. Мы поставили спектакль «По щучьему велению», о котором я Вам уже писал. В дни зимних каникул, когда вся Москва была в елочных игрушках, в праздничном базаре, мы выпустили «Елку» Г. Матвеева. Это спектакль-игра для маленьких детей, в котором куклы-зверята играют вместе с пришедшими к ним на праздник детьми. Попеременно танцуют то зайцы, то маленькая зрительница; попеременно ноют или декламируют: то филин читает Чуковского, то какие-нибудь стихи говорит мальчик-зритель.

В дни пушкинского юбилея поставили «Сказку о попе и о работнике его Балде». Это — спектакль, в котором главные персонажи — не куклы, а актеры в масках. Помимо того, что для нас маски были совершенно новой формой работы, мы попробовали в этом спектакле абсолютно не нарушать пушкинского стиха и не вводить почти всегда неприятного персонажа «за автора». Поэтому наши герои часто говорят сами о себе в третьем лице. Сам поп говорит: «Пошел поп по базару посмотреть всякого товару», и сам Балда продолжает: «Навстречу ему Балда идет, сам не зная, куда». Я не знаю, удались ли нам в полной мере оба эти приема, т. е. маски и «третье лицо», но если это так, то оба они открывают очень интересные пути.

Скоро, буквально на-днях, мы выпускаем спектакль «Кот в сапогах» Перро, переработанный в пьесе Г. Л. Владычиной. Я пишу обо всем этом «в последнюю минуту», чтобы Вам, читатель, еще раз повторить то, о чем писал в первом письме: книга застает меня в середине работы и поэтому никак не может быть хотя бы приблизительным ее итогом.

Вероятно, многое из того, что встретится мне впереди, могло бы дополнить, расширить или даже изменить отдельные ее места.

Вот почему мне и важно, чтобы Вы знали мое «сегодня».

Я писал Вам, что никого не хочу учить, тем более я не хотел и спорить с кем бы то ни было и в то же время вижу, что в отдельных местах книга выглядит полемической.

Ну, что ж! В этом, пожалуй, и нет противоречия. Книга отражает работу, а работа в искусстве всегда несет элемент полемики.

Мне только хотелось отразить эту работу как можно честнее, и тогда полемичность может принести какую-то пользу.

Вот и все, читатель.

Прощайте

С. ОБРАЗЦОВ

Москва, 19 марта 1937 г.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Открытое письмо читателю . . . . .</i>	<i>3</i>
<i>Рождение негра . . . . .</i>	<i>5</i>
<i>Встреча негра с системой Станиславского . . . . .</i>	<i>9</i>
<i>Куклы делают роль . . . . .</i>	<i>13</i>
<i>Первые шаги . . . . .</i>	<i>21</i>
<i>Антракт . . . . .</i>	<i>29</i>
<i>Уроки зрителя . . . . .</i>	<i>39</i>
<i>В поисках языка . . . . .</i>	<i>51</i>
<i>Личное . . . . .</i>	<i>67</i>
<i>Кукла-актер . . . . .</i>	<i>75</i>
<i>Мои залы, мои зрители . . . . .</i>	<i>93</i>
<i>Куклы детям . . . . .</i>	<i>105</i>
<i>Сцена и семья кукол . . . . .</i>	<i>125</i>
<i>Актер с куклой . . . . .</i>	<i>137</i>
<i>Замечательный человек . . . . .</i>	<i>147</i>
<i>По следам Петрушки . . . . .</i>	<i>155</i>
<i>Скептикам . . . . .</i>	<i>161</i>
<i>Второе и последнее письмо читателю . . . . .</i>	<i>169</i>