

Марек Вашкель

Посткукольный театр кукол

Пожалуй, никто не будет отрицать, что современный кукольный театр в России, Чехии, Венгрии, Словакии или Польше выглядит не так, как раньше, причем речь не о далеких эпохах: я имею в виду реалии тридцати-пятидесятилетней давности. Тогда еще царила ширма, разделявшая миры людей и кукол, реальную и воображаемую действительность.

В этом мире куклы были человекоподобными или фантастическими персонажами, или животными. Почти повсеместно господствовали классические техники, прежде всего, куклы тростевые и перчаточные, иногда палочные. Основное внимание было приковано к репертуару, который не отличался особым богатством, а играть при этом нужно было ежедневно.

Сегодня все реже раздаются жалобы на дефицит репертуара, зато мы регулярно сетуем на нехватку кукол. Некоторые усматривают причину такого положения вещей в отказе от ширмы, хотя ее возвращение. Ширма – основа послевоенного театра кукол – действительно ушла в прошлое. Вот уже много лет мы живем в иной эпохе. После 1989 г. возникло огромное количество независимых трупп, которые вместе с большими театрами времен «реального социализма» (к счастью, сохранившимися) формируют новую систему жизни. Строго говоря, изменилось все: пространство деятельности кукольных театров и групп, оборудование, репертуар, квалификация артистов, система образования, роль сценографии, театральные техники. И сама форма куклы претерпевала изменения: от палочной, перчаточной, тростевой и марионетки через маски, скульптуры, деформированные фигуры – к бытовым предметам, объектам вплоть до «марионеточного» актера, или, как сейчас говорят, актера, пользующегося формой. В поисках новых средств выразительности театр так сильно отходил от первоначальных образцов и классических техник, что в определенный момент сами куклы стали исчезать из его арсенала. Отовсюду доносятся стенания по этому поводу.

На самом деле бояться не стоит, хотя разные процессы ставят под большой вопрос ту институцию, которую сформировала социалистическая система, то есть модель театра С. Образцова, зеркально отражающую структуру драматического театра. Сосредоточимся на некоторых процессах, демонстрирующих путь, который прошли и проходят кукольные театры и сообщество кукольников в целом.

Они получили возможность получить профессиональное образование, поскольку того требовала специализированная структура. Систематическое обучение началось после Второй мировой войны. Пионером стала пражская АМУ (театральный факультет Академии музыкальных искусств), затем появились кукольное отделение в Государственной высшей театральной школе в Кракове, в ЛГИТМиКе и множество других. В Польше было две самостоятельные школы:



«Баллады и романсы».
Театр «Пиноккио».
Лодзь.
Сцена из спектакля.
Фото Д. Сеньковского

Государственная драматическая школа кукольного театра Янины Килиан-Станиславской, имевшая статус средней (ликвидирована в 1952 г.), и Актерские курсы при Театре кукол Станислава Стапфа во Вроцлаве, из которых в начале 70-х вышел вроцлавский кукольный факультет (при краковской Государственной высшей театральной школе). Остальные учебные заведения – они доминировали в Центральной Европе – театральные институты с кукольными факультетами. Этому академическому образованию мы обязаны распространением термина «актер-кукольник». Раньше всего он прижился там, где программно отказывались от ширмы, скрывавшей прежних кукловодов. Все кукольные отделения существовали при актерских училищах, поэтому взаимовлияние было вполне естественным, а сущность любого театра – актер! В основу образования были положены жесткие – остающиеся неизменными – программы подготовки специалистов широкого профиля, в коих нуждался институциональный (стационарный, городской, бюджетный) театр кукол. Кукольник должен был справляться с широчайшим спектром задач, которые ставили перед ним театры,



Freeze. Ник Стёр. Нидерланды.
Фото Г. Маквина

обращавшиеся к различным традициям, техникам и стилям. Таким образом, воспитывали (в этом смысле ничего не изменилось) актёра-универсала, восприимчивого к куклам, но не кукольника.

После войны кукольный драматургический канон исчерпал себя, и тогда режиссеры обратились к другим видам литературы – прозе, драме, поэзии. Началась эпоха инсценировок. Ей сопутствовало углубление театральной метафорики, возникал интерес к психологической и философской литературе, из-за чего более важная роль часто отводилась актёру, а не кукле. Можно составить внушительный список спектаклей, которые задумывались как кукольные, но в итоге обошлись без кукол. Оказалось, что многие тексты лучше «звучат» без них. Польский кукольный театр формировался в кругу традиций репертуарного театра, его главным элементом был и остается текст (реже сценарий). Примеры Йозефа Крофты, Валерия Вольховского, Ондreja Спишака или Яна Вильковского – режиссеров, превыше всего ценивших зрелищность, основанную на образах, на тесном сотрудничестве с художником (автором кукол и всего сценического мира), но не отказывавшихся от идей и интеллектуального контекста – доказывают, что институциональный театр может быть кукольным и великолепным. Но рядом с режиссером должен быть сценограф-индивидуалист, такой как Петр Матасек, Елена Луценко, Франтишек Липтак или Адам Килиан.



«Золотой конь». Латвийский кукольный театр.
Сцена из спектакля. Фото К. Кооймана

Кукольная сценография переживает ныне, возможно, самый глубокий кризис. Режиссеры обрели всемогущество. Многие решили, что справятся и с проектированием сценического пространства, и с декорациями, и с кукольными формами. Профессиональных сценографов все чаще приглашают только одевать актеров. Сегодня даже на афишах указывают костюмеров. Сценографы перестали быть партнерами режиссеров, а последние заменили еще и драматургов. В отдельных случаях это бывает интересно. Когда же становится повсеместной практикой, – кажется малопривлекательным.

Новая драматургия, в том числе кукольная, переживает сейчас небывалый расцвет. Никогда раньше не появлялось в одночасье такой россыпи имен превосходных авторов (в Польше это Марта Гусьнёвская, Михал Вальчак, Малина Пшесльюга, Мария Войтышко, Роберт Ярош и многие другие). Они часто пишут с мыслью о куклах, но на сцене мы редко их видим. Режиссерская фантазия порой рождает невероятно любопытные «опредмеченные» костюмы актеров и очень редко – кукол. Последние ждут сценографов-творцов, ибо надо изрядно потрудиться, чтобы придумать воплощение для необычных персонажей: Говорящей лужи, Носка, Высокой температуры, Дырки в чулке, Уха, Мурашек, Духа-червяка, Розового гостя, героев с именами Что-нибудь или Никто. Современный кукольный театр оказался беспомощен



«Счастливый принц». Литовский национальный драматический театр. Сцена из спектакля. Фото Д. Матвеева

перед лицом ситуаций, придуманных авторами текстов. И когда новую драматургию ставят (а ставят очень много), часто просто игнорируют кукольные средства.

Ко всему прочему, театр кукол оказался (как и другие искусства) в междисциплинарной сфере, породившей смесь всевозможных жанров и стилей. Попытки реформировать язык кукольного театра не единожды приводили к отказу от его собственной специфики, слишком трудной, постоянно требующей технологических и конструкторских новшеств. Режиссеры, работающие в кукольных театрах, переключили внимание на другие выразительные средства, в основном – актерские и мультимедийные.

Особенность польской ситуации связана с печальными, сейчас ставшими совершенно очевидными, последствиями решения о ликвидации театров юного зрителя, принятого в 1950-е гг. Тогда кукольники с энтузиазмом взяли на себя их обязанности. Со временем стало ясно, что кукольничество требует другой подготовки и – главное – другого мышления. Надо ясно понимать, что театр кукол не равняется театру для детей (это не значит, что он не может быть таковым).

Сегодня в Польше по-прежнему много кукольных театров, хотя в большинстве своем они числятся театрами юного зрителя.



«Орестея». Копродукция Кукольного театра г. Банья Лука и *Clastic Théâtre* (Франция). Сцена из спектакля. Фото А. Морчинек

Некоторые давно отказались от названия «театр кукол», другие сохранили его, но их будничная практика остается непрозрачной. Это нагляднее всего демонстрирует деятельность творческих объединений UNIMA (Международный союз кукольных театров) и ASSITEJ (Международная ассоциация театров для детей и молодежи), по сути совершенно разных, но на польской почве практически идентичных.

Названия театров и институций – лишь вершина айсберга. Фундаментальный вопрос касается самого понятия «кукла». Оно ассоциируется с историческими формами. Когда мы сегодня рассуждаем о «театре кукол», то отсылаем ко всем известным формам прошлого, и отлично понимаем, о чем говорим. Ступая же на современную почву, теряем из виду объект наблюдения. Наше сообщество десятилетиями искало другие определения: альтернативный театр, театр неоднородных средств выразительности, театр анимации, пластический, визуальный, предметный, театр формы... Ни одно из них не было принято.

Что же представляет собой современный кукольный театр? Сегодня куклы едва ли не у каждого режиссера свои. Достаточно сравнить «куклы» Дуды Пайвы, Хоичи Окамото, Невиллы Трантера, Фабрицио Монтеки, Ронни Беркетта, Михаэля Фогеля, Кристофа Бохдански и Франка Зенле, Адама Вального и Тадеуша Вежбицкого, Андраша Ленарга и братьев Форманов.

Несколько лет назад Халина Вашкель для определения современной куклы ввела в обиход термин «анимант»: «Это совершенно любой предмет», – писала исследовательница в книге «Драматургия польского театра кукол», – «материальный или нематериальный (например, тень), одушевленный художником-аниматором. Латинское *anima/animus* значит “душа”, *animatus* – “оживленный, наделенный жизнью”, следовательно, “анимация” означает все “оживляющие” операции, а “аниматор” – тот, кто совершает акт оживления. “Аниматор” и “анимация” уже прочно укоренились в польском языке. Возможно, это произойдет и с “анимантом”. И далее: «Анимантом может быть человекоподобная, перчаточная, тростевая, палочная, теневая кукла, марионетка, маска, любой предмет, кусок материала, даже полоска света, но воспринятые как сценический персонаж, партнер в диалоге, носитель идеи, эстетический объект, рождающий метафору, – что-либо, что актер выводит на сцену и показывает зрителям как третий элемент спектакля. Суть театра – встреча актера и зрителя. Суть театра кукол – встреча трех партнеров: актера, зрителя и куклы. Причем не имеет значения, видят зрители актера или он скрывается за ширмой...»¹.

Современный кукольный театр, как и столетия назад, сосредоточен на кукле. Но значительно сильнее на оживлении мертвой материи, нежели на рассказывании историй. В центре находится кукольник-художник, скорее перформер, нежели режиссер или актер. Он обращается к пластической форме, чтобы через нее сформулировать смысл того, что хочет выразить.

Именно его видение становится определяющим в создаваемом микрокосмосе. Кукольники в нашей традиции – главным образом актеры. Нельзя требовать, чтобы они стали мультиинструменталистами, а различия между куклами Пайвы, Трантера и Зенле сравнимы с разницей между фортепиано, скрипкой и трубой.

Понятие куклы, аниманта в современном театре значительно расширяется и обретает иногда необыкновенно привлекательные формы. Этот тип кукольного искусства представлен на фестивалях, проходящих по всему миру, но не в обычных кукольных театрах, которым ужасно недостает творцов, визионеров, художников.

¹ *Waszkiel Halina. Dramaturgia polskiego teatru lalek. Warszawa, 2013. С. 10.*