

Борис Голдовский

Система Деммени

Режиссер Е.С. Деммени не был, как его предшественники (Л.В. Шапорина-Яковлева, Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов), ни художником, ни скульптором. Его взгляды на процесс создания кукольного спектакля отличались от воззрений остальных «первопроходцев» системностью и поистине инженерной аналитичностью. В своей работе он шел по пути создания цельной концептуальной системы режиссерской работы в театре кукол – первой профессиональной системы режиссуры в кукольном театре.

В этой будущей системе объединятся и поиски красоты и гармонии Слонимской и Шапориной-Яковлевой, и эксцентрика кукольных опытов Г.М. Козинцева, и внимание к жесту куклы театра Ефимовых, и «модели» Мастерской В.Н. Соколова при Московском Камерном театре, и их общее убеждение в том, что театр кукол – это семантически «другой театр», не драматический, нуждающийся в иной режиссуре, и стремление В.А. Швембергера играть в кукольном театре произведения мировой драматургии.

Евгений Сергеевич Деммени родился 12 марта 1898 г. в Санкт-Петербурге, в семье крупного чиновника Министерства Императорского двора. Дома музицировали, родители обожали искусство, театр и сами играли в любительских спектаклях. Страстно полюбил театр и их сын. В детстве он вместе с родителями побывал в Париже и увлекся там представлениями кукольного «Гиньоля». Оттуда привез подобный кукольный театр, которым в свободное от учебы время до пятнадцати лет занимался, разыгрывая для домашних и друзей коротенькие скетчи и спектакли.

Деммени мечтал стать драматическим актером, но о поступлении на профессиональную сцену не могло быть и речи. В автобиографии он писал: «По происхождению – дворянин, по образованию – военный, по устремлениям – актер». Путь в искусство у сына чиновника Министерства двора был достаточно долгим; будучи потомственным дворянином, он поступил в Николаевский кадетский корпус, был блестящим наездником, прекрасно владел шашкой, а по его окончании продолжил обучение на офицерских курсах Пажеского корпуса – самого элитного учебного заведения Российской империи, созданного еще во времена императрицы Елизаветы Петровны. Воспитанники были приписаны к Императорскому двору и несли придворную пажескую службу.

В 1916 г. во время прогонов кукольного спектакля Сазоновых «Силы любви и волшебства» в особняке художника «Мира искусства» и архитектора А.Ф. Гауша на Английской набережной юный паж Евгений Деммени со своим другом, сыном хозяина дома (будущим драматургом театра кукол) Юрием Гаушем увлеченно следил за ходом репетиций этого первого в России действительно художественного кукольного спектакля.

После окончания учебы в 1916 г. Евгений Деммени был направлен в действующую армию в чине прапорщика инженерных войск, где участвовал в военных действиях на фронтах Первой Мировой войны и был

произведен в подпоручики. С декабря 1917 г. он уже в Красной Армии. 19-летнего офицера выдвигают на должность помощника командира батальона. Впрочем, через несколько месяцев – демобилизация.

Деммени стремился попасть на профессиональную сцену. Сперва это удастся легко – в апреле 1918 г. он дебютирует в Петроградском коммунальном театре в водевиле Д.А. Мансфельда «Не зная броду – не суйся в воду», затем играет небольшую роль в феерии по Жюлью Верну «Вокруг света в восемьдесят дней»...

Фортуна улыбается молодому актеру – от самого Ю.М. Юрьева он получает приглашение перейти в создаваемый в Петрограде Большой драматический театр. Но... в России шла Гражданская война, в его демобилизационном удостоверении значилось «солдат» с пометкой «бывший подпоручик», и Евгений Деммени оказывается снова в действующей Красной Армии.

После очередной демобилизации в 1922 г. Деммени возвращается в Петроград, будучи награжден Реввоенсоветом за участие в боевых действиях Почетным знаком «Честному воину Карельского фронта».

За годы его отсутствия старые театральные связи были утеряны, однако желание во что бы то ни стало работать в театре оставалось, и Деммени поступает на должность Управляющего делами в Театр юных зрителей А.А. Брянцева. Одновременно он играет в полупрофессиональных коллективах и руководит театральным кружком.

«Однажды, – вспоминал Деммени, – идучи по Невскому, захожу в магазин случайных вещей. В витрине выставлены куклы-петрушки. Их можно надеть на руку и, шевеля пальцами, привести в движение. Восемнадцать кукол! Целая труппа. Тут и Коломба со своим неизменным спутником Арлекином, Пьеро, Пьеретта, жандарм, судья и другие персонажи французских кукольных комедий»¹.

Случайная, на первый взгляд, встреча и покупка старых французских перчаточных кукол стала для Деммени судьбоносной. Все сошлось: его страсть к театру, детские воспоминания о парижском «Гиньоле» и юношеские – о репетициях «Сил любви и волшебства», старый друг и начинающий драматург Юрий Гауш, с увлечением писавший пьесы, одну из которых поставили в Петрозаводске, и отец Юрия – известный архитектор и художник Александр Федорович Гауш, в особняке которого прошла премьера Художественного театра марионеток Сазоновых; и драматический кружок энтузиастов-любителей, которым в то время руководил Евг. Деммени, и его работа в Петроград-



Е.С. Деммени. 1926

ском ТЮЗе, благодаря которой он познакомился с одним из основоположников театра для детей А.А. Брянцевым, и даже офицерский опыт руководства людьми...

С приобретением кукол в «магазине случайных вещей» разрозненные, на первый взгляд случайные, обстоятельства жизни вдруг сложились в единое целое, создав будущую судьбу режиссера и актера, реформатора профессионального театра кукол.

Показав кружковцам приобретенных кукол, ему легко удалось заинтересовать их идеей создания нового кукольного спектакля. Юрий Гауш быстро написал «Арлекинаду» – пьесу в манере *commedia dell'arte* о любовных похождениях Арлекина. Его отец, А.Ф. Гауш взял на себя всю изобразительную часть будущего спектакля, изготовление которой было обеспечено любителями-кружковцами – по профессии столярами, токарями, монтерами. Всего за месяц материальная часть спектаклей «Арлекинада» Ю. Гауша и «Петрушка» С. Маршака² была готова, и 14 января 1924 г. с успехом прошла премьера.

Присутствовавший на триумфальной премьере художественный руководитель ТЮЗа А.А.Брянцев, приглашенный «техническим сотрудником» ТЮЗа Евг. Деммени, под впечатлением от увиденного написал последнему письмо: «Вы стоите на пути к созданию нового интересного дела. Уже и сейчас обе Ваши постановки являются несомненным художественным достижением и с полным правом могут быть предъявлены даже требовательному зрителю»³.

Так родился режиссер Деммени и его театр кукол. Не прошло и года, как в статье, посвященной первой годовщине работы театра, журнал «Рабочий и театр» писал: «Рабочий кукольный театр “Гиньоль”, демонстрировавший свои достижения 8 декабря в Музее академических театров, заслуживает того, чтобы на него обратить особое внимание... Энергия, с которой ведется это дело, обеспечивает ему успех и в будущем»⁴.

В конце первого сезона кукольный театр Деммени поменял имя («Театр “Гиньоль”» переименовали в «Театр Петрушки») и вошел в состав ТЮЗа А.А. Брянцева, откуда к тому времени уже ушел Театр марионеток Шапориной-Яковлевой.

Тогда же Евг. Деммени стал открывать для себя и отбирать те элементы режиссерского искусства театра кукол, которые впоследствии составят его стройную концепцию кукольной режиссуры – «систему Деммени»: систему, опробованную режиссерским опытом и разрозненно изложенную им впоследствии в книгах и статьях.

Первоначально важной опорой в режиссерской работе Деммени были опыт и открытия театра кукол художников Ефимовых, их внимание к жестам, действиям кукол. В самых первых своих репетициях он точно так же методично и скрупулезно добивался от актеров поиска и отбора наиболее выразительных жестов, отражающих то или иное эмоциональное состояние персонажей. Он репетировал отдельные куски сценического действия, убирая из него все случайные «трепыхания куклой», то есть по существу, воспользовался теми же элементами действенного анализа в театре кукол, которые ввели в обиход своего Театра Петрушки Нина и Иван Ефимовы. Сцена за сценой действия кукол и их текст раскладывались им на отдельные элементы и вновь собирались в единое целое. Возникала действенная партитура спектакля.

Еще один элемент, взятый Деммени уже из опыта и практики драматического театра, – особое внимание к драматургии. Основой для его спектаклей всегда была профессионально написанная пьеса. Здесь Евгений Сергеевич с полным правом мог повторить слова К.С. Станиславского, что театр живет не блеском огней, не роскошью костюмов и декораций, а идеями драматурга. Причем в развитии сюжета и конфликтов пьесы драматург должен учитывать наличие действия кукол, так как каждую фразу диалогов пьесы режиссер при постановке будет раскладывать на язык действий и жестов.

Изначальное творческое содружество Деммени с драматургами-единомышленниками – Ю.А. Гаушем и С.Я. Маршаком – даст режиссе-



Е.С. Деммени. 1932

ру полноценную основу для первых спектаклей. Вместе с Маршаком режиссер подвергся и критике. Так, в 1925 г., когда в его театре была поставлена пьеса Маршака «Сказка про козла», анонимный рецензент писал: «“Козел” – первая из двух пьес, которыми начал сезон кукольный театр “Петрушка” при ТЮЗе. Большую художественную ценность имеет только техническая сторона спектакля <...> Но сама пьеса (сказка С. Маршака) пуста и бессодержательна. Пора перестать рассказывать нашим ребятам сказки о “добром козле”, который кормил деда и бабу»⁵.

Несмотря на это, Деммени не оставляет сотрудничества с начинающим талантливым писателем и в 1926 г. выпускает новую премьеру Маршака «Кошкин дом». На этот раз победа была полной, а критика – доброжелательной: «Спектакль рассчитан на трехлеток, – писал рецензент, – самое большое четырехлеток, а потому особой “идеологии” от него требовать трудно. Но все же, в пределах понимания этих более чем юных зрителей, поведение богатой кошки, отказывающейся накормить голодных котят, может показаться полезным и педагогически целесообразным разоблачением»⁶.

Важно отметить значительную роль Евг. Деммени в становлении русской профессиональной кукольной драматургии и расширении репертуарных рамок театра кукол. Он открыл для кукольного искусства не только Гауша и Маршака, но и Е.Л. Шварца, и М.Д. Туберовского; прекрасные пьесы для его театра писали талантливые актеры Н.В. Охочинский и М.М. Дрозжин.



Афиша театра Е.С. Деммени

Деммени также подхватил и развил заявленный в Черниговском театре кукол Соцвоса в 1922 г. режиссером и драматургом В. Швембергером курс на кукольные постановки по драматическим пьесам и произведениям русской и зарубежной литературной классики – «Свадьба» А. Чехова (1928), «Ссора Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича» и «Черевички» по Н. Гоголю (1929, 1938), «Бляха № 64» по А. Франсу (1933), «Принц Лутоня» В. Курочкина и «Маугли» по Р. Кипплингу (1935), «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» А. Пушкина, «Конек-Горбунок» по П. Ершову (1939), «Школяр в раю» и «Заклинание дьявола» Г. Сакса (1940), наконец, «Проказницы Виндзора» У. Шекспира (1947). Эти спектакли стали теми репертуарными метками, которые Деммени расставил на пути драматургических устремлений десятков будущих режиссеров театров кукол России.

Деммени принадлежит идея объявления конкурсов на лучшую кукольную пьесу. В 1926 г. в газете «Рабочий и театр» публикуется информация о том, что Театром Петрушки объявлен конкурс на сочинение кукольной пьесы для зрителей от 5 до 7 лет, с продолжительностью спектакля не менее получаса и не более часа. Были также назначены премии за лучшие пьесы – 150 и 75 рублей⁷.

В конце 1920-х гг. театр Деммени перехватил лидерство начинания Ефимовых и стал самым известным и уважаемым среди кукольных театров СССР. О театре и его режиссере пишут С.С. Мокульский, С.Д. Дрейден, Н.Н. Бахтин, А.И. Пиотровский и многие другие.

Н. Бахтин, отзываясь о Деммени, писал, что «заслуга инициатора и руководителя “Театра Петрушки” <...> не только в том, что он сумел собрать вокруг себя столько мастеров и любителей своего дела, но и в том, что он создал особую разновидность Театра Петрушки, какой до него не было»⁸.

Через четыре года после первой постановки – «Арлекинады», осуществленной, казалось бы, неопытным режиссером-любителем с группой таких же, как он, любителей-актеров, впервые взявших в руки перчаточные куклы, – уже состоявшийся и известный режиссер театра кукол Евгений Деммени осуществляет с перчаточными куклами первую крупную постановку для взрослых: «Свадьбу» Чехова (1928).

Вполне разделяя убеждение В. Швембергера, что в театре кукол можно и даже необходимо ставить произведения русской и мировой классики, Деммени понимал, что это все же особый вид театрального искусства, специфика которого определена его природой. Следовательно, и режиссерское искусство театра кукол обязано при постановках спектаклей эту природу учитывать. Кукла не должна точно копировать человеческие движения и жесты, она не может произносить длинные монологи: ее стихия – не речь, а движение и пластика. Сценическое время, пространство, ритмы спектакля – все здесь иное, как в Зазеркалье, остраненное и несколько недосказанное, чтобы дать зрителю пространство для сотворчества и фантазии.

К постановке «Свадьбы» Деммени подошел уже сложившимся 30-летним мастером, точно понимающим – а иногда, как он сам говорил, «кожей чувствующим» – особенности этого вида искусства. Он складывал спектакль, где гротеск поступков, действий, мыслей и характеров персонажей был настолько сгущен, что нуждался именно в кукольном, «петрушечном» выражении.

«Действие спектакля разыгрывалось в трех ярусах, – вспоминал выдающийся актер его театра Н.В. Охочинский⁹. – Нижний – на переднем плане перед накрытым столом, второй ярус – за столом, на некотором возвышении, и третий – музыкантская площадка. Это мы сегодня спокойно говорим, что действие кукол можно строить в любых ярусах, а тогда переход к многоярусной ширме означал целую революцию в сценографии кукольного театра. Сегодня мы не представляем кукольного спектакля без светового оформления, являющегося одним из его художественных компонентов. А тогда действенное применение света было счастливой и яркой находкой. При помощи света возникал и



Е.С. Деммени. Силуэт

впервые примененный в кукольном театре “крупный план”: музыканты шпалят вальс, мелькают танцующие пары – среди них и стремительно кружащийся вокруг своей партнерши телеграфист Ять, которого, кстати, играл сам Деммени, и играл виртуозно, – наконец, музыка обрывается, все садятся за стол; общий свет убирается, и прожектор поочередно выхватывает из темноты страшные, противные рожи обывателей-гостей... Луч света останавливается на тех лицах, которые по ходу пьесы надо выделить. Потом вновь вспыхивает полный свет, свадебное пиршество продолжается. А финал спектакля? В открывавшемся окне ширмы (еще один пример “крупного плана”) в луче прожектора медленно проходит оскорбленный Ревунов-Караулов. Мгновенная тьма, затем полный свет и музыка – оглушающий разухабистый краковяк. На сцене настоящий разгул. И вновь свет полностью убирался, в музыке – разлад: перепились и музыканты. Неожиданно дикие звуки пьяной гулянки обрывались. Спектакль окончен...»¹⁰.

На примере этого этапного для режиссера спектакля видно, как опыты и найденные предшественниками элементы режиссерской профессии складываются у Деммени в полноценную и гармоничную постановочную систему. Если специально написанная и умело вплетенная в ткань спектакля Сазоновых «Силы любви и волшебства» (1916) музыка Ф. Гартмана была одним из двух (изобразительный и музыкальный) основных элементов представления, а в спектаклях Ефимовых (1918)



Е.С. Деммени с
Петрушкой, героем
первых спектаклей
его театра. 1934

успешно применялся метод действенного анализа, партитура «слово–жест», если в Мастерской Соколова (1922) при Камерном театре А. Таирова проходили эксперименты со сценическим светом и декорациями для кукольных спектаклей, то Деммени в спектакле «Свадьба» успешно применил все эти элементы комплексно.

В результате не только получилось полноценное произведение «другого» театрального искусства, но и возник режиссерский алгоритм, сложилась система, о которой сам режиссер вскоре скажет в докладе в Ленинградском городском комитете ВКП(б): «Наметились различные приемы игры с куклой, определились основные законы композиции кукольного спектакля, явилась возможность построения некой системы управления куклой, иными словами, мы получили возможность обучать нашему искусству других, то есть *определился момент профессионализации*» [курсив мой. – Б.Г.]¹¹.

Действительно, к тому времени Деммени не только понимал теоретически, но практически освоил и сформулировал задачи, важнейшие для режиссера театра кукол его времени в процессе постановки кукольного спектакля: создание вместе с драматургом основы спектакля – особой, отвечающей требованиям кукольной сцены пьесы (с точным адресом, темой, идеей, системой условных персонажей); работа с художником по созданию персонажей и условно-кукольного декорационного оформления, которое должно быть функционально-образно,

действенно и предельно лаконично; работа с актерами над ролью с куклой; создание творческого актерского ансамбля актеров и кукол; работа с композитором по созданию не изобразительной, а драматической музыки, определяющей учащенно-кукольные темпоритмы и усиливающей эмоциональность будущего спектакля; создание световой и монтировочной партитуры кукольного представления...

Это была первая, созданная Евгением Деммени и никем еще в таком объеме не применяемая режиссерская система. Впоследствии он будет ее совершенствовать, вводить новые положения, в частности, о принципах существования в кукольном спектакле «живого актера». Новым станет и его подход к театру кукол как к искусству в первую очередь актерскому (напомним, что ранее этот вид искусства большинством воспринимался как изобразительно-театральный, как театр художника).

Период 1928–1930 гг. стал одним из самых плодотворных для молодого режиссера. Успех «Свадьбы» был закреплен столь же успешной постановкой спектакля «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»¹² по повести Гоголя (1929), а в 1930 г. в Театр Петрушки Деммени вошел и бывший Театр марионеток Л.В. Шапориной-Яковлевой¹³, что сделало коллектив не только самым успешным и самым крупным государственным театром кукол СССР, но и самым старшим, ведущим начало с 1918 г.

Этот влившийся в Театр Петрушки театр марионеток Шапориной-Яковлевой к тому времени уже имел несколько знаковых спектаклей. Среди них следует особо выделить те, что были поставлены режиссером К.К. Тверским (настоящая фамилия Кузьмин-Караваев) – «Вий» (1920), «Дон Кихот», «Гулливер в стране лилипутов» (1928). В этом театре работала плеяда талантливых художников и драматургов, среди которых Е.А. Янсон-Манизер¹⁴, Е.С. Кругликова, Е.Я. Данько¹⁵, В.Г. Форштедт и др. Все они станут коллегами и соратниками Деммени, внесут существенный вклад в формирование его режиссерских взглядов.

Приняв в свой Театр Петрушки группу марионеточников театра Шапориной, Деммени тщательно изучал своеобразие и историю этих кукол и разработал для невропастов ряд правил обращения с ними (сам он называл эти правила законами движений марионетки). Данные правила сводились к следующему:

«1. Движения марионетки должны быть точны, определены и ритмически увязаны с произносимым за нее текстом.

2. Движения эти должны быть схематичны, образны и не должны копировать движений живых существ, а лишь синтезировать их.

3. Движения марионетки должны чередоваться с покойным ее состоянием.

4. Движения марионетки должны быть скупы, но предельно насыщены. Следует всячески избегать приводить в одновременное движение все сочленения куклы.

5. Невропаст должен развить в себе чувство «глубины», постоянно ощущая прикосновение куклы к сценической площадке. (Куклы не должны «летать» по воздуху или «ползть» на согнутых ногах.)

6. Марионетка должна быть тщательно выверена в техническом отношении и изучена со стороны выразительных возможностей, при-
сущих именно данной кукле»¹⁶.

Первая же постановка режиссера с марионетками («Наш цирк», 1930), которую Деммени, вслед за Шапориной-Яковлевой и с ее куклами, осуществил вместе с драматургом Гаушем и композитором Н.М. Стрельниковым, продемонстрировала, что режиссерская «система Деммени» успешна не только применительно к «петрушечным» куклам, но и к марионеткам. Иными словами, «система» оказалась универсальной как по отношению к «верховым», так и к «низовым» куклам. Спектакль «Наш цирк» продержался в репертуаре театра двадцать пять лет и стал одной из вех в истории отечественного театра кукол.

В том же 1930 г. на состоявшейся в Москве Первой Всероссийской конференции работников кукольных театров¹⁷, в которой приняли участие ведущие режиссеры и художники театров кукол страны – Н.Я. Симонович-Ефимова, Н.М. Беззубцев, О.Л. Аристова, Н.Г. Шалимов, Л.В. Шапорина-Яковлева и др., – Евгений Сергеевич Деммени, будучи одним из руководителей конференции, выступил с докладом «Репертуар современных профессиональных и самодеятельных петрушечных театров» и показал спектакль «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем». В этом спектакле проявился еще один важный элемент «системы Деммени» – умение создавать стилевое единство и идеальный, подобный хорошо сыгранному оркестру творческий актерский ансамбль. Рецензент журнала «Советский театр» отмечал, что «игра кукол, оформление спектакля, музыкальное сопровождение и световая партитура – все связано между собой общим замыслом постановщика, сливается в определенный четкий стиль спектакля»¹⁸.



Марионетки театра
Е.С. Деммени из первого
в СССР кукольного
телеспектакля «Школяр
в раю» по Г. Саксу. 1939.
На выставке «100 лет
театру марионеток
Е.С. Деммени». 2019

По итогам конференции возглавляемый Евгением Деммени театр был признан наиболее успешным и профессиональным среди всех театров кукол России, театром, обладающим самой высокой театральной культурой.

Пиком творчества Деммени стал 1947 г. Он был ознаменован постановкой ряда знаковых для российского театра кукол спектаклей: «Проказницы Виндзора» У. Шекспира, «Сказка о потерянном времени» Евг. Шварца, «Умные вещи» С. Маршака.

«Проказницы Виндзора» (сценическая редакция М. Туберовского) стал и первым опытом обращения отечественного профессионального театра кукол к комедиям Шекспира, и вторым – к шекспировской драматургии вообще (первыми были Ефимовы).

В тот период советские театры кукол в основном уже перешли на «образцовские», как их тогда называли, а по существу – «ефимовские» тростевые куклы; Деммени же традиционно отдавал предпочтение перчаточным куклам и марионеткам.

Идея сыграть Шекспира с помощью «петрушек» многим, на первый взгляд, казалась странной. Коллеги-режиссеры, театральные критики, в то время увлеченные возможностями тростевых кукол, считали ее признаком своеобразного режиссерского ретроградства. Однако Деммени совершенно точно рассчитал органическую близость сплава гротеска, динамики, эксцентрики и трогательности, приземленности «петрушек» с качествами взятого им драматургического материала.

К тому же куклы для спектакля создавались великим художником по куклам – М.Я. Артюховой, а сценография спектакля – Т.Г. Бруни.

Действие комедии Деммени развернул на двухъярусной сценической площадке, напоминающей традиционную сцену шекспировского «Глобуса». После премьеры С.Д. Дрейден – известный писатель, театральный критик, друг С.В. Образцова – писал: «Советский кукольный театр можно поздравить с новой, большой удачей. “Проказницы Виндзора” в постановке Театра под руководством Е.С. Деммени – это не только “весьма занимательная и отменно остроумная комедия”. Это, по сути дела, первый шекспировский спектакль советских кукольников, имеющий поэтому особое, принципиальное значение. Е. Деммени использовал для исполнения шекспировских образов простые “петрушечные” куклы, обретя удачу, и этим самым наглядно опроверг ходячее суждение, что “песенка петрушек” давно спета, и они пригодны в лучшем случае для несложных пьесок детской самодеятельности. Забавные сами по себе, эти куклы зажили веселой комедийной жизнью, едва попав в руки таких мастеров, как Е. Деммени (превосходно ведущий куклу Доктора), Ф. Иванов (Фальстаф), А. Смирнов (Форд), Н. Охочинский (Слендер), А. Кодолова (миссис Форд) и др. В постановке Е. Деммени широко использовал специфические возможности театра кукол. Эпизоды проделок кумушек, злключения Фальстафа в корзине с бельем, поединок на шпагах, феерическая игра масок в ночном парке у “заколдованного” дуба – все это полно неподдельной комедийной живости и, вместе с тем, по-настоящему “кукольно”»¹⁹.

Итак, основные принципы, на которых строилась режиссерская система Деммени, к тому времени сформировались и, в общих чертах, были следующими:

- Кукольный театр – самостоятельный вид театрального искусства, не дублирующий драматический театр.

- Основа театра кукол – драматургия. Режиссер кукольного театра отбирает драматургические произведения, созданные для этого вида искусства, или создает особую сценическую версию пьесы, написанной для драматического театра.

- Режиссер театра кукол воспитывает актеров-кукольников для своих постановок и своего театра.

- Режиссер с помощью художника создает особое художественное оформление спектакля, отражающее как его замысел, так и пространственно-временные особенности этого вида искусства.



С.В. Образцов и Е.С. Деммени на встрече с делегацией китайских кукольников.
Москва, 1958

— Кукольный театр способен создавать спектакли всех театральных и цирковых видов и жанров.

— Основа игры кукол – действенный анализ. Подробная разработка системы слово–жест–действие.

— Художник спектакля не должен занимать главенствующее место в спектакле и тем самым вытеснять действие. В работе над художественным оформлением спектакля главное – лаконизм. На сцене должны появляться только те предметы, которые помогают разворачиванию действия спектакля.

— В каждой из систем устройства кукол заложены свои богатейшие возможности. В зависимости от драматургии режиссер избирает для постановки тот или иной тип кукол, позволяющий ему раскрыть замысел драматурга.

— Положительные отзывы юных зрителей не могут являться для режиссера критерием качества его спектакля.

— Лицо куклы не должно в точности копировать человека. Подробная детализация маски куклы ведет к уподоблению куклы драматическому актеру, что в театре кукол лишено смысла.

— При работе над кукольным спектаклем режиссер должен добиваться того, чтобы зритель, видя перед собой куклу, верил в нее как в живое существо, а не обманывался относительно иллюзии, что это «маленькие человечки».

— Музыка является неотъемлемой частью кукольного спектакля, строго согласованной с общим постановочным замыслом. Однако перегрузка спектакля вокальными, танцевальными или иллюстративными музыкальными номерами нарушает стремительный ритм кукольного спектакля. Композитор должен помнить, что его музыка будет звучать в кукольном спектакле, обладающем иными, чем в драматическом театре, пространственно-временными параметрами. Задача режиссера – точно указать композитору характер и протяженность во времени каждого из музыкальных номеров.

— Введение в спектакль «живого лица» возможно, если его участие органически вытекает из развертывающихся событий.

Важно еще раз подчеркнуть, что это была самая первая в истории отечественного театра кукол стройная система режиссерской работы над кукольными спектаклями, учитывающая специфику этого вида искусства и основанная как на практике предшественников, так и на опыте самого режиссера.

Оценивая творческий вклад Деммени в отечественное искусство играющих кукол, его младший коллега, а в будущем – один из главных оппонентов С.В. Образцов писал: «Влияние Евгения Сергеевича Деммени и созданного им театра на развитие кукольных театров Советского Союза было очень велико. Он одним из первых отказался в спектаклях, играемых куклами на руках, от внешнего подражания “человеческому” театру: от кулис, падуг, задников. Куклы играли на открытой трехгранной ширме. Декоративное оформление было лаконичным. На ширме появлялись только необходимые для игры кукол объемные вещи: стол, стул, кровать, дерево, дом. <...> В течение ряда лет театр Деммени был самым большим, самым организованным, а в художественном отношении – самым профессиональным кукольным театром Советского Союза. Репертуар театра, руководимого Евгением Сергеевичем Деммени, долгое время составлял основу репертуара периферийных кукольных театров. <...> Евгений Сергеевич одним из первых создал эстрадные номера с куклами и с большим мастерством показывал танцы и чеховскую “Хирургию”. Он выпустил несколько практических руководств

по устройству ширм, декораций, кукол и методу игры. Руководил курсами по подготовке кадров для периферийных кукольных театров»²⁰.

На первых порах их параллельной работы в Москве и Ленинграде (1930–1940-е гг.) у Деммени и Образцова не было принципиальных режиссерских разногласий, а было естественное для творческих людей соперничество, были поиски и находки новых режиссерских решений. Явные расхождения начались в конце 1940-х – начале 1950-х гг., когда закончилось и «время марионеток», и «время петрушек». Начался период доминирования тростевых кукол, которых Евгений Сергеевич Деммени не использовал.

Наступало новое время, требовавшее очередного обновления не только репертуара, но и форм, стилей, постановочных и технологических решений, режиссерских идей. Сама же режиссерская «система Деммени», завершив начальный период формирования отечественного театра кукол, стала прочной основой для работы профессиональных режиссеров театров кукол СССР.

¹ Деммени Е.С. Призвание – кукольник. Статьи, выступления, заметки. Воспоминания о Е.С. Деммени. Л.: Искусство, 1986. С. 40.

² Пьеса в то время уже шла в ТЮЗе А.А. Брянцева и исполнялась драматическими актерами, которые подражали куклам. Она была написана С.Я. Маршаком, в то время заведовавшим литературной частью театра.

³ Цит. по: Деммени Е.С. Указ. изд. С. 42.

⁴ *Рабочий и театр*. 1924. 15 декабря.

⁵ Борис П. Петрушка открылся // *Смена*. 1925. 21 октября.

⁶ СИД. «Кошкин дом» в Театре Петрушки // *Новая Вечерняя Газета*. 1926. 26 февраля.

⁷ *Рабочий и театр*. 1926. 26 сентября.

⁸ Бахтин Н. Три года Театра Петрушки // *Жизнь искусства*. 18 января 1927 года.

⁹ Охочинский Никита Владимирович (1923–2010), выдающийся актер, педагог, драматург Ленинградского театра марионеток. Участник Великой Отечественной войны (4-й Кантемировский гвардейский танковый корпус), имел военные награды: орден Отечественной войны I степени, орден Красной Звезды и др. С 1962 г. вел педагогическую деятельность в Петербургской театральной академии (ЛГИТМиК) на кафедре театра кукол. С 1996 г. – почетный член УНИМА.

- ¹⁰ Охочинский Н.В. Старейший кукольный...// *Звезда*. 1980. № 1. С. 175.
- ¹¹ Деммени Е.С. Указ. изд. С. 68.
- ¹² См.: С.Ц. Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем // *Жизнь искусства*. 1929. № 50. С. 6–7.
- ¹³ Шапорина-Яковлева впоследствии часто сожалела о том, что она «...бросилась с Тарпейской скалы за границу, оставив театр, который подобрал Деммени и пишет на афише “XXVII сезон”» (*Шапорина-Яковлева Л.В. Дневник*. Т. 1. М.: НЛО, 2012. С. 490).
- ¹⁴ Елена Александровна Янсон-Манизер (1890–1971) – выдающийся скульптор, педагог, одна из основательниц Первого Петроградского театра кукол п/р Шапориной-Яковлевой, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончила частные архитектурные курсы (1911–1914), архитектурный факультет Политехнического института (1914–1917), Вхутемас-Вхутеин (1922–1925) у М.Г. Манизера. Член АХРР. Преподавала в МИПИДИ (1947–1952), профессор декоративной скульптуры. Участвовала в скульптурном оформлении Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (1928–1941), подземных станций Московского метрополитена «Динамо» (1937), «Серпуховская» (1950). Работала в монументально-декоративной, парковой и мемориальной скульптуре, в скульптуре малых форм. Автор портретов, композиций, медалей и настенных барельефов, преимущественно на темы спорта и балета. Также известна серией бюстов советских писателей, относящейся к 1934 г.
- ¹⁵ Елена Яковлевна Данько (1898–1942) – русская писательница, живописец, драматург, актриса и одна из основательниц Первого Петроградского театра кукол п/р Шапориной-Яковлевой. Автор пьес «Красная шапочка» (1919), «Сказка о Емеле-дураке» (1920), «Гулливер в стране лилипутов» (1928), повести «Деревянные актеры» (1940) и др. Погибла в 1942 году в блокадном Ленинграде.
- ¹⁶ Деммени Е.С. Указ. изд. С. 61–62.
- ¹⁷ В итоге конференции участники предложили организовать в Москве «опытно-показательный театр кукол», лабораторию кукольного искусства. В результате 16 сентября 1931 г. был создан Государственный центральный театр кукол, художественное руководство которым было возложено на С.В. Образцова.
- ¹⁸ Л-цо. Театр кукол, какой он есть и каким он должен быть // *Советский театр*. 1930. № 9–10. С. 40.
- ¹⁹ Дрейден С.Д. Удачный спектакль // *Вечерний Ленинград*. 1947. 22 мая.
- ²⁰ Образцов С.В. Моя профессия. М.: Искусство, 1950. С. 205–206.