

УДК 7.067

## СОЦИАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ТЕАТРА КУКОЛ «УРАЛЬСКОЙ ЗОНЫ»

*Флеенко Дарья Алексеевна*, старший преподаватель кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

В статье рассматриваются предпосылки формирования феномена «Уральской зоны» в российском театре кукол 1970–80-х годов. С точки зрения процессов, протекавших в социокультурном пространстве этого времени, анализируются факторы, повлиявшие на формирование идеологии и эстетики этого направления.

Автор статьи обосновывает возникновение «Уральской зоны» внутренней позицией противостояния официальной идеологии в искусстве, а также противостоянием художественно-постановочным традициям театра кукол конца 1960-х годов. Эта позиция определяла идейные и эстетические поиски представителей «Уральской зоны»: подход к выбору литературного материала, понимание куклы и способы взаимодействия актера с куклой на сцене. Кроме того, утверждение нового направления в театре кукол проходило под влиянием процессов, протекавших в области драматического театра этого времени и международных фестивалей театров кукол, которые открывали перед советскими кукольниками новые перспективы в театральном искусстве. Через творчество режиссеров «Уральской зоны» театр кукол входил в круг тем, актуальных для того времени, стремился к современности звучания.

В российском театре кукол 1970–80-х годов возникает новая художественная парадигма: происходит размыкание его границ, обращение к широкому контексту искусства, важной частью процесса становится осмысление театра и куклы в их историческом и культурологическом аспектах.

**Ключевые слова:** художественная культура, «центристски» организованное театральное пространство, идея синкретизма, театр кукол, режиссура, «Уральская зона», период позднего социализма.

## SOCIAL AND CREATIVE OPPOSITION AS A FACTOR OF FORMATION OF THE “URAL ZONE” PUPPET THEATRE

*Fleenko Daria Alexeyevna*, Senior Lecturer, Department of History of Theatre, Literature and Music, Novosibirsk State Drama School (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

The article deals with the preconditions of the “Ural zone” in Russian puppet theatre. Important process begins in the puppet theatre of Russia in the 1960s. This process leads finally to change of an art paradigm and change of a position of a puppet theatre in cultural space of Russia. This process in Moscow and Leningrad begins, but develops in the cities far from capital. In the 1970s, the group of young directors appeared in theatres of Magnitogorsk, Chelyabinsk, Yekaterinburg, Kurgan, whose artistic searches would define further ways of art of puppet theatre in Russia.

The “Ural zone” origin of was caused by opposition to official ideology in art, and also opposition to production traditions of puppet theatre of the 1960s end.

An important aspect was a creative opposition in relation to S. V. Obraztsov’s theatre. At S. V. Obraztsov’s theatre, the main puppets were stabpuppe and glove. Directors of the “Ural zone” in each new performance looked for new technological system, and also ways of interaction of the actor and puppet. There was actual philosophical perception of a puppet – practices of romantics and symbolists draw attention of directors – in the “Ural zone.”

Expansion of genre and thematic range of performances in puppet theatre was other important position. The puppet theater through works of directors of the “Ural zone” is included into a circle of actual subjects. The Puppet theatre of the 1970-80s became more open, adverted to the wide context of art. Directors of this period were interested in communication with the different forms of theatre (pantomime, theatre of mask, drama theatre, folk art) and the other forms of art (art of the Renaissance, Avant-garde, Impressionism).

The factors which influenced the formation of ideology and esthetics of this direction are analyzed from the point of view of sociocultural processes of that time.

**Keywords:** art culture, “centrist” organized theatrical space, idea of syncretism, puppet theater, directing, “Ural Zone,” period of late socialism.

В 1960-е годы в театре кукол России начинается важный процесс, который приводит в конечном итоге к смене художественной парадигмы и изменению позиции российского театра кукол в культурном пространстве. Возникает этот процесс в Москве и Ленинграде, но развитие свое получает в городах от центра удаленных, главным образом на Урале – Магнитогорске, Свердловске, Челябинске. Именно туда в 1970-х годах съезжаются молодые режиссеры, объединенные общими представлениями и пониманием театра кукол. В театральной критике это сообщество получило определение «Уральская зона».

С возникновением «Уральской зоны» начался новый период в истории российского театра кукол. В ядро этого движения вошли главным образом ученики М. М. Королева, выпускники ЛГИТМиК: Виктор Львович Шрайман, Валерий Аркадьевич

Вольховский и Роман Михайлович Виндерман. Позже в этот круг вошли Е. Ю. Гимельфарб, А. С. Тучков, М. А. Хусид, С. В. Столяров. Возникновение «Уральской зоны» в советском театре кукол было обусловлено факторами социального и эстетического порядка.

Время существования «Уральской зоны» приходится на 1970–80-е годы XX века. Попытка осмысления причин ее угасания была предпринята в журнале «Кукарт», в статье «Уральская зона» М. А. Булатова писала: «Театр существовал до конца 1980-х годов. Вместе с развалом Советского Союза постепенно угасла и “уральская зона”. По замечанию С. Столярова, существование этого театрального феномена было обусловлено противостоянием официальной власти, не одобрявшей свободы мысли и творческих поисков. Когда исчез главный враг – партком, завлит, завпед – исчез смысл противостояния» [2, с. 64].

«Противостояние власти» было одним из принципов, на которых строилась не только «Уральская зона» в тот период. По-видимому, это было неким обязательным условием и следствием попыток представителей искусства отмежеваться от интересов политики, вывести искусство (будь то литература, кино, изобразительное искусство или театр) за пределы чисто просветительской, воспитательной, идеологической миссии. Поэтому анализ феномена «Уральской зоны» невозможен вне исторического и культурного контекста, фактически его породивших.

1970–80-е годы XX века – социологи определили как период позднего социализма<sup>1</sup>. Культуре этого периода посвящено немало научных исследований (см. об этом [3; 21; 22]). Большинство авторов этих работ пишут о существовании в 1960–80-е годы в Советском Союзе двух параллельных культурных пространств – официального и неофициального. Государство рассматривало искусство как средство идеологической борьбы и пропаганды. Но этим оно не ограничивалось, его интерес простирался и в область творческого метода. Главным художественным методом был признан соцреализм. В «неофициальное» искусство, таким образом, попадали все, кто по тем или иным причинам не следовал магистральному пути. Поэтому сложно говорить о неофициальном искусстве как некоем едином явлении. Скорее оно складывалось из множества разных (по эстетике, художественному методу и т. д.) сообществ, которые были объединены только своей неписанностью в официальную культуру (авторы, пишущие в стол, без надежды быть опубликованными, художники, которые организуют подпольные выставки, режиссеры, чьи спектакли не выходят по цензурным соображениям и т. д.). Такое неофициальное положение и объединяло, и определяло стратегии поведения с властью. Неизбежно возникало деление на «своих» и «чужих». Появлялся кодированный стиль общения, когда происходила замена знаков, подтекст начинал преобладать над текстом, как следствие запретов возникало более личное восприятие текста читателем (в случае

<sup>1</sup> Савицкий С. в книге «Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы» [21] указывает, что понятие позднего социализма было введено в обиход Томасом Лахьюсоном в предисловии к сборнику «Позднесоветская культура: от Перестройки к новостройке».

с театром – режиссером, а за ним и зрителем). Спектакль выстраивался как многоуровневое высказывание, которое прочтут и «свои», и «чужие», но по-разному.

С. Бойм в своей книге «Общие места. Культурная мифология русской повседневности» рассматривает культуру позднего социализма как сумму воображаемых сообществ (см. [18, с. 44]). Понятие сообщества, со-общности становится тенденцией культурной жизни того периода. Поэтому объединение молодых режиссеров, проповедовавших схожие взгляды и зараженных близкими идеями, возникшее в «Уральской зоне», стало счастливым, но закономерным событием.

В книге «Режиссеры-шестидесятники» П. Богданова анализирует ситуацию, сложившуюся в драматическом театре в 1960–70-х годах, и она во многом соотносится с тем, что было характерно для театра кукол в то время: «Наше театральное искусство само в значительной степени являлось продуктом советской тоталитарной системы, несло в себе многие ее особенности. Театральное пространство было единым и организованным так, что в центре находились наиболее яркие и влиятельные театры... Это было выражением центристски ориентированного социума» [1, с. 13]. Уточним, что речь идет не только об отношениях между театрами, их борьбе за влияние, но и о модели устройства театра, как «замкнутой, центристски ориентированной, с художественным лидером во главе, обладающим безграничной властью в пределах своего театрального организма, объединенного единством идейных, художественных, психологических принципов» [1, с. 13]. По такой модели в более или менее жесткой форме строились и театры режиссеров-шестидесятников, но одно дело центристски организованный театральный организм, а другое – вся система, построенная на признании одного творческого метода и неприятии других. В области театра кукол роль признанного центра играл Государственный центральный театр кукол (далее – ГЦТК), ставший на долгое время эталоном, по образцу которого создавались театры кукол во всей стране.

«Уральская зона» в этой системе стала своего рода символом децентрализации – ее представители были разбросаны по разным городам, даже не всегда оставаясь в географических пределах этой самой зоны, но кроме того самим фактом

своего существования она создала альтернативное пространство, где проходили новые поиски и ставились совершенно иные по эстетике спектакли. Поиски эти выходили за рамки установленных представлений о театре кукол, шли они в сторону театра синтетического, где кукла является не целью и центром действия, а становится одним из равноправных элементов создания режиссерского высказывания.

Важно заметить, что в искусстве позднего социализма шли процессы, во многом схожие с тем, что в это же время происходило в Америке и Европе: «...речь идет именно о неомодернистской культуре 1960–80-х, развившейся по краям чахнувшей соцреалистической эстетики и агонизирующей утопии как специфический аналог культуры западного андеграунда, который стал существенной исторической силой в течение 1960-х», – писал С. Савицкий в работе, посвященной исследованию культуры андеграунда [21, с. 7]. Не секрет, что в то время был высок интерес к культурным процессам, происходящим на Западе, особенно в области театрального искусства. Режиссерам, воспитанным в рамках единого метода (будь-то традиции МХАТ или театра С. В. Образцова) стала приоткрываться более широкая перспектива, начались эксперименты с пространством, способом существования актера на сцене, интерпретации текста – выход за рамки реалистической эстетики.

Обратимся к той традиции, которая сложилась в советском театре кукол к 1970–80-м годам, и в диалоге с которой произошло профессиональное формирование режиссеров будущей «Уральской зоны».

В 1940–50-е годы сильное влияние на театр кукол оказывал драматический театр – главным образом в сфере работы актера с ролью, что с одной стороны приводило к копированию, подражанию («театр кукол утрачивал собственную специфику, забывая о возможностях куклы, становился на путь имитации» [13, с. 39]), но с другой стороны это способствовало становлению и развитию актерских коллективов, по большому счету профессионализации театра кукол.

Влияние драматического театра на кукольный подчеркивал в своей книге и М. М. Королев: «Средства и методы драматического театра нередко приносили в кукольный театр актеры и режиссеры, пришедшие сюда с драматической

сцены» [11, с. 7], и далее: «...советский кукольный театр <...> издавна состоит в родстве с драматическим, что позволило кукольникам достичь высокого уровня артистического мастерства, который неизменно отмечают зарубежные критики, режиссеры, актеры» [11, с. 22].

Как и ГЦТК, Ленинградский театр кукол пережил «натуралистический» период своей истории. Одним из спектаклей этого периода стал «Песня Сармико» по пьесе К. Шнейдер, поставленный в сезоне 1948/49 года (в августе 1949 года эта же пьеса появилась и в репертуаре ГЦТК). Б. П. Голдовский в своем исследовании по истории драматургии театра кукол называет такие пьесы имитационными [5, с. 237].

А. П. Кулиш так описывал этот спектакль: «В “Песне Сармико”, например, иллюзия реальной жизни старательно подчеркивалась не только режиссером, но и художником И. А. Коротковым, создающим масштабные картины северной природы, и скульптором Н. Н. Константиновской в куклах? Критика считала достижением, что “скульптуры летчика, веселого радиста Пети, охотника Яхтыргана и прежде всего самого Сармико воспринимаются как живые образы, каждый со своим лицом и характером”» [13, с. 41].

Подобные спектакли приветствовались критикой и, по-видимому, удовлетворяли государственным запросам идеологического воспитания молодого поколения, но в то же время натуралистические спектакли способствовали и совершенствованию технологии кукол, разработке более сложной механики. На это указывал в своей книге и М. М. Королев: «Увлечение механизацией дошло почти до предела возможного. Куклы начали своими ручками брать телефонные трубки и возвращать их на место; открылись и стали подвижными рты, глаза, даже брови и щеки. Все делалось с главной целью: добиться наибольшего сходства с человеком» [11, с. 16].

Историк театра кукол Б. П. Голдовский в своей работе «Российский театр кукол в период постмодерна» подвел итог натуралистическому периоду в жизни ГЦТК: «Стремясь к жизнеподобию, театр формировал уникальный актерский ансамбль, способный решать самые сложные сценические задачи» [6]. Ниже автор приводит воспоминания В. Л. Шраймана о спектаклях того периода: «На маленькой кукольной сцене играли тщательно сделанные куклы, изображавшие точ-

ные копии людей и зверей. Режиссер В. Шрайман, заставший еще несколько подобных спектаклей вспоминал, что куклы были натуралистичными «со стеклянными глазами, с прическами и шкурами из настоящего меха, и все-таки был в них какой-то шарм. Вероятно, здесь все решал уровень актерского мастерства. Мы все это, конечно, тогда отвергали, сваливая и плохое, и хорошее в одну кучу, ставя клеймо “натурализм”» [6].

«Натуралистический» период был недолгим, театр кукол быстро осознал свои более широкие эстетические возможности. По свидетельству А. П. Кулиша: «Рецидивы натуралистической болезни давали о себе знать и в последующем десятилетии творческой жизни коллектива. Но постепенно вызревая, новые выразительные средства в конце концов разрушат привычную форму кукольных спектаклей, изменят художественную манеру мастеров, эстетические оценки критиков» [13, с. 43].

В конце 1950-х годов начинаются исследования новых выразительных возможностей театра кукол. М. М. Королев в своей книге «Искусство театра кукол» пишет о том, что активные поиски новых форм в театре кукол начались с 1957 года: «Ареной особенно острых творческих дискуссий оказался фестиваль 1958 года в Бухаресте. <...> Кукольники Румынии, Болгарии, Польши, Венгрии, Чехословакии соревновались между собой в поисках новых режиссерских приемов и принципов оформления, новых жанров драматургии и, самое главное, в поисках новых решений стиля и техники театральной куклы. <...> Искания художников, поддержанные режиссурой, повлекли за собой эксперименты в области драматургии, музыкального оформления, актерской игры» [11, с. 43].

Этот фестиваль оказал сильное влияние на московских и ленинградских кукольников, которые вернувшись в свои театры, начали предпринимать попытки «практически развить идеи обновления кукольной сцены» [11, с. 108].

Уже в 1959 году в Большом театре кукол состоялась премьера спектакля «В золотом раю» по пьесе братьев Чапек «Из жизни насекомых». Режиссером спектакля был М. М. Королев. Спектакль завоевал золотую медаль Второго Международного фестиваля театров кукол и марионеток в Бухаресте. Этим спектаклем были открыты некоторые тенденции будущего театра кукол: со-

циальная направленность спектакля; обращение к взрослой аудитории; притчевый характер спектакля. Соответственно эти тенденции определяли и новые технологические требования, их условность и метафоричность.

В книге «Ленинградский государственный большой театр кукол» читаем: «Спектакль “В золотом раю” убеждает в том, что “искусство кукольного театра может быть в высшей степени серьезным, социальным искусством. <...> Чехословацкий журнал, рецензируя спектакль “В золотом раю”, отмечал <...>, что режиссер М. М. Королев работает по-брежневски: “Он создал из “Мира насекомых” великолепное зрелище, наполненное фантазией и мастерской игрой с куклой. Наибольший вклад его постановки в том, что она распахивает ворота кукольного театра для ударных политических идей» [12, с. 6]. Корреспондент газеты «Советская культура» писал: «...Ленинградский Большой театр кукол показал спектакль публицистический, наполненный размышлениями о человеческих судьбах, о войне, о любви и семье...» [7]. «В золотом раю» был не просто адресован взрослой аудитории, он говорил с ней на взрослые темы, это естественно требовало адекватного способа выражения этих тем, причем именно средствами театра кукол. Рецензенты отмечали, что спектакль проявляет способность театра кукол к воплощению философских, политических идей, органичность для него жанра притчи. Благодаря тому, что роли насекомых исполняли куклы, а людей – актеры, возникал эффект отстранения, создавалась дистанция между идеей и образом. История воспринималась зрителями не только впрямую, а через осознание ее условности, метафоричности. Главным для режиссера было вызывать у зрителя не столько эмоциональную реакцию через узнавание образов, их реалистичность, а, скорее, спровоцировать его интеллектуальную активность, восприятие в первую очередь идеи, социального пафоса спектакля.

В книге «Ленинградскому государственному большому театру кукол 50 лет» находим следующую характеристику: «Спектакля стал качественно новым этапом и для театра, и для всего советского кукольного искусства. Создав публицистический памфлет, коллектив доказал, что театральной кукле по плечу серьезные темы, что она может придать им глубокое философское и социальное звучание» [13, с. 56].



Б. П. Голдовский отмечал в этом спектакле и стремление к синтетичности, к объединению выразительных средств кино, театра кукол и драматического театра: «Режиссер в этом спектакле соединил в единое зрелище выразительные средства театра кукол, кино и драматического искусства. Пьеса братьев Чапеков после режиссерской редакции приобрела ярко выраженные черты драматургии эпического театра Б. Брехта – с приемом “очуждения”, публицистическими антифашистскими, антиобывательскими зонгами. А сам спектакль и по режиссерской, и по исполнительской стилистике превосходил “Доброго человека из Сезуана” (1964) в постановке Ю. Любимова» [6].

На этом этапе театр сделал шаг в сторону от натурализма и бытового правдоподобия к большей условности искусства театра кукол. С. В. Образцов же хоть и постулировал условность кукольной природы, необходимость метафорического выражения в театре кукол, был ограничен рамками выбранных технологических систем. Главными куклами в его театре были, как известно, тростевые и перчаточные, отсюда и неизбежные жанровые рамки. Взаимосвязь способа управления и сценической конструкции, а также обусловленность репертуара, доступного кукле, ее принадлежностью к определенной технологической системе отмечала А. А. Иванова в своем диссертационном исследовании [9, с. 6]. С другой стороны, такое сознательное ограничение в выборе средств, а также драматургии – свидетельство стремления сохранить видовые границы театра кукол, большого интереса к кукле, ее действенной и содержательной природе.

Типологически театр С. В. Образцова можно отнести к руслу психологического театра, в этом смысле он является прямым последователем системы К. С. Станиславского. М. М. Королев же хоть и находился под сильным влиянием системы, как и большинство театральных деятелей страны, все же являлся наследником иной театральной традиции, идущей от В. Э. Мейерхольда. «Если художественные традиции театра кукол “московской школы” (Н. Симонович-Ефимова, С. Образцов и др.) восходят к творчеству К. Станиславского и В. Немировича-Данченко (в их театре С. Образцов получил актерскую профессию), А. Таирова (в Театре Образцова, после за-

крытия Камерного театра, работала группа его сотрудников), С. Михоэлса, А. Тышлера (с которыми дружил С. Образцов), то традиции “ленинградской школы” отчетливо основываются на театральных поисках Вс. Мейерхольда», – отмечает Б. П. Голдовский в статье «Российский театр кукол в период постмодерна» [6].

Об отношении Вс. Мейерхольда к кукле писала в статье «Кукла Мейерхольда» И. П. Уварова: «...куклы на сцене могут показать иную реальность. Реальность искусства, а не быта. <...> ...кукла, свободно курсирующая через границу жизни и смерти, амбивалентна. Такова “эсхатологическая модель” куклы в лоне символизма и таков ее путь в театре Мейерхольда» [24, с. 12].

Действительно, к 1960-м годам XX века происходит постепенное смещение акцента в понимании куклы: от куклы как «художественного инструмента» в театре, к кукле в более широком смысле. Проявляется, становится актуальным философское восприятие куклы – практики романтиков и символистов вновь привлекают внимание деятелей театра. Кукла в это время становится большим, чем просто техническим средством, она возвращает себе свою мифологию и ею становится интересна.

Перемены в эстетическом поле театра кукол были обусловлены изменениями в социокультурной ситуации периода. Время «оттепели», связанное с ним завершение культурной изоляции и появление относительной творческой свободы порождают стремление художников к преодолению утвердившейся нормативности и унифицированности в искусстве. Напротив, предельно индивидуализированная эстетика романтизма и многозначность, иносказательность образов в символизме оказываются в этот момент актуальными.

Режиссеры «Уральской зоны» утверждали свое видение театра не в последнюю очередь через отрицание принципов режиссуры Сергея Владимировича Образцова, признанного лидера советского театра кукол: «Они вышли из института с чувством, что смогут многое изменить в театре, в них была страсть к разрушению старого и жажда строительства нового искусства. Все, что делал в театре кукол Образцов, им представлялось устаревшим. Позже они стали понимать, сколь ценен был его опыт. Но поначалу главным

было убеждение, что образцовое направление никому не нужно. <...> Нужны новые идеи, новые формы!» [4, с. 61].

Оппозиция по отношению к театру С. В. Образцова выразилась в отрицании театра, где куклы пытаются копировать людей или зверей. Для «Уральской зоны» было характерно принципиально более широкое понимание куклы. Если в театре С. В. Образцова главными куклами были тростевые и перчаточные, то режиссеры «Уральской зоны» в каждом новом спектакле искали новую технологическую систему, а также способы взаимодействия актера и куклы. В их спектаклях играли марионетки, тантамарески, планшетные куклы, манекены, кроме того свойства персонажности обретали окружающая среда, свет, фактура, материя.

Другой важной позицией было расширение жанрового и тематического диапазона спектаклей в театре кукол. В. М. Штейн, режиссер, работавший некоторое время в ГЦТК и потому близко знавший художественные способы работы над спектаклем, писал: «Основной принцип театра Образцова – иносказание. Иносказание – это басня, которая должна завершаться моралью. Но это лишь тридцать сантиметров из того километра, которым является кукольный театр. Куда большую, чем иносказание часть занимает притча. Исследование материала с точки зрения притчи и есть для меня кукольное мышление» (см. [19, с. 116]). Обращение к жанру притчи в спектаклях «Уральской зоны» задает и поэтику спектаклей. Так, поэтику спектаклей В. Л. Шраймана с самого начала формирует и определяет жанр параболы, который тяготеет к многозначности, иносказанию, символу. При этом «параболическая форма» не всегда задается текстом, часто являясь отражением режиссерской позиции. В постановках В. Л. Шраймана острая публицистичность определяла тональность и ритм, главная тема – сохранение человеческого достоинства в ситуациях уничтожения человеческого. Отсюда поэтика спектакля: столкновение в физическом пространстве живого человека и мертвой материи, крайнее выражение которой – присутствие на сцене человекоподобных манекенов. Примером такого спектакля стал «Дракон» по пьесе Е. Шварца (1980), в котором персонажи, поддавшиеся страху и «соприкоснувшиеся» с Драконом, мертвели – превращались в свои застывшие копии.

Театр кукол через творчество режиссеров «Уральской зоны» входит в круг тем, актуальных для того времени, стремится к современности звучания, расширяет горизонты и в выборе выразительных средств. Это стимулирует к поискам нового языка для каждого нового спектакля. М. Гуревич отмечал: «Характерно, что мы вспоминаем отдельные спектакли – слишком уж новый сценический мир (буквально!) творят кукольники в каждом случае. Предположу даже, что в этом-то именно – характерная черта переживаемого нами этапа. Препятствием для всех новаций предполагал как бы единство, неизблемость “конвенции”, со зрителем заключенной. Не надо было каждый раз уславливаться о “правилах игры” – и в этом было большое достижение зрелого профессионального театра. Но появилась иная установка. Захватившее дух разнообразие возможностей, неустоявшаяся новая эстетическая система привели к нарушению “конвенции”. <...> “Неконвенциональный” театр, ежевечерне заново рефлексированный по поводу собственного художественного кода и заставляющий зрителя искать ключ к нему...» (см. [8, с. 114]).

В спектаклях В. А. Вольховского, В. Л. Шраймана, Р. М. Виндермана проявилось «тяготение к разным системам кукол и масок, к осмысленному сочетанию куклы и человека» (см. [15, с. 20]), что и стало восприниматься современниками как «главные формальные признаки фирменного спектакля “уральской зоны”» (см. [15, с. 20]).

Характерно, что театр кукол под их руководством стал называть себя театром куклы и актера или театром актера, куклы и предмета. Например, В. Л. Шрайман создал в Магнитогорске театр куклы и актера «Буратино». В Томске благодаря Р. М. Виндерману появился театр куклы и актера «Скоморох». В Курганском театре кукол «Гулливер» М. А. Хусид и Б. Ю. Понизовский пробовали себя «в неожиданном для театра кукол жанре. Суть его актер, кукла, предмет» (см. [18]).

Такой поворот в восприятии куклы был продиктован общей ситуацией в культурном пространстве тех лет. Не случайно искусством театра начинают рефлектироваться отношения человек – кукла – вещь. Смыкание этих понятий в сознании эпохи дает толчок к развитию нового направления в театре кукол.

П. Богданова в своей работе связывает стремление режиссеров избежать тотального контроля власти над искусством, цензуры с появлением концептуализма, который содержит в себе образы-символы, образы метафоры, в которых заключен некий скрытый смысл. Расшифровка этих смыслов и определяет процесс восприятия концептуального искусства» и позволяет «высказывать важные для режиссеров идеи в завуалированном виде» [1, с. 11].

В «Словаре культуры XX века» П. Руднева концептуализм определяется как «направление в искусстве, прозе и поэзии последних двадцати лет советского строя, возникшее как эстетическая реакция на “зрелый” социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность. Концепт – это затертый до дыр советский текст или лозунг, речевое или визуальное клише. С этим материалом и работали представители русского К.» [20, с. 137].

Возникновение внутреннего противостояния власти было следствием тех рамок, которые накладывались на деятелей искусства: цензура, ограничивающая круг тем и произведений, утверждение единого художественного метода в искусстве и отрицание других, вмешательство в художественную политику вызывало поиски иных способов коммуникации со зрителем (выработку «эзопова языка»). А порожаемое таким положением дел ощущение личной несвободы художника вело к выявлению новых связей между человеком и окружающим миром: граница между человеком и вещью осознается как проницаемая, понятие куклы расширяется и включает в себя помимо иных идеи зависимости, омертвления, подмены. В театре кукол эти смыслы проявляются в спектаклях «Уральской зоны». Объясняется это, вероятно, тем, что театр кукол, существующий на периферии сознания контролирующих органов как театр для самых маленьких, оказывался пространством в какой-то мере более свободным для высказывания. Географическая удаленность от «центра» также давала больше возможностей для эксперимента, который был важной частью эстетической программы «уральцев».

Другим важным фактором, способствующим формированию творческого почерка режиссеров «Уральской зоны» выступила идея синкретизма, актуализировавшаяся в художественной культу-

ре этого времени. Так, С. Савицкий, рассуждая о литературе периода, писал: «Мы называем неофициальную литературу именно литературой, осознавая долю условности, с которой это слово в некоторых случаях применимо к нашему предмету. Авторы, принадлежавшие к этому сообществу, развивали традицию синкретического авангарда, в рамках которой искусства сливаются в едином художественном замысле, размывая внутренние границы. “Анемическое кино” (1926) Марселя Дюшана – одного из кумиров неофициальных художников – однозначно не определить как фильм, литературный текст или произведение изобразительного искусства. <...> Произведение М. Дюшана – не что иное, как синкретический художественный жест, который был с энтузиазмом развит тотальным и поп-артистским искусством 1960-х годов» [21, с. 7].

Об аналогичном процессе можно говорить и в театре кукол. Уже в работе предшественников «Уральской зоны» намечается движение в сторону синтетических театральных форм, проявляющееся в том числе и в размывании границ между театром кукол и театром драматическим. В «Словаре театра» Патриса Пави термин «синтетический театр» имеет следующее определение (статья «Театр синтетический» отсылает к статье «Театр тотальный»): «...представление, использующее все средства художественной выразительности, обращенное сразу ко всем воспринимающим способностям человека, создающее впечатление универсального масштаба происходящего, насыщенного многообразием значений, поработавших публику. В распоряжении этого театра находится множество технических средств (уже существующих и только появляющихся), в частности, новейшие виды сценической махи-нерии, сменяемые декорации, аудиовизуальные технологии...» [17, с. 359].

Так сложилось, что пути эстетического развития театра кукол в 1970–80-е годы определяли именно ученики М. М. Королева, и пути эти вели в сторону синтетического театра. В 1988 году в журнале «Театральная жизнь» появилась статья В. Л. Шраймана с характерным названием – «В поисках синтетического театра», – в которой он защищал идею развития театра через развитие выразительных средств и формирование синтетического актера: «Взрыв выразительных средств, как известно, качественно изменил прежние пред-



ставления о театре кукол, сценографии, актерском искусстве...» [26, с. 21].

Важно отметить, что стремясь к выработке собственного художественного языка, режиссеры «Уральской зоны», пошли по пути, чуть раньше намеченному Б. И. Аблыниным в московском театре «Жаворонок», в искусстве которого наиболее полно, по свидетельству Н. И. Смирновой, была реализована идея содружества маски и куклы. Программным спектаклем театра стал «Жаворонок» (1968) по пьесе Ж. Ануя. В этом спектакле, как отмечает Н. И. Смирнова, актеры не прятались за ширму: «Куклы движутся и говорят, чтобы достовернее и полнее раскрыть сложные противоречивые характеры героев. Куклы будут спорить, плакать, бороться и побеждать. А кукловоды лишь иногда обратятся к зрителям и, глядя им в глаза, произнесут те фразы, которые драматург поручил им сказать от его авторского имени, чтобы они прозвучали особенно четко» [23, с. 178]. Жанна также играет куклой, но в момент, когда она оказывается перед лицом смерти, актриса отбрасывает куклу и играет в живом плане. Маска же благодаря своей статичности и монолитности несла в спектакле идею «исторической обреченности этих персонажей» [23, с. 181]. По сути, театр кукол 1960-х сделал то, о чем мечтали драматурги и режиссеры драматического театра начала XX века: **через соединение нескольких фактур – живого тела, маски, куклы – представили тот объемный вещественно-духовный мир на сцене, который задействовал одновременно все возможности и способности воспринимающего субъекта – зрителя.**

К 1971 году театр Б. Аблынина, кажется, исчерпывает себя, все варианты взаимодействия куклы, человека и маски им к этому времени уже опробованы, поиски в тот момент заходят в тупик, однако его эксперимент в области театра синтетического (или тотального) был первым шагом к реализации идей, манифестируемых представителями «Уральской зоны».

Режиссеров увлекала не столько работа с куклой как с «художественным инструментом», сколько сама идея соотношения живого и мертвого, игра с пространством и материальной средой, через их новые комбинации – порождение новых смыслов. Об этом говорил М. Гуревич в беседе с И. Жаровцевой на страницах журнала «Театр» в 1987 году: «10–15 лет назад в куколь-

ный театр пришло поколение, быть может, не слишком одержимое изначально идеей куклы, а просто желавшее сказать свое слово о мире – но именно в куклах, в новом их понимании, увидевшее эту возможность» [8, с. 113].

Таким образом, формирование театра кукол «Уральской зоны» было обусловлено следующими предпосылками:

1) *Внутренним противостоянием официальной власти и сложившейся системы отношений в театральном пространстве:*

- Театр кукол, являясь частью широкого потока «социалистической культуры и искусства» согласно принятым XXV съездом «Основным направлениям развития народного хозяйства СССР на 1976–80-е годы» становился частью программы «по идейно-политическому, нравственному и эстетическому воспитанию советских людей, формированию их духовных запросов» [14, с. 163]. Понимание задач искусства и театра кукол режиссерами «Уральской зоны» было отличным от партийных. И. Уварова в статье «Уральская зона» отмечала: «Искусство, которым они намерены были заниматься, находилось в русле тех эстетических исканий, – да хотя бы в области литературы, – которые от государственной идеологии дистанцировались, создавая свою сферу, свой мир» [25, с. 61].

- Молодым режиссерам важно было прийти в пространство, условно говоря «пустое», в котором можно создать свой театр. Как пишет И. Уварова, «режиссеры <...> покинули Ленинград, отправились на Урал. С точки зрения ленинградца – это весьма удаленные края, и они уехали подальше от центра, разумно посчитав, что там, где «подальше», начальство не столь подковано в деле бдительности. Тем более – театр-то кукольный, это вам не Таганка и не Современник...» [25, с. 61]. Таким образом хотя бы отчасти преодолевалось «центристски» организованное театральное пространство (с театром С. В. Образцова в качестве центра).

- Преодоление инерции восприятия театра кукол как театра для самых маленьких, отстаивание права на серьезное высказывание – один из принципов «Уральской зоны». В репертуаре театров идут «Дракон» Е. Шварца, «Следствие по делу Вилли Старка» по роману Р. П. Уоррена, «Дом, который построил Свифт» Г. Горина (реж. В. Шрайман), «Карьера Артуро Уи, которой могло

не быть» Б. Брехта, «Процесс над Жанной Д'Арк. Руан. 1431» по текстам Ж. Ануя, Г. Панфилова, Б. Шоу, «Соломенный жаворонок» В. Новацкого, Ю. Фрийдмана (реж. В. Вольховский) и многие другие.

2) *Контекстом театра кукол того времени:*

- Оппозиция по отношению к методу, утвержденному театром С. В. Образцова.

- Процессы, начавшиеся в 1960-х годы в Москве и Санкт-Петербурге под влиянием международных фестивалей кукольников в Бухаресте. В театре кукол возникает новая художественная парадигма: происходит размыкание его

границ, обращение к широкому контексту искусства.

С самого начала включение театра кукол в общекультурный процесс было одной из основополагающих идей режиссеров «Уральской зоны», в круг их интересов входили пантомима, театр маски, драматический театр, народное искусство; был интерес и к искусству других эпох: искусству возрождения, авангарду, импрессионизму. Не случайно именно за Уралом возникают лаборатории, целью работы которых становится осмысление театра и куклы в их историческом и культурологическом аспектах.

### Литература

1. Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. – М., 2010. – 176 с.
2. Булатова М. Уральская зона // *Кукарт*. – 2005–2006. – № 10–11. – С. 63–64.
3. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 368 с.
4. Глазунова О. Те мушкетеры и эти // *Театр*. – 2006. – № 1. – С. 60–66.
5. Голдовский Б. П. История драматургии театра кукол. – М., 2007. – 328 с.
6. Голдовский Б. Российский театр кукол в период постмодерна [Электронный ресурс]. – URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-278823.html>
7. Дмитриев Ю. Большое собрание маленьких кукол // *Советская культура*. – 1960. – 1 нояб.
8. Жаровцева И. «Мой кукольный театр глубок и мудр...» // *Театр*. – 1987. – № 7. – С. 103–117.
9. Иванова А. А. Театр кукол: содержательность традиционных технологических систем: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1996. – 17 с.
10. Капралов Ю. Первые спектакли о современности // *Театр*. – 1950. – № 5. – С. 37–43.
11. Королев М. М. Искусство театра кукол: Основы теории. – Л.: Искусство, 1973. – 111 с.
12. Ленинградский Государственный большой театр кукол. – Л., 1975. – 31 с.
13. Ленинградскому государственному большому театру кукол 50 лет. – Л., 1982. – 206 с.
14. Лукин Ю. А. Художественная культура зрелого социализма. – М.: Искусство, 1977. – 271 с.
15. Мухин К. Миг между прошлым и будущим // *Театральная жизнь*. – 1989. – № 13. – С. 20–21.
16. Образцов С. В. Режиссер условного театра // *Театр*. – 1940. – № 11. – С. 45–55.
17. Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – 516 с.
18. Полесский Э. Шаги «Гулливера» // *Вечерний Свердловск*. – 1976. – 14 дек.
19. Райтгаровская Н. Владимир Штейн. История одного театра и судьбы. – М., 2010. – 264 с.
20. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
21. Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М., 2002. – 153 с.
22. Семидесятые как предмет истории русской культуры / ред.-сост. К. Ю. Рогов. – М.: Венеция, 1998. – 302 с.
23. Смирнова Н. И. Искусство играющих кукол: Смена театральных систем. – М., 1983. – 270 с.
24. Уварова И. П. «Кукла Мейерхольда» // *Кукарт*. – 2004. – № 9. – С. 4–14.
25. Уварова И. П. Уральская зона // *Кукарт*. – 2005–2006. – № 10–11. – С. 61–62.
26. Шрайман В. Л. В поисках синтетического театра // *Театральная жизнь*, 1988. – № 8. – С. 21.

### References

1. Bogdanova P. Rezhissery-shestidesiatniki [Directors of the Sixties]. Moscow, 2010. 176 p. (In Russ.).
2. Bulatova M. Ural'skaia zona [The Ural Zone]. *Kukart*, 2005–2006, no. 10–11, pp. 63–64. (In Russ.).
3. Vail' P., Genis A. 60-e. Mir sovetskogo cheloveka [60s. The World of the Soviet Person]. Moscow, 1996. 368 p. (In Russ.).
4. Glazunova O. Te mushketery i ehti [Those Musketeers and These]. *Teatr [Theatre]*, 2006, no. 1, pp. 60–66. (In Russ.).
5. Goldovskii B.P. Istoriia dramaturgii teatra kukol [History of Dramatic Art of Puppet Theatre]. Moscow, 2007. 328 p. (In Russ.).

6. Goldovskii B. Rossiiskii teatr kukol v period postmoderna [The Russian Puppet Theatre in the Period of a Postmodern]. Available at: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-278823.html> (accessed 13.10.2014). (In Russ.)
7. Dmitriev Iu. Bol'shoe sobranie malen'kikh kukol [Big Meeting of Small Dolls]. *Sovetskaia kul'tura [Soviet Culture]*, 1960, September 1. (In Russ.).
8. Zharovtseva I. "Moi kukol'nyi teatr glubok i mudr..." ["My Puppet Theatre is Deep and Wise..."]. *Teatr [Theatre]*, 1987, no. 7, pp. 103–117. (In Russ.).
9. Ivanova A.A. Teatr kukol: sodержatel'nost' traditsionnykh tekhnologicheskikh system. Avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniia [Puppet Theater: pithiness of traditional technological systems. Diss. Candidat of Art History]. Saint-Petersburg, 1996. 17 p. (In Russ.).
10. Kapralov Iu. Pervyye spektakli sovremennosti [First performances of the present]. *Teatr [Theatre]*, 1950, no. 5, pp. 37–43. (In Russ.).
11. Koroliev M.M. Iskusstvo teatra kukol: osnovy teorii [The Art of the Puppet Theatre: Theory Bases]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1973. 111 p. (In Russ.).
12. Leningradskii bol'shoi teatr kukol [Leningrad Bolshoi Puppet Theater]. Leningrad, 1975. (In Russ.).
13. Leningradskomu Bol'shому teatru kukol 50 let [The Leningrad state Bolshoi Puppet Theater is 50 years old]. Leningrad, 1982. 206 p. (In Russ.).
14. Lukin Iu.A. Hudozhestvennaia kul'tura zrelogo soctsalizma [Art Culture of Late Socialism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 271 p. (In Russ.).
15. Mukhin K. Mig mezhdu proshlym i budushchim [The Moment between the Past and Future]. *Teatral'naia zhizn' [Theatrical Life]*, 1989, no 13, pp. 20–21. (In Russ.).
16. Obraztsov S.V. Rezhisser uslovnogo teatra [Director of Conditioned Theatre]. *Teatr [Theatre]*, 1940, no. 11, pp. 45–55. (In Russ.).
17. Pavi P. Slovar' teatra [Dictionary of Theater]. Dunode, Paris, 1996, 472 p. (Russ. ed.: Pavi P. Slovar' teatra [Dictionary of Theater]. Moscow, 1991. 516 p. (In Russ.).
18. Poleskii E. Shagi Gullivera [Gulliver's Steps]. *Vechernii Sverdlovsk*, 1976, Desmber 14. (In Russ.).
19. Raitarovskaia N. Vladimir Shtein. Istoriia odnogo teatra i sud'by [Vladimir Shtein. History of one theater and destiny]. Moscow, 2010. 264 p. (In Russ.).
20. Rudnev V.P. Slovar' kul'tury XX veka. Kliuchevye poniatii [Dictionary of the XX century culture. Key concepts]. Moscow, Agraf Publ., 1997. 781 p. (In Russ.).
21. Savitskii S. Andegraund. Istoriia i mify leningradskoi neofitsial'noi kul'tury [Underground. History and myths of the Leningrad informal literature]. Moscow, 2002. 153 p. (In Russ.).
22. Semidesiatye kak predmet istorii russkoi kul'tury [The seventieth as the subject of history of the Russian culture]. Moscow, Venice Publ., 1998. 302 p. (In Russ.).
23. Smirnova N.I. Iskusstvo igraushchikh kukol: Smena teatral'nykh system [Art of the Playing Puppets: Change of theatrical systems]. Moscow, 1983. 270 p. (In Russ.).
24. Uvarova I.P. "Kukla Meerkhol'da" ["Meyerhold's Doll"]. *Kukart*, 2004, no. 9, pp. 4–14. (In Russ.).
25. Uvarova I.P. Ural'skaia zona [The Ural Zone]. *Kukart*, 2005–2006, no. 10–11, pp. 61–62. (In Russ.).
26. Shraiman V.L. V poiskakh sinteticheskogo teatra [In Search of Synthetic Theater]. *Teatral'naia zhizn' [Theatrical Life]*, 1988, no 8, pp. 21. (In Russ.).