



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ HISTORY OF ART

УДК 792.09

КУКЛЫ В СПЕКТАКЛЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА «КЕТЧ СО СМЕРТЬЮ» (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЮ Э.-Э. ШМИТТА «ОСКАР И РОЗОВАЯ ДАМА» ИЗ ЦИКЛА «О НЕЗРИМОМ»)

Ходанен Людмила Алексеевна, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы и фольклора, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: hodanen@yandex.ru

В статье рассматривается проблема использования поэтики театра кукол в спектакле драматического театра. Материалом для изучения является постановка монопьесы Э.-Э. Шмитта «Оскар и Розовая дама» из цикла «О незримом», осуществленная в театре «Белый остров» (г. Кемерово, режиссер-постановщик С. Басалаев). Задача статьи – рассмотрение художественной семантики детской игры как органичной формы мировосприятия и поведения ребенка, главного героя спектакля, и роли игры в разрешении трагической коллизии, обусловленной смертельным диагнозом Оскара. Выделено и проанализировано несколько форм игры: письма мальчика к Богу, движение по вымышленной лестнице времени, подсказанные Розовой дамой, и создание своего театра кукол, в котором герой разыгрывает случившиеся с ним события, превращаясь в актера-кукловода. Рассмотрена роль Розовой Дамы, становящейся клоунессой и создающей игровую ситуацию для находящегося в депрессии Оскара вымышленными рассказами о своем прошлом. Установлено, что игровые формы поведения и творчества выступают средством раскрытия внутреннего мира подростка в процессе становления его духовного опыта, а также служат созданию сквозного действия и формируют целостный мир спектакля.

Ключевые слова: Э.-Э. Шмитт, спектакль, герой, куклы.

THE PUPPETS IN THE DRAMA THEATRE PERFORMANCE “CATCH FOR DEATH” (AFTER E. E. SCHMITT’S “OSKAR AND THE PINK DAME” (THE “INVISIBLE” CYCLE))

Khodanen Ludmila Alekseevna, Dr of Philological Sciences, Professor, Professor of Department of Russian Literature and Folklore, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: hodanen@yandex.ru

The known soviet psychologists D. Elkonen and L. Vygodskiy consider the gaming nature of the children’s “psychomotorica.” In the theatrical performance under discussion the hero of which is a child, the producer realizes the peculiarities of the children’s perception and fill it with artistic content.

In the performance “Catch with Death,” staged in the “White Island” Theatre (Kemerovo, S. Basalaeв as a producer, M. Proshkina as an artist and I. Puzyreva as a choreograph) the tragic situation with a deadly illness of a child is in the basis of the staged story. In the performance the inner world of the main hero is in the focus

of attention. The hero is under spiritual revival and acquires belief in Christ. The children's game is the main form of the stage performance and defines the character of the communication with the audience. Meetings with the child's parents, meetings and talks with the Pink Dame, the main hero's love to a girl-patient, Patty Blue, his contacts with other children-patients, doctors and nurses of the hospital are given as facts, which Oskar reports to the God and stage in his own puppet-theatre. Thus, everything which is going on, is given through the eyes and consciousness of the main hero. The gaming situation comes from the dialogue of Oskar and the Pink Dame, who as a clowness, tries to encourage and challenge the teenager who is deeply depressed. The Pink Dame tells him stories of her imaginary activities as a daring catchist. Quite understandable and close to him world of brave and daring actions encourages Oskar, inspires energy for activities into him. He creates his own small puppet-theatre, where he stages the events happened to him. Three puppets turned into personages and some objects found in the ward, everything around him are made participants of the show by him. In the performance under discussion the producer employs an element, known as an "open device"- puppet work without screen. The actress E. Purgina works with finger-puppets, "talking" puppets, with objects turned into puppets. Oskar, performed by the Pink Dame, always remains the main hero of the acting and determines his spiritual revival. Simultaneously, the personified puppets and other objects get into conflict and mise en scene, created by the boy, form some plastic visible world which reflects his perception and understanding of everything happened to him. The puppet-theatre poetics in the performance "Catch with Death" appeared to be a colourful, expressive means to reveal the inner world of the teenager-hero, the creative potentiality of the personality, the richness of psychological reactions, gestures, motions, deeds of the Unknown on the way to the hero's maturity. The puppet manipulation did not turn into simple illustrations of Oskar's thoughts, but they became a means of expression of "transcendental" action, realized in the conflicts and dialogues of the personages, which in itself forms the integral world of the performance.

Keywords: E.-E. Schmitt, performance, hero, puppets.

Спектакль, в котором главными действующими персонажами становятся дети, актуализирует игру как отличительную черту детской психомоторики. Игра – это естественное состояние ребенка, который в ней пробует будущие социальные роли, подражает взрослой жизни. Один из известных отечественных психологов, подчеркивая ориентированность игр детей среднего возраста на развитие личностной позиции, отмечает, что в них происходит «первичная эмоционально-действенная ориентация в смыслах человеческой деятельности, возникает сознание своего ограниченного места в системе отношений взрослых и потребность быть взрослым» [4, с. 273].

Представляет интерес рассмотреть художественную семантику детской игры, использованной в театральной постановке, и ее роль в создании целостного мира спектакля, герои и содержание которого связаны с миром ребенка. В качестве материала для изучения выбран спектакль «Кетч со смертью», поставленный в новом Кемеровском театре «Белый остров», который открылся его премьерой в феврале 2015 года.

Режиссер-постановщик – С. Басалаев, художник М. Прошкин, хореограф И. Пузырева.

В «монопьесе» Э.-Э. Шмитта «Оскар и Розовая дама» из цикла «О незримом» [2, с. 148], по которой поставлен спектакль, основа игровой ситуации трагична. Подросток умирает в детской онкологической больнице после неудачной операции. Розовая дама, своего рода добровольный психотерапевт, приходящая к больным детям, подсказывает ему игры, чтобы он не погружался в депрессию, – это письма к Богу и условное движение по символической лестнице возрастов человека, в которой каждый день равен десяти годам. Оскар будет подниматься по ней в свои последние дни. Включаясь в эти игровые ситуации, мальчик рассказывает о своих поступках и душевных состояниях и о своем меняющемся отношении к происходящему с ним и в такой форме проживает все этапы жизни человека.

В ряду нескольких постановок этого произведения Шмитта, которые прошли за последние годы в театрах, спектакль театра «Белый остров», привлекает внимание интересным сценическим

решением главной коллизии – победы, как сам герой говорит, над «неизвестностью» [3] и вхождением в мир христианских вечных ценностей.

Режиссер-постановщик акцентирует внимание на внутреннем мире центрального героя в столь особых условиях существования. Средством его раскрытия является детская игра, которая выступает основной формой действия и определяет характер коммуникации со зрительным залом. Свидания с родителями, встреча и беседа с Розовой дамой, любовь к больной девочке Пегги Блю, общение с другими больными детьми, врачами и персоналом больницы представлены как факты, о которых, как и в тексте пьесы, Оскар пишет в письмах Богу. Но в этом спектакле он также их разыгрывает в придуманных сценках и диалогах. Таким образом, все происходящие события представлены в опыте его сознания и в творчестве, с сохранением проявлений, присущих мальчику-подростку.

В связи с изначальной установкой на раскрытие мировосприятия главного героя роли всех персонажей в спектакле исполняет одна актриса. Замечательно справляясь со сложной задачей, Екатерина Пургина сумела передать сложность театрального существования героя в спектакле. В ее точной игре Оскар посылает смелые реплики в зрительный зал, выступает творцом повторенных в игровой форме разговоров с другими персонажами, с внутренней напряженностью пишет свои письма-монологи к Богу, рассказывает о встрече с Ним, верит Ему. В удачно найденной пластике жестов, движений, танцев органично переданы боль и страдания, безудержная отчаянность и стойкость маленького героя. Оскар сообщает зрителям о своем диагнозе в первом, почти сумасшедшем рэпе, не боясь произнести вслух, что у него рак. Так дерзко и отважно начинается этот кетч героя со смертью, чтобы потом, пройдя опыт духовного становления, ему прийти к «единственному решению у жизни – жить» и понять, что Бог есть, он «здесь», как скажет он всем в одном из последних писем.

Опыт жизни в форме слов к Богу, который ему предложила Розовая дама, соединился с собственным детским конкретным, пластически зримым воссозданием событий. Мальчик узнает

свой диагноз, начинает жить с ним, сочувствует другим пациентам, влюбляется, нечаянно изменяет своей подруге, учится просить прощения и прощать, сближается с родителями и хочет сохранить связи с дорогими людьми до конца. Все эти прошедшие «истории», случившиеся с ним, подросток разыгрывает в своем маленьком спектакле перед зрителем, в такой форме комментируя их.

Этот художественно выразительный прием органично и точно передает естественную для детского подросткового сознания игровую творческую природу мировосприятия и одновременно становится основой действия.

В ежедневных письмах к Богу Оскар учится просить Его о других и о себе и напоминать еще раз о своих просьбах. Сохраняя достоинство перед лицом высшей силы, смело и даже залихватски, мальчик, почти как юнга на судне, отдает честь Богу-капитану. Понимание его мощи придет далеко не сразу, только в финале. Первой судьбоносной встречей с этим незримым собеседником станет Рождество, день рождения Бога, когда Оскар усыновляет Розовую даму, прощает своих родителей. О свидании с Богом в часовне, куда приведет его Розовая дама, рассказывает уже повзрослевший герой. Ощувив почти вживе боль распятия и постигая смысл страданий Христа, он по-другому начинает воспринимать мир и себя.

При этом игра Оскара в создаваемом спектакле не является калькой взрослых штампов поведения, как это происходит у младших детей, а предстает как игра подростка, говоря словами Л. Д. Выгодского, Ernstspiel, серьезная игра (цит. по [4, с. 222]).

Герой предстает перед зрителем в своем смешном разноцветном клоунском костюме с многочисленными карманами, из которых он вынимает и оживляет игрушки и берет разные вещицы, окружающие его в больничной палате, чтобы строить свой маленький спектакль. Этот наряд и поведение героя в нем образуют еще один очень важный ход в развитии действия. Розовая дама – клоунесса, и она придумывает для Оскара свое прошлое кетчистки, с азартом рассказывая о победах на рингах в поединках с сильными и хитрыми соперницами. Язык хрипловатого бойцовского юмора в рассказах о дерзких победах понятен и

нравится подростку, пробуждает в нем активную энергию действия, и он отвечает на эту игру клоунессы своей игрой.

Воссоздавая становление духовного мира мальчика-подростка, уходящего из жизни, режиссер использовал в спектакле поэтику театра кукол. В действии использован элемент сценической игры, которая называется «открытый прием». Ее смысл состоит в том, что «кукольник не скрывается от зрителя, а работает с куклой открыто [1, с. 291]. Отдадим дань мастерству и такту работы актрисы Е. Пургиной как кукловода, работающего с пальцевой куклой, с «оживающей» куклой, с предметом, превращенным в куклу. При этом Оскар в исполнении актрисы всегда остается героем сквозного действия, в котором открывается его духовный путь, и одновременно им самим одушевленные куклы и предметы становятся участниками конфликтных ситуаций, целых мизансцен, которые мальчик создает, формируя особый пластически зримый мир как результат своего восприятия и понимания всего, что с ним происходит.

Постигая смысл присутствия Бога, Оскар приходит к мысли, что Всевышний не дед Мороз, приносящий подарки. Дедом Морозом стал отец, даритель всевозможных игрушек, готовый часами углубляться в чтение инструкций по их применению, потому что кроме дарения игрушек он не знает, как общаться с Оскаром. В театре Оскара в роли родителей – маленький красный автомобиль. Они действительно приезжают на таком к Оскару. Натянутая на игрушечном автомобильчике шапочка деда Мороза – это знак оценки их слов и поведения. Они скрывают свой страх перед болезнью сына, не знают, как сказать ему правду, заслоняясь подарками.

В спектакле, который создает Оскар, основных кукол три – медвежонок Бернар, упомянутый в тексте пьесы, и добавленные персонажи – маленький жеребенок с тонкими ножками и робкий белый барашек. В психоаналитическом дискурсе их можно было бы назвать архетипами из подсознания Оскара: один – немного упрямый и надежный, два других нежные трепетные, ранимые. Медвежонок Бернар – верный друг Оскара, с которым он почти не расстается. Когда родители ему предлагают заменить потрепанную игруш-

ку на новую, возмущенный этим, он объяснит в письме Богу, что друзей не предадут.

У игрушек появляются свои партии в сценическом диалоге Оскара с окружающими людьми, с миром, из которого он уходит. Медвежонок с лысинкой похож на Оскара, и он исполняет его роль. Его Оскар подсаживает на лестницу времени, в которой каждый проем – это десять лет прожитой жизни, и медвежонок будет карабкаться вверх, к небу.

Медвежонок играет также роль Розовой дамы, тогда, мягкими лапами касаясь Оскара, он рассказывает о своих былых победах в бурных кетчах, спокойно говорит ему о времени и возрастах жизни, о его родителях, о жизни и вечности. Оказавшийся в руках у мальчика в этой роли медвежонок призван «овеществить» для зрителя то, как воспринимает он слова женщины, выполняющей столь трудную задачу – прожить, быть рядом с уходящим ребенком. Медвежонок символизирует в эти моменты детское сознание, всегда конкретное, ясное, доверчивое, настроенное на доброту. Именно эти чувства переживает Оскар, ведя беседы с Розовой дамой, и эмоциональный мир их передают жесты медвежонка Бернара. Он ведь друг, теплый, мягкий.

Органично введена в спектакль и вторая кукла, милый жеребенок. Он превращается в доктора Дюссельдорфа, в девочку Пегги Блю, голубую принцессу, как ее называет Оскар. В фактуре пушистого материала, из которого сделана эта кукла, в зафиксированной позе удивления, неожиданности или испуга этого персонажа с большими темными, широко открытыми глазами запечатлелись и печаль, и хрупкость. Третья кукла, барашек с его жертвенно склоненной головкой, связан с больничной темой. Она выстраивается на контрапункте. В прологе подросток лихо бравировует своей отверженностью, в резком рэповом каскаде движений он сообщает зрителям, что доктор не нашел у него сердца. А в кукольном спектакле этот мотив получает иную семантику. Поникший белый барашек с печальными глазами смотрит из висящей сеточки с игрушками. Таким изображает Оскар доктора Дюссельдорфа у дверей своей палаты. Он жертвенно и виновато стоит перед мальчиком, не знает, как заговорить с ним. Операция была неудачной. Отчужденный от больных

мир врачей, который воплощает Дюссельдорф, знающий о его обреченности, в своем кукольном театре Оскар приближает, благодаря чему возникает общение. Трагизм уходит в глубину происходящего диалога, не становясь от этого меньше, а приобретая те формы выражения, которые рождены в детском сознании, всегда ищущем доброты и гармонии. Мальчик успокаивает доктора, прощает и утешает его.

Жеребенок в руках Оскара становится девочкой Пегги, голубой феей, в которую влюблен Оскар и хочет защищать от ночных призраков, персонифицированных болей, которых она боится. А потом, когда герои станут ближе, Оскар создаст удивительно красивый образ их детской любви. Медвежонок достигнул в лестнице времени брачного возраста, и тогда Оскар подвесит вверху и заставит кружиться два обруча-кольца, в центре одного он поместит приглаженного лысого медвежонка, а в другом появится белый жеребенок с легкой гривкой-фатой. Соприкоснувшиеся только краями своих окружностей, голубой и розовый, обручи кружат словно сами жизни этих детей, встретившихся перед лицом вечности на мгновение.

Визуальный образ гармонично вписан в музыкальный ряд, который создает мелодия «Вальса снежинок» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчика». Эта музыка, первоначально тихо звучащая из подаренного плеера, в мизансцене наполняет все пространство нежной объемной гармонией звуков, легко подхватывающих движение, уводящих его высоко под небеса.

В своем игровом творческом восприятии происходящих событий герой способен оживлять не только родных кукол, своих спутников, но и

все окружающие его в больничной палате игрушки, вещи, гаджеты. Швабра изображает девочку в черном паричке, которая бесцеремонно поцеловала его в губы, а халат на спинке стула из знакового атрибута превращается во всех докторов больницы сразу.

Игровые жесты Оскара в первом действии иногда напоминают фокусы. Особенно это акцентировано в момент, когда он жонглирует разноцветными шариками, легко и задорно перебрасывая и смешивая их, представляя себя магом, который может всем управлять. Иным смыслом наполняется эта игра в конце спектакля, когда умирающий герой постигает присутствие в мире Бога. На красивом воздушном шарике, который он перед своим уходом оставит в подарок Розовой даме, будет написано: «Только Богу дано право меня разбудить».

Поэтика театра кукол в спектакле «Кетч со смертью» стала ярким выразительным средством раскрытия внутреннего мира героя-подростка, творческого потенциала его личности, богатства психологических реакций, жестов, движений, поступков маленького героя в его кетче с «неизвестностью», в его взрослении и победе. При этом куклы и манипуляции с ними не превратились в простые иллюстрации мыслей Оскара, а стали выразителями действия, осуществляемого в столкновениях и диалогах этих персонажей и формирующего целостный мир спектакля. Предложенный вариант финала – белое полупрозрачное полотно, покрывающее горизонталь и вертикаль сцены, – прочитывается как выразительная метафора ухода героя в незримый мир, где рядом с ним будет Бог, и одновременно это занавес в театре, который создал Оскар, уходящий за ширмы.

Литература

1. Голдовский Б. П. Куклы: энцикл. – М.: Время, 2004. – 496 с.
2. Мягкова И. Г. Предисловие переводчицы // Театр. – 2003. – № 4.
3. Шмитт Э.-Э. Оскар и Розовая дама // Театр. – 2003. – № 4. – С. 136–148.
4. Эльконин Д. Б. Психология игры. – М.: Владос, 1999. – 360 с.

References

1. Goldovskii B.P. Kukly: entsiklopediia [Puppets: encyclopedia]. Moscow, Vremia Publ., 2004. 496 p. (In Russ.).
2. Miagkova I.G. Predislovie perevodchitsy [Preface of the translator]. *Teatr [Theatre]*, 2003, no. 4. (In Russ.).
3. Shmitt E.-E. Oskar i Rozovaia dama [Oskar and the Pink Dame]. *Teatr [Theatre]*, 2003, no. 4, pp. 136–148. (In Russ.).
4. Elkonin D.B. Psikhologiiia igry [Game psychology]. Moscow, Vlados Publ., 1999. 360 p.