

## К «ОПРЕДЕЛЕНИЮ» ТЕАТРА КУКОЛ

Общеизвестно, насколько исторически взаимосвязаны между собой Харьковский театр кукол и кафедра театра кукол Харьковского университета искусств. Если бы в истории театра не существовало столь весомых традиций, составляющих главное богатство его творческого наследия – театра корифеев, – не было бы смысла в этой статье. Подавляющее большинство театров кукол Украины, несмотря на свою многолетнюю историю, традиций подобной значимости так и не возымели, или не имеют их в той значимости, как это случилось именно в Харьковском театре кукол. Ведь недаром сложилось понятие – харьковская школа кукольников.

Одно из направлений эстетики, существующее сегодня на кафедре и озаглавленное его идеологами как «театр анимации», может смело соперничать (как они, очевидно, и соперничают) с европейскими театральными школами. Однако возникает сбивающий с толку вопрос, касающийся тех тенденций, которые сегодня возобладали на кафедре: почему стали первостепенными *другие*, по отношению к традициям Харьковского театра кукол, направления эстетики?<sup>1</sup> И это на кафедре, которая была основана на такой базе театра корифеев, что невозможно отделаться от мысли, будто мы, уподобившись пушкинскому скупому рыцарю, восседаем на хранящихся в глубоких подвалах сундуках с сокровищами и не даем им ходу. Другими словами, имея «капитал», не запускаем его в «экономику», не создаем из него полезное производство. Но проблема состоит в том, что традиции, породившие знаменитую харьковскую школу кукольников, существовали и существуют, а кафедра, словно их не замечает, упорно устремляясь в свой кукольный «евросоюз». Приезжая на международные фестивали, гордимся: вот, мол, смотрите, и мы работаем не хуже Европы! И Европа не скупится на комплименты:

<sup>1</sup> В статье не содержится объяснение понятия харьковской школы кукольников, каковы ее признаки и особенности. Вопрос этот слишком объемный, и он подробно освещен в готовящейся к выпуску монографии А. Ю. Рубинского «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы».

да, дескать, действительно – одна из лучших школ! А вот в доказательство – дипломы, грамоты, призы.

При чем же здесь Европа, откуда ей знать об истинных харьковских традициях?! Хотя, когда-то они были хорошо знакомы европейцам, но с тех пор много воды утекло. Уметь делать театр, как в Европе – так и в Японии могут. А вот создать театр на традициях, которые однажды поставили «на колени» Европу – не это ли обстоятельство сегодня могло бы составить честь нашей кафедре?

Зачем была создана кафедра театра кукол? Заботился ли тогда Виктор Андреевич, в том далеком 1969 году, только лишь о подготовке кадров кукольников для всей Украины? Ведь именно в те годы уже стояла острая проблема в воспитании смены для собственного театра. Кому передать мастерство, школу – вот что заботило и В. А. Афанасьева, и самих корифеев. Поэтому, несмотря на высочайший уровень «преподавания» мастерства актера в стенах театра, стала острой необходимость подготовки кадров для Харьковского театра кукол (и в том числе, для театров кукол всей Украины) на кафедре, как учебном заведении более широкого профиля подготовки.

Кафедра театра кукол была создана фактически на базе театра, однако, имея грандиозную, богатейшую школу в стенах Харьковского театра кукол, кафедра, тем не менее, школой не воспользовалась. К моменту образования харьковской кафедры, уже десять лет функционировала ленинградская кафедра, организованная М. М. Королевым, и буквально первое, что было им сделано – создание методики и теории ленинградской школы кукольников. Это была та методика, которую впоследствии использовали харьковчане, не имевшие теоретических изысканий в своей области. С одной стороны, кафедры как будто бы развивалась, а с другой, – обозначилась определенная стагнация с самого начала функционирования харьковской кафедры. Любопытен факт: первые выпускники харьковской кафедры 70-х годов после приглашения на работу в Харьковский театр кукол через пару сезонов стали «растекаться» по другим, более «передовым» театрам кукол, где бурлила активная творческая жизнь. Это свидетельство больших проблем внутри Харьковского театра кукол, а также самой школы, которая на кафедре не стала во главу угла, а в театре она потихоньку хирела, не находя свежей подпитки.

Дальнейший путь кафедры был труден, но настоящий ее расцвет начался с приходом Л. П. Попова, тогда же предпринимались попытки подъема теоретической и методической работы на кафедре. После его ухода и появления на кафедре Е. Т. Русаброва в качестве ее руководителя начался новый этап в развитии кафедры, обозначивший те самые другие направления эстетики харьковской кафедры, которые стоит как следует осмыслить, так как сразу после своего прихода Евгений Теодорович провозгласил новую эстетическую платформу, переименовав кафедру театра кукол в кафедру мастерства актера и режиссуры театра анимации. Свою версию он озвучил следующим образом:

«На протяжении двадцатого столетия, особенно во второй его половине, театр кукол испытал большие изменения. Его формы значительно разнообразились. А на первый план вышла фигура актера-аниматора, т. е. творца сценической иллюзии оживления-одухотворения мертвой материи. Все чаще уже не только кукла, но и какой-либо предмет становится в руках такого мастера персонажем сценического действия. К тому же, действующими лицами в подобном театре могут быть и маски, и тени или силуэты, и даже руки или другие части тела самого актера. Однако все эти случаи объединяет с театром кукол общий принцип, который положен в основу определенного вида театрального искусства. Этот общий принцип следует определять как принцип анимации, т. е. – оживления («*anima*» - в переводе с латинского – дух, душа, дыхание, жизнь). В свою очередь театр, который строит свой сценический язык на таких основаниях, совершенно естественно называть театром анимации» [1, с. 288].

Поворот, произошедший на кафедре, увлек определенную часть педагогического состава, но следует, все-таки, детальнее рассмотреть, что означает этот принцип анимации, и зачем понадобилось уходить от традиций собственной школы, приближаясь к традициям европейского театра кукол.

Е. Т. Русабров разработал теоретические принципы данной эстетики в статье «К определению театра анимации» [2]. Еще с 20-х годов прошлого столетия велись ожесточенные споры о том, что такое театр кукол, театральная кукла и т. д. И хотя Евгений Теодорович достаточно подробно исследует эволюцию последних воззрений на предмет театральной куклы, некоторые его выводы кажутся абсурдными.

Стоит привести хотя бы пару примеров. Известно, что театр кукол методично расширял свои границы – от традиционного, натуралистического, ширмового театра переходил к условности, открытому приему, уверенно идя к знаковости куклы и т. д. Вслед за этими переменами требовались теоретические осмысления происходящего. И, если Н. И. Смирнова говорила о том, что «мы не сможем, наверное, определить во всей полноте, что такое вообще театр кукол...», означает ли это, как пишет Е. Т. Русабров, будто «авторитетнейшие специалисты дружно подвергают сомнению правомочность применения традиционного термина «театр кукол» для именованя того, что обычно при этом имеется в виду». Разве? А может быть, специалисты говорят о неопределенности границ искусства играющих кукол, над которым не одно десятилетие бьется мировая критическая мысль, и перспективы споров кажутся такими же недостижимыми, как приближение к горизонту?

В частности, приводится довольно интересное определение Ф. Просчена о «представляющих объектах», трактуемое как «материальные воплощения людей, животных или существ, которые кем-то создаются, демонстрируются или управляются в процессе повествования или драматических представлений». Но по поводу приведенной цитаты Е. Т. Русабров приходит к выводу: «Однако по логике этого же определения все представляющие объекты являются аксессуарами «драматических представлений». Таким образом, дефиниция Ф. Просчена, безусловно, полезная тем, что выводит общий знаменатель для целого спектра явлений, вообще отказывает в праве на эстетический суверенитет тому театру, который называют театром кукол, представляя его частным случаем театра драматического (театра живого актера)».

Можно, наверное, по-всякому повернуть мысль, но безусловным кажется и то, что театр кукол – продолжение драматического театра, и в самом драматическом театре (или лучше его называть театром человеческим) иногда используются приемы, свойственные театру кукол.

Внимание критической мысли Е. Т. Русаброва постоянно акцентируется на определении, что такое театральная кукла. Помимо традиционных ее явлений, в качестве «куклы» часто выступает и просто некая часть человеческого тела – спина, руки, кисть-предплечье,

ягодицы, животы, женские груди, даже мужские гениталии и т. д. И тут возникает вывод: «суть дела заключается в том, что представляющие объекты не только создаются, демонстрируются или даже управляются, но, и это – главное, «оживляются», «одушевляются» и персонифицируются актером-аниматором». То есть, это и есть общий принцип для всего театра, теперь уже не просто кукол, а коли так, то и весь «театр, выстраивающий свой сценический язык на основе этого принципа, естественно было бы назвать театром анимации».

Вряд ли подобный вывод можно признать естественным. Он странен уже тем, что все пластические искусства можно назвать «анимационными», так как в них содержится определяющий их стержень – оживлять, делать действенным, воспринимаемым, воздействующим. Так и Станиславского под горячую руку можно признать аниматором. «Жизнь человеческого духа», – значит, оживлять, вдыхать душу в каждый образ, создаваемый актером человеческого театра. Тогда чем же отличается актер драматический от кукольника? Разностью выразительных средств: они работают посредством разных *тел*. «Живой» актер оживляет роль, образ *через*, или *посредством*, собственного, *живого тела*, которое «живет» на сцене «жизнью человеческого духа», а кукольник, помимо собственного, обязан владеть техникой оживления *через предметное тело* – куклу, или собственно предмет. Поэтому сам *процесс* оживления, осуществляемый «через», или «посредством» чего-то, есть *метод*. Но неужели из этого вытекает необходимость называть театр – методом: «театр анимации», он же – «театр оживления»? Зачем? Тогда давайте будем называть – «театр школы переживания», «театр школы представления», «театр смешанных школ». Театр определяется видом, а таковых два – человеческий и предметный, он же театр кукол. Так было и, по-видимому, нет смысла менять традиционные принципы. Если же желание что-то менять продиктовано стремлением к самовыражению, – это досадно. Но из стремления достигнуть конкретики определения театра кукол, который вытек в «театр анимации», радители подобных перемен снова вернулись к расплывчатости. Видно, не хотят куклы так просто отдаваться в руки теоретикам, минуя практику постижения ее таинственных особенностей. Вот через практику постараемся еще раз вернуться к вековым понятиям.

Попутно заметим: так ли уж важен спор, как именовать наш вид искусства? Да какая, собственно, разница, назовите его театром анимации, театром кукол, театром манекена, маски, теней, чего там еще? Затянутый спор вовсе не на эту тему. Значение его в определении: зачем понадобилось избегать развития традиций собственной школы? Почему отсутствует интерес к собственной школе? Ведь, это все равно, если бы во МХАТе забыли о системе Станиславского и начали бы работать по системе Гротовского...

Итак, можно ли назвать театр кукол предметным театром? Наверное, можно, если рассматривать куклу как предмет. Можно ли предмет назвать куклой? Наверное, можно, если предмет «оживает», превращаясь в художественный образ, мало того, образ, действующий в пьесе, содержащей сверхзадачу и сквозное действие. Пластическое искусство означает движение в образах, что и обозначено понятием «пластика» – движение, стало быть, действие, то есть, то, что составляет основу драматургического произведения. Как уже говорилось, К. С. Станиславский обозначил сценическое действие в способе существования актера посредством термина – «жизнь человеческого духа». Здесь мы подходим к проблеме драматургии, потому что эта проблема – самая, что ни на есть, практическая. Рассмотрим проблему «оживления» через предметное тело (пока еще не куклу).

Возникает вопрос: в каком конкретно театре кукол (возьмем для начала Украину) «какой угодно предмет становится персонажем сценического действия», тем самым, выдвигая на первый план фигуру актера-аниматора» (термин, заменяющий, стало быть, понятие «актер-кукольник»)? Был задан вопрос представителям двух регионов – западной и восточной Украины – главному режиссеру Хмельницкого театра кукол Сергею Брижаню и актрисе Донецкого театра кукол Татьяне Компаниец: используется ли у них в спектаклях предмет в качестве действующего лица, персонажа?

Ответ С. Брижана: «Какие предметы? Определите, что такое вообще предмет, и чем он отличается от театральной куклы? Все ж таки, бытовые предметы у нас, наверное, появляются, но они, к примеру, несут с собой дух эпохи – как то, бутылка из-под молока за пятнадцать копеек. А так – стульями или подушками «Веселых медвежат», или «Гусенка», не играем, мы на них сидим. Есть у нас «Спичка ко-

варная», не знаю – предмет она, или кукла? Вопрос о спектакле «нерукотворном», как принципе, у меня не стоял».

Ответ Т. Компаниец: «Есть такие спектакли, но их не так много и используется это фрагментарно, то есть не весь спектакль на этих придумках. В постановке Б. Азарова «Цепочка» Кот рождается из предметов на глазах у зрителя, и довольно внушительно обыгрывается его превращение, и дети верят в то, что это живой персонаж, передающий жизненные эмоции, попадающий в предлагаемые обстоятельства».

Аналогичный прием использовал и Е. Гиммельфарб в постановке «В гостях у бабушки Корнея», где из разных частей реквизита составлялось некое страшилище-зверь.

Вот как рассуждает о проблеме бывший режиссер Харьковского и Тульского театров кукол, бывший выпускник харьковской кафедры Олег Трусов: «Сам факт качества искусства театра кукол – это оживление предмета. Алексей Юрьевич Рубинский прекрасно исполнял роль Базилио, когда куклы не было в его руках на репетиции «Золотого ключика», оживляя табуретку. Это тоже была прекрасная анимации, но все-таки детям нужен Базилио, а не табуретка. Нужен артист, который сделает куклу живым котиком, а тенденция последних лет пятнадцать на фестивалях такова, что театр кукол уже дошел до «ручки». И это большая вина всех наших дружных критиков, которые неизвестно что обсуждают, проповедуют, но плоды их деятельности по идеологическому воздействию на неустойчивые умы очевидны».

Предположим, что представленные цитаты неубедительны и тенденциозны, тогда обратимся к логике. Поскольку, согласно теории драмы, в основе театра лежит драматургия, то постараемся ответить на вопрос: какая драматургия легла в основу, предположим, оживления предметов? Или какая существует драматургия из арсенала человеческого театра, или театра кукол, которая просто соответствовала бы этой форме творения «сценической иллюзии»? Хотя какие-нибудь драматурги создавали свои произведения специально для «театра анимации» (если не называть его театром кукол)? Да, создаются концертные номера, построенные на иллюзии оживления предметов, есть теневой и другие формы театра, но тогда давайте говорить о таком виде (или жанре?) театра, как эстрада, шоу-бизнес,

о жанровых особенностях цирка, в конце концов, это может быть своеобразный кукольный *аттракцион* и т. д. Но мы-то, ведь, *театр!* Вид драматического искусства!

Рассматривая театр кукол с позиции *репертуарного* театра, легко обнаружить, что:

1) репертуар театра кукол использует широкий спектр произведений, созданных драматургами для человеческого театра, где условность выразительных средств несколько иная, чем в «театре анимации»;

2) драматургия театра кукол, появившаяся в XX веке (в основном, в советский период), расширила свои эстетические позиции произведениями, созданными специально для театра кукол, где всяческие «иллюзии» могут изредка выступать фоном, а на первый план выходит, все-таки, *техника актерской игры, основанная на школе драматического искусства*<sup>2</sup>.

Так, все-таки, в какой драматургии предмет стал персонажем сценического действия? Такие произведения, если существуют, то их чрезвычайно мало, и они не имеют определяющего значения<sup>3</sup>. Как правило, в спектакле, поставленном, скажем, на основе классической, или «классической» кукольной драматургии, предметы, плоские изображения, маски, тени, силуэты, руки, иные части тела актера выступают как *знаковые фигуры*, обозначающие тот или иной образ, символ, метафору и т. д., но не выступающие как *действующие лица*. У них специфическая роль. Стульями и подушками «Гусенка» не сыграешь, на них можно сидеть, как справедливо отметил С. Брижань. Почему перечисленные формы называются знаками, а не действующими лицами, в том легко убедиться: в репертуарном

---

<sup>2</sup> В Европе процесс происходил аналогично, но в Европе иные традиции, где гораздо шире представлены виды эстрадного театра, или так называемого «оригинального жанра». Вопрос в том, какое соотношение в Европе составляют репертуарные театры с нерепертуарными?

<sup>3</sup> Существуют техника мультипликации, или компьютерной графики, где предметы могут выступать действующими лицами. Они относительно короткие, длительность которых не превышает 10 минут. Используются аналогичные техники и в полнометражных фильмах, однако, насколько они имеют самодовлеющее значение?



театре все перечисленные формы не выдерживают объема полнометражного спектакля (от одного часа до двух-трех часов). Им может быть уделен, пусть яркий, но эпизод, дальше регламента которого, знаковая фигура, или предмет, выступить не могут. Они могут выдерживать репризу – таковы законы «оригинального жанра», но не полнометражного действия. «Выстрелил» и отвалился, как ступень ракетносителя. А действующее лицо выступает от начала до конца пьесы (или эпизода), в развитии действия, запрограммированного драматургией. Но, если ягодицами или мужскими гениталиями можно сыграть пьесу, где они будут действовать персонажами в развитии, взаимодействии характеров действующих лиц, тогда, спору нет, вышеназванные «аксессуары», назовите их «куклами» или «предметами», становятся художественными образами, несущими на себе определенную эстетическую нагрузку. В противном случае, использование вышеназванных «кукол» превращается в «кукольный» аттракцион. В Европе такого много. Чего там только не «оживляют». Оттуда к нам пришли уличные костюмно-масочные представления, оживающие скульптуры и пр.

И еще раз подтверждаем, что театра анимации, как термина, обозначающего данное явление, просто не существует. Театр кукол может отпочковываться в «театр рук», «театр предметов», да хоть воды, воздуха, огня и земли – формы его проявлений действительно могут быть разнообразными, но все они будут видами и подвидами одного явления, где художественным образом выступает предметное тело, коим, в первую очередь, выступает кукла. Существует принцип сосуществования актера с предметным телом, являющимся определением вида театра, потому что всё предметное, что может быть представлено в театре, является разновидностью куклы как вида театра, а не анимации, как принципа оживления ее. Понятно, что театр кукол, строящий свой сценический язык на основе принципа, способа, или иллюзии оживления, совершенно не нуждается в иных названиях, и, уж тем более, абсурдно объявлять его «подвидом театра анимации». Подобные суждения могли возникнуть в отрыве от практики, в тиши кабинета, но никак не в соприкосновении с жизнью и логикой развития театральной эстетики. Более того, подобная путаница в понятиях привела к теоретическим заблуждениям студентов и преподавателей, так как

подобные суждения не что иное, как признак постмодернистского осмысления явлений, выраженного в подмене понятий. Зачем понадобилось подменять классические принципы школы К. С. Станиславского – «жизнь человеческого духа» – на сомнительную авангардистскую терминологию – «театр анимации»? Может быть, система Станиславского действует исключительно на территории человеческого театра? Но неужели предметное тело подлечит неким отдельным законам «анимации», отличным от законов живого тела – жизни человеческого духа, – неужели оно должно как-то по-особому «анимироваться», чтобы отличаться от жизни человеческого духа – тела живого, человеческого, – что так необходимо подвергать его «творческому» дополнению в понятиях и терминах? А вот о способности куклы двигаться в направлении условности, знаковости и дальше, то есть, в направлении, куда не могла бы ступить нога актера человеческого театра – что и составляет сущность искусства играющих кукол, – об этой области эстетики играющих кукол нужно говорить отдельно, потому что это особая область исследования. Но туда еще не ступала нога театрального критика. А пока речь должна идти о базовых основах театра кукол, являющихся профильным предметом воспитания будущего актера-кукольника<sup>4</sup>.

Что должно стать основополагающим фактором деятельности кафедры? Харьковская школа! Именно харьковская, а не какая-либо другая, даже если она «европейская»! Она существует как фактор исторический, но приобретший несколько специфический уклон в силу, опять-таки, исторических обстоятельств. Она до сих пор питает нынешние поколения актеров и режиссеров, несмотря на то, что понятия о школе у них весьма поверхностны – и в том не их вина. На кафедре эти понятия никогда студентам не преподносились, потому что до сих пор отсутствует история и теория харьковской школы.

Пока действует в театре поколение актеров, перенявшее у корифеев секреты мастерства, пока школа еще как-то пульсирует на сцене Харьковского театра кукол, необходимо теперь уже нынешних вете-

---

<sup>4</sup> Способ существования с куклой актера харьковской школы и принципы «жизни человеческого духа», по которому строится методика работы с куклой, подробно описаны в монографии автора «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы».

ранов активно привлекать к преподавательской работе на кафедре. Не допустить ситуации, как это случилось на рубеже 60–70-х годов, к моменту образования кафедры, когда возрастной разрыв между корифеями и новым поколением кукольников был уже слишком велик. И, хотя корифеи уже были не в той физической силе, они, все же, успели передать основы именно харьковской школы некоторым выпускникам кафедры в стенах театра, но сами, при том, не преподавали на кафедре с момента ее основания. Поэтому на кафедре студенты не получали базовых знаний и навыков, и только в театре они восполняли то, что не получили на кафедре. Это – абсурд, прослеживаемый на протяжении всей истории кафедры! И до сих пор на это противоречие никто не обращает внимания.

Что касается истории кафедры, то заявлять о том, что молодые выпускники начинали свою педагогическую деятельность наряду с опытными преподавателями – корифеями театра, – несколько опрометчиво. Состав кафедры в 70-е годы корифеи театра как раз и не определяли, а определяли именно «опытные преподаватели». Состав кафедры был разношерстным и состоял из приглашенных В. А. Афанасьевым специалистов, исповедовавших разные эстетические направления: эстетическая разноголосица не способствовала формированию именно харьковской школы кукольников, с присущей ей эстетикой и методологией мастерства актера. Молодые выпускники начали утверждаться в театре ближе к 80-м годам. А стратегия привлечения молодых специалистов была вызвана сугубо кадровыми проблемами и острой нехваткой профессионалов. Говорить же об этом как о положительном моменте в истории кафедры опрометчиво.

Сегодня следовало бы повременить с политикой оставлять на кафедре молодых специалистов, не прошедших театральной практики. Это касается как актеров, так и режиссеров в первую очередь. Эти аспекты деятельности кафедры, которые служат предметом такой гордости ее руководства, вызывают большую настороженность. Что может преподавать молодой специалист в такой сложнейшей школе! Сейчас главная цель – укрепление позиций наследия, что является основой школы. Проводить их в жизнь должны опытные специалисты-практики, а не новички-дилетанты.

Необходимо остановиться на принципах преподавания мастерства актера и режиссуры. Как обучение первоклассников в школе начинается с постижения грамоты, так и у студентов – заново учиться ходить, говорить, думать, общаться на сцене и т. д. А это – Станиславский. Он оставил нам такое наследие, что дай нам Бог его освоить за всю свою сознательную жизнь. Его наследие проповедует тщательное изучение жизни, чтобы уметь существовать в заданных предлагаемых обстоятельствах, уметь выстраивать сквозное действие роли в движении к сверхзадаче. Это – своего рода грамота для начинающего актера, да и режиссера в том числе.

Что, порой, происходит у нас на кафедре театра анимации? Довольно часто, системно, или неосознанно, студент «окунается» в «авангард», чего делать категорически нельзя. К авангарду можно прийти только тогда, когда освоена «грамота». Таков закон движения искусства. Тому есть немало примеров. Мейерхольд начинал свою карьеру в «реалистическом театре» Станиславского, оттолкнувшись от которого, он пришел к своей знаменитой биомеханике. Аналогичный путь прошел Вахтангов, Михаил Чехов и другие ученики Станиславского. Таков естественный процесс развития культуры в принципе. Этот процесс сложен, но он неизбежен. В предыдущие эпохи работы великих живописцев копировали их ученики до тех пор, пока они не «созревали» для самостоятельного творчества. Наша педагогика редко прибегает к подобному процессу следования классическим традициям именно потому, что такой путь чрезвычайно трудный, затратный, да и методом Станиславского сегодня редко кто владеет. Безусловно, процесс интеграции культуры объективен, но это не означает, что он беспределен. Далеко не все образцы европейской культуры можно безоглядно брать на вооружение. Имея такое драгоценное сокровище, как система Станиславского, являющаяся уникальным явлением мирового значения, мы, тем не менее, часто засматриваемся на «иностранцев».

Стремление молодежи к «авангарду» психологически оправданно. Не владея классическими основами мастерства, молодой актер или режиссер движим честолюбивой энергией, тяготеющей к тому, что не требует владения академическими навыками. При отсутствии умения, навыков, но наличии энергии, молодой студент стре-

мится выплеснуть ее в «интересных» для него формах, кажущихся ему верхом новаторства. Запрещать увлекаться авангардом также бессмысленно. В учебном заведении лучше облечь такую работу в *факультативные* формы – участия в самостоятельных работах – актерских и режиссерских, (в том числе в студенческих капустниках), – где студентам не чуждо использовать «новый» для них язык. Это совершенно разные формы студенческой учебы. Но, заходя в класс к педагогу, студент обязан настроиться «ходить по струнке», выполняя академические задания, осваивая тонкости профессии в ее классической форме. Такое направление учебы можно назвать *профилирующим*, то есть, главным, обязательным для всех. Сочетание профилирующей работы с факультативной зависит от творческих и физических возможностей студента, но главной его обязанностью является исполнение всех заданий академической школы.

Об «авангардных» спектаклях, об «авангарде» в принципе, хотелось бы отдельно высказать, пусть субъективное, но мнение. Как правило, в основу «авангардного» спектакля закладывается смысловой ребус, вокруг которого строится сценическое действие, построенное на нагромождениях метафор, символов, сочинении некоего особого образного языка, требующего соответствующей интеллектуальной настройки. Появилось немало приверженцев подобного рода произведений, которым интересно заниматься разгадыванием, догадками – что же хотел этим выразить автор постановки? «Новая» эстетика породила определенное количество поклонников, «интеллектуальных» зрителей, которые, в основном, ходят смотреть такого рода представления ради разгадывания смысловых ребусов. Явление, весьма напоминающее нынешние массовые издания с кроссвордами, столь обожаемые многими читателями. В современной режиссуре, независимо от того, какой смысл вкладывал режиссер-«авангардист» в свои спектакли, важным становится волеизъявление каждого зрителя в разгадке того, что он увидел, о чем самостоятельно догадался. «Авангардные» спектакли могут шокировать, эпатировать, удивлять, вызывать восторг или интеллектуальное любование, но никогда не подведут зрителя к истинному потрясению – катарсису. Этим, собственно, и отличается произведение искусства от его «дубликата».

Другое дело, когда художник в диалектике собственного развития «отрицает» традиционное искусство, выходя на новый виток развития – тогда этот процесс органичен для развития и становления личности художника. Стоит вспомнить слова великого модерниста Сальвадора Дали: пока художник не освоит основы академического искусства, он не может стать настоящим сюрреалистом. Подобное отношение к классическому наследию логично.

Так чему же мы учим нынешнего студента? Подделываться под «изыск», «гламур»? Мнения современников особенно ценны, когда совпадают с «классической» логикой. В данном случае мысль О. Трусова весьма актуальна:

«Театр кукол превращается из театра играющей куклы, которым мы его знали, в театр игрушек. А вот чтобы кукла стала живой, требуется приложить талант и мастерство, а когда ни того, ни другого нет, а выступать очень хочется, то мы берем фигурку и ставим, как в былых народных забавах. Последнее время мы на фестивалях радуемся тому, что кукла хоть одно живое движение сделала, и готовы ему аплодировать – а то просто стоит, непонятно каким голосом, в какую маску говорит. Это к вопросу о школе».

Один из существенных недостатков кафедры – ее чрезвычайно слабая материальная база. Разве подобное положение может соотноситься с искусством, полностью зависящим от художественно-постановочной части? Мы жалуемся на недостаточное финансирование со стороны государства, чтобы оплачивать труд специалистов, и т. д. Как быть при такой ситуации? Опыт показывает, что инициатива и административный талант руководителя кафедры способны решить многие проблемы. Но когда во главу угла ставится принцип – «голь на выдумки хитра», то есть, довольствование существующим положением «ничегонеделания», чтобы что-то изменить, то таким образом оправдывается отсутствие всяческой инициативы. Однако «голь», или «нищета» никогда не станут залогом успеха. Когда нужна совершенная технология изготовления куклы от самых простых до относительно сложных систем, то уповать на «голь», значит, кафедру «подвести под монастырь». В такой экономической ситуации, когда отсутствуют государственные программы развития, нужны союзники, а таковым является Харьковский театр кукол, с которым у кафедры с некоторых

пор «испорчены» отношения, и существовать кафедре самой по себе без поддержки театра невыносимо сложно.

Подводя итог всему сказанному, вновь обратимся к словам Е. Т. Русаброва: театр кукол «никуда не исчез, а был и остается самым развитым, обширным, исторически и эстетически выделенным подвидом театра анимации».

Театр кукол не исчезнет, а вот кафедра театра кукол (а не анимации) может «исчезнуть», как кузница кадров, основанная на традициях харьковской школы кукольников. Она станет *другой*, но она никогда не вернется к *первоисточнику*. А, живущая «идеями» «авангарда», кафедра уже сегодня превращается в такое же «явление», как многое из того, что давно существует в Европе, перед которой мы почему-то преклоняемся в понятии «европейский театр»! Почему-то всё, что может конкурировать, соревноваться в тех, или иных приемах, свойственных европейскому театру, который по своему качеству далеко не однозначен, если дифференцировать его по определенным меркам, является для нашей кафедры ориентиром развития, большой гордостью и утверждением в сознании собственной значимости! Однако, в чем смысл участия в зарубежных фестивалях (престижность многих, честно говоря, весьма заурядна), – чтобы показать такую же продукцию, «как у них», или, все-таки, продемонстрировать школу, «как у нас»?

Известно, что именно актерская школа стала причиной победы Харьковского театра кукол на Всесоюзном фестивале театров в 1958 году. А ведь, и тогда было много достойных театральных коллективов на огромном пространстве Советского Союза, конкуренция на том фестивале была жесткой, но победил Харьковский театр кукол. Почему? Потому что именно харьковские актеры своим *исполнительским мастерством* поставили весь фестиваль «на колени», после чего наш театр вошел в первую тройку сильнейших театров кукол бывшего СССР. Пусть этот исторический факт станет классическим уроком для нынешней харьковской кафедры театра анимации.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Русабров Е. «Безличное – вочеловечить»: кафедра майстерності актора та режисури театру анімації / Pro Domo Mea. Нариси // Харків :

Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — 2007. — С. 284–289.

2. Русабров Е. К определению театра анимации. С. 1–7. [Рукопись] — архив автора.

**Рубинский А. К «определению» театра кукол.** Полемическая статья ставит вопрос о несостоятельности теории «театра анимации» и ее несоответствии требованиям харьковской школы кукольников. Заостряет проблему об обращении к истокам – наследию корифеев Харьковского театра кукол, – исходя из чего, следует строить методику воспитания будущих актеров-кукольников.

**Ключевые слова:** традиции, театр корифеев, харьковская школа кукольников, живое тело, предметное тело, «жизнь человеческого духа», анимация-одухотворение.

**Рубинський О. До «визначення» театру ляльок.** Полемічна стаття ставить питання про неспроможність теорії «театру анімації» та її невідповідності вимогам харківської школи лялькарів. Загострює проблему про повернення до джерел – спадщини корифеїв Харківського театру ляльок, – виходячи з чого, слід будувати методику виховання майбутніх акторів-лялькарів.

**Ключові слова:** традиції, театр корифеїв, харківська школа лялькарів, живе тіло, предметне тіло, «життя людського духу», анімація-одухотворення.

**Rubinskiy A. To the «definition» of puppet theatre.** The question of bankrupt and disparity to the Kharkov puppeteer's school of the "theater of animation" theory is raised in this polemical article. The problem of turning to the roots of legacy of Kharkov puppet theatre's luminaries is accentuated. The future actor-puppeteers education method should be based on these principles.

**Key words:** traditions, luminary's theatre, Kharkov puppeteer school, alive body, objective body, "The human spirit's life", animation-spiritualization.