

Н.Я. Симонович-Ефимова
И.С. Ефимов

ТеАтр
дВижущейся
СКУЛЬПТУРЫ

Москва
Русский Миръ
2020

УДК 792.9(47)(091)(082)"1918/1944"
ББК 85.337г(2)я43
С37

Издание приурочено к 100-летию со дня основания Кукольного театра
художников Н.Я. и И.С. Ефимовых

Книге присуждён грант Президента Российской Федерации
для поддержки творческих проектов общенационального значения
в области культуры и искусства

Серия основана в 2001 году

Составители: И.И. Голицын, Е.А. Ефимова

Художник А.Ю. Никулин

Фотографы:

М.С. Наттельбаум

В.В. Ковычев

А.Ф. Кудрявицкий

Л.Н. Бурмистров

Б.А. Михайлов

А.Л. Иванюшин

Симонович-Ефимова, Нина Яковлевна.

С37 Театр движущейся скульптуры / Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов. —
Москва : Русский Мирь, 2020. — 480 с. : ил. — (Большая Московская Библиотека (БМБ)). —
ISBN 978-5-89577-251-5.

И. Ефимов, Иван Семёнович.

Агентство СІР РГБ

Творческое наследие народного художника РСФСР Ивана Семёновича Ефимова (1878–1959) и его супруги Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой (1877–1948) хорошо известно любителям искусства своим многообразием — это живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, всевозможные виды графики. Книга освещает не менее важное ефимовское детище — Кукольный театр — первый в России кукольный театр (театр петрушек) с литературным репертуаром, действовавший с 1918-го по 1944 год. Читатель познакомится с неизданными ранее изоматериалами о деятельности театра из музейных собраний и уникального семейного архива, с новаторской системой кукол на тростях, которая впервые была применена Ефимовыми более 90 лет назад и получила признание во всём мире. Впервые представлен рассказ-исповедь Н.Я. Симонович-Ефимовой о кукольном театре, публикуются фрагменты её знаменитой книги «Записки петрушечника» (1925), а также статьи современников: П.А. Флоренского, В.А. Фаворского, Б.В. Шергина, Н.И. Сац, С.В. Образцова и др. Книга будет прекрасным подарком широкому кругу ценителей и знатоков искусства.

УДК 792.9(47)(091)(082)"1918/1944"
ББК 85.337г(2)я43

ISBN 978-5-89577-251-5

© Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов, насл., 2020
© И.И. Голицын, Е.А. Ефимова, сост., 2020
© Русский Мирь, 2020



ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Е.А. Ефимова, И.И. Голицын.</i> От составителей	8
I. ТЕАТР ХУДОЖНИКОВ ЕФИМОВЫХ	19
<i>Н.Я. Симонович-Ефимова</i> Моим пером обязана руководить память, а не сердце...	20
Кукольный театр. Репродукции	65
Современники о театре Ефимовых	246
<i>П.А. Флоренский</i> Предисловие к «Запискам петрушечника»	246
<i>Н.Д. Бартрам</i> Кукольный театр	250
<i>Н.И. Сац</i> О кукольном и теневом театре Ефимовых	255
<i>Б.В. Шергин</i> Ефимовы	261
<i>С.В. Образцов</i> У Ефимовых	263
<i>А.И. Ефимов</i> «Движущаяся скульптура»	273
<i>А.И. Ефимов</i> Театральная графика скульптора Ивана Ефимова <i>Рисунки И. Ефимова к постановке драмы</i> <i>Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов» («Валькирии»)</i>	295
Теневой театр. Репродукции	303
II. В ЕФИМОВСКОМ «САДУ ИСКУССТВА»...	329
<i>Ю.Я. Герчук</i> Неоткрытые художники	330



Театр для себя 140 лет со дня рождения Ивана Семёновича Ефимова. Фотографии 1880–1959	343
О ЛИЧНОСТИ И.С. ЕФИМОВА	369
<i>Н.Я. Симонович-Ефимова</i> Скульптор Иван Ефимов (<i>фрагмент</i>)	369
<i>В.А. Фаворский</i> Художник Иван Семёнович Ефимов	376
<i>М.В. Фаворская (Дервиз)</i> Иван Семёнович Ефимов. (<i>Набросок характеристики</i>)	377
<i>Б.В. Шергин</i> И.С. Ефимов	380
<i>Б.В. Шергин</i> На выставке И.С. Ефимова	382
<i>Е.А. Ефимова</i> Мой дед Иван Ефимов	384
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	
<i>Е.И. Ковычева</i> Значение кукольного театра художников Н. Я. и И. С. Ефимовых	393
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	
Перечень основных дат и событий творчества Н. Я. и И. С. Ефимовых, связанных с театром кукол и теней. 1890–1959	425
Репертуар Кукольного театра Н. и И. Ефимовых и список кукол	436
Репертуар теневого театра	447
Авторские свидетельства на изобретения	450
Примечания	454
Библиография	463
Указатель имён	471
Принятые сокращения и аббревиатуры	479

Приложение 1

Е.И. Ковычева

Значение кукольного театра художников Н.Я. и И.С. Ефимовых



Т

радиция народных кукольных представлений известна в России с XVII в., а профессиональный театр кукол родился накануне революции 1917 г., как явление культуры Серебряного века, стремившейся к новаторству и синтезу искусств. Одними из основоположников индивидуально-творческого театра кукол стали супруги-художники И.С. Ефимов и Н.Я. Симонович-Ефимова.

Сто лет назад они обогатили умирающую комедию с Петрушкой литературным репертуаром, показали новому виду театрального искусства пути развития, проявили себя как творцы универсального дарования. С 1917-го по 1944 год, Ефимовы вдвоём сочинили три десятка пьес, создали более ста высокохудожественных кукол, изобрели совершенно новые кукольные конструкции, поставили и неустанно совершенствовали спектакли, рассчитанные на детей и взрослых, организовали огромное количество показов в Москве и Подмоскowie, Тамбовской и Липецкой губернии, Волго-Камском регионе, описали свой опыт в статьях и книгах, нашедших почитателей в Европе и Америке. В 1958 г. за формирование гуманистической программы мирового кукольного искусства им было присвоено звание Почётных членов Международного союза деятелей кукольного театра (УНИМА)¹, Нине Яковлевне — посмертно. Несмотря на исторический приоритет, глубокое содержание и совершенную художественную форму, вклад первопроходцев в искусство театра кукол нашей страны остаётся недостаточно оценённым.

Советский период биографии Ефимовых поднимает вопрос свободы творчества. Самыми трудными стали 1930–40-е гг., что осложнялось отсутствием единомышленников среди коллег. Творчество четы вышло на высшую стадию мастерства в спектакле по мотивам трагедии В. Шекспира

¹ Сообщение УНИМА о присвоении Н.Я. Ефимовой и И.С. Ефимову звания почётных членов УНИМА, 15.06.1959. — Архив семьи Ефимовых.



«Макбет», который не показывался широкой публике, в масштабной графической Пушкиниане, оставшейся совсем неизвестной зрителям. Если Иван Семёнович смог реализовать монументально-декоративное дарование в оформлении общественных зданий, принимал участие в совершенствовании продукции Конаковского фарфорового завода, изредка выставлялся, в том числе за рубежом, с анималистической скульптурой, то живопись и графика Нины Яковлевны, направленная на образное воплощение запретной в период коллективизации крестьянской темы и раскрытие характеров творческой интеллигенции, правды исторических природно-культурных ландшафтов, не была востребована. Чистота и цельность натуры, вера в культурную миссию искусства дала следующий подъём творчества Ефимовых в годы Великой Отечественной войны, но признание в виде персональных выставок придёт к ним только в самом конце жизни.

Особенно заметным замалчивание достижений было именно в театре кукол, зависимом от государственной поддержки. Он остался частной инициативой двух мастеров, принадлежность к изобразительному искусству позволила сформировать мнение об их театральном творчестве как о любительстве, болезненно переживалась невозможность передать опыт молодёжи, отдельные публикации и случайные занятия с начинающими кукольниками не решали проблемы. Это вынудило супругов оставить занятия кукольным искусством, которое они считали достойным профессионального участия, превосходящим театр, где играют люди, редким и мощным по силе воздействия на зрителей, которые становились соавторами представления.

Пересмотр оценок театра Ефимовых необходим, чтобы способствовать созданию достоверной картины развития отечественного театра кукол в XX в. Опыт четы остаётся актуальным в наши дни, поскольку кукольники отмечают кризис этого вида искусства, который выражается в том, что кукла перестала быть обязательным элементом представления, не востребовано специфическое мастерство кукольника, размыты критерии профессионализма. Театр кукол часто мыслят зрелищем детским, задачи назидания склоняют его к примитивному языку, а постановки для взрослых уведены в сторону развлекательности.

Уже при самом рождении театр Ефимовых по достоинству оценил Н.Д. Бартрам, художник, основатель музея игрушки. Он приветствовал как событие в мире искусства их первые публичные выступления², увидел

² Бартрам Н.Д. Петрушки // Вестник Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. 1918. № 4.



важную роль в зарождении детского театра, подчеркнул мастерство в создании кукол³. Считая кукольный театр искусством, родственным игрушке, Николай Дмитриевич взял на себя заботу о совершенствовании мастерства начинающих советских кукольников, состав которых в 1920-е гг. был неоднородным. Ветшали балаганы потомственных кукольников, хотя только от них можно было научиться мастерству управления куклами, Н.Я. Симонович-Ефимова подружилась со многими и записала их воспоминания, которым сейчас нет цены. Большинство бродячих петрушечников с их «острым» язычком были разогнаны городскими ещё накануне революции. Гражданская война 1918–1919 гг. спровоцировала появление псевдонародного театра, где образ недавнего всеобщего любимца Петрушки нещадно эксплуатировался в пьесах-агитках. Чтобы организовать беспризорных детей, ряды новоявленных кукольников, среди которых преобладали выходцы из драматических театров и молодые энтузиасты из любителей, пополнился педагогами.

Нина Яковлевна начала писать о куклах, как только поняла перспективы нового вида искусства, мечтая с помощью зажигающего слова привлечь к нему интеллигенцию. Народный театр не устраивал её закостенелым традиционализмом. Зрители с интересом смотрели выступления петрушек Ефимовых с классическим репертуаром. Это вдохновило на пропаганду возможностей кукол в столичном «Вестнике театра»⁴ и в провинциальной газете⁵. Автор увидела в театре кукол искусство бодрое, лаконичное и доходчивое, подобное плану монументальной пропаганды, открывающему неграмотному люду достижения культуры.

Малярия, полученная во время поездки на агитационной барже по Волге и Каме, дала Нине Яковлевне время для написания книги «Записки петрушечника», в которой объединились увлекательная история театра, родившегося в суровые послереволюционные годы, страстная проповедь с целью заразить читателя любовью к новому виду театра, ценное исследование истории кукольного дела, методическое пособие для всех, кто обратит свои взоры к кукле. Писать при отсутствии личного рабочего места, наличии множества обязанностей было нелегко. Автор вкладывала в кудри небольшое зелёное пёрышко, которое, как считал Иван Семёнович, придавало лёгкости и артистизма слогу, помогало отбросить сомнения в праве говорить о волнующей игре кукол словесно, напомидало

³ *Бартрам Н.Д.* От игрушки к детскому театру. Л.: Изд-во Сев.-Зап. обл. отд. главной конторы «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925.

⁴ *Симонович-Ефимова Н.Я.* О Петрушке // Вестник театра. 1919. № 34.

⁵ *Симонович-Ефимова Н.Я.* Культурное значение кукольного театра // Красная деревня. 1920. 9 июля. Частично опубликовано в кн.: Записки художника. М., 1982. С. 264.



о сложности пути театрального синтеза, на который она — художница — решительно вступила. Нине Яковлевне была нужна уверенность в себе как в актрисе, она предпочитала жить в кукле, на аплодисменты выходить не любила, уступая Ивану Семёновичу право отвечать на восторги зрителей.

Чтобы удостовериться в верности восприятия заложенных в книге идей, автор обратилась за отзывами к журналистам и деятелям культуры. Отдельные из них внушали ей уверенность в правильности выбранного пути. Учёный-энциклопедист, священник П.А. Флоренский (1882–1937) описал потрясение, испытанное им после спектакля 1922 г. в Сергиевом Посаде. Кукольный показ подвёл его к размышлению об обновляющей сути искусства, родственной религиозному прозрению. Автор отметил умение Ефимовых сделать зрителей соучастниками действия, сравнимого по силе воздействия с магией и мистерией. Куклы увиделись отцу Павлу действующими самостоятельно, управляющими сознанием публики, самих творцов. Статья Флоренского с религиозными ассоциациями не могла быть напечатана в своё время, и была опубликована только в наши дни⁶.

«Записки...» порадовали молодого этнографа, мордвина по национальности М.Т. Маркелова (1899–1937), откровенностью разговора о целях творчества, беззаветной любовью к родной земле и народу. В письме к Нине Яковлевне⁷ он отметил природу кукол как существ, которые не могут быть неодушевлёнными. Автор уловил отношение творцов к куклам, как к великим актёрам, членам семьи и друзьям. Михаил Тимофеевич заметил нотки огорчения Нины Яковлевны от равнодушия современников, внушал автору надежду на ценность вклада Ефимовых в искусство, советовал писать о своей живописи и скульптуре Ивана Семёновича, поскольку куклы происходят от них. В более академичной рецензии на книгу М.Т. Маркелов⁸ отметил, что книга — образец изучения психологии и быта народа, а исследование традиционного театра привело Нину Яковлевну к интересным выводам об его корнях.

В. Сахновский подверг критике манеру изложения автора⁹. Был сделан поспешный вывод, что Нина Яковлевна хочет привлечь интерес к себе

⁶ Флоренский П.А. О кукольном театре Ефимовых // Об искусстве и художниках / Иван Ефимов. М., 1977. С. 171–172; Его же. Предисловие к книге «Записки петрушечника» Н.Я. Симонович-Ефимовой // Что же такое театр кукол? М., 1990. С. 69–73; То же: // Беседы с Павлом Флоренским / Н.Я. Симонович-Ефимова. М., 2016. С. 288–294.

⁷ Маркелов М.Т. Письмо Ефимовым. 21 авг. 1929 г. — Архив семьи Ефимовых.

⁸ Маркелов М.Т. О книге «Записки петрушечника» Н.Я. Симонович-Ефимовой // Этнография. 1929. № 2. С. 34.

⁹ Сахновский В. Рецензия на книгу «Записки петрушечника» Н.Я. Симонович-Ефимовой // Печать и революция. 1925. № 7. С. 23.



лично. Но лиричный стиль автор считала обязательным при желании привлечь сподвижников, компенсировать незаинтересованность критики, отстоять видение перспектив нового вида искусства. Сочетание кратких и развёрнутых, эмоциональных по интонациям фраз, приёмы взволнованного спора с невидимым противником или задушевной беседы со сподвижником-учеником, в том числе из далёкого будущего — эта манера писать казалась Нине Яковлевне единственно возможной в атмосфере борьбы за профессионализм.

Тема стиля книги поднималась в 1970-е гг. Е.В. Сперанским¹⁰. Высказывания В. Сахновского привела в предисловии ко второму изданию «Записок...» А.Ф. Некрылова¹¹. Цель статьи — соотнести опыт мастеров с поисками современников. Исследователь отметила, что Ефимовы отличались от создателей агитационных и педагогических театров мастерством и слаженностью, а книга стала первым в России разговором о правилах театра кукол. Признана актуальность положений об опасности натурализма в образах кукол, о роли жестов и их связи с репликами, о компактности пьес. Но автор не вникла в конфликтную ситуацию 1930-х гг. Постулат Н.Я. Симонович-Ефимовой «Кукольный театр — это театр Художника» кажется ей слишком бескомпромиссным. Для Ефимовых это основополагающий принцип кукольного искусства, для театроведа, привыкшего к преимуществу режиссёра на кукольной сцене, — краткосрочная попытка поднять художественный уровень постановок своего времени. Автор использует высказывания Н.Ф. Солнцева, не понимавшего задач универсального мастерства кукольника, где поиск был программой развития, а не изобретательством, результатом случайного интереса.

М.Т. Маркелов сделал верный вывод — впервые в нашей стране носителями петрушечного театра стали люди высокой культуры, посвятившие себя «борьбе с Рутинной». Что вкладывала Нина Яковлевна в слово, которое писала с большой буквы, как имя злейшего врага? Застой, нежелание совершенствоваться — антиподы Искусства (это слово автор тоже выделяла). Гражданская ответственность, понимание творчества как способа служения народу, непримиримость к пошлости и безвкусице были унаследованы ею от членов семьи, хорошо известны по поступкам В.А. Серова. Ефимовым пришлось преодолевать предубеждение зрителей к петрушечному театру, как явлению отжившему, развлекательному, мелкому по сравнению с другими видами театра. Каждое представление начиналось

¹⁰ Сперанский Е.В. Повесть о странном жанре. М., 1971. С. 90.

¹¹ Некрылова А.Ф. Предисловие // Записки петрушечника и статьи о театре кукол / Н.Я. Симонович-Ефимова. Л., 1980. С. 5–32.



в атмосфере скуки и неуважения. Завоёванное огромным творческим напряжением внимание, потрясение, восторг зрителей становились знаком победы над Рутинной. Лейтмотивом повторяется в «Записках...» попытка доказать приоритет куклы над живым актёром. Настойчиво звучит идея противопоставления петрушек марионеткам. Эти мысли тоже вызвали неприятие в дальнейшем. Не понималось, что Нина Яковлевна сражалась не с марионеткой или с театром людей, а с духовной пустотой театра, пытающегося прикрыть отсутствие Искусства величиной денежных затрат. В те годы она горько переживала уничтожение любимого детища — Первого детского кукольного и теневого театра в Мамоновском переулке и замену его на помпезные, но бессодержательные музыкальные спектакли, «портящие вкус маленьких зрителей» (все краткие выражения в кавычках Н.Я. Симонович-Ефимовой).

Стремясь найти союзников в создании нового вида искусства, Ефимовы встретились с художественной слабостью начинающих коллег. В книге слышится печально-пронзительный мотив одиночества. Страстность речи вызвана необходимостью дать отпор невидимому противнику. В письме к одному из последователей она пишет: «В этих записках гораздо больше оружия под плащом скомороха, чем, я вижу, вы думаете. <...> Это ведь писалось, когда мы прокладывали пути индивидуальному петрушке. И я даже не была уверена, положим ли мы «дорожку прямо-езжую» или съедят Змеи Горынычи»¹². Речь идёт не только о лжетеоретиках («важных, надутых, холодноглазых господах», как назвала их Нина Яковлевна в том же письме) и чиновниках от культуры, но и о некоторых коллегах-кукольниках.

Книга обладала невероятной энергией увлечённости. После её прочтения в квартиру Ефимовых стали приходиться незнакомые люди. Под впечатлением спектаклей театра и «Записок...» начали театральную деятельность художница Е.С. Кругликова, работавшая в Петроградском театре марионеток, Н.М. Беззубцев, организовавший Воронежский театр кукол, М.Н. Елгаштина, первый руководитель кукольного театра в Уфе. Нина Яковлевна, не жалея сил и времени, помогала начинающим кукольникам, преподавала на курсах, переписывалась с теми, кому необходим был её совет.

В 1929 г. «Записки...» стали известны за границей. Автор выслала их председателю Международного конгресса кукольных театров, французскому кукольнику Полю Жану. В том же году ею была получена афиша

¹² Симонович-Ефимова Н.Я. Письма Беззубцеву Н.М. (1927–1947). ЦГАЛИ. Ф. 2724. Оп. 1. Ед. хр. 432.



с репертуаром театра Поля Мак Фарлина из США, куда вошла «Задумчивая интермедия» — пьеса для двух кукол, небольшая по продолжительности, но насыщенная глубокими мыслями о сущности кукольного театра, отличиях от театра, где играют люди. В ежегодниках «Puppet yearbooks»¹³, которые издавал в Детройте этот кукольник, давались регулярные информации о жизни театра Ефимовых. В Мичигане был издан дополненный несколькими главами вариант «Записок...» «Adventures of a Russian Puppet Theater»¹⁴ в переводе американской кукольницы Элен Миткофф. Отзывы о книге были справедливо высокими. Английский театровед Карл Бьёмонт назвал её такой же ценной для кукольников, как «Жизнь в искусстве» К.С. Станиславского для деятелей драматического театра¹⁵. Американцы Марджери Бэгельдер и Вивиан Мигель, руководители кукольных театров Университета штата Огайо и школы города Эверетт, называли себя учениками Ефимовых и посвятили им свою книгу об опытах с тростевыми куклами¹⁶.

Со всеми новшествами Нина Яковлевна сразу же знакомила молодых коллег посредством выступлений на собраниях кукольников, участия в выставках. Это принципиальная позиция творца-новатора, в отличие от народных мастеров, скрывавших профессиональные секреты. Но не все советские кукольники видели в Ефимовых наставников, решая иные задачи. Установка четы на классический репертуар, лаконичность спектаклей и кукол, которых они осознанно стали называть «движущейся скульптурой», была главной причиной борьбы самых авторитетных направлений формирующегося искусства. Кукольники, получившие руководство государственными театрами, начали работать над созданием театра кукол, подражающего театру драмы и выполняющего установки партии на воспитание советского человека. Ефимовых обвинили в слабости актёрского и режиссёрского мастерства.

Причины этому не эстетического, а идейного толка. Основоположники кукольного искусства были профессионалами высокого уровня, заложили верные представления о его специфических основах. Ценность теоретических выводов и практических находок Ефимовых поможет лучше понять анализ отдельных элементов их постановок, особенностей театрального синтеза и режиссёрского метода.

¹³ *Pol Mack Farlin*. *Puppetry. Yearbook*. Detroit, 1930, 1931, 1932, 1933, 1938.

¹⁴ *Nina Simonovich-Yefimova*. *Adventures of a Russian Puppet Theater. Including its Discoveries in Making and Performin with Hand-Puppets, Rod-Puppets and Shadow-Figures, now Disclosed for all*. Birmingham, Michigan, 1935.

¹⁵ *Carl W. Biemont*. *Puppets and puppet stage*. London, 1938.

¹⁶ *Marjorie Batchelder, Vivian Michael*. *Hand-and-Rod Puppets*. Ohio State University, 1947.



Репертуар и конструкции кукол

Ефимовы имели цель: «играть только то, <...> что куклам самим хочется сыграть, что могут, наконец, сыграть только куклы». Они продемонстрировали подлинность чувств кукол в драме, способность к раскрытию нарицательного образа в басне, невероятную смелость воплощения героической борьбы добра со злом в трагедии. Поиск драматургии сопровождался совершенствованием конструкций кукол ради лучшего выражения задач роли¹⁷.

Изобретения мастеров, в том числе самое значительное — кукла с тростями у локтя — плохо прижились на родине. Часть находок, переходя в общее пользование, теряла авторство. Так, за куклами с бутфорским предметом, исполняющим роль водящей трости, неверно закрепилось название «яванских». Принцип движения яванской куклы был позаимствован в 1912 г. австрийцем Р. Тешнером. После подачи заявки на изобретение куклы с тростями у локтя, Н.Я. Симонович-Ефимова получила фотокопию французского патента на куклу, не отличающуюся от яванской. В письме, направленном в Комитет по изобретательству, Нина Яковлевна доказала самобытность своей конструкции¹⁸. В брошюре «Куклы на тростях» (1938–39 гг.) она разъяснила, как поэтапно, в связи с новыми задачами появлялись у них варианты тростевых кукол, составившие семейство с чертами общности. Справедливо, что работа была включена во второе издание «Записок...»¹⁹, ставших к тому моменту библиографической редкостью.

Но досадные неточности продолжают. Историк театра кукол И.Н. Соломоник утверждает, что яванские куклы оказали влияние на изобретение Ефимовых²⁰, Б.П. Голдовский пишет о копировании ими конструкции Р. Тешнера²¹. Оба уверены, локтевая кукла утратила игровую свободу. Жаль, что учёные не обратили внимания на описания превосходящей человека игры таких кукол в трагедийном спектакле «Макбет», сделанных очевидцами выступлений Джоном ван Зантом²² и А.И. Ефимовым²³.

Сведения об изобретениях рассыпаны в публикациях Н.Я. Симонович-Ефимовой как крупинцы драгоценного металла в золотоносном песке.

¹⁷ Ковычева Е.И. Кукла в диалоге культур. Ижевск, 2002. 156 с.

¹⁸ Авторское свидетельство Н.Я. Ефимовой на изобретение театральной куклы; Публикация от 31 марта 1935 г.; Заявление №141863 от 5 февр. 1934 г.; Письмо Н.Я. Ефимовой в Комитет по изобретательству по поводу заявления №141863 на изобретение театральной куклы. — Архив семьи Ефимовых.

¹⁹ Симонович-Ефимова Н.Я. Куклы на тростях // Записки петрушечника... Л., 1980. С. 236–251.

²⁰ Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объёмных форм. М., 1992. С. 143–146.

²¹ Голдовский Б.П. Режиссёрское искусство театра кукол России XX века: очерки истории [Электронный ресурс]. URL: <http://www.goldovsky.ru/books8.html> (дата обращения 27.12.2018).

²² Зант ван Дж. Куклы играют трагедию Шекспира // Moscow daily news. 1933. 10 июня (№ 132/333).

²³ Ефимов А.И. Движущаяся скульптура // Что же такое театр кукол?.. С. 74–88.



Нужно было отыскать их и расположить по порядку. Оказалось, Нина Яковлевна сделала это сама, её щедрость в передаче опыта была уникальной. Удачей было открытие в семейном архиве трёх ветхих листов машинописи с правкой стремительным почерком. Привлечение к анализу не публиковавшегося ранее документа — «Списка находений по театру кукол на ширме»²⁴ — сохранил логику конструкторской мысли авторов.

Начинали Ефимовы как петрушечники²⁵. Отправной точкой их театральной деятельности был стандартный, ремесленной работы набор перчаточных кукол, купленных на Парижской ярмарке Марией Симонович (Львовой), старшей сестрой гимназистки Нины Симонович. Разученное по лубочной книжечке представление с Петрушкой, выбранное девочкой для показа в сельской школе имения Домотканово, где работала учительницей её мать, не могло иметь воспитательного эффекта. Сюжет, построенный на драках, грубые реплики героя, его острая внешность служили комической функции кукол. В показах уличных петрушечников поведение Петрушки, как того требовали приёмы народной комедики, тоже было физиологичным.

Причиной упадка комедии Н.Я. Симонович-Ефимова считала её застойность. В канун Рождества 1916 г. сорокалетняя художница неожиданно для домашних подновила стареньких кукол и решила разрушить представление о петрушках как о примитивных комиках. В основу стихотворных сценок «Ссора» и «Сцена в усадьбе» был положен конфликт, что давало возможность найти психологические жесты. Вместе с кукольной инсценировкой песенки Беранже «Как яблочко румян» они были с успехом исполнены перед московскими художниками. Открытием стало — можно играть на ширме литературные вещи (1917).

Новый репертуар стал причиной изменения конструкции традиционной куклы с типажом Петрушки. Нина Яковлевна ценила выразительную внешность площадного героя. Не сомневалась она и в сценических достоинствах текста уличной комедии, где каждая реплика была отточена многолетними повторами, возникла из внутренней необходимости буффонного поведения персонажей. Влюбилась она и в остроумие конструкции перчаточных кукол. Получавшие движение от руки кукловода, засунутой в тельце-одежду, они были чутки к малейшему движению пальцев. Диапазон жестов, заключающихся у Петрушки в основном в битье палкой, мог быть заметно расширен. Стихотворная пьеса «Больной Петрушка»

²⁴ Список находений Н.Я. Симонович-Ефимовой по театру кукол на ширме. Дек. 1934 г. — янв. 1935 г. — Архив семьи Ефимовых.

²⁵ Ковычева Е.И. Эволюция образа Петрушки в театре И.С. и Н.Я. Ефимовых // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. 2011. № 4, ч. 2. С. 67–77.



писалась исключительно для демонстрации возможностей жестикуляции перчаточной куклы, сопровождавшей реплики в сюжете лечения героя. Во время мировой войны в деревню вернулось много покалеченных солдат, тема получила злободневное звучание, вызвала живой отклик зрителей.

Опыты с петрушками продолжились, когда Нина Яковлевна примкнула к кружку В.А. Фаворского, где сложилось поклонение марионеткам. Она не разделила увлечения друзей куклами на нитях, поскольку отсутствие связи с аниматором мешало им играть психологические роли. Только ручная кукла могла стать единым целым с одушевляющим её человеком, превзойти людей по выразительности жеста. «Хорошенькая марионетка», творчество которой невозможно без сложного оборудования, была для неё символом мещанского театра. Петрушка олицетворял простейший по средствам народный театр. Их противопоставление подчеркнуло общественные убеждения Ефимовых. Они поддержали революцию и встали на службу народу, сделав кукольный театр средством приобщения неграмотных людей к классической культуре.

Нина Яковлевна изучала опыт последних народных кукольников, но понимала, традиционное и индивидуальное искусство — два потока, текущих в разных пространствах: «Сила Петрушки народного — его опора на древность. <...> Наша сила — возможность, данная для развития этого дела». Она решительно отказалась от имитации традиционного представления, но лучшие его качества были учтены. Программы состояли из маленьких постановок, объединённых концерном кукол-солистов, подобно уличной комедии, состоящей из набора отдельных взаимозаменяемых сценок. Лёгкая раскладная ширма позволяла театру Ефимовых охватывать зрелищем подобно бродячим петрушечникам большое количество народа.

Чтобы развеселить публику, захватить её демонстрацией возможностей кукол, дать привыкнуть к их размерам, в прологе исполнялась пьеса «Весёлый Петрушка». Для привлечения внимания Ефимовы использовали пищик, но отказались от создания неразборчивого голоса носатого героя. Петрушка мыслился персонажем, вступающим в активное общение с детьми. Текст пьесы был направлен на выявление жизненности и увлекательности поведения весёлого непоседы, способствовал созданию узнаваемого характера. Каждый жест был связан со словом маленького героя, помогая овладеть вниманием зрителей в больших залах и на многолюдных площадях.

Играть серьёзные роли петрушкам мешала короткорукая фигура.



Обновление пошло в сторону придания ей реалистических пропорций (1918). Новый Петрушка, созданный взамен французского Арлекина-Гиньоля, оставался таким же улыбающимся и носатым, но отличался от традиционной куклы конструкцией. Внутри костюма были нашиты подкладки, для передачи форм тела. Руки, удлинённые трубками, свободно и естественно жестикулировали. Крепкие ноги получили управление, могли стоять и энергично двигаться. Голень была выполнена из твёрдого материала, бедро из ремня, ремни в области таза были пришиты к твёрдой пластинке, чтобы ноги не поворачивались вперёд пятками.

Сценическое поведение героя стало артистичным. Петрушка радовался количеству зрителей, но делал вид, что пугается. Дети хохотали над его «кудахтаньем»: «Ой, боюсь, боюсь!». Контакт ребятешек с озорником был обеспечен. Он указывал на сидящих в зале старых знакомых, а незнакомцам дружелюбно протягивал руку, с гордостью представлялся, встав в героической позе поверх кровати. Затем следовала преглупая, но бесконечно смешная канитель с поиском не дающих ему уснуть невидимых блох. Он чесался и вытряхивал лоскутное одеяло прямо на зрителей, не на шутку пугался облику Негра, который приносил огромный ящик, с любопытством начинал изучать его. Шла весёлая кутерьма с Чучелом, выскакивающим из ящика (без дна). Петрушка пытался затолкнуть его обратно, торжествовал, прищемив хвост, оказывался на нежданном госте верхом. Испуг пересиливал, и вояка бросался под кровать, притворялся мёртвым, но совершенно в духе народной комедии «оживал» и пел дразнящую песенку.

Петрушка справлялся с ролью конферансье. Его шутки связывали сценки в общую программу, что очень подходило к бодрому характеру героя. Способность к импровизации позволяла Петрушке стать другом детей, личностью, главным субъектом представления. Ефимовы относились к своим куклам как к живым существам, они были членами их семьи, участвовали в праздниках, но главное, создавали волнующую атмосферу общения со зрителями. В таком отношении к кукле кроются не мистицизм, не пережитки анимистического сознания, а вера в неё как в произведение искусства, оживающее вследствие неразрывной связи с гением и вдохновением создавшего и оживившего его человека.

Зрителей не смущала необычная внешность кукольного персонажа, которая выводила его за рамки повседневности. Нина Яковлевна считала родиной петрушек Восток, где кукольный театр имел древнюю и богатую историю. Она следовала восточному типуажу: чёрные глаза и брови, продолжающиеся чёрной полосой по гребню носа, для лучшего его видения.



Говорил Петрушка высоким голосом Нины Яковлевны, бас мог сделать его страшным. Сдавленная с боков уродливая голова с длинным носом и выступающим подбородком хорошо фиксировала повороты героя в пространстве. Петрушка Ефимовых был горбат, как большинство кукольных шутов. Горб создавал выразительный профиль со спины и помогал маскировать руку. Считая, что образ, создававшийся веками и любимый народом, должен быть сохранён, автор увидела в Петрушке не абстрактный масочный тип, а «современного, хотя и со сказочным оттенком героя, с реальным характером»²⁶. Петрушка оставался настоящим «Хозяином кукольного театра», знаком исторической памяти. Весельчак давал возможность применять новые способы движения кукол: выразительные, истинно кукольные, а не имитирующие натуралистические жесты человека. Это было блестяще доказано в эстрадном номере Н.Я. Симонович-Ефимовой — «Танец с Большим Петрушкой» (1930).

С первых постановок Ефимовы открыли — конструкция куклы играет главную роль в создании сценического поведения персонажа, поэтому анатомия кукол менялась всякий раз, когда происходили изменения в задачах игры. находку принесла постановка басни И.А. Крылова «Две мыши» — участие человека на ширме рядом с куклой (1917). В поиске репертуара Нине Яковлевне мешало то, что она могла играть только двумя куклами, хотелось ввести третьего персонажа. Лицо кукольницы в матросской шапочке появлялось над грядкой, чтобы произнести «мораль» басни, на мгновение. Присутствие человека могло разрушить реальность кукольной игры. Крупные головы мышей были сделаны из папье-маше, автор водила их, держа за палку внутри головы. Ручки оставались не действующими, волнение покидающих корабль мышей передавали взмахи длинных шарфов.

Разные масштабы были обыграны в постановке «Гномы» (1919). Зрители быстро привыкали к размерам кукольных героев, которые не казались маленькими, потому что действовали как настоящие люди. И.С. Ефимов, загримированный стариком, наоборот, двигался замедленно и казался огромной, условной куклой рядом со сновавшими вокруг него гномиками. Эффект контраста размеров кукол и человека Е.С. Деммени использует только в конце 1930-х гг. в кукольном фильме «Гулливвер».

Удачной находкой оказались басни И.А. Крылова, исполнявшиеся Ефимовыми как «драма, плотно набитая действием», и закрепившиеся в репертуаре до конца театрального пути. С помощью вытекающих друг из друга лаконичных жестов сюжет басни «Пустынник и Медведь» рас-

²⁶ Симонович-Ефимова Н.Я. Образ Петрушки, 1941 // Записки художника. М., 1982. С. 285.



крывался без единого слова. Эмоциональной игре петрушек, волновавшей маленьких и взрослых зрителей до слёз, способствовала точность управления человеческой руки — проводника чувств перевоплотившегося в образ кукольника.

В театре творческой четы было воплощено немало образов животных, сказывались художественные предпочтения Ивана Семёновича — признанного знатока зверей. Нина Яковлевна с детства была влюблена в собак и лошадей, помнила интерес к животным В.А. Серова, ценила его образы зверей в иллюстрациях к басням Крылова. Много изобретений было сделано в 1918–1922 гг., когда началась работа по поиску доступных куклам движений. Куры из сказки А.Н. Толстого «Петух» были сделаны по принципу рукавицы, сгиб четырёх пальцев давал похожий сгиб тела клюющей курицы (1918). Болонка Жужу из басни Крылова «Две собаки» — петрушка, торчащая из подушки (1918). Барбос, созданный Ниной Яковлевной в память о любимых собаках детства, давался присутствием головы на одной руке кукольника и хвоста в другой, размах ограничивала верёвка в длину собаки (1918).

Очаровательна была искрящаяся весельем, гремящая музыкой от польки до вальса, сценка «Танцы птиц и зверей». Здесь вертелась как заводная птица в нарядной шляпе с цветами, Лиса пускалась в пляс с Журавлём, Свинья летела в галопе с Медведем. Цаплю-балерину вращали на палке, которой заканчивалась её единственная нога. Крылья и юбочки разлетались от центробежной силы. Негр, как заколдованный, повторял движения балерины, палка позволяла его голове резко поворачиваться в отказе, шея удивлённо вытягивалась, плечи поднимались. Лисица «поигрывала» пушистым хвостом, управляемым рычагом, незаметным под юбкой. Разгорячённая пляской Лисица обмахивалась платочком, зажатым в сгибающейся кисти с каркасом из мягкой проволоки, обмотанной марлей и пропитанной парафином.

Изящный Кот Бабы-Яги (1919) на двух палках со спиралью в спине умел выгибать спину, садиться, прыгать. Черепаха выставляла и прятала голову (1928). Змея из медной проволоки извивалась, сверкала глазами из горного хрусталя (1936). Ефимовы не могли вывести на ширму более четырёх кукол одновременно, они прикрепили поросят на проволочных стержнях к кольцу, надевавшемуся на голову актёра. Поросята смешно подпрыгивали, торопясь обогнать друг друга.

Большой Медведь играл в сказке «Медведь и Девочка», басне «Пустынный и Медведь». Маленький Медведь выступал в сценке «Учёный Медведь» (стихотворном варианте знаменитой медвежьей потехи), удивляя народ



умением пародировать людей, исполнять акробатические трюки. Оба имели тело — рукавицу, шитую из меха морского котика, который отрезался от меховой подкладки шубы Ивана Семёновича. В выборе подходящего материала для одежды кукол, вспоминала сотрудничавшая с Ефимовыми Н.И. Сац, они могли безнадежно испортить свой костюм. Длинный и шелковистый мех передавал нужную форму, скрывал отсутствие ног. Большой Медведь мог быть грузным и лёгким, страшным и милым. У Маленького Медведя лапы приспособлены держать Негра. Трюк и был причиной выбора пьесы. Медвежонок переворачивал партнёра вверх ногами, для чего были сделаны отдельные ножки (первый дубль в советском театре кукол). Они трепыхались над грядкой, мелькая короткими малиновыми штанишками. Публика смеялась и взрывалась аплодисментами.

Ефимовы заложили богатую типологию драматургии театра кукол: бытовая зарисовка, пантомима, басня-драма, интермедия, цирковой номер, импровизированный диалог, лирическая и сатирическая сказка, наконец, самый сложный жанр — трагедия. Стремясь к просвещению народа, мастера перевели на язык театра кукол произведения классиков: И.А. Крылова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Г.Х. Андерсена, Д. Боккаччо, А.С. Пушкина, В. Шекспира, которые привлекли их обобщённостью образов, цельностью характеров, глубиной конфликтов, масштабом идей. Каждый тип пьесы становился основой нового метода работы с куклами.

Конструктивные приёмы никогда не были догмой, меняясь в зависимости от образных и сценических задач. Если фигура Пустынника выглядела тщедушной (толщинок в костюме не было), то более крупная «кукла-памятник» Крылов получила массивное туловище (1918). Лево́й, сгибающейся в локте, рукой писатель жестикულიровал с помощью тросточки, правая рука была прижата к сердцу, потому что голова куклы, как у петрушек, надевалась на указательный палец руки кукловода. Сгиб пальца давал голове наклоны, движения запястья позволяли герою сгибаться в пояснице, поворачиваться всем корпусом. Поведение Крылова было столь убедительным, что Иван Семёнович полюбил выходить с ним на руке к зрителям и импровизировать общение.

Куклы-солисты, чьи руки двигались от бутафорского предмета, помогавшего раскрытию образа, относятся к новому типу тростевых кукол. Баба-Яга получала движения от клюки, которую кукла держала в обеих руках (1919). Ньюра-пионерка рисовала мелом, привязанным к длинной палке (1923). Венецианец жонглировал жезлом (1921), индейцу был дан лук, Деду Морозу — ёлка (1922), Красноармеец двумя руками грёб веслом (1927), Мужик из басни «Крестьянин и Змея» обтёсывал топором длин-



ный шест (1936). Куклы такой конструкции появились у Ефимовых впервые в мире. Только спустя пять лет Нина Яковлевна познакомилась в одном из домов с яванской куклой. Несмотря на радость – «не накопавшись в источниках, изобретаем не вздор», она была против их отождествления, потому что туловище яванских кукол, державшееся на стержне, было статичным, жесты рук ограничивались небольшим размахом палочек из рога буйвола, прикрепленных к кистям рук.

Для басни Крылова «Волк и Журавль» была изобретена кукла на палке. Журавль в синем сюртучке и белых брюках действовал клювом, второй управляемой ногой он шагал, упирался в грудь Волку, который был одет в тёмный с золотым шитьём мундир царского чиновника. Так впервые на кукольной сцене появились одетые животные (1918). Н.Я. Симонович-Ефимова утверждала, что Волк — лучшая их кукла (вынашивалась и доделывалась три года). Она имела в виду его злобный характер, выраженный в скульптуре головы с пушистым массивным загривком, и целесообразность конструкции, которая позволяла создавать содержательный рисунок жестов. На конце клюва Журавля была проволочная петля. На кости, которая втягивалась в сквозное горло Волка, имелся крючок. Негодяй угрожал палкой, злобно скалился, едва не перекусывал шею спасителю. Олицетворяющий наглость басенный Волк и бескорыстный Журавль позволили авторам высказать позицию русской интеллигенции по отношению к старым и новым «хозяевам жизни». Не случайно на званых ужинах советской «элиты» во время этой постановки смолкал стук вилок и ножей.

В 1920-е гг. органы цензуры запретили играть на кукольной сцене басни, обосновав запрет тем, что животные были одеты. Обвинение в мещанской морали басен было вызвано желанием перенаправить творческих людей в русло социалистического реализма. Под острый меч «левых» критиков и педагогов попали и сказки, которые, по их мнению, мешали детям усваивать законы действительности, порождали суеверия, воспитывали в будущих строителях социализма пассивность, примирение со злом, преклонение перед богатством и силой. Ефимовы, убежденные в полезности своего репертуара, продолжали играть и басни, и сказки. В 1919 г. была поставлена сказка Г.Х. Андерсена «Принцесса на горошине». Голодные беспризорные дети впервые в жизни, по словам Н.И. Сац, увидели «принцессочку с капризным личиком и не знавшими никакой работы ручками, донельзя избалованную. <...> Меня поражала здесь ювелирная требовательность художника, которую проявляла Нина Яковлевна не только к каждому жесту, но и в отношении каждой перины, каждого



матраца»²⁷. Дополнительную прелесть постановке придавали горящие свечи в руках героев, отправляющихся ко сну. Не нравоучительность, которую не терпят дети, а красота постановки, доходчивость метафор, характерность поведения скульптурных актёров — вот качества, подтверждающие профессионализм Ефимовых в этом спектакле.

Понимая, что яркий и очищающий театр кукол — прекрасное зрелище для детей, они мечтали играть и для взрослой аудитории. Социальную сатиру сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина «Как мужик двух генералов прокормил» украшал простодушный, народный по духу юмор, а идея говорила о жизненной стойкости русских земледельцев. Поиск репертуара для взрослых привёл Ефимовых к постановке по новелле Дж. Боккаччо «Зачарованное грушевое дерево». Исполнялась она только перед культурными зрителями. Любовная тема была выбрана, чтобы доказать: театр кукол и здесь успешнее, чем театр живых актёров. В 1990 г. сын художников А.И. Ефимов послал описание спектакля польскому театроведу Х. Юрковскому, собиравшему материалы для статьи об эротике в кукольном театре. Адриан Иванович считал долгом восстановить письменно то, что видели немногие: «Спектакль этот был изящен как старинная куртуазная миниатюра — картинка на фарфоре. Пьеса изобиловала острыми декамероновскими ситуациями, но они были сыграны куклами так пластически красиво, художественно, что привлекали не столько тем, «что показывалось», а тем, как остроумно, наивно-чисто могут быть обыграны самые острые сюжеты куклами»²⁸.

Советская власть, привлекая народные массы к своим идеям, инициировала многолюдные праздники, поездки с агитационными целями. В годы разрухи эта деятельность давала материальную поддержку. В неё включились деятели дореволюционного театра, не понимая потребностей народа, они выступали с мелкобуржуазным репертуаром. Агитационные театры грубо использовали образ Петрушки в сатирических пьесах-плакатах для борьбы с врагами пролетариата. После войны таковыми, кроме интервентов и капиталистов, стали священники и зажиточные крестьяне.

Н.Я. Симонович-Ефимова высказывалась об отрицательном отношении к куклам агитационных представлений, с утрированными чертами лица, воспринимающимися как физические недостатки. Болезненно воспринимая проявления не только безвкусицы, но и безнравственности,

²⁷ Сац Н.И. Предисловие // Записки петрушечника... Л., 1980. С. 35–36.

²⁸ Ефимов А.И. Зачарованное грушевое дерево. Пьеса кукольного театра художников Н. и И. Ефимовых по мотиву новеллы «Декамерона» Боккаччо. — Машинописный вариант статьи 1990 г. — Мастерская Ефимовых.



мастер внушала коллегам — юмор должен быть добрым. Она снисходительно относилась к женщинам-педагогам, ставившим примитивные версии сказок. Упрощённость их кукол с вышитыми шёлком носиками была сродни абстрактности куклы-игрушки, вовлекавшей в процесс игры силу детского воображения. Но её возмущало, когда театры стали претендовать на внимание взрослых, не уделяя внимания совершенствованию кукольных образов. Имя Петрушки носили большинство театров. Его улыбка была присвоена положительным героям постановок современной тематики. Отрицательные персонажи получали другую, но столь же яркую, застывшую на лицах кукол мимику. Кукольники применяли их при постановках бытовых пьес, более того, стремясь к выразительности персонажей, увеличивали головы кукол, превращая их в маски. Оживлению большеголовых кукол мало помогали механические приспособления, помогавшие преодолеть статичность кукольных лиц. Н.Я. Симонович-Ефимова не видела преемника и в С.В. Образцове. Причиной было убеждение, что «пародия (отражение, живущее, только пока жив отражаемый) — слишком эфемерное для кукол искусство».

Желая доказать значительность театра кукол, Ефимовы показали ему путь, отличный от злой сатиры и бездумной развлекательности. Нужно было огромное мужество, чтобы отстаивать свои убеждения в нелёгкие для искусства годы. В 1930-е гг. борьба с «классово чуждыми элементами», а фактически — с дореволюционным культурным наследием стала более жёсткой. Взрывались храмы, безжалостно уничтожались верующие, старая русская и молодая национальная интеллигенция, все инакомыслящие и непокорные. Сталинский террор набирал силу. А Ефимовы мечтали о постановке пушкинского «Бориса Годунова», блестяще играли трагедию В. Шекспира «Макбет», заставляя зрителей задуматься о ценности человеческой жизни, о неминуемом наказании за преступление против личности. Тростевые куклы Ефимовых для этого спектакля — шедевры «движущейся скульптуры», кукольные актёры, которые превосходили живых актёров не только «смелостью», но и силой характеров, свободой и выразительностью жестикуляции. Но безопаснее было корпеть над сложной механикой, заставляющей кукол пускать дым, раздувать щёки, моргать глазами и играть пьесы, угодные властям.

В 1931 г. С.В. Образцов раскрыл секрет движения ручной куклы в номерах с шариком на обнажённой руке. Любимая кукла артиста стала выдаваться им за образец лучшей куклы. Было оправданным её применение на эстраде, где целью миниатюры было восхищение виртуозной техникой кукловода. Подвижность руки, осознанная в момент работы с перчаточной куклой, задачи роли в любовном романсе делали постановку



хорошим эстрадным номером. Но Образцов, возглавивший театр Центрального дома художественного воспитания детей, начал вводить куклы с головками-шариками в детские спектакли современной тематики.

Целью Ефимовых было доказать, что куклы выражают обобщённый характер лучше человека-актёра, а пьесы должны иметь глубокое содержание, значительный, а не сиюминутный конфликт. На Всероссийской конференции 1930 г. Н.Я. Симонович-Ефимова познакомила коллег с новым изобретением — куклой с тростями у локтя, обладавшей выразительностью жестов, простотой и действенностью постановки. По стилю игры автор разделила кукол на три группы, соответствующие отдельным жанрам драматургии. Перчаточные куклы могли играть драму, куклы, чьи руки двигались от бутафорского предмета, становились солистами-импровизаторами. Куклы с палкой в туловище, руками и ногами, управляемыми с помощью тростей, обладали умением быть как комичными, так и трагичными. Они эпизодичны, прекрасно выполняли одно задание, склонны к пантомиме из-за неподвижности торса, зато легко выдерживали увеличение.

Девушка с сигаретой в интермедии В. Шершеневича «Вера, Надежда, Любовь» вертится, размахивая руками и розовой ногой (1929). Когда руки завязывают на спине узлом, бесшабашное кручение становится страдальчески неподвижным. Три Щёголя танцуют фокстрот с Девицами, двигаясь синхронно, куклы связаны между собой руками. Между танцующими появляется молодой человек с чёрными усиками на бледном лице, стреляет из пистолета в висок, безжизненно повисает голова, переламывается торс, колено прямой ноги. Эффектному падению помогает постепенно вынимающаяся палка в туловище куклы.

В интермедии Н.Н. Смирнова-Сокольского «Тринадцать писателей» Ефимовы воплотили свою мечту об оживших куклах-памятниках (1934). Каждый из классиков двигался лаконично, единственным жестом головы, руки или торса проявляя свою сущность. Пушкин откидывался на спинку кресла, нагибался над столом (сиденье скользит на полозе). Тирсо де Молина падал в обморок и вскакивал (палка у пояса). Трёхметровый Шекспир возносился над остальными (хребет на стойке с блоком). Размеры этой куклы были намеренно увеличены во избежание требуемого постановщиками натурализма. Сцена получила вид монументальной «Тайной вечери». Плечи у горельефных скульптур крепились на общей палке, что позволяло группе разом появляться и исчезать. Когда интермедия была снята с репертуара, уникальных кукол уничтожили.

К юбилею со дня смерти Пушкина Нина Яковлевна и Иван Семёнович готовили большую серию силуэтной графики. Кукла Пушкин была



выполнена ими ещё в 1931 г. к постановке по раннему романсу поэта «Под вечер осенью ненастной». До того момента она исполнялась единственной куклой Девой. Несложная фабула построена на психологически напряжённой ситуации. Молодая крестьянка оплакивает судьбу младенца, которого должна оставить на пороге чужого дома. Контраст между её внешностью и состоянием был столь велик, что не мог не взволновать. Статичность белого кукольного личика, остановившиеся большие глаза составляли антитезу жестам, передающим душевные муки несчастной матери.

Пушкин, стоя на краю авансцены, молча сопереживал ей. Выразительное сострадание уводило от неизбежной сентиментальности, которой не сумел избежать сам юный Пушкин. В романсе Дева носит имя Лаура. Она бредёт по ночному лесу, луна освещает горы и одинокую хижину, на пороге которой будет оставлен ребёнок. Детали вносят в произведение оттенки романтической возвышенности. Не нарушив смысловой канвы сюжета, Ефимовы внесли в него новые акценты. Их Дева — страдающая русская крестьянка, а автор — не юноша, а поэт мирового значения. Это усилило смысл лаконичной по средствам выражения постановки.

Говорить за Пушкина авторы не решались, образ куклы подтверждал величие гения. Костюм передаёт «героическую пышность» (так характеризовал И.С. Ефимов стиль любимого поэта). Сюртук увенчан воротником, имеет объёмные складки на груди и на головках рукавов. Жабо из тюля вздымает грудь, топорщится, выбиваясь из-под воротника. Через левую руку поэта перекинут плащ, точнее, передающий видимость плаща кусок ткани, драпирующийся множеством подвижных складок. Он маскирует водящий стержень. В правой руке — тросточка с изящной резной рукоятью. Франтоватое одеяние Пушкина дополняют узкие брюки и остроносые туфли. Впрочем, у куклы всего одна нога, этого достаточно, решили авторы. В игре, управляемая небольшим, от ступни, стержнем, она создаёт необходимые позы. Вторая нога, если бы она была, во время игры безжизненно болталась бы и только мешала. Руки Пушкина тоже имеют четыре пальца вместо пяти. Эту находку кукольника Ремо Буффано привёз из поездки в Америку С.В. Образцов. Ефимовым, стремившимся к лаконизму, она понравилась, поскольку четыре пальца в движении создают рисунок не хуже, чем пять.

Облик Пушкина не перегружен ни одной лишней деталью. Все строго и благородно. Изящество достигается красотой рисунка. Пушкин играет в профиль, линии его головы, тела, длинных рук, точёной ноги видны силуэтом. Цветовая гамма лаконична; контрасту чёрного и белого вторят



сдержанный коричневый, сложные по оттенку охристые цвета. Сочетания материалов продуманы: сукно сюртука грубовато, бархат воротника поглощает свет, фактура тюля ажурна. Крупные складки на сюртуке контрастны по светотени, воротник смотрится единым пятном, жабо пенится обилием складочек.

Голова куклы выполнена в технике папье-маше. Дешёвый материал приобрёл под руками художников вид благородной слоновой кости, в меру отполированной, в меру матовой. А волосы играют бликами на мелких, выпуклых завитках пушкинских кудрей. Металлическим блеском вторят им строгого рисунка, словно из драгоценной (а на деле самой обычной) породы дерева сделанная трость в маленькой с длинными пальцами ручке поэта да лакированная туфелька на ноге. Но особенно ярко сверкают, когда на них попадает луч света, глаза Пушкина, поскольку в их зрачках — малюсенькие обойные гвоздики.

Голова Пушкина надета на деревянный стержень. Он скреплён при помощи верёвочек с торсом в виде картонной трубки и с проволочным каркасом плеч. Бедро ноги тоже из картона, а голень и ступня вырезаны из дерева. Конструктивная основа рук сделана из дощечек по размерам плеча и предплечья. Крепления в местах суставов выполнены из сыромятных ремешков, выдерживающих сгиб и кручение, что придаёт каркасу почти неограниченную свободу движений. Техническое описание снижает эмоциональность анализа, но без него не понятно, как достигалась свобода движений куклы, влияющая на игру скульптурного актёра.

А.И. Ефимов играл куклой Пушкин на выставках родителей и в мемориальной мастерской, не переставая удивляться, «какие у него широкие, выразительные жесты, всегда таящие новые нюансы, как будто зависящие от смены его настроения»²⁹. Во время одного из показов кукла неожиданно «подказала» сыну художников трагическую сцену гибели поэта, вызвав потрясение зрителей. Вспоминается эпизод из дневника Нины Яковлевны. Ефимовы простояли на ветру, ожидая трамвая, с отчаяния влезли в переполненный вагон с передней площадки. В ответ на гнев пассажиров Иван Семёнович достал куклу. «Все ахнули — Пушкин! Пушкин! Весь трамвай заулыбался... Ах! Какая изящная нога! Как он смотрит. Ай! Ах! — только и разговора во всём трамвае, следят с ласковыми улыбками за движениями. Оценили, как Пушкин брался за среднюю палку-держалку трамвая, как смотрел в окно, скрёб тросточкой замёрзшие узоры на стекле, дышал на окно, глядел, заглядывал в лицо барышням»³⁰. Это качество театральной

²⁹ Ефимов А.И. Движущаяся скульптура // Что же такое театр кукол? ... С. 76.

³⁰ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки 1933–34 гг. — Архив семьи Ефимовых.



куклы можно назвать игровой свободой. За ней стоит мастерство скульптора, воплощённое в богатой характеристике куклы, целесообразность конструкции, позволяющая ей двигаться соответственно характеру, наконец, умение актёра осознать сущность куклы, освоить в совершенстве спектр её жестов, чтобы импровизировать легко, почти неосознанно.

«Необычайно благодарной сценической природой», по словам Нины Яковлевны, обладали куклы с тростями, прикреплёнными между кистью и локтем. Патент был оформлен на первую — Японца к пьесе «Длинное имя» (1926). Руки его ещё не так длинны, что подтверждает родство с петрушками. У Патера (1929) они уже превосходят привычные человеческие размеры. С этой куклой сын Ефимовых юношей совершенствовал перед зеркалом английский язык по книжечке В. Шекспира, чем подсказал родителям выбор пьесы «Макбет». В 1932 г. он демонстрировал богатство и свободу жестов Патера на вечере артистов Камерного театра, славящегося своей пантомимой.

Удлинение рук давало куклам заметные актёрские преимущества, несмотря на сложность при балансировке массы груза на локте. Сначала Ефимовы маскировали трости, но быстро поняли: зрители их не замечали, свободная от предплечья рука куклы могла описывать широкий круг. В торсе оставалась рука кукольника, что позволяло стройной, с талией в размер запястья фигуре наклоняться вниз, до сжатия в комок, в стороны, назад под острым углом. Свободные жесты рук и тела, способность держать разнообразные предметы, поворачивать кисть вверх и вниз ладонью сделали локтевых кукол пригодными для исполнения героических и трагических ролей. Американский журналист с первых мгновений был поражён игрой Леди Макбет: «Сверхъестественная быстрота походки выражала лучше слов её честолюбие. Гордая, резкая неподвижность лица не давала намёка на милосердие»³¹. Контраст порывистых движений со статичностью кукольных лиц преодолевался игрой светотени, асимметрией профилей в активном и спокойном эмоциональном состоянии.

У Ефимовых были попытки создать кукол с подвижными частями лица. Негритята из пьесы «Интернационал» (1928) открывали глаза и рот способом надвигания резинкой чёрного клапана. Для трагедии «Макбет» была сделана кукла Привратник, глаз которого вращался, губы растягивались. Кукла составляла одно целое с кроватью, от продвижения туловища по горизонтали сгибались колени. Рука в перчатке, которая была рукой Ивана Семёновича, держала ключ и иллюстрировала жестами монолог пьяницы.

³¹ *Зант ван Дж.* Куклы играют трагедию Шекспира...



Но сцена, по словам Нины Яковлевны, не смогла рассмешить зрителей. Был сделан вывод — благотворнее добиться мимики силою искусства, приобщив зрителей к созданию образа. Желанием проверить возможность появления мимики в воображении публики было вызвано создание куклы Буржуй с серебряным шаром вместо головы. Выразительно скульптурное решение головы Патера — большой горбатый нос, выступающие надбровные дуги, острый кадык, затылок огурцом. Чёткий по силуэту профиль контрастирует с узким лицом. Нависающие брови, глубокие глазные впадины, резко обозначенные скулы оттеняют пластику контрастной светотенью, заставляя меняться выражение лица при разном освещении.

Если характер человека неизменен и кукла-скульптура может хранить главное его качество на лице, то поступки, раскрывающие характер героев в развитии, динамичны. Они вызывают мимолётные состояния: грусть сменяется радостью, веселье — гневом. Ефимовы понимали, широкая улыбка, гримасы отчаяния или ярости мешают кукле играть сложные роли. Если человек-актёр может стереть гримасу со своего лица, кукла — нет. Однако и бесстрастность неестественна для обладающего ярким характером существа. Мастера нашли единственно возможное решение этой проблемы — асимметричное лицо куклы. На спокойном лице Крылова это чуть заметно. Но у порывистого по натуре Пушкина и страстных героев трагедии «Макбет» выражения профилей контрастны: один спокойный, а другой искажён гримасой почти аффективного чувства. В силу скульптурного мастерства создателей они воспринимались в развитии. Спокойный профиль Пушкина тронут лёгкой улыбкой, которая могла восприниматься улыбкой радости, иронии, приятного воспоминания, доброй мысли. Скорбь Пушкина могла казаться гневом, страданием, героической решительностью. Сосредоточенный профиль Макбета воспринимался как итог его сомнений до совершения преступления и угрызений совести после него. Маска ярости Макбета — выражение мрачной решимости, азарта боя, душевной и физической боли.

Леди Макбет охватывал ужас от содеянного, она отворачивала лицо от окровавленных ладоней Макбета, переплетала вздетые руки, изгибалась назад дугой. Дрожь её тела передавалась упругим кольцам волос из крашенных веревок. Шлейф платья надевался на голову кукольницы и подчёркивал динамику гибкой талии, оттягиваясь назад, обвивая ноги и стремительно выбрасываясь вперёд. Замечательным было сверканье кинжала в её руке, чему способствовала способность кисти к «пронации» и «супинации». А.И. Ефимов подтвердил, «недостатки» кукольной специфики мастера превращали в достоинства игры.



Только при помощи кукол можно было передать бесплотность Ведьм, решённых общим абрисом из проволоки, задрапированной тюлем. Четыре жёлтые старческие руки грозили, указывали, закрывались в ужасе, поднимаясь из складок. Время в кукольном спектакле течёт быстрее из-за маленьких размеров «актёров», небольшое замедление темпа воспринималось как смысловой акцент. Жесты приобретали скульптурную законченность. Куклы смогли передать мощь шекспировских характеров, доказали нравственное превосходство Добра в борьбе со Злом.

Нина Яковлевна сетовала, что никто из современников не понял, какой простор локтевая кукла даёт игре. В 1939 г. она помогла членам коллектива театра С.В. Образцова создавать таких кукол для спектакля «Путешествие в странные страны». Но их головой стала управлять короткая палка — «гапит», что позволяло сделать кукол крупнее. Применение гапита в советском театре, стремившемся к увеличению зрительской аудитории, было «узаконено», несмотря на то, что он требовал механизации, не давал необходимых наклонов голове и торсу куклы. Художник Б.Ф. Тузлуков вернул трости к запястьям куклы в спектакле «Волшебная лампа Аладдина», но они потеряли способность брать в руки предметы, «стали лентями», как выразился описавший процесс создания спектакля Е.В. Сперанский³².

В момент сотрудничества Ефимовых с Театром детской книги были сделаны несколько необычных по конструкции кукол, сохранившихся только на фотографиях (1934). Ноги одной куклы могли вытягиваться в высоту балагана и укорачиваться. Кукла, олицетворяющая журнал, имела книгу своим телом. Кукла, стоя на шнуре, скользила через всю сцену.

После изучения в Музее народоведения ширмы театра среднеазиатских комедиантов и реконструкции самих представлений, кукольница создала лёгкий переносной театрик (1932). Он держался с помощью одной палки на поясе актёра, который мог ходить, танцевать, участвовать в площадных мероприятиях. Нина Яковлевна научила своих учеников играть с ним. Выступления на праздничной площади в окружении волнуемой толпы были для Ефимовых самыми радостными. Для новогодних карнавалов 1937–1938 гг. Иван Семёнович создал огромных тростевых кукол Кота в сапогах и Деда Мороза. Весело жестикулируя, они приветствовали публику с крыши киосков, вызывая восхищение и недоумение незаметным способом управления руками скрытого внутри строения актёра.

Итак, какие требования выдвигали Ефимовы к репертуару? В лаконичной форме он должен был выявлять достоинства кукол: большее

³² Сперанский Е.В. История одного спектакля, записанная его участником в 1946 году // Что же такое театр кукол?... С. 129–145.



попадание в образ, чем у человека-актёра, скованного индивидуальной внешностью и анатомией, способность создавать обобщённый характер, в том числе с помощью нарицательных образов животных, не доступных человеку. Пьеса подтверждала богатый внутренний мир героев. Постановки требовали яркой внешности кукол, целесообразных конструкций, помогающих утвердить характер рисунком жестов. Слово мыслилось поводом для жеста кукол-скульптур, а кульминация сюжета фиксировалась в сознании зрителей с помощью небольшой остановки в момент самой выразительной позы.

Режиссёрский метод и актёрское мастерство

Началом истории отечественного профессионального театра кукол принято считать 1916 год, когда коллектив рабочего театра под руководством сотрудницы журнала «Аполлон» Ю.Л. Слонимской и актёра П.П. Сазонова сыграл перед петербургской интеллигенцией спектакль «Силы любви и волшебства» по пьесе французского ярмарочного театра³³. Оформили постановку художники объединения «Мир искусства», диалоги и музыкальные партии исполнили актёры петербургских театров. В статье «Марионетка» Ю.Л. Слонимская высказала мысль, закладывающую основу самобытности нового вида театра: «Реальный актёр» (человек) и «условный актёр» (марионетка) не могут быть соперниками, театр актёра и театр кукол — это два рода искусств, смежных, но не похожих³⁴.

В конце того же года начала опыты с перчаточными куклами Н.Я. Симонович-Ефимова. В 1925 г., независимо от Слонимской, она повторила: «Театр кукол не должен быть копией в маленьком виде театра людей». Выводы современниц, искавших главные признаки нового вида искусства, оказались удивительно схожи. Обе считали, что репертуар для театральной куклы должен обладать культурной ценностью, поскольку она обобщает конкретный человеческий образ, является «экстрактом характера». Что театральная кукла должна быть создана художником и может раскрыть свой образ при помощи движений, отражающих более внутреннюю, чем физическую, жизнь. Актёр же должен поверить в то, что театральная кукла не мёртвый предмет, а обладающее собственным характером существо, «субъект» представления.

³³ Сазонов П.П. О театре Слонимской // Что же такое театр кукол?... С. 19–26.

³⁴ Слонимская Ю.Л. Марионетка // Что же такое театр кукол?... С. 56; текст статьи приводится по изд.: Аполлон. 1916. № 3.



К сожалению, Ю.Л. Слонимской не удалось воплотить эти принципы в жизнь: не успел сложиться актёрский коллектив, способный добиться психологизма игры сложных в управлении кукол-марионеток. Кукловодили одни актёры, а говорили и пели за них другие. Пасторальный сюжет не убеждал в победе любви, героям помогали лишь эффекты неожиданных превращений. Задачи реконструкции ради удовлетворения чувства прекрасного привели к зрелищу, волнующему новизной, но не демонстрацией достоинств кукол. Роль режиссёра свелась к попытке объединить усилия привлечённых специалистов.

Супругам Ефимовым удалось создать театр кукол на сформулированных теоретических основах. Передвижной характер маленького семейного театра давал возможность расширить общественный потенциал нового искусства. Н.Я. Симонович-Ефимова сама назвала причины появления своего театра: желание служить просвещению неграмотного населения, лишённого культурного влияния классики, обновление скульптуры (куклы) и графики (тени) через движение, доказательство способности кукольного театра к развитию через гуманный классический репертуар³⁵.

В деревенской школе или светлом зале с рождественской ёлкой, в прокуренном здании вокзала, прямо на речном берегу богатырского роста мужчина и маленькая женщина быстро устанавливали ширму-балаган, драпировали её материей. В окошке ширмы появлялась капризная Принцесса из сказки Г.Х. Андерсена, Баба-Яга, весёлый проказник Петрушка, крыловские Волк с Журавлём. Дети соперничали басенным и сказочным героям, радовались задорной пляске зверей, а бородатые мужики громко хохотали над похождениями генералов из сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина «Как мужик двух генералов прокормил».

Кукольники-универсалы не упускали из виду художественное целое — оформление ширмы, бутафории, кукол. Балаган, разбившийся и собиравшийся в считанные минуты, украшенный Ниной Яковлевной старинными вышивками и драпировками со вкусом живописца, выглядел лёгким и «богемным», соответствовал бодрой игре кукол. Ширма Ефимовых была высокой, чтобы зрители с дальних рядов могли увидеть действие. Герои играли без декораций на переднем плане грядки, где устанавливался минимум бутафорских предметов, намечавших место действия. Перед программой игрался пролог, помогавший наладить контакт с публикой. Нина Яковлевна подсчитала, пьеса должна идти не более получаса, «время из-за маленьких размеров актёров и сцены течёт быстрее». Антракты

³⁵ Симонович-Ефимова Н.Я. Кукольный театр художников // Записки художника... С. 286.



заполнялись кукольной импровизацией — человек, вышедший перед ширмой, считала она, мог разрушить реальность уменьшенного кукольного пространства. Это правило диктовало необходимость выстраивать композицию представления, сочетая отдельные части по времени, содержанию, оттеняя достоинства каждой. Мастерство, требовательность, трудолюбие постановщиков делали эти сборные программы вполне законченными.

Важное режиссёрское правило Ефимовых закрепляло значение изобразительного искусства в кукольном зрелище. Доминанта представления — Кукла (именно так, с большой буквы) — не может быть художественно неполноценной, решительно доказывала Нина Яковлевна. Она понимала ответственность создателя «куклы-памятника», большую, чем у скульптора-монументалиста, — «на памятник смотрят мгновение, на кукле сосредоточено внимание на протяжении длительного срока».

При самом рождении театра кукол супруги заложили видение режиссуры как умения создать ансамбль на основе уважения к Кукле — главному субъекту представления, независимой творческой личности. Люди должны вкладывать мастерство в маленькую куклу, произведение Искусства. Новизна драматургических, художественных, актёрских задач может быть решена только при полном единодушии коллектива. Нина Яковлевна и Иван Семёнович и были таким «двуединым творческим организмом» (выражение А.И. Ефимова). Универсализм был главным достоинством кукольников-первопроходцев, доказывающим их высокую культуру и совершенство творческого метода.

Не получив в молодости театрального образования и практики, Ефимовы с двойным упорством стремились к совершенствованию актёрского кукольного мастерства, которое совсем не тождественно мастерству артиста драматического театра. Эмоциональное постижение образа здесь неразрывно связано с задачей надления куклы голосом и движением. Голосовая характеристика образа всегда продумывалась ими и достигалась нелёгким трудом. Нине Яковлевне, обладающей тихим от природы голосом, пришлось заниматься в студии актрисы О.Э. Озаровской. Благодаря игре куклами он приобретёт богатство интонаций и широту тонального диапазона. Не зря родственник Ефимовых, художник Д.Д. Жилинский, сравнивал его с голосом певицы Н.А. Обуховой.

Нина Яковлевна, с детства владевшая скрипкой, сопоставляла куклу с музыкальным инструментом, считала, что игра на обоих должна быть виртуозной. Движения и жесты персонажа необходимо перевести в положения ладони и каждого из пальцев. Голосовая характеристика образа



и слова, которые актёр произносит от лица героя, должны быть заучены безукоризненно. Это не позволит отвлекаться от поведения куклы, которая в ответ начинает жить самостоятельно, становится способной к экспромту. Точности интонаций двух актёров-кукольников способствовал строгий отбор реплик в пьесе. Слова были так тесно связаны с лаконичными, психологически оправданными жестами кукол, что даже глухие и не знающие русского языка зрители понимали суть игры Ефимовых. Они первыми сформулировали правило: слово в кукольных пьесах второстепенно, оно только сопровождает жесты. Сейчас кукольники считают его основополагающим, режиссёр и преподаватель М.М. Королёв назовёт эту неделимую единицу «слова-жесты»³⁶, а основатель театра традиционных форм А.Э. Греф — «вербопластикой»³⁷. Отсюда отказ от длинных монологов и диалогов, насыщенность пьесы психологическим действием.

Не менее ценен ещё один постулат режиссуры Ефимовых: зрители — вторая исполнительская половина спектакля. «Безошибочность и тонкость режиссуры может быть в таких театрах, где не публика в гостях у артистов, а артисты в гостях у толпы»³⁸, — писала Н.Я. Симонович-Ефимова. На каждом из представлений мастера успевали проводить отбор жестов, вызывающих сопереживание зрителей. В тесноте и сумраке балагана на слух подвергались анализу реплики зрителей, возгласы удивления или восторга. Разновидности шума и тишины, оттенки смеха «читались» как знаки внимания, одобрения, недовольства публики. После выступления кукольники тщательно отбирали и заучивали удачные, избавлялись от случайных жестов, реплик, пауз. Таким образом, найденная перед зеркалом в период репетиций роль не оставалась застывшей, настойчиво развивалась и совершенствовалась.

Малочисленность персонала (изредка с ними работал помощник и аккомпаниатор) Ефимовы считали достоинством своего театра. Кроме свободы передвижений, это давало возможность сценической импровизации. Она результат невероятной слаженности дуэта кукольников, умения понимать потребности зрителей разного возраста и социального происхождения, от которых требуется одно — непосредственность, способность радоваться чуду оживления куклы. Театр Ефимовых не только учил народ, но и учился у народа, оценив в полной мере остроумие и меткость слова. Профессиональное кредо четы — «пьеса начинается только, если

³⁶ Королёв М.М. Искусство театра кукол : основы теории. Л., 1973.

³⁷ Греф А. Особенности критической оценки в театре кукол [Электронный ресурс] : письмо другу // Театр «Бродячий вертеп» : сайт. URL:http://www.booth.ru/teor_teatr_kuk/criteriyi_ag.shtml (дата обращения: 27.12.2018).

³⁸ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника..., 1980. С. 137.



зритель верит в куклу, как в живое существо». В театре, где играют люди, зрители обязаны подчиняться строгим правилам поведения. Желание рутинного театра поразить мнимыми достоинствами усиливает ощущение разочарования и скуки. Но куклы, если они принадлежат Искусству, утверждала Нина Яковлевна, способны удивить, расположить к себе, раскрыть заветные добрые свойства личности. Эту особенность прекрасно чувствуют дети, утратившие доверие к взрослым из-за их постоянного желания воспитывать, поучать. Форма камерного театра Ефимовых предоставляла зрителям возможность быть в непосредственной близости к кукле. Эмоционально насыщенная игра кукол будила фантазию. Ефимовы постоянно поддерживали активность аудитории, обращаясь от лица кукол к зрителям, побуждая их к открытому выражению чувств.

Подтвердим это на примере маленькой, но насыщенной драматизмом постановки «Пустынник и Медведь», где фабула — повод для доказательства актёрских способностей петрушек. Опробованная ещё в 1917 г., она постоянно совершенствовалась и была сыграна на последнем выступлении авторов — юбилее И.А. Крылова в 1944 г. Описание постановки после почти ста выступлений позволяет прочувствовать глубину идейного замысла, завершённость характеров³⁹. Динамика поведения персонажей доказывает сложность взаимоотношений. Медведь не менее человечен, чем Пустынник. Компактная форма постановки не уменьшает психологической напряжённости, наоборот, обостряет лаконичностью восприятие зрителей. Независимо от возраста и жизненного опыта они со всей непосредственностью оценивали происходящее. Сохранились воспоминания В.В. Лужского и Н.И. Сац, подтверждающие глубину переживаний, до слёз, до перехвата горла. Нина Яковлевна анализирует и свои актёрские усилия, самочувствие за ширмой, что позволяет осознать душевную связь кукольника и играющих кукол: «Эта басня позволяет отдохнуть голосу, потому что играется без слов, зато утомляет душевно, потому что приходится переживать драму».

Цельности и действенности постановки способствовали художественные образы и конструкции кукол. Всё мастерство скульптора-анималиста вложил И.С. Ефимов в Медведя, облик которого был характерен благодаря умело подмеченным анатомическим деталям: большим ушам, губе в виде корытца, маленьким, близко сидящим глазкам, толстому заду — ватной толщинке, подшитой внутрь перчатки из длинного меха, что делало его чуточку неповоротливым. Это был типизированный образ, сложивший-

³⁹ *Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника..., 1980. С. 67–69.



ся в сознании русского человека благодаря народным сказкам. Медведь и по поведению был трогательно наивен и добр. В образе Пустынника выразилось представление о подвижнике-монахе, нравственно чистом верующем человеке. Голова куклы вырезана из дерева большими плоскостями. Показные плечи выражали старческую незащитность. Душевная мягкость, переданная в лёгкой улыбке и добрых глазах, контрастировала с внутренней силой. Играл он кротость и смелость, убеждённость и чистоту помыслов.

Но только появление на сцене Крылова превращало маленький театр в «Храм искусства, где на сцене классика русской литературы». Образ приобретал монументальность уже в силу небольшой подвижности куклы. Иван Семёнович любил вести разговор от его имени. Дети охотно вступали в игру, отвечали на приветствия, затихали на призывы к тишине, выслушивали мораль басни. Залогом успешности общения был артистизм кукольника, убедительность поведения, голоса, реплик баснописца. Культурная значительность образа, способность куклы к свободе действий, многие годы выступлений позволили авторам сродниться с кукольным Крыловым: «...мы тебя считали принадлежащим нам, а себя — тебе». Волнующий факт подтверждает верность Ефимовых идеалу Долга, Чести и Благородства, присущим русской культуре. Вся манера играть у них, по словам Н.И. Сац, была необычайно русской, приветливой, доброй.

Ну, а в 1930-е гг. в фойе драматических театров, клубах художников, на вечеринках московской интеллигенции можно было увидеть сцены из трагедии В. Шекспира «Макбет» в исполнении Ефимовых. На фоне кроваво-красного задника, между серебристых пилонов лёгких ширм, потрясали искушённых в искусстве зрителей игрой тростевые куклы с трагическими жестами необыкновенно длинных рук. Их лица при поворотах меняли выражение в диапазоне чувств от безумной ярости до болезненной апатии. Спектакль стал вершиной режиссёрского мастерства четы. Представить его, почти воочию, можно по описанию А.И. Ефимова, посланному вместе с фотографиями кукол (сделанными ещё по просьбе авторов) в Шекспировский центр во Статфорте-на-Эвоне⁴⁰.

Начальной точкой этой постановки были мощные по художественной образности куклы, дававшие возможность лаконичного развития трагических событий. По свидетельству очевидца, «куклы прибавили к образам шекспировской трагедии больше, чем могли бы умалить»⁴¹. Сорокаминут-

⁴⁰ Ефимов А.И. Слово о почётных членах Международного союза кукольников (УНИМА) художнице Н.Я. Симонович-Ефимовой и народном художнике РСФСР И.С. Ефимове. Доклад для Шекспировского центра в Англии. Машинописная рукопись. 1964 г. — Архив семьи Ефимовых.

⁴¹ Зант ван Дж. Куклы играют трагедию Шекспира...



ное представление из пяти актов игралось без единого перерыва и массовых сцен. Широкие, скульптурные жесты и позы (на которые не способен ни один человек-актёр) вступали в контраст с выражениями лиц, неподвижность которых читалась как лейтмотив масштабных шекспировских характеров, преодолевалась сменой профилей, выражавших противоположные эмоции. Замедление темпа в идейно-значительные моменты, мгновенная фиксация выразительных скульптурных поз, всё это воспринималось как смысловой акцент зрелища, от чего оно выглядело особенно монументальным. Спектаклю рукоплескали зрители, он потрясал иностранных журналистов, актёров и режиссёров лучших драматических театров, его отмечали как событие в мире искусства писатель А.М. Горький, руководители наркомата просвещения А.С. Бубнов и А.Б. Халатов.

Но именно в это время началось давление на мастеров со стороны коллег. В 1932 г. московские кукольники организовали конкурсный просмотр спектаклей Ефимовых и Образцова, вынесли приговор двум художникам, обвинив в устарелом репертуаре, отсутствии режиссуры и актёрского мастерства. Следствие «турнира», диспут «О типаже в театре кукол», протокол которого был разослан в театры страны для обсуждения, доказывает, что творческие разногласия стали орудием борьбы с кукольниками индивидуального направления, не вписывающимися в государственный заказ⁴². Федотовым, Швембергером и Ревазовым была оспорена роль художника в театре кукол. Утверждалось, что скульптурная кукла играет плохо, не может выполнить задач эволюции сценического образа. Нина Яковлевна чувствовала угрозу засилья натуралистических тенденций в театре кукол, доказывала, что умению создать выразительный обобщённый характер может помочь опыт мирового изобразительного искусства. Её оппоненты объявили кукольный театр младшим братом театра живого актёра.

Требования к актёру-кукольнику в театре С.В. Образцова формировались под влиянием школы актёрского мастерства К.С. Станиславского, предназначенной для драматических актёров. Универсальный творческий метод Ефимовых отличается от коллективного метода работы их коллег, которые получили от государства многоактные пьесы, огромные залы, многочисленные труппы. Увеличилось число кукол и актёров-кукловодов, возросла роль режиссёра, который пользовался приёмами режиссуры театра драмы. В результате на долгие годы интерес к характеру, замечает А.П. Кулиш, был снят: «Не чувства и страсти, а чудеса и приключения, то есть то, что легко изобразить физическими

⁴² Протокол №7 заседания Совета Кукольных театров при Театральной секторе ЦДХВД РСФСР им. Бубнова от 2.05.1933 г. // ЦГАЛИ. Ф. № 236. Оп. 1. Ед. хр. 1.



действиями, стали занимать главное место в драматургии кон. 1930 — нач. 1950-х годов»⁴³. Неверие в возможность создания характерного образа, усложнение спектаклей привело к узкой специализации художников, конструкторов кукол и актёров, что вызвало противоречия между ними и невероятные трудности в актёрском труде, о чём признавался Е.В. Сперанский⁴⁴.

Маленькая кукла начала терять значение основного компонента представления. В 1940–1950-е гг. неверие в возможность куклы передать во внешнем облике и сценической жизни сильный характер, привело к преобладанию приключенческих сюжетов, огромному количеству дублей кукол, мелочно передающих жизненное подобие через физические действия. Попытки уйти от натурализма, поддержанные осознанием тенденций мирового искусства авангардного направления, подвели театр кукол к экспериментам, желанию воспользоваться средствами других зрелищных искусств. Постановщики, продолжая стремиться к спектаклю, не уступающему по размаху театру людей, плохое владение куклой маскировали трюками и оформительскими эффектами. В 1970–1980-е гг. режиссёры, поставив задачу борьбы с проблемами застойного периода, окончательно заменили куклу актёром-человеком, что позволило заявить о гибели театра кукол. В 1994 г. Х. Юрковский сделал вывод: только в нашей стране кукольный театр подразумевает здание и большую труппу. Виной тому культурная политика государства: «...дать театру всё, что нужно, чтобы он делал то, что нужно нам»⁴⁵. Неправданное усложнение языка послужило утрате главного в кукольном искусстве — возможности коммуникации художника и зрителей. В постсоветскую эпоху как реакция на эти явления произошло укрепление ретроспективного и камерного направлений, что обострило значение исторического опыта.

Таким образом, в режиссуре сложились три различных отношения к театральной кукле. Кукла, искусственный человек, предполагала подражание театру кукол театру людей. Это путь натурализма, не имеющего собственной образной системы. Кукла, сценический материал, была мечтой творцов, обнаруживавших снисхождение человека к кукле как предмету. Это стезя «тотального театра» эпохи постмодернизма, являющегося разновидностью театра живого актёра. Кукла — произведение искусства, существует по объективным законам, которым человек должен подчиниться, показы-

⁴³ Кулиш А.П. Эстетические функции театральной куклы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1979.

⁴⁴ Сперанский Е.В. Актёр театра кукол. М., 1965; Его же. Повесть о странном жанре. М., 1971.

⁴⁵ Юрковский Х. Стимуляторы развития театра кукол // Кукарт. 1994. № 5. С. 59.



вает путь театра кукол, как особого вида зрелищных искусств. В связи с этим метод Ефимовых должен быть признан ценным и достойным внимания.

Размышления современных деятелей кукольного театра подтверждают верность открытых четой законов и правил. М.М. Королёв подчеркнул, что театр кукол строится на содружестве изобразительного и актёрского искусства⁴⁶. Театровед И.Н. Соломоник призвала избавиться от диктата режиссёра, не понимающего законов кукольного искусства. Художник В.А. Борисов повторил, что режиссёры и актёры должны знать основы изобразительного искусства. Критик Е.Ю. Давыдова предложила сосредоточить глубокое содержание в краткой пьесе⁴⁷. Режиссёр Р.Л. Габриадзе убедился, что театр кукол не может быть громоздким, иначе исчезнет приоритет куклы⁴⁸. А.Э. Греф повторил, что секрет кукольного мастерства в интересности самой куклы⁴⁹. Преподаватель из Санкт-Петербурга А.В. Романова заключила, что кукла близка монументальной скульптуре⁵⁰. Архангельский режиссёр Д.А. Лохов пришёл к выводу, что в сотворчестве кукольника со зрителем — залог его успеха⁵¹. Отсюда возрастание значения теоретических выводов и практических достижений художников, кукольников-универсалов Н.Я. Симонович-Ефимовой и И.С. Ефимова.

⁴⁶ Королёв М.М. Искусство театра кукол...

⁴⁷ Стенограмма конференции по итогам Всероссийского смотра театров юного зрителя и театров кукол (21 нояб. 1988 г.) // Что же такое театр кукол... С. 106–128.

⁴⁸ Габриадзе Р. Интервью; Дмитриевская М. Случайные диалоги с Резо Габриадзе // Кукарт. 1992. № 1. С. 6–9.

⁴⁹ Греф А. Особенности критической оценки в театре кукол... [Электронный ресурс]. URL: http://www.booth.ru/teor_teatr_kuk/criteriyi_ag.shtml (дата обращения: 27.12.2018).

⁵⁰ Романова А.В. В школе художника-кукольника // Театр чудес. 2011. № 3–4. С. 53–54.

⁵¹ Лохов Д.А. Три слона: заметки практика // Там же. С. 63.



Приложение 1

Е.И. Ковычева

Значение кукольного театра художников Н.Я. и И.С. Ефимовых

Елена Ивановна Ковычева (1957) — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Удмуртского государственного университета. Изучением творчества художников Ефимовых занимается с начала 90-х годов XX века. Особенно её интересовала театральная деятельность художников — репертуар, драматургия представлений кукольного театра, куклы — их строение, функции, движения, образы, ими создаваемые. Много работала с семейным архивом в Мастерской Ефимовых под руководством сына художников А.И. Ефимова. Выполненный анализ творческого наследия Ефимовых позволил ей защитить кандидатскую (1999) и докторскую (2014) диссертации, посвящённые деятельности художников Ефимовых. Автор книги «Кукла в диалоге культур». — Ижевск: Удмурт. гос. ун-т, 2002; автор множества статей в научной периодике.

Библиография

Кукольный театр и театр теней Н.Я. и И.С. Ефимовых Книги И.С. Ефимова и Н.Я. Симонович-Ефимовой

1. Ефимов И.С. Мена : народная побасенка с применением её для теневого театра / Ив. Ефимов. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1929. — 16 с., [2] с.
2. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках : художественное и литературное наследие / Иван Ефимов ; сост. А.Б. Матвеева, А.И. Ефимов ; [биогр. очерки Н.Я. Симонович-Ефимовой]. — Москва : Советский художник, 1977. — 422, [1] с. : ил., цв. ил.
3. Ефимов И.С. Теневой театр. Сказка А.С. Пушкина «Как весенней тёплой порою» : [текст сказки, сценарий и указания к постановке] / Н.Я. и И.С. Ефимовы. — Москва ; Ленинград : КОИЗ, 1937. — 28 с. : ил.
4. Ефимов И.С. Художник И. Ефимов делает книгу : Ив. Ефимов. «Мена» : теневой театр / вступ. ст. и коммент. И.В. Голицына, А.И. Ефимова. — Москва : Советский художник, 1982. — 11, [18] с. : ил., цв. ил.
5. Симонович-Ефимова Н.Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове / Н.Я. Симонович-Ефимова. — [Ленинград : Художник РСФСР, 1964]. — 186 с., 6 л. ил. : ил. — Библиогр. в примеч.: с. 161–175.
6. Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника / Н.Я. Симонович-Ефимова ; рис. Н.Я. Симонович-Ефимовой, В.А. Фаворского и И.С. Ефимова. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во, 1925. — 240 с. : ил.