

ГОУ ВПО «Московская государственная художественно-
промышленная академия имени С.Г. Строганова»

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО
И ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА**

Вестник МГХПА

ББК 30.182

Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения

«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2011. – № 1. – 228 с.

ISSN 1997-4663

Включен ВАК РФ в перечень ведущих научных журналов и изданий для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени доктора наук.

Учредитель:

ГОУ ВПО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»

Главный редактор:

Доктор искусствоведения, профессор Н.К. Соловьев

Члены редакционной коллегии:

В.Р. Аронов; А.Н. Бурганов; М.А. Бурганова; А.В. Ефимов;
В.И. Ивановская; Л.Г. Крамаренко; А.Н. Лаврентьев;
М.Т. Майстровская; Н.С. Степанян.

Тех. редактор: С.А. Перминова
Компьютерная верстка: Н.В. Шубина

© Московская государственная
художественно-промышленная
академия имени С.Г. Строганова, 2011

ЗНАЧЕНИЕ ВКЛАДА Н.Я. И И.С. ЕФИМОВЫХ В ТЕОРИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА КУКОЛ

В статье анализируются идеи Н.Я. Симонович-Ефимовой и И.С. Ефимова. Эти универсальные творцы были одними из основателей профессионального кукольного театра. Они разработали его теорию, как самостоятельного вида искусства. Она не стала общей для кукольного театра советской страны. Он строился на принципах социалистического реализма, подражал театру драмы. Деятели авангардного и постмодернистского театра кукол 2-й половины XX века тоже не разделяли взглядов Ефимовых. В настоящее время начат поиск уникальной кукольной специфики. Поэтому значение теории Ефимовых возрастает.

Kovicheva E. Value of contribution N.J. Simonovich-Yefimova and I.S. Yefimovs in the theory of domestic puppet theatre. In the article the ideas N.J. Simonovich-Yefimova and I.S. Yefimov are analyzed. These universal creators were one of founders of a professional puppet theatre. They have developed its theory as an independent art form. It did not become general for a puppet theatre of the Soviet country. It was under construction on principles of socialist realism, imitated drama theatre. Figures of vanguard and postmodernist theatre of dolls of the 2nd half of the XX-th century also disregarded Yefimov's views. Now the search of unique doll specificity has been begun. Therefore the value of the of Yefimovs theory increases.

Ключевые слова: Театр кукол. Н.Я. Симонович-Ефимова, И.С. Ефимов. Теория театра кукол. Средства выразительности театра кукол.

Keywords: Puppet theatre. N.J. Simonovich-Yefimova, I.S. Yefimov. The theory of puppet theatre. Expressiveness means of puppet theatre.

О состоянии отечественного театра кукол за последние двадцать лет говорят материалы фестивалей и конкурсов. Анализ показывает

наличие сложной картины. На первый взгляд, театр кукол успешен. Ежегодно кукольникам присуждается Российская премия в области театрального искусства «Золотая маска». Возросло количество фестивалей. Есть новые авторитетные коллективы, альтернативные направления. Это традиционалистское направление, нацеленное на реконструкцию вертепа, петрушечной комедии, других форм народного театра. Второе направление — камерный кукольный театр. Он антипод театра, который называют «тотальным». Это разновидность театра живого актера, использующего кроме кукол средства выразительности драмы, оперы, балета, цирка, мультипликации и т.д.

Проблема выразилась в утрате специфики, отвечающей за самобытность кукольного искусства. О кризисе впервые заговорили критики в 1988 году, на конференции по итогам Всероссийского смотра¹. Кукла перестала быть обязательным элементом представления, не востребовано специфическое мастерство кукольника, размыты критерии профессионализма. В кукольный театр приходят режиссеры, не понимающие его законов. Перегруженность кукольного представления вызывает разобщенность режиссуры с деятельностью актеров и художников. Между ними возникают противоречия, порой трудноразрешимые.

Вторая группа проблем связана с функциональными предпочтениями театра кукол. Его мыслят зрелищем преимущественно детским. Задачи внушения и назидания склоняют его к примитивному языку. Постановки для взрослых уведены в сторону развлекательности. Попытки уйти от натурализма, поддержанные осознанием тенденций мирового искусства, в первую очередь, авангардного направления, подвели театр кукол к экспериментам, желанию разъять зрелище на составляющие, воспользоваться средствами других искусств. В результате кукольный театр оказался у черты, за которой небытие. Одна из причин — бунт против потребительского общества, желание показать предметный мир властителем дум. Вторая — в утрате веры в самостоятельную жизнь куклы. Влияет эстетика постмодернизма: эсхатологические настроения, безверие в возможности культуры и искус-

¹ Стенограмма конференции по итогам Всероссийского смотра театров юного зрителя и театров кукол. Посвященного 70-летию со дня основания детских театров. // Что же такое театр кукол? М.: Союз театральных деятелей. 1990.

ства. Отсюда возрастание игрового начала, коллаж, как проверка на жизнеспособность разных театральных методов, приемов, образных систем.

Но в последние годы нарастает желание вернуться к сугубо кукольным формам зрелища. Интерес к народному театру актуализирует проблему соответствия исторических традиций задачам современности. В театре камерном, где используются малые сценические пространства и скрытая форма кукловождения, ведется поиск контакта со зрителем, как способа возвращения веры в самостоятельную жизнь куклы. Остро встают вопросы профессионализма кукольников. Возрастает значение кукольных музеев. Организуются выставки, в том числе, в рамках деятельности УНИМА (Международного союза деятелей кукольного театра).

Возрастает значение теоретических изысканий деятелей кукольного театра, в первую очередь, кукольников 1-й половины XX века, закладывавших основы самостоятельности кукольного искусства. Н.Я. Симонович-Ефимова, С.В. Образцов, Е.С. Деммени, Е.В. Сперанский стремились зафиксировать личный опыт, но выводы практиков о специфике театра кукол не получали еще сравнительно-исторического анализа. Это необходимо для утверждения незыблемых положений, формирующих эстетику кукольного искусства.

Интерес к историческому опыту позволил выдвинуть третью группу проблем, связанных с оценкой вклада в кукольное искусство. Сложная траектория развития, не устоявшиеся критерии профессионализма, отсутствие принятых законов не позволяли доказать значение опыта некоторых мастеров. Среди них художники Н.Я. Симонович-Ефимова (1877—1946) и И.С. Ефимов (1879—1959). Их принадлежность изобразительному искусству позволила сформировать мнение об их театральном творчестве как о любительстве. Кукольный театр так и остался их частной инициативой, не поддержанной государством. Это вынудило мастеров оставить занятия кукольным искусством, хотя они переживали невозможность создать школу, передать свой опыт молодежи. Многочисленные публикации, случайные занятия с начинающими не решали проблемы. Признание значения их трудов за границей, присвоение в 1958 году звания Почетных членов УНИМА (Н.Я. Симонович-Ефимовой посмертно) не искупают забвения среди поколения кукольников новой формации. Попытки повторить обвинения в непрофессионализме продолжались из уст некото-

рых историков кукольного театра конца XX века². Восстановить историческую справедливость, значит, не просто выполнить долг перед первопроходцами, но и определить вневременное значение их опыта. Новизну и достоверность теоретических постулатов Ефимовых, определяющую ценность их вклада в теорию отечественного и мирового кукольного искусства, докажет сравнение с идеями их современников и требованиями сегодняшних специалистов.

В начале XX века стремление к синтезу искусств и творческому универсализму привело мастеров русского модерна к увлечению кукольным театром. Поэты-символисты увидели в кукле возможности обобщения образа и создания рафинированного мира красоты, отлекающего от устрашающих реалий революционного времени. Интерес был инициирован деятельностью английского реформатора сцены Г.Э. Крэга, протестовавшего против натурализма мещанского театра и мечтавшего создать театр условных форм, где главная роль отводилась «сверхмарионетке» — вымышленной форме идеального актера, послушного как кукла воле режиссера³.

В 1916 году в Санкт-Петербурге коллектив актеров рабочего театра под руководством Ю.Л. Слонимской сыграл спектакль марионеток, созданный в сотворчестве с профессиональными оперными певцами и художниками объединения «Мир искусства». Впервые в России Ю.Л. Слонимская предприняла в журнале «Аполлон»⁴, попытку определить особенности театральной куклы, как произведения искусства. Почти одновременно с нею в Москве свои опыты с перчаточными куклами начала живописец Н.Я. Симонович-Ефимова. Вскоре к супруге присоединился известный скульптор И.С. Ефимов. Если Слонимская шла путем реконструкции французского ярмарочного представления на основе изучения опыта европейского театра кукол, то Ефимовы задались целью дать новую жизнь умирающему театру уличной комедии.

Главный теоретический труд Н.Я. Симонович-Ефимовой — книга «Записки петрушечника» была издана в 1925 году⁵. Причиной созда-

² Смирнова Н.И. Искусство играющих кукол. М., 1983.

³ Крэг Э.Г. Искусство театра. СПб., 1912.

⁴ Слонимская Ю.Л. Марионетка // Аполлон. №3, 1916, второе издание // Что же такое театр кукол? М.: Союз театральных деятелей, 1990. с. 27–69.

⁵ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М.: ГИЗ, 1925, второе издание. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980.

ния истории собственного театра было желание обрести единомышленников, помочь становлению нового вида искусства. Автор доказывала возможности обновленного петрушечного театра. Было обозначено отличие от традиционной уличной комедии — возможность освоения серьезного драматического репертуара, литературной классики. Это произведения И.А. Крылова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Дж. Боккаччо, В. Шекспира. Отмечены достоинства передвижного театра на ширме перед усложненным театром живого актера: лаконичность, способность откликаться на современные темы посредством импровизации, контакт со зрителями. Выявлены главные средства выразительности — жест и голос, то есть актерские возможности кукол в передаче тонких душевных переживаний. Чтобы доказать роль художника в создании куклы, Нина Яковлевна сравнила ее с памятником, который привлекает множество народа, обладает языком образного обобщения.

К сожалению, советский театр кукол пошел по пути упрощения, политизации, развлекательности. Новые кукольники, пришедшие в театр кукол из педагогики, рабочей самодеятельности, драматического театра не могли в полной мере освоить задачи художественного синтеза. Поэтому в книге «Записки петрушечника» пронзительно звучал мотив одиночества, хотя творческие искания Ефимовых, получили поддержку писателя А.Н. Толстого, артиста Ф.И. Шаляпина, ученого и философа П.А. Флоренского, этнографа М.Т. Маркелова.

Теоретические выводы Ю.Л. Слонимской и Н.Я. Симонович-Ефимовой на редкость схожи. Автономно они пришли к выводу, что кукольный театр — это отличный от театра живого актера вид искусства, что театральная кукла должна обладать собственным художественным языком. Репертуар кукольного театра должен иметь общечеловеческое звучание, кукла — «экстракт человеческого характера». Главный творец кукольного образа — художник. В его власти мимика, пластика, система движения куклы. Актер должен подчиниться кукле и стать с нею одним целым, действуя как одушевитель, вдыхающий в нее жизнь. Истинная сила куклы, в чуде ее оживления, в способности к обостренным психологическим движениям, освобожденным от силы тяготения и скованной пластики человеческого тела. Воспользовавшись перечисленными идеями, сформулируем следующее определение. Театральная кукла — это произведение самобытного вида искусства, обобщенный очеловеченный образ, движущаяся скульптура, превращающаяся в ус-

ловного актера, приобретающая при слиянии с оживляющим ее кукловодом свойства самостоятельной творческой личности.

Ю.Л. Слонимская не сумела воплотить эти принципы в жизнь. Не успел сложиться актерский коллектив, способный добиться психологизма игры сложных в управлении кукол-марионеток. Задачи реконструкции ради удовлетворения эстетического чувства оказались далеки от потребностей времени. Ефимовым удалось создать театр кукол на сформулированных эстетических основах. Взяв у театра Петрушки самое ценное: камерную форму, остроумие устройства, контакт со зрителями, задор и веселье — Ефимовы привнесли в него творческое начало. Опорой стал опыт литературы, скульптуры и живописи. Отсюда установка на главные достоинства классики: доброту и человечность. Были открыты репертуарные возможности театра кукол. Это басня (компактная драма), сказка, трагедия. Возросла роль художника, создающего характер персонажа в облике куклы. Он становился конструктором, совершенствующим систему движения куклы. Но самое революционное новшество касалось задач актерского мастерства. Оно отличалось от мастерства драматического актера. Перевоплощение в образ оказывалось возможным только через постижение характера кукольного персонажа. Создание партитуры роли достигалось рисунком жестов куклы, создающих психологически обоснованное, соответствующее характеру поведение. Для психологизма игры необходимо слияние рисунка жестов и голоса. То есть актеру нужно было перелить свое видение образа в поведение куклы. Сложность и новизна драматургических, художественно-оформительских, актерских задач могла быть разрешена только при единодушии тех, кто их решал. Ефимовы и были таким единым творческим организмом. В этом был залог успешности решения спектакля, за который в театре живого актера отвечает режиссер. Новизна задач режиссуры театра кукол состоит в знании основ мастерства каждого из специалистов, в умении добиться слияния их в ансамбль на основе уважения к кукле — главному субъекту представления. Театр кукол — это синтез искусств с явной доминантой в лице куклы. Люди, как бы это не обидно для них звучало, должны вкладывать свое мастерство не в себя, а в куклу, как в произведение искусства.

В теории Ефимовых были изложены вновь открытые приемы, методы, технологии создания кукол, сценических образов, кукольного представления в целом. Пьеса для театра кукол должна быть короткой, поскольку время из-за маленьких размеров кукольных актеров течет

быстрее. Возрастает психологическая активность сюжета, построенного на непрерывном, выигрышном для кукол действии. Кукла не может быть статичной, от этого зависит вера зрителей в нее, как в одушевленное существо. Внутреннее состояние персонажей должно быть передано жестами, лаконичные реплики — лишь повод для них. Кукла не может быть художественно неполноценной, на ней сосредоточено внимание зрителей на протяжении длительного срока. Опыт изобразительного искусства важен для создания типажа посредством решения лица, прически, фигуры, костюма, аксессуаров. Отсюда возрастающее значение средств изобразительного искусства: пластики, светотени, силуэта, цвета, фактуры. Играет в основном тело куклы, нельзя увеличивать голову с целью заострения внимания на мимике. Мимика достигается не фактическими движениями, а скульптурными приемами. Статичность лица компенсируется движениями тела. Повышается роль конструктора куклы, от которого требуется непрерывное изобретательство в связи с расширением задач драматургии, поиском актером новых психологических движений.

Творческий путь театра Н.Я. и И.С. Ефимовых был отмечен непрерывным развитием. Они искали новый репертуар, дойдя до самой серьезной формы — трагедии, изобретали новые конструкции кукол. Самая значительная — кукла с тростями у локтя для спектакля «Макбет». На нее авторы получили патент, доказав самобытность изобретения. Они совершенствовали скульптурное и живописное решение кукол, добивались актерского мастерства, монументального решения всего спектакля.

Со всеми идеями и новшествами Нина Яковлевна сразу же знакомила коллег посредством статей, выступлений на собраниях кукольников, участия в выставках. Это принципиальная позиция творца-новатора, в отличие от народных мастеров, скрывавших свои секреты. Но вскоре пришло сожаление. Находки повторялись в мало художественной форме, выдавались за собственные инновации, началось противостояние с московскими кукольниками, закончившееся в начале 1930-х годов в турнире с С.В. Образцовым. Ефимовых обвинили в актерском и режиссерском непрофессионализме. Установка на классические ценности и монументальность образа стала причиной противостояния самых авторитетных направлений формирующегося кукольного искусства. Пародийный репертуар сделал С.В. Образцова известным эстрадным исполнителем в нашей стране и за рубежом.

Третьей была ленинградская школа Е.С. Деммени. К концу 1920-х годов в его театре освоение художественно-выразительных возможностей кукол-марионеток сменилось курсом на создание «большого» спектакля («Свадьба» по А.П.Чехову). Сатирический подход, увлечение трюками и развернутым сюжетом привели к отходу от поиска характера — главной, по мнению Ефимовых, эстетической функции профессионального театра кукол.

Любимая кукла С.В. Образцова — шарик на обнаженной руке — стала выдаваться за образец лучшей куклы. Подвижность руки, осознанная в момент работы с перчаточной куклой, психологические задачи роли в любовном романсе, делали эту постановку хорошим эстрадным номером. Но Образов, возглавивший театр, вскоре ставший методическим центром для театров страны, начал вводить куклы с головками-шариками в детские спектакли современной тематики. Задачу создания характера они выполнить не могли. Во время диспута «О типаже в театре кукол»⁶ сподвижниками С.В. Образцова оспаривалась роль художника в театре кукол, утверждалось, что скульптурная кукла играет плохо, поскольку не может выполнить задач эволюции сценического образа. Главная роль в создании кукольного зрелища отводилась актеру и режиссеру. Требования к актеру-кукольнику стали формироваться под влиянием школы актерского мастерства К.С. Станиславского, предназначенной для драматических актеров. Это была непоправимая ошибка С.В. Образцова. На кукольной сцене утвердилась многоактная пьеса с соцреалистическим содержанием, увеличилось число кукол и актеров-кукловодов, возросла роль режиссера, который пользовался приемами режиссуры театра драмы. Это завело театр кукол в тупик натурализма. Неверие в возможность создания характерного образа, приключенческие и бытовые сюжеты, построенные на сложных физических движениях — черты кукольного театра 1940–50-х годов. Усложнение спектаклей привело к узкой специализации художников, конструкторов кукол и актеров, что вызвало противоречия между ними и создало невероятные трудности в актерском труде, о чем признался в своих книгах Е.В. Сперанский⁷.

⁶ Протокол № 7 заседания Совета Кукольных театров при Театрально-художественном секторе ЦДХВД РСФСР им. Бубнова от 2.05.1933г. ЦГАЛИ ф. № 236 оп.1 ед. хр. 1.

⁷ Сперанский Е.В. Актер театра кукол. М., 1965., Повесть о странном жанре. М., 1971.

Опыт Ефимовых был освоен зарубежными кукольниками благодаря переводу дополненного варианта книги «Записки петрушечника» в Америке⁸. В конце 1958 года в дипломе о присвоении им звания Почетных членов УНИМА было отмечено гуманистическое значение их творческого вклада в мировое искусство театра кукол. В это же время на Международном фестивале в Бухаресте был дан решительный бой натурализму в советском театре. Первая премия была присуждена спектаклю М.М. Королева, решенному в эстетике поэтического авангардного театра. Этот режиссер, начавший в Ленинграде высшую профессиональную подготовку кукольников, понимал значение теории Ефимовых, и идеи, что кукольный театр строится на синтезе театрального и изобразительного искусства⁹.

В 1978 году Ю.М. Лотман отделил театральных кукол от обрядовых и детских, назвав их произведением скульптуры, сосредотачивающим внимание на себе, являющимся посредником между творцом и зрителем¹⁰. Эта мысль созвучна идеям Ю.Л. Слонимской и Н.Я. Симонович-Ефимовой. Но большинство теоретиков и практиков советского театра кукол называли куклу не произведением искусства, а «инструментом актера» (М.М. Королев), «материальным веществом сценического образа» (Х. Юрковский)¹¹, «вещью, участвующей в сценическом образе» (Е.С. Калмановский)¹². Во всех этих определениях не учитывались образные свойства куклы как «самостоятельной художественной личности». Она мыслилась средством игры актера-человека. Только в 1984 году Х. Юрковский пришел к выводу, что «кукла не может быть предметом, поскольку она — субъект представления»¹³. Он заявил, что обращение с куклой как с предметом способствует гибели театра кукол как самостоятельного вида искусства. Но это норма для

⁸ *Simonovich-Yefimova. Adventures of a Russian Puppet Theater. Michigan., 1935.* Перевод Е.Миткофф.

⁹ *Королев М.М. Искусство театра кукол. Л., 1973.*

¹⁰ *Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры//Декоративное искусство СССР, 1978. № 2.*

¹¹ *Юрковский Х. История театра кукол (от античности до романтизма). Варшава, 1970. Рукопись перевода И. Жаровцевой.*

¹² *Калмановский Е.С. Театр кукол, день сегодняшний. Из записок критика. Л., Искусство, 1973.*

¹³ *Юрковский Х. Выступление на Международном симпозиуме историков и теоретиков театра кукол. М., 1984.*

театра авангардного, где режиссер делает куклу сначала равноценным актеру, а затем и не нужным элементом. Театр постмодернизма тоже предпочитает актерскую игру вживую, а не через куклу. В 2001 году в статье на смерть С.В. Образцова исследователь заявил, что театра кукол с собственной спецификой более не существует¹⁴. Он связал его становление с деятельностью знаменитого советского кукольника, а также с аналогичными поисками Батти и Блатнера на Западе. Польский театровед не заметил того, что главные достижения театра С.В. Образцова — результат усвоения опыта первых профессионалов, а теоретические законы кукольного искусства разработаны задолго до него Ю.Л. Слонимской и Н.Я. Симонович-Ефимовой. В корне неверна идея Х. Юрковского о том, что кукле — субъекту нет места в современной культуре в силу ее антропоцентризма. Эта идея созвучна обвинениям Ефимовых в философском идеализме (Н.И. Смирнова¹⁵, И.М. Бархаш¹⁶).

Не анимизм сознания, а вера в куклу как в произведение искусства — основа оживления куклы. Образ человека стал главной целью гуманистического искусства, его значение не может быть обесценено, поскольку это — высшая ступень культуры, не подвластная времени и разрушающим сознание политическим, экономическим, техногенным воздействиям.

Надежду на сохранение театра кукол как особого вида искусства внушает деятельность и успехи современных мастеров традиционалистского и камерного театров кукол. В их высказываниях все чаще звучат мысли, созвучные теории Ефимовых. Театр кукол не должен быть громоздким, не нужны многочисленные штаты, чтобы не погубить кукольность, настоящий кукольник — универсал (Р. Габриадзе)¹⁷. Секрет кукольного мастерства в интересности самой куклы, игра должна строиться на связанных жестах и репликах (А. Греф)¹⁸. Художник, создавая куклу, должен понимать, как она будет оживать в

¹⁴ Юрковский Х. Завершение эпохи // Кукарт. 1993. № 3.

¹⁵ Смирнова Н.И. ... М., 1983.

¹⁶ Бархаш И.М. Искусство театральной куклы // Симонович-Ефимова Н.Я. Записки художника. М., 1982.

¹⁷ Дмитриевская М. Габриадзе Р. Случайные диалоги с Резо Габриадзе // Кукарт № 1.

¹⁸ Греф. А. Особенности критической оценки в театре кукол. Письмо другу. Ресурсы интернет. Сайт театра «Бродячий вертел». Режим доступа

руках актера. Лучше, если он сам и будет ею играть (Андрей Ефимов)¹⁹. С 1980-х годов звучат ссылки на опыт Ефимовых из уст теоретиков и педагогов. Много сделала для возбуждения интереса к теории и практике первопроходцев А.Ф. Некрылова с помощью новой публикации «Записок» и предисловия²⁰ к ним, а также включения в редактируемый ею сборник статей сына художников А.И. Ефимова²¹ и П.А. Флоренского²² о сущности кукол. В 1988 году историк театра кукол И.Н. Соломоник²³ призвала вернуть художника на капитанский мостик, избавиться от диктатуры режиссера. В.А. Борисов, руководитель подготовки кукольников в Ярославском высшем театральном училище, повторил мысль Н.Я. Симонович-Ефимовой: театр кукол зиждется на двух основах — актерском искусстве и искусстве изобразительном, режиссеры и актеры должны стремиться к творческому универсализму.

Изучение теории профессионального театра кукол позволило сделать следующие выводы. Исторически сложились три различных отношения к театральной кукле. Кукла (искусственный человек) предполагала копирование внешности и движений реального человека, и подражание кукольного театра театру живого актера. Это путь натуралистического театра, беспомощного, не имеющего собственной образной системы, не принадлежащего сфере искусства. Кукла (сценический материал) была мечтой театральных творцов, стремившихся превратить ее в покорную служанку, тем обнаруживавших отношение человека к кукле, как неодушевленному предмету. Это стезя авангардного и тотального театра эпохи постмодернизма, являющегося разновидностью театра живого актера. Наконец, кукла (произведение искусства) обладает собственными творческими качествами, существует по объективным законам искусства, которым человек должен подчи-

¹⁹ Ефимов А. Цит. по статье Кривоноговой Е. Их голосам дано сливаться в такт // Урал. № 4, 2001.

²⁰ Некрылова А.Ф. Предисловие к книге Симонович-Ефимова Н.Я. «Записки петрушечника и статьи о театре кукол». Л., 1981.

²¹ Ефимов А.И. Движущаяся скульптура // Что же такое театр кукол? М., 1990.

²² Флоренский П.А. Предисловие к книге «Записки петрушечника» Н.Я.Симонович-Ефимовой // Что же такое театр кукол? М., 1990.

²³ Стенограмма конференции по итогам Всероссийского смотра театров юного зрителя и театров кукол...1990.

ниться. И это единственно возможный путь кукольного театра, как самобытного вида искусства. Отсюда закономерен вывод о возрастании значения теоретических постулатов Н.Я. и И.С. Ефимовых, как основоположников профессионального театра кукол.

Статья написана при поддержке РГНФ — грант № 09-04-93813 к/к

Библиография:

1. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. М.: ГИЗ, 1925, второе издание. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. Л.: Искусство, 1980.