



Сцена из спектакля «Тиль»

1970 год. После Харьковского политехнического института, где главным в моей жизни был студенческий театр пантомимы «Силуэт» (все действие зрители видели в виде теней на экране), дальнейшее было предсказуемо — идти в профессионалы.

В Харьковском театральном институте было две специальности: режиссер украинской драмы (я не знал украинского, да и от кого бы я в Харькове, типично южнорусском городе, его тогда услышал) и режиссер ... театра кукол. Это совершенно непонятно, что такое, но... какая разница! Диплом-то дадут настоящий! А там продолжу заниматься

пантомимой, — решил я и поступил на факультет театра кукол.

Я уже учился на втором курсе, как к нам добавился веселый, смешливый профессиональный актер 1-й (очень высокой) категории, еще и принятый заодно в Харьковский театр кукол им. Н.К. Крупской, да еще и потомственный кукольник (папа — главреж Одесского театра кукол) — Женя Гимельфарб. Он учился на Дальнем Востоке и перевелся к нам в институт на 2-й курс. С Жеккой, человеком склонным к анализу и образному мышлению, было весело, поучительно и интересно.

Харьковский факультет театра кукол был открыт после создания

такого же факультета великим кукольником Михаилом Михайловичем Королёвым в Ленинградском институте театра музыки и кино. Методологии этих двух уникальных факультетов различались (сегодня это смешно звучит) выбором того, с какой системой кукол нужно начинать обучать студентов. В Питере считали, что с тростевой куклы, поскольку она по пропорциям близка к человеку. А в Харькове была установка на перчаточную куклу, поскольку она физически близка к человеческой руке.

Среди наших педагогов, увы, еще не было кукольников с профессиональным образованием. Нам предстояло стать этими первыми.

Наши педагоги были людьми, пришедшими к пониманию, а иногда и просто ощущению своей профессии исключительно через многолетнюю практику. Из поколения в поколение старшие актеры учили молодых по принципу «делай, как я». Я и теперь считаю это правильным. Гении пойдут своим путем, но для «негениев» это замечательный способ обучения.

Но так невозможно учить режиссеров! Поэтому мы учили друг друга и учились друг у друга. И курс у нас для этого подобрался удачный.

После института Гимельфарб отправился в Одессу к отцу, с тем, чтобы впоследствии продолжить его дело, а с ним — и несколько наших ребят с актерского.

Я со своими друзьями, тоже выпускниками актерского факультета, направился на Западную Украину в город Луцк. Почти 900-летний чудный европейский городок оказался еще не очень готов к появлению нового театра, театра молодых и для молодых да маленьких.

А у нас было полно сил, энтузиазма, уверенности в себе и способностей. Вокруг нас стала собираться творческая молодежь и через полтора года в городе возник снизу, а не по указанию сверху Клуб творческой молодежи «Вулик» («Улей») со своим президентом и совершенно роскошным журналом «Бджола» («Пчела»).

А еще через год Клуб был официально признан властями города и нам предложили на выбор два помещения — старинное здание в центре Луцка и Въездную башню в замке Любарта XVI века!

Жизнь была полна вдохновения и надежд. Журнал «Украинский театр» называл наш театр «единственным столичным театром кукол» по художественным качествам. И на этой волне восторга от жизни я отправился на II Фестиваль театров кукол Уральской зоны в Тюмень. В то время в разных театрах уральских городов уже подсобрались «беглецы с Украины» — харьковчане Витя Шрайман и Валера Вольховский, одессит Рома Виндерман, чуть позже Миша Хусид из Львова.

То, что они ставили, и как они ставили, было в то время немислимо для театров кукол Украины. Я восторженно смотрел их спектакли, принимал участие во всех обсуждениях.

И вот на третий день фестиваля ко мне подошла взрослая женщина с «бабеттой» на голове, представилась директором барнаульского театра кукол Антониной Васильевной

Яровой и сказала, что хочет не просто познакомиться с таким интересным и явно творческим молодым человеком, но и пригласить меня в качестве главного режиссера в Алтайский краевой театр кукол: не так давно театр получил собственное здание и ему нужно новое наполнение.

Я был польщен и подраспустил хвост (молодой, пылкий), стал говорить ей, что сейчас вряд ли смогу оставить Луцк, что это — настоящий европейский город, и у меня настоящее театральное здание, и Клуб творческой молодежи, где я имею возможность ставить взрослые спектакли, в частности, уже на выходе «Превращение» Кафки, потом — «Носороги» Ионеско и т.д. А вот мой друг и однокашник Евгений Юзёфович Гимельфарб, потомственный кукольник из Одессы, ждал, когда в Хабаровске откроют театр кукол. Его звали туда главным, но театр не открыли, и он наверняка может рассмотреть это предложение, а за его талант я ручаюсь.

Вскоре Женя вместе с ребятами, которые с ним приехали в Одессу, уже отправился на Алтай.

Я же вернулся в Луцк с восторгами от увиденного. Жизнь была прекрасна и показалась после тюменского фестиваля изменившейся повсеместно. И уже на грядущий сезон я заявил в репертуар «Лесную песню» Леси Украинки (родом с Волыни), которую я был намерен играть в средствах Вьетнамского театра на воде, прямо в прудах Парка Леси Украинки, «Историю одного города» в реальном замке Любарта, где зрители должны были расположиться на крепостных стенах, а все действие с огромными куклами предполагалось бы во дворе замка, да еще «Щелкунчика» Э.Т.А. Гофмана в фойе и зале театра. Я уже видел толпы кукольников со всего мира, собирающихся на Гиперфест в Луцке, представлял себе гастроли по Польше, которая тут же за Бугом.

Отрезвило меня начальство, которое наотрез отказалось вникать в мои грандиозные планы и велело ставить в театре поучительные истории для малых деток и не высовываться.

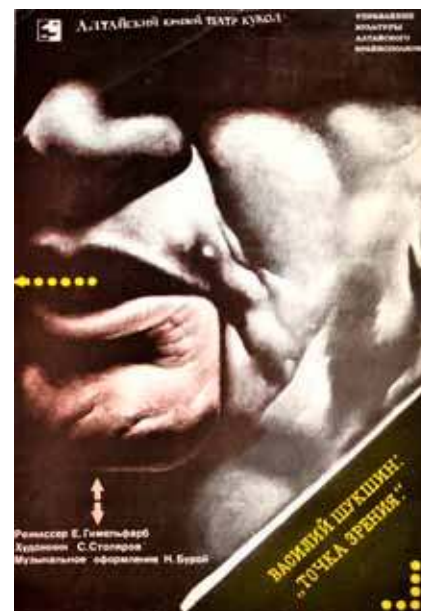
...И начались наши переговоры с Барнаулом. Еженедельно мы созванивались с Джеком (подпольное прозвище Гимеля) и рассказывали, что происходит у каждого, и что будем делать «Щелкунчика» (про которого я понимал пока что, что это Тени и Желтое с Лиловым, что это о Сказочнике — как посреднике между миром взрослых филистеров

и чистым миром детей). Вскоре сговорились, что с концом сезона мы все, «харьковчане», перебираемся в Барнаул. Ставок свободных должно было хватить на всех. С Евгением Юзёфовичем приехала его жена Наташа Бурая и трое актеров — Валентина Самочкина, Николай Бойко и Лада Эсс. Поскольку должность главного режиссера одна, а мы оба должны быть главными, то я займу должность главного художника и, чтобы сразу ее оправдать, сделаю с Гимельфарбом как сценограф «Щелкунчика», которого он тоже сильно хотел.

Женя любил работать с актерами на площадке, мне нравилось сочинять спектакль и «внедрять» это в актеров, типичный концептмейстер, как я это называл. Мы подходили друг другу.

Мы оказались в Барнауле в конце лета 1979 года. Гимель встретил меня и повез в гостиницу «Алтай», а потом в Горсад, где на открытой площадке в воскресный день театр играл «Жили-были дед и баба», «нежную оперу» Наташи Бурой и Наума Вольпе. Играли Ирина Меццеракова, Марина Алёшина, Николай Бойко и, кажется, Ольга Кравченко. Такого Женя еще не ставил. Легко, лукаво, динамично, музыкально. И деревянные куклы Бориса Щербакова были на месте. Я сказал Гимельфарбу, что это — спектакль для любого фестиваля.

Вскоре началась работа над «Щелкунчиком». В этом спектакле



Афиша к спектаклю Василия Шукшина «Точка зрения». Художник Сергей Столяров

было задействовано все пространство зрительного зала. Над зрителями в сцене раздачи подарков повисали и летали над тянущимися к ним детскими ручонками лошадки, куколочки, птички... (их на длинных удочках свешивали с балконов актеры), такие же возникали над Мари и Фрицем на самой сцене. «Эти игрушки не для неразумных детей», — говорил крестнице Дросельмайер, и дети в зале чувствовали это на себе и переживали то же, что и Мари. На сцене же, в качестве кулис, — огромные тюлевые светящиеся изнутри колонны. В сцене путешествия в Конфетенбург они чуть приспускались и становилось ясно, что это — висающие в шкафу платья, а персонажи (Мари и Племянник Дросельмайера) на сцене становились маленькими. В финале спектакля черный задник в глубине сцены рухнул и взору юных героев открывался бесконечный голубой горизонт.

Сочетание же желтого и фиолетового оказалось костюмом Дросельмайера — сказочника-инферно, а тени на подвижных ширмах отражали мир взрослых — жесткий, плоский, филистерский.

Премьера прошла удачно. Мы стали играть «Щелкунчика» и как вечерний спектакль, и заодно готовить публику к следующей постановке.

Перед началом спектакля в зрительном зале разыгрывался хеппинг, который зрители принимали за чистую монету. Я в черном джинсовом костюме (привезенном мною из Польши еще в 1967 году, но который еще был редкостью и являлся признаком человека из художественной богемы) заходил после второго звонка в зал и садился на место 13 в первом ряду. После третьего звонка в зале появлялся Коля Петухов — русоволосый с серыми глазами красавец в английском (!) костюме из крайкомовского спецраспределителя (и это сразу же прочитывалось публикой). Он подходил ко мне, держа в руке пригласительный билет (сейчас трудно представить

себе, что тогда в наш театр кукол пригласительный можно было добыть только в крайкоме партии) и просил освободить место. Я показывал билет, купленный перед театром у перекупщика. Поскольку среди зрителей были еще несколько таких же, они меня поддерживали. Петухов звал билетершу, та предлагала мне пройти назад на «удобное место», я не соглашался, у нас с красавцем завязывалась потасовка. Публика горячилась! Мы выкатывались на авансцену к занавесу. Из занавеса выглядывал Гимельфарб и предлагал нам «выяснить отношения» в спектакле «Точка зрения» по Шукшину. Публика была некоторое время в прострации, а потом счастье накрывало зрительный зал. Было ясно, что и «Точка зрения», и то, что произойдет на сцене сейчас, будет необыкновенно.

«Точка зрения» вызвала настоящий ажиотаж. Во-первых, прежде не ставилась, это же повесть-сказка; во-вторых, в театре кукол; в-третьих, такая была реклама! К тому же в городе проходили «Юморины» в студенческих театрах и мы с Женей были приглашены в жюри и в режиссерскую группу. Поэтому у нас завязались и связи, и дружба с этой средой. А мы позиционировали свой театр как театр для школьников и студенчества. К тому же в городе было еще довольно много научно-технической интеллигенции, заброшенной сюда войной, то есть адекватной публики для нашего небольшого зальчика было достаточно. У Шукшина эта история была о раковой опухоли советского социума — о пустозвонах, красnobаях и демагогах на всех уровнях. У меня в декорации как эта самая опухоль из огромного ночного горшка, в котором помещался современный безликий городишко, прорывая один из домов, вверх рвался огромный кактус, на отростках которого расселась пузатая мебель. Такие же

пузатые-мордатые персонажи с университетскими «поплавками» на пиджаках и платьях жили на этой опухоли. Начиналось действие на этажах, а потом стекало на авансцену, где актеры уже запросо усаживались лицом к публике — молодые с молодыми, лицом к лицу! И шел шукшинский разговор...

Куклы у меня были гротескными и портретными. Я сделал их портретами актеров, которые играли с этими персонажами, только состарившимися. Все, кроме Деда. А Дед был особенной птицей. У Шукшина, написавшего повесть ровно за десять лет до того, Дед сочинял книгу с названием в три слова — «Руки вверх, неприятели!». Как раз в это время вышла трилогия Л.И. Брежнева: «Малая земля», «Возрождение», «Целина», где главным героем (как и у Деда) был он сам. Я сделал гротескного «Лелика» (как его душевно называли в народе), только с головой голый, как кактус. При этом Леонид Ильич был четырежды Героем Социалистического Труда, и я ему на лацкан пиджака прицепил 4 университетских «поплавка». Коля Бойко играл его точно, серьезно и комично, с характерными откашливаниями. Но главное — Шукшин абсолютно виртуозно описал самодовольство этого демагога, поэтому зал был в шоке. Такое вообще возможно?! При живом-то?! Публика с радостью вычитывала все эти и другие мелочи. Худсовет города, который принимал спектакль, кружил вокруг темы, но никто не мог решиться озвучить. И спектакль был принят к показу. Уже после премьеры секретарь по идеологии крайкома партии Георгий Чернышев попросил нас с Гимелем посидеть с ним — пообсуждать премьеру. И, как бы исподволь, спросил, а не мешает ли актеру кукла Деда, как-то он один неубедительно смотрится, а остальные блестяще. Мы объяснили, что Николай Васильевич — ведущий актер театра, профи с высшим образованием, а куклу уже принял худсовет, ну и т.д. После некоторых перипетий дело закончилось тем, что куклу пришлось сделать иной. С нарастающим интересом город следил за всеми трансформациями Брежнева — сначала появились кондукторские усы, потом — другая голова. Завершилась эта история тем, что я представил голову на выставке сценографов «Сибирь социалистическая» и ее сперли!

Сергей Всеволодович Столяров, известный сценограф, режиссер, драматург, который в 1979–1983 годах являлся главным художником театра кукол в Барнауле. В содружестве с режиссером Евгением Гимельфарбом он создал ряд спектаклей, вошедших в историю театрального искусства как легенды. «Щелкунчик» Э.Т.А. Гофмана (1979), «Точка зрения» В.М. Шукшина (1980), «Царевна-лягушка» Н. Гернет (1980), «Тиль» Г. Горина (1981), «Сын Горы и Озера» Н. Вольпе, С. Столярова (по мотивам алтайского эпоса, 1981), «Чудо-Юдо» Г. Погодина (1982) и др.



*Сергей Столяров и Евгений Гимельфарб с куклами из «Декамерона» (реж. Роман Виндерман, худ. Валерий Переберин).
Съемки для Барнаульской студии ТВ*

Теперь о «Тиле». Было решено ставить пьесу Григория Горина о битве за власть и свободном духе, о человеческой гордости и достоинстве. Мы договорились, что это будет «Страшный суд» и что нам в помощь будет Иеронимус Босх. Гимель репетировал с текстом Горина, а я делал эскизы, макет и лепил персон, вгрызаясь в «философию скорлупы» Босха, как я ее определил. Мир — скорлупа. Образ человека, его социальная роль — скорлупа, а Тиль — дух Фландрии, поэтому не желает жить в скорлупе. И не живет в ней с момента рождения. Поэтому сцена в спектакле была многослойно покрыта скорлупой высушенной кожи, кровеносными засохшими сосудами, а в центре зала я поставил помост из досок, который перед началом спектакля мочили водой, чтобы был запах свежего дерева. Женька здорово придумал рождение Тиля. На сцене стоят Рыбник Йост и монах Корнелиус со скорлупой для новорожденного, Сооткин мается схватками на табурете, Калекен с тазом ждет, как он бултыхнется прямо в святую водичку.

И вдруг на помост в центре зала взлетает ... Сооткин! Такая же!

Беременная! И мучается схватками и... рождает Тиля! Живого и взросло-го. А ее пустая кукольная тушка падает на доски, а у той, что на сцене, просто исчезает живот.

Спектакль ставился как трагический балаган. У Тиля было три ипостаси, и Рыбников — тоже три ипостаси.

Поэтика спектакля шокировала публику: приходили по два-три раза, чтобы разобраться в этом многослойном «пироге», чтобы прорваться сквозь плотность смыслов, и второй раз смотрели уже не в азитации, а спокойно следили за отношениями персонажей, за вторыми, третьими планами и т.д. Перед спектаклями давка была такая, что вокруг входа в театр стояло милицейское ограждение.

Решение спектакля оказалось таким мощным и глубоким, что внутри него можно было поставить еще несколько спектаклей. У меня была идея сыграть в нем «Макбета» Шекспира и «Носорогов» Ионеско, но времени на это мне не было отведено.

Слишком много идей нужно было реализовать. В частности, меня уже начинал тяготить концептуальный театр, который

я исповедовал уже пять лет. Меня влек театр ритуальный. Скоро был поставлен спектакль по алтайскому эпосу «Сын Горы и Озера», мой первый в средствах ритуального театра.

Эпос больших и малых народов Сибири станет для меня главной темой на годы и годы. Ирина Павловна Уварова — художник театра и театроведения на Сибирской лаборатории в Томске сказала: «Мы, русские, так быстро пришли в Сибирь и так быстро дали здешним народам свою цивилизацию, что практически лишили их своего естественно-исторического развития. Долг русского интеллигента — вернуть долги». В меня эта ее мысль попала. И я возвращаю долги.

Я не просто ставлю эпос сибирских народов, я всякий раз пытаюсь конструировать их театр, каким бы он мог оказаться через тысячу лет своеобразного их развития. Я уходил из Барнаула в Оренбург именно поэтому. Поэтому я не позвал никого за собой, чтобы не разрушать того, что было построено в любимейшем театре всей моей жизни. О любви в нем можно написать роман.

Там все было Любовь! ❏