

НЕУМИРАЮЩИЙ ПЕТРУШКА

Симона Густавовна Ландау (1913–2008) — театровед, педагог, писатель, жена и соратница **Андрея Петровича Трапани**, с именем которого связан расцвет **Театра кукол в Тамбове** (он был его главным режиссером с 1962 по 1979 г.). Истинные просветители и энтузиасты, Андрей Петрович и Симона Густавовна много сделали для развития театрального дела в нашем городе. В 2013 году, к столетию С.Г. Ландау, на фасаде дома по ул. Карла Маркса, 147, в котором они жили, открыта мемориальная доска Трапани-Ландау.

Литературное наследие С.Г. Ландау включает книги и статьи по истории театра, мемуары, поэтические сборники. Статья «Неумирающий Петрушка» посвящена истории рождения Театра кукол в Тамбове — одного из самых первых в России. Статья публикуется впервые.

Страницы истории

Театры рождаются по-разному. Одно несомненно: хорошие театры (или *живые театры* — по Бруку), те, которые способны к росту, к саморазвитию, к противостоянию ложным, навязанным извне или эгоцентрически формальным, а тем более — чисто меркантильным влияниям, и, наоборот, в противовес им несут собою правду о жизни, животворящие чувства и мысли, нужные людям, — такие театры рождаются *от любви*.

Тамбовский театр кукол тоже был рожден истинной влюбленностью в *искусство играющих кукол* и пониманием его неограниченного значения для детей супругами **Ефимовыми, Александром Петровичем и Натальей Николаевной**, соединившими в себе талантливых художников и умных педагогов. Они пришли к этой идее не сразу, но закономерно, соединив свои жизни и свои устремления.

Александр Петрович родился в 1892 году, в Борисоглебске, тогда уездном городе Тамбовской губернии, в семье ремесленника. Его отец, Петр Иванович, — выходец из крепостных крестьян — был цирюльником и парикмахером. Делал парики для актеров-любителей, выступавших в Народном Доме, и заезжих артистов-гастролеров. Сблизившись с миром театра, он осознал значение образования и отправил трех своих сыновей учиться в Пензенское училище живописи.

Александр окончил его перед самой Империалистической войной. На войну он пошел рядовым, а закончил ее в первом офицерском чине — прапорщиком. За проявленную в боях храбрость был награжден Георгиевским крестом. В Гражданскую войну сражался в рядах Красной Армии. Был командиром стрелкового полка. После ранения под Казанью — демобилизован и вернулся в Борисоглебск, где в Народном Доме работал декоратором и организовал собственную художественную студию, в которой и встретился со своей будущей женой Натальей Николаевной.

Она тоже уроженка Борисоглебска. Родилась в 1903 году в семье военного врача Николая Алексеевича Сонины. Культурная обстановка и природная одаренность девушки способствовали ее увлечению живописью. Окончив школу в 1919 году, она уехала в Пензу, в то же училище, которое закончил Александр Петрович, но на несколько лет позже него. Там им не суждено было встретиться. Проучившись год, Наталья Николаевна вынуждена была прервать занятия из-за скоропостижной смерти своего отца от брюшного тифа. Вернувшись в Борисоглебск, она стала посещать студию Ефимова, за которого и вышла замуж в 1922 году. Однако, стремясь завершить свое профессиональное образование, Наталья Николаевна поступила на второй курс Педаго-



Александр Петрович Ефимов

гического училища с отделением преподавателя рисования и черчения, которое и закончила. Когда дети — сын Вадим и дочь Лия — немного подросли, начала работать в школе, и уже в Борисоглебске, увлекшись театром кукол, организовала из учеников кружок юных кукловодов.

В 1930-м году семья Ефимовых переехала в Тамбов. Александр Петрович стал преподавателем черчения и топографии в Тамбовском Кавалерийском училище, вступил в члены Союза художников, писал на заказ портреты передовиков производства, ветеранов войны, декоративные панно. Два таких панно написаны им в санатории, расположенном в красивейшем доме в стиле модерн бывших богатых тамбовских промышленников Асеевых. Участвовал в выстав-

ках, в том числе во Всесоюзной выставке армейских художников.

Его портреты и пейзажи свидетельствовали о незаурядных способностях, но, к сожалению, времени для творчества по истинному влечению души, особенно — пейзажно-лирического, не хватало. А природу, свидетельствует сын Ефимовых, «родители очень любили», и если уж выбирались в красивые тамбовские места, то всегда обязательно — с этюдником и палитрой.

Наталья Николаевна преподавала рисование и черчение в Тамбовской школе № 6. И тут тоже, с первых же дней работы, создала из старшеклассников кружок кукольного театра, в чем ей много помогал Александр Петрович. Истинные подвижники любимого дела, они не жалели на него ни сил, ни времени, увлекая за собой и детей, так как хорошо понимали огромное воспитательное значение театра, возможность через него развивать их и эстетически и нравственно, одновременно прививая им трудовые навыки.

Жизнь не делилась для них на работу и на частную, домашнюю жизнь. И школа, где кружковцам отвели небольшое помещение в подвале, и дом Ефимовых превратились в единую мастерскую. Под руководством Александра Петровича и Натальи Николаевны дети вместе с ними мастерили кукол и оформление, клеили, пилили, строгаляли, шили, красили, изобретали шумовые эффекты. Кроме того, занимались музыкой, пением, художественным чтением, изучали историю живописи, посещали выставки и концерты. Обучение было поставлено на серьезную профессиональную основу: Ефимовы уже тогда были хорошо знакомы с теорией и практикой куклольников страны. У них у самих была обширная библиотека. Настольной книгой в доме была «Записки петрушечника» талантливого Н.Я. Симонович-Ефимовой, выпущенная в свет в 1925 году.

Наладила Наталья Николаевна и активную переписку с Ленинградским Те-

атром кукол Евгения Деммени, получая от него советы, методическую литературу и, главное, необходимые для формирования репертуара пьесы. Кружковцы выступали со своими спектаклями и у себя, в 6-й школе, и, осмелев, в других школах, детсадах, красноармейских частях и клубах, а также в близлежащих селах. И всюду им были рады, и всегда им сопутствовал успех как у маленьких, так и у взрослых зрителей. Но, конечно, самодеятельному кружку было очень трудно. Фактически, помещения для занятий и репетиций не было. Средств — для приобретения необходимых материалов и оборудования — тоже.

Ефимова не раз обращалась в ГорОНО, поддержки, однако, не находила, пока... Пока однажды не приехала комиссия из Наркомпроса с проверкой состояния в Тамбове внешкольной работы. Начальству из Центра очень понравилось то, что делалось в этом плане в школе № 6. Оно определило ее школьный Кукольный театр как «начинание, прекрасно поставленное и так необходимое детям», развитие которого «тормозит отсутствие специальных ассигнований». В результате чего 10 декабря 1933 года появилось Постановление Городского Совета за № 99б «Об утверждении представленной сметы ГорОНО на содержание Кукольного Театра в сумме 1200 рублей». Вслед за этим постановлением Горсовета, официально принявшим коллектив кукольников школы № 6 на свой бюджет, последовало назначение с 1 января 1934 года Ефимовой Н.Н. его художественным руководителем (с исполнением обязанностей директора). С этого момента и считается начало профессиональной деятельности Тамбовского Театра Кукол, который получил название «**Театр Петрушки**».

Оформление коллектива из самодеятельного в профессиональный потребовало некоторой перестройки: к способным, уже повзрослевшим ученикам прибавился ряд актеров, а также музыканты. Кукловодами в первые годы бы-



Наталья Николаевна Ефимова

ли **А. Фадеева** (еще учившаяся в девятом классе), **Н. Сутырина**, **Л. Романцова**, **В. Воропаев**, **Т. Лихачёва**, **А. Боев**; чуть позже добавились **З. Шилинская (Власова)**, **А. Альский**, **В. Болдырев** и другие. Художником официально стал А.П. Ефимов, музыкантом — молодой талантливый композитор **Леонгард Лихачёв**. Большое участие в работе по музыкальному оформлению спектаклей принимали и другие деятели, в том числе и выдающийся тамбовский композитор **Т. Сметанин**.

Вообще вокруг высокоинтеллигентных и образованных Ефимовых (и их детища — «Театра Петрушки» как очага культуры) легко спланивался пласт любящих искусство людей. В этом смысле Тамбовскому Театру Кукол с самого начала повезло. Ему был дан импульс для решения больших задач — и педагогических,

и творческих. Его создатели смотрели на театр как на важное культурно-просветительское дело и ставили перед собой не ремесленные, а художественные цели. Наталья Николаевна ездила на стажировку к **С.В. Образцову** и послала туда свою сотрудницу, кукловода Н. Сутырину, проявившую способности и интерес к лепке кукол и реквизита — вообще к оформительской работе. А в середине 30-х годов Н.Н. Ефимова прошла заочно трехлетний курс обучения режиссуре в ГИТИСе, так что рубеж любительщины был стремительно преодолен. Ефимовы были в курсе всех сложных проблем, встававших перед кукольниками в то непростое время борьбы самых разных творческих и идеологических течений.

Это не значит, что путь был гладок. Наоборот — он был труден и непрост, далеко не всегда встречая понимание в вышестоящих управленческих организациях. В 1934–36 годах театр находился в ведении ГорОНО и лишь в апреле 1937 года был переведен в систему Комитета по делам искусств. С большими трудностями, но все же, наконец, в феврале 1935 года ему было выделено помещение на втором этаже левого крыла Облдрамтеатра — небольшой зал и две маленькие комнатки. Начали обживать. Александр Петрович украсил залчик двумя панно: «Иванушка с Жар-птицей» и «Золотая рыбка». Приобрели роль, занавеси, необходимое оборудование для мастерской.

В репертуар вновь созданного театра вошли некоторые, наиболее удачные спектакли школьного кружка. Это — две пьесы **Ю. Гауша** («Самбо» и «Юкки и Лол»), присланные еще театром Е. Деммени, «Репка» **Е. Васильевой**, «Гусенок» **Н. Гернет** и **Т. Туровер**, «Приключение лентяя» **М. Данилевской**. Конечно, спектакли были обновлены и заново отрепетированы. От них осталось всего несколько фотографий.

Куклы были почти все перчаточные. Головы — скульптурно-деревянные. Бы-

ли и из папье-маше. Образы условно-обобщенные, сохраняющие лишь типично характерные и национальные черты. Очень выразительные. В «Юкки и Лол» — это грубоватые фигуры зимовщиков и эскимосов, людей сурового Севера, с их обветренными монголоидными лицами, разодетые в кухлянки, с ритуальными бубнами в руках. В «Самбо» — африканцы и звери. Оформление — предельно лаконичное. Две пальмы, агава. В «Юкки и Лол» — виден край юрты и сани. Атмосфера передана скупой, но детали — даже на снимке — впечатляют сознательным, строгим отбором. Ведь коллектив театра передвигался в общем-то исключительно пешим ходом. Изредка — на общественном транспорте. Актеры вынуждены были на выездах нести кукол и реквизит в чемоданчиках или иной раз везти их и ширму на обыкновенной тачке. Своей-то машины, конечно, не было. Но А.П. Ефимов умудрялся и при этом насыщать спектакли художественно созданным стилем места и времени — духом эпохи, смысловой цельностью, выражающей идею произведения.

К спектаклям для младших школьников принадлежали и «**Волшебная калаша**» **Г. Матвеева**, и «**Шестеро товарищей**» по **братьям Гримм**, и «**Веселый портяжка**» **Л. Веприцкой** и другие. Драмматургия для театров кукол еще только нарождалась. Большого выбора не было. И все же у тамбовцев просматривается твердая линия отбора доброкачественного литературного материала, который они всячески стараются расширить.

Так для ребят постарше — среднего школьного возраста — появляются пьесы более глубокого познавательного плана: «**Братья Монгольфье**» **Г. Владычиной** и **Е. Тараховской** — о первых воздухоплателях, действие которой развивается во Франции накануне революции 1789 года, «**Колдун**» **С. Пелова** — о жизни первопечатника Ивана Федорова, трагическая история человека, обвиненного в мракобесии за то, что он хотел дать людям свет знания — книгу; «**Бе-**

лая Крыса» В. Мамонова и Н. Чани — о событиях времен Павла I. На ширме возникают острохарактерные персонажи эпохи Людовика XVI — сам король, фанатик-аббат, придворные, народ на площади, братья-изобретатели воздушного шара Жозеф и Этьен Монгольфье, или образы Старой Руси — Иван Грозный, Малюта Скуратов, бояре, чернецы, а также — солдаты, царедворцы, дамы в пышных кринолинах, шуты — окружение сына Екатерины II.

В каждом из этих спектаклей был точено схвачен колорит времени и национального стиля без излишней этнографии, в художественно-обобщенном виде. Здесь уже мы видим применение и тростевых кукол. Некоторые лица кукол были мимирующими. Сын Ефимовых вспоминает куклу аббата — страшного монаха в капюшоне, который открывал рот под песенки Беранже, вызывая восторг зрителей (эту куклу, по дошедшим до меня сведениям, взяли в музей ЦАТК имени С.В. Образцова). И еще он помнит замечательного тигренка из «Самбо», которого водили двумя руками, и пасть его была не хуже настоящей. Когда он разевал ее — зрители замирали. В общем — эффектов тамбовцы не чурались.

Получив скромное помещение, они пытались освоить все доступные в те годы выразительные средства: круг, который позволял быстро менять декорации или давал ощущение движения — по гоно, скачку на лошадях и т.п.; экран, на котором разыгрывались теневые картины. Искали они и в области музыки. Если в школьном кружке был только самодельный шумовой оркестр — барабан, кастаньеты, дудки, трещотки, свистульки и треугольники, то теперь у них был на стационаре рояль и для выездов — баян и другие подсобные инструменты. Все спектакли были музыкальны. К большинству из них писалась специальная музыка. Композиторы и музыканты, увлеченные творческим духом, царящим в коллективе, с удовольствием сотрудничали с Ефимовыми.

В своем постоянном стремлении к совершенствованию, тамбовцы хотели, конечно, прикоснуться и к классике. К столетию гибели А.С. Пушкина, широко отмечавшемуся в стране, они поставили «Сказку о попе и работнике его Балде» и «Сказку о Золотой Рыбке». «Сказка о попе...» была оформлена в ярких кустодиевских тонах, с пышными, условно-гротескными формами кукол — обитатель поповского подворья. Очень смешным и совсем не страшным оказался Чертенюк. Весь спектакль был веселым, радостным, полным юмора, словно отвечая пушкинской характеристике: «Что за прелесть эти сказки!». Что же касается «Золотой Рыбки», спектакль нес в себе нечто тревожно-печальное. Благодаря кругу, каждый новый приход Старика к Рыбке являл собой смену декораций — задник с изображением моря становился все темнее, мрачнее, волны становились все выше и выше. Это ощущение усиливалось музыкальным оформлением (к обоим пушкинским спектаклям его писал Леонгард Лихачёв). Лейтмотивы — разные для Старухи, Старика и Рыбки — сталкивались, сплетались и распадалась, растворяясь в могучей теме моря как трагической судьбы — расплаты. Старухе — за ее жадность. Старика — за безволие. Музыка помогала эмоциональному раскрытию философской мысли Пушкина.

Так — от спектакля к спектаклю — постановщики набирались опыта. Каждая постановка становилась событием. Но событие это происходило не только для его создателей, но и для тех, кто его воспринимал (именно так, потому что просто зрителями нельзя назвать людей, соприкасавшихся с Возвышенным). Дело в том, что в 30-х годах в провинциальной России еще было очень много людей, никогда не встречавшихся с театральным искусством. Об этом всегда помнили тамбовские кукольники. Просветительство было их credo.

Почти каждую постановку сопровождал ведущий — не как докладчик или скучный назидатель-комментатор, а как



Кружок кукольников. 30-е гг.

действующее лицо. В «Братьях Монгольфье», например, это был как бы современный летчик, в шлеме, крагах, в темных очках. Его играл актер в живом плане. Играл, не перевоплощаясь до конца, как в драме, а лишь от лица современника полетов Водопьянова, Леваневского, Чкалова, Байдукова, помогая зрителям понять события тех давних лет в их конкретном драматизме и историческом значении — наука движется вперед через великие испытания и жертвы, но они не напрасны. Отвечал на вопросы. Беседовал. О чем? Обо всем! И о театре тоже. Ведь и о нем всегда возникало желание узнать побольше. Театр, как и воздушный шар братьев Монгольфье, был для ребят загадкой. Невиданным чудом.

Другой пример. Пушкинские сказки шли в сопровождении двух «дедов» — сказителей. «Деды» эти были одеты в порты

и рубахи, подпоясанные вервием, с онучами и лаптями на ногах (актрисы А. Фадеева и З. Шилинская). И «дедами» они становились на глазах у зрителей, надевая на свои молодые лица длинные бороды из пакли. Чисто масочный игровой прием, придававший исполнительницам раскованность и легкость, позволял общаться со зрителями в народно-балаганном стиле. Это окрашивало представление дополнительной веселой, юмористической краской, делало его еще более театральным и вместе с тем наглядно тут же раскрывало секрет: что такое театр как искусство перевоплощения.

Для Ефимовых — людей с врожденным педагогическим чутьем — эта сторона работы была не менее важна, чем чисто постановочная. Да, собственно говоря, обе стороны для них были неразделимы. Наверное, поэтому у них родился

именно такой образ **Петрушки**. Их Петрушка тоже был ведущим, вернее — «полпредом» театра. Без него не обходился практически ни один спектакль. Но были созданы и особые «**Петрушкины обзоры**», или иначе — «**Петрушкина эстрада**»: сборные представления, ревю, в которых этот народный собирательный образ, герой традиционных площадных действий, являлся главным хозяином и распорядителем. Иногда это происходило на ширме, но большей частью — в открытую, просто в руках его неизменной исполнительницы — юной **Шуры Фадеевой**, играющей перед ширмой в «живом плане». О ней, еще участнице школьного театра, пишет сын Ефимовых, Вадим Александрович: «Она была яркая личность, душа кружка, а позже — артистка-кукловод, игравшая одновременно и «живые» роли перед ширмой. Она была создана для театра». По всем воспоминаниям, это так и было (В. Меджинская: «Мы, пионеры 35-х годов, любили Кукольный театр. <...> Ходили с радостью на его представления, затаив дыхание, следили за жизнью кукол на сцене и были счастливы, когда добро побеждало зло. А куклы были для нас одушевленными «маленькими человечками» с их радостями и горестями. Театр был полон чудес, но самым главным чудом была Шура Фадеева <...> Веселая, звонкоголосая, всегда улыбающаяся, она была нашим кумиром. Девчонки на Шуру смотрели с восторгом, подражали ее походке, делали такую же короткую стрижку, как тогда было модно. И ходили на все представления, где она была занята. Шура была очень общительна и приглашала детвору принять участие в работе кукольного кружка. Но она была старше, и мы... робели. А когда она стала артисткой-кукловодом — то всецело занялась своим любимым делом... Отдалилась от нас...»).

Талант Фадеевой, открытый и выпестованный Натальей Николаевной, оказался счастливым находкой для тамбовского Театра кукол. Она стала в полной мере соавтором уникального образа Петрушки, внешний облик которого был за-

мечательно угадан и воплощен художником Ефимовым. Вначале Тамбовский Петрушка пользовался трафаретным пищиком, но почти сразу этот прием был отброшен. Голос у Фадеевой отличался такой звонкостью, был так высок и прозрачен, что спутать его нельзя было ни с чьим другим: он естественно и закономерно стал голосом Петрушки, не требуя никакой иной отличительной звуковой окраски, чтобы сделать его внебытовым обобщенно-условным образом-типом, образом-символом.

Здесь, как и во всем другом, тамбовские кукольники активно искали непроторенных путей, новых форм. Ведь все было впервые: в эти годы они шагали по целине. Между тем, как было Ефимовым хорошо известно, ниву Петрушки веками пахали до них. Но не так, как им виделось в их творческих устремлениях. Чисто агитационный театр Петрушки первых лет Революции, использовавший этот образ в традиционно условном плане голый сатиры, их не устраивал. Тем не менее они ясно понимали его корневую народную силу. И не хотели отрываться от этих корней. Чтобы разговаривать с неискушенным зрителем на одном, понятном им обоим языке. Поэтому и представления «Петрушкиной эстрады» были посвящены прямому разговору на злободневные темы и включали в себя различные комедийные сценки в куклах, танцевальные и вокальные кукольные номера, репризы и шутки, перемежающиеся конференсом Петрушки, его переговорами со зрителями, свободной переборской репликами, острым словом, а то и едким осуждением. Шурочкин (Фадеевой) Петрушка никогда не терялся. Обаяние ее таланта заключалось в огромной непосредственности и импровизационной яркости реакций, сходной с игрой артистов итальянской *commedia dell'arte*, благодаря чему ее Петрушка сразу завладевал сердцами зрителя.

В начале 30-х годов Максим Горький неоднократно высказывался об этом образе как о «необходимом герое *народной куколь-*



Кукольный кружок за работой. Стоят (слева направо) А.С. Фадеева, Н.Н. Ефимова, А.П. Ефимов. Тамбов. 1933

ной комедии». «В грубом и наивном образе этом, — говорил он, — трудовой народ воплотил сам себя», и ставил его наравне с Геркулесом, Прометеем, Микулой Селяниновичем, Василисой Премудрой, даже с Фаустом, в которых «гармонически сочетались мысль и чувство». Но что знаменательно — кукла А.П. Ефимова не была ни грубой, ни примитивной. Сохраняя общий облик, доставшийся ему в наследство от архаических форм *низового театра*, с его длинным крючковатым носом, красной рубашкой и колпаком с бубенчиками, ефимовский Петрушка отличался удивительным обаянием и каким-то скрытым, я бы даже сказала — природным — благородством. Этот уродец был симпатичен и по-своему красив.

С.В. Образцов в принципе отверг образ Петрушки, считая неприемлемой условность самой традиции — независимость от психологических мотивировок поведения: высказывание на ширму ниоткуда и проваливание с нее в ни-

куда, застывшую улыбку, лишаящую, по его мнению, этот образ возможности выражать другие состояния души. Парадоксально, но традиционная улыбка до ушей ефимовского героя не была похожа на действительно неприятный оскал многих старых Петрушек (в том числе и у одного из последних петрушечников — И.А. Зайцева) и не казалась застывшей, — наверное, благодаря блеску умных глаз и запрятанной в углах губ не то лукавинки, не то грусти. В разных поворотах в умелых руках Фадеевой, в разных наклонах головы и движениях плеч он мог выражать различные настроения и мог быть то бесшабашно-веселым, то гневным, то резким, то добрым, то обиженным, то победительным — всяким! Он — жил. Это и было, на мой взгляд, завоеванием или — по тому времени — открытием тамбовцев. В период острейшей борьбы в 30-х годах с малейшим отходом от «*форм реальной жизни*» тамбовский Театр кукол сумел пройти по этой «огнен-

ной линии» творчески — без потерь. Сохраняя сугубо обобщенный, условно-театральный стиль народной куклы он, с одной стороны, избежал утонченной эстетской стилизации, заметной в зарисовках образа Петрушки у Симонович-Ефимовой, но, с другой, и не скатился в натурализм, в прямую подражательность старому примитиву, при том, что тематика, волновавшая его создателей, была не абстрактна, а глубоко связана с проблемами сегодняшнего дня, с нравственным и общеобразовательным культурным воспитанием. Это был театр активной жизненной позиции. Одним словом — живой театр. И сила его заключалась в том, что он искал не правду факта, а правду *чувств и живительной деятельной мысли*. Искал ее на путях постижения законов психологической игры актеров Театра кукол.

Я не знаю, кто преподавал режиссуру и мастерство актера на курсе заочников, который окончила Наталья Николаевна Ефимова, хотя она училась в то же самое время, в том же ГИТИСе, что и я. На режиссерском факультете тогда блистали такие замечательные педагоги, как А.Д. Попов и А.М. Лобанов — режиссеры подлинно психологической школы. Их учениками, моими сверстниками, были Г. Товстоногов, Б. Покровский, Е. Феофанович, ставшая впоследствии режиссером Театра кукол в городе Орле, и другие. В кулуарах и аудиториях института мы встречались с крупнейшими мастерами искусства перевоплощения, такими, как Москвин, Топорков, Степанова, Тарханов, Михоэлс. Проблемой работы с актером и «работы актера» была пропитана вся атмосфера ВУЗа. И хотя книга К.С. Станиславского с изложением его системы вышла лишь в 1938 году, ее основные положения уже давно были на слуху и пропагандировались, и проводились в жизнь близкими к МХАТу деятелями театра. В эту атмосферу не могла не окунуться и Н.Н. Ефимова.

Насколько коллектив тамбовского Театра кукол сумел воспринять основы

психологической игры, нам неизвестно. В газетах тогда о спектаклях Театра кукол рецензий почти не печатали. В лучшем случае — помещали отчеты о выполнении им финансовых планов, количестве новых постановок и «обслуженных» зрителей. Было только два отзыва — один о спектакле **«Приключения лентяя» Данилевского**, где герой — Петрушка, уваливая от учения, отправляется искать счастливую страну лентяев и претерпевает в связи с этим множество всяческих злоключений. Деля замечания об однообразии игры некоторых актеров, рецензент Р. Черняк вместе с тем подчеркивает удачное исполнение А. Ефимовым — Короля, Н. Сутыриной — Королевы, В. Воропаевой — Судьи, и особенно А. Фадеевой — самого Петрушки. И хвалит великолепные типажи кукол и декорации, являющиеся не только фоном спектакля, но и составной частью действия. «Художник театра своим оформлением постановки заявил о своем несомненном мастерстве. Спектакль прошел в обстановке непринужденного веселья, без всякой назидательности». Другой отзыв относился к **«Белой Крысе»**, в которой снова на первый план была выдвинута А. Фадеева, игравшая крепостного мальчика Егорку. «У этого шустрого мальчонки голова набита всякими затеями, — пишет рецензент. — Ребята хохочут над его проделками и волнуются, когда ему угрожает опасность». Хвалит он игру Н.Н. Ефимовой в роли упрямого солдата Павла и Н. Сутырину в роли жеманной и капризной Императрицы. А также композитора Л. Лихачёва за удачную музыку («красиво прозвучал менуэт, гавот и особенно — песенка матросов»). И, естественно, красочные декорации, типажи кукол и стиль костюмов художника А. Ефимова (псевдоним — А. Светлов).

Как видно, и Н.Н. Ефимова, и А.П. Ефимов, художники по профессии, все же сумели подчинить себя, свои чисто художественные интересы — создание законченных скульптурных типов (в чем

А.П. Ефимов был действительно несомненным мастером) — задачам театральным, оживлению этих скульптурных фигур через творчество актера. Без чего искусство театра не существует. Обе тенденции существовали в театре Ефимовых в единстве. И заслуга в этом принадлежит Наталье Николаевне. Она всеми силами стремилась научить актеров пропускать образ *через себя*. «Я помню, — пишет актриса З. Шилинская (Власова), — как наши куклы заставляли ребят плакать, жить той жизнью, что и куклы. Они воспринимали их как живых». В «Тамбовской Правде» помещено письмо детей из села Сосновка: «Кукольный театр мы видели впервые. Мы очень удивились — вдруг обыкновенные куклы сами ходят, сами пляшут, разговаривают и поют...».

Но тамбовский Театр Кукол обращался не только к детям. Он хотел разговаривать и со взрослыми. Попытался найти в них сознательных помощников. Уже в 1935 году А.П. Ефимов писал в той же «Тамбовской Правде», что в их производственный план включен «ряд постановок и для взрослой аудитории с докладами по художественному воспитанию детей, в первую очередь, для студентов учительского института, педагогического техникума и пионервожатых. Прогнодний опыт таких спектаклей доказал их необходимость и вызвал большой интерес». Театром были обслужены почти все районы края. «Те пятнадцать дней, что мы провели в Платоновском районе, — пишет на сей раз Н.Н. Ефимова, — были настоящим радостным праздником для школьников. Да в этом нет ничего удивительного — дети колхозников увидели кукольный театр впервые. В щелку ширмы мы наблюдали широко открытые глаза, полные радостного напряжения лица. Громкие дружные аплодисменты сопровождали каждое удачное движение куклы... После спектакля мы проводим беседы со зрителями. Рассказываем им, как самим сделать «Петрушку», какой литературой пользовать-



Симона Ландау. Начало 2000-х

ся при организации театра». («Тамбовская правда» 1935г. №249).

Так, соединяя широкие просветительские, нравственно-воспитательные и художественные задачи, тамбовский Театр Кукол пытался найти свой творческий путь. Он был — этот театр — и серьезный, и веселый. Он был и эмоциональный, и умный. Он только еще все пробовал и искал. Но хорошо знал, зачем существует. Казалось — все впереди.

Но пришла беда. 20 августа 1937 года Александра Петровича арестовали. Тогда арестам подвергся почти весь командный состав Кавалерийского училища в городе Тамбове. Аресты проводились в лагерях недалеко от Тамбова, в Тригуляевском лесу, где в то время жили командиры с семьями, по-лагерному, в фанерных домиках. Ефимова увели ночью, и больше никто из близких его не видел.

Сохранилось, правда, такое воспомин-

вание молодой в то время художницы Тупицыной (Головченко) Веры Владимировны, посланное гораздо позже режиссеру А.П. Трапани, возглавлявшему Театр кукол Тамбова в 60–70-х годах. Она рассказала в письме от 25/XI 1964 года, что еще в начале лета 1937-го года договорилась с Александром Петровичем о приеме на работу. Ему нужен был помощник. «Я с нетерпением ждала, — пишет она, — первого сентября. Но вот за 3-4 дня до этого прибежала ко мне актриса театра Шура Фадеева и сообщила, что мой будущий руководитель арестован как «враг народа». Я была потрясена известием об аресте Ефимова, так как до этого от многих слышала, что он — светлая личность, обаятельный человек, высококультурный, эрудированный во всех областях знаний специалист, способный, целеустремленный художник, всей душой преданный Советской Власти. Я была убита оттого, что потеряла такого учителя. Числа 30 августа 1937 года, вечером, я шла по улице Советской и увидела колонну изможденных людей, которая шла под вооруженным конвоем. В этой колонне был и Александр Петрович. Его худощавая фигура возвышалась над толпой, в руках он нес свою командирскую шинель, а глаза его были устремлены на меня. Я стояла на тротуаре и не могла отвести глаз от него. В его взгляде я почувствовала прощание с его женой, Натальей Николаевной, прощание со всеми нами, с выпестованным им коллективом. В этом взгляде я как бы прочла завещание: работайте без меня. Пройдя несколько шагов, он оглянулся и махнул мне рукой. С тех пор никто из нас ничего не слышал о его судьбе...».

Наталья Николаевна еще некоторое время оставалась на своем посту, но уже с 1 января 1938 года были назначены новый директор (Игнатьев Л.И.) и художественный руководитель (Степанов С.В.). Ефимова была оставлена в труппе в качестве актрисы, но все равно ставила спектакли — «Три поросенка» С. Ми-

халкова, народную сказку «Кот, Лиса и Петух», «Как Кролик победил Льва» М. Гершензона, пьесы на революционные темы — «Красный флаг» Г. Матвеева, «Таня — революционерка» Верейской и другие. Художником этих постановок стала та самая Вера Головченко, которую перед самым своим арестом пригласил в помощницы А.П. Ефимов. В создании кукол участвовали скульптор С. Корчагин и Н. Сутырина, давно увлекавшаяся этой работой.

А в мае 1938 года нагрянула новая беда: из-за неисправности электропроводки в Облдрамтеатре случился пожар. Большая часть имущества кукольников сгорела — куклы, ширмы, бутафория, музыкальные инструменты. Пришлось снова вернуться к бродячей жизни и играть спектакли на чужих площадках — в школах, детсадах, клубах Тамбова и на селе — в избах-читальнях, интернатах, да где приютят. Когда здание Облдрамтеатра было наконец к 1939 году основательно перестроено и отремонтировано, кукольники получили помещение на сей раз уже в правом его крыле, где они находятся и по сию пору. Но Н.Н. Ефимовой вскоре все же пришлось уйти с любимой работы, и в профессиональный театр она больше никогда уже не вернулась. Работала воспитателем в Детском доме и там, как и ранее, организовала кукольный кружок. Была награждена медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной Войне». Все это, однако, произошло гораздо позже...

Театр же продолжал работать. Готовил к летним гастролям 1941 года пьесы С. Преображенского и С. Образцова «Большой Иван» и Е. Тарховского «По щучьему велению». Но... Началась война. Над Родиной повисла смертельная угроза. Весь мужской состав театра ушел на фронт. Ушел и молодой музыкант и композитор Леонгарт Лихачёв, писавший музыку почти ко всем спектаклям тамбовских кукольников — и в первые же дни погиб в разбомбленном эше-

лоне. Организовали небольшую концертную группу **З. Шиленская, К. Власов и А. Альский** для обслуживания фронтовых частей Советской Армии и тоже покинули театр. Оставшиеся в Тамбове актрисы, привлекая себе в помощь старших школьников, играли спектакли в госпиталях для раненых солдат, в детдомах и школах. В «Петрушкиной эстраде» громко зазвучали антифашистские и патриотические темы.

А. Фадеева, которая к тому времени уже работала в ТЮЗе, а затем в драмтеатре, помогала своим бывшим товарищам. И звонким, победительно-призывным голосом Петрушки тоже, по-своему, сражалась с врагом. Но в 1942-м году и она ушла медсестрой на фронт. И вместе с ней ушел на фронт основной герой тамбовского Театра Кукол – Петрушка. Фадеева после фронта больше никогда уже не вернулась на сцену – может быть, потому что там не было Ефимовых. Я узнала, что она работала библиотекарем в одном из санаториев ЦК КПСС. Написала ей, она не ответила. Но имя талантливой создательницы образа Петрушки на скрещении условной народной традиции и русской психологической школы актерской игры должно остаться в памяти национальной истории искусства *«играющих кукол»*, как попытка, предвещающая многие будущие открытия. Действуя большей частью открыто с Петрушкой, надетым на руку на виду у публики, она так сливалась с характером своего героя – забияки и свободолюбца, что старинная кукла в колпачке с бубенцом становилась совершенно как живая, – никто и не замечал, что за нее говорит, двигает ее ручками, смеется и гневается актриса. Оживление «мертвой материи» происходило волшебным – тут же, в данную минуту. Вечное чудо сценического перевоплощения, истинного театра. Без Ефимовых и их ученицы Шуры Фадеевой в Тамбове в те времена образ Петрушки никогда бы и не ожил.

25 ноября 1941 года в правое крыло Облдрамтеатра, где располагались кукольные, упала бомба. Прорвала все этажи до самого подвала, разворотив половину здания. На этот раз Театр кукол был окончательно закрыт. Не было для него места, не стало людей, способных продолжать работу, – ни художника, ни режиссера, ни композитора, ни ведущей актрисы, ни всех остальных сподвижников.

Дело А.П. Ефимова было пересмотрено после долгих хлопот сына, Вадима Александровича (В.А. Ефимов во главе своего взвода саперов участвовал во взятии города Данцига (Гданьска); преодолел все ограждения, первым ворвался на окраину, сражаясь вместе с другими штурмующими частями Советской Армии в жесточайших уличных боях. И за проявленный героизм Указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июня 1945 года был удостоен высокого звания Героя Советского Союза). Ему, наконец, выдали справку о том, что отец реабилитирован посмертно ввиду отсутствия состава преступления решением Верховного Суда СССР 16 ноября 1957 года, отменившего постановление «тройки» от 5 ноября 1938 года. Где и когда погиб и похоронен отец – узнать не удалось.

Так, волею неотвратимых обстоятельств, оборвалась жизнь тамбовского Театра кукол того времени. Будто в плодоносящее прекрасное дерево ударила молния и расщепила его. И все же в обугленных ветвях слышался шелестящий звук прошлой истинной жизни. И корни, питавшие его, остались живыми. Заложенный Ефимовыми дух искания, дух творчества, несмотря на все превратности, не позволил этому очагу культуры угаснуть. Тамбовский Театр кукол возродился. Но это уже другая страница его истории.

Симона ЛАНДАУ
Тамбов, 2001