

# О кукольном театре и истории Петрушки

<http://oralhistory.ru/talks/orh-1612>

🎤 25 июня 2013

## Собеседники

Греф Александр Эммануилович, Слонимская Елена Анатольевна

## Ведущий

Озерова Екатерина Густавовна

## Дата записи

Беседа записана 25 июня 2013 и опубликована 20 ноября 2013.

## Введение

Первая часть беседы посвящена истории семьи Александра Эммануиловича, вторая — делу жизни: возрождению традиции кукольного народного театра, поиску образа формы, голоса главного героя — Петрушки и образа второго актера — Музыканта, организации театра «Бродячий вертеп», изготовлению инструментов, кукол и созданию спектаклей.

**Екатерина Густавовна Озерова:** 25 июня [2013 г.] Александр Греф и Лена Слонимская приехали к нам в Петербург из Москвы, и сейчас они расскажут, по какому поводу.

**Александр Эммануилович Греф:** Мы приехали на фестиваль КукArt-а, на котором есть программа уличных театров. Внутри этих уличных театров есть площадка, отведённая Петрушкам. КукArt, наверное, единственный фестиваль, который сегодня систематически пропагандирует Петрушку, в течение десяти, а может, и больше лет, регулярно собирая Петрушек и показывая состояние петрушечного дела в нашем Отечестве. А мы, театр «Бродячий вертеп», занимаемся и вертепом (вертеп — традиционный кукольный театр, Рождественская драма, может быть, мы до этого дойдём, я расскажу поподробнее), и традиционным Петрушкой, поэтому уже не в первый раз выступаем в Петербурге на улице, не совсем, конечно, так, но приблизительно так, как это делалось век — полтора, может быть, два века назад, поскольку Петрушка пришёл в Россию в конце XVIII — начале XIX века. Можно считать, с начала XIX века есть такая традиция в Петербурге, и она сегодня живёт, что очень нам дорого.

## об отце

**Е.О.:** Давайте поговорим о вашей семье. Кто ваши родители, и где и как вы родились.

**А.Г.:** Родился я тяжело. Во-первых, это XX век. В XX веке судьбы фантастические у людей, поскольку люди... мир перемешался. Не было такого, наверное, времени — дальше (*усмехается*) будет ещё хуже — не было времени, когда вдруг из разных концов земли люди собирались, перемешивались, и это невероятно интересно. Любая семья имеет эту историю, любая семья, которая помнит, что происходило в XX веке. Так случилось, что... мои отец и мать — совершенно разные люди. Отец был рождён в России до революции, в 1905 году, какое-то время жил в Петербурге, во время революции... Кстати, он был здесь во время событий июля 1917 года мальчиком. Он мне рассказывал, как расстреливали из пулемётов демонстрации. Его спасла какая-то женщина, которая запихнула его в подъезд: от казаков, от пулемётов. Потом его большая еврейская интеллигентная семья уехала в Харбин, а из Харбина в Америку. И в 1928 году он вернулся в Россию — как молодой американский парень, строить новую жизнь. Не знаю, говорил ли он сам себе: я еду строить социализм, — не думаю, но, думаю, новую жизнь — да, он хотел. И много молодых ребят из еврейских семей приезжали, возвращались сюда. Это не единичный случай, я знаю таких людей.



Эммануил и Мария Греф. 1950-е годы

В Америке он был бродягой, настоящим джеклондоновским типом, как и Джек Лондон, он перепробовал все профессии. Это отдельная история, это можно рассказывать бесконечно. Мы забудем про театр, про фестиваль и про всё остальное.

*(Усмехается.)* Школу, то есть гимназию, он так и не закончил, но в Америке он познакомился с академиком Иоффе, который там закупал технику, и, когда ему разрешили... Кстати, я всегда говорю: он вошёл в Россию пешком по тоннелю, из Китая, просто вошёл и, что удивительно, не пропал, хотя его сразу арестовали, было поражение в правах, ему не разрешали селиться в больших городах. Минус пять или минус девять — было такое поражение в правах. Какое-то время прожил на периферии Советского Союза, а потом, когда разрешили, вернулся... не вернулся, а может, вернулся — сказать трудно — в Ленинград. Пришёл к академику Иоффе, сказал, что хочет учиться. Как мой папа говорил, он был первым кандидатом, ещё не было такого статуса, ему дали возможность без экзаменов, как кандидату, учиться, и он за год должен был доказать, что может учиться в Политехническом институте, который он и закончил. Он писал с ошибками, говорил: «У меня была тысяча ошибок в диктанте». Поэтому его не хотели брать в институт. Так он не только языку научился, он стал инженером. Потом пошёл добровольцем на фронт — это тоже отдельная история. Встречался на Эльбе с американцами.

Он был горным инженером по образованию, механиком, и когда закончилась война, он с молодой женой, моей мамой... Они познакомились в самом начале 1945 года, в Москве, и он как настоящий романтик, человек, который прошёл очень много, понимая, что стране нужно золото, а он специалист по машинам,

по экскаваторам, поехал добровольно на Колыму, добывать для страны золото, потому что нуждалась его Родина в золоте. И там он десять лет — слава Богу, не погиб. Там можно было просто остаться: из статуса вольнонаёмных перейти в статус зеков очень легко, что и могло с ним случиться. Но благодаря его решительности, большой физической силе и человеческой мощи он вырвался с приисков в Магадан, где преподавал. Я родился на Колыме в 1948 году. Потом заработал он стаж, и вернулись в Москву, где у него была... квартирой это назвать нельзя, это была комната в бараке. Вся семья туда приехала, жили мы в этом бараке замечательном — пять человек на тринадцати квадратных метрах. Поскольку с Колымы приехали, какие-то деньги были, хотя небольшие. Это просто трагедия нашей семьи, которая никогда не могла заработать ничего толком. Не привезли состояния, но купили мебель. Приезжая в Москву в отпуск (десять лет люди на Колыме провели), покупали что-то. Я помню очень хорошо венгерский гарнитур, который стоял в сарае с углём, поскольку не было... на тринадцати квадратных метрах не было места для гарнитура. За пять лет следующих он рассыпался... Когда открыли сарай с углём, там лежали кусочки. Его нужно было склеить обратно. У нас в доме было шесть стульев из гарнитура, и только один склеенный. И когда человек входил и хотел сесть, ему вся семья кричала: «На этот стул не садитесь!» *(Смеются.)*

## о матери и сестре

Два слова о маме. Мама из Мариуполя, она была в оккупации, участвовала в Сопротивлении, это своя история. Потом это приходилось всё скрывать, документов же нет: ты был в оккупации — документов у тебя нет, естественно, какие документы, когда ты в группе Сопротивления. И только свидетели могут сказать, а свидетели сами все под судом. Поэтому она всю жизнь скрывала, что она... Она, слава Богу, жива, отец скончался в 1967 году, а мама жива, ей девяносто четыре года. И недавно только она стала говорить о том, что она была [в Сопротивлении], где-то её записали как ветерана, а так всю жизнь человек не хотел об этом даже говорить. Нам, в семье, рассказывала, а так — нет. Вот такая жизнь.

Сестра начала рисовать карикатуры на учителей. А папа, он очень боялся пропустить какой-нибудь талант в детях, внимательно следил за нами, как мы себя проявляем, и вдруг он увидел прекрасные рисунки в тетради по русскому, по истории — везде карикатуры, похожие на учителей. Он взял девочку гениальную за руку и повёл её к художнику, которого считал действительно художником. Это был Николай Жуков, фронтовой художник, его рисунки были для отца образцовыми. Он с ним договорился о встрече, хотя они не были знакомы, просто убедил его. Отец, кстати, что ему понёс, Жукову? Он напечатал свои стихи (он сочинял стихи, не издавал их никогда), сделал книжку, сестра проиллюстрировала. Эту книжку стихов с иллюстрациями они понесли Жукову. Жуков сказал: «Всё хорошо, девочка должна учиться». Оставил книжку стихов у себя. Естественно, книжка исчезла, вместе со стихами и с рисунками. Отец второй раз этого уже не делал: это на машинке всё напечатано было, это всё ж была ручная работа, в одном экземпляре существовала. Ну, а сестра стала художником, графиком книжным, очень профессиональным человеком. А я рос, рос, рос, рос. И отец заглядывает в мои тетрадки, видит рисунки — карикатуры на учителей *(смеётся)*.

**” Фразу, которую он произнёс, я запомнил на всю жизнь, потому что он очень загрузил (мои рисунки были не хуже, чем у сестры) и сказал: «Двух художников семья не вытянет».**

*(Смеются.)* И я не стал художником, а стал химиком, закончил Менделеевский институт, причём выбирал институт тоже отец. Я занимался химией, любил всё это дело, но в какой институт поступать? В Москве же много институтов. А он говорит: «В какой ты хочешь?» Я говорю: «Я хочу в Пищевой институт, мне очень нравится». — «А почему?» Да просто выпендриться хотелось. Он пошёл в Пищевой, пошёл в Менделеевский и говорит мне (меня дома Аликком зовут, а отец один-единственный, который меня называл Алюха), он говорит: «Алюха, в Пищевом институте на окнах занавесочки, а в Менделеевском

институте ребята сидят на подоконниках и решают задачи, как в моём Политехническом. Я тебе рекомендую (*смеётся*) Менделеевский». Для меня это было очень авторитетное суждение, я доверял абсолютно. Я его закончил, преподавал там около тридцати лет, стал доцентом и так далее. Никакого отношения это всё к театру не имеет. Это отдельно, другая жизнь. А поскольку театр — это двадцать пять лет, то, если сложить, получается, что мне лет сто уже. (*Смеются.*) Если, правда, не учесть того, что можно заниматься параллельно этими делами. (*Смеются.*) Вот так, да, вот такие, такие дела. Ну, и о семье, если коротко, потому что мне, конечно, всегда хочется рассказывать не о себе, а об отце... Ну что я могу сказать... Я старый стал, понимаете, стал расстраиваться сильно. Тут уж ничего не сделаешь. Да, о театре...

## о театре

**Е.О.:** А как тот же папа относился к театру? Откуда вообще театр в вашей жизни начался? Было ли что-то в детстве на эту тему?

**А.Г.:** Не было никакой театральной студии, ничего такого. А было совершенно другое. Отец сочинял стихи «на случай», что называется. Хотя на самом деле он начинал не так, его даже печатал Давид Бурлюк в своих изданиях, в Америке. И отец встречался с Маяковским, в Америке опять же. То есть он как то, может быть, хотел это дело развивать... Остались стихи вполне любительские, вполне в духе времени. Бурлюк сказал про его стихи: «Молодой человек, усвоивший новую манеру». Я это запомнил. Конечно, это цитата из того, что рассказывал папа, но, думаю, что дословная. Да, вот, пару строк, из запомнившихся. Но надо сказать, что это — мальчишка, ему было четырнадцать — пятнадцать лет, приехавший из дореволюционной России, ещё гражданская война идёт, а он живёт в Америке. Мир бурлит, а он пишет:

И горжусь я, что в схватке борьбы

Есть кусочек борьбы моей тоже.

”

Я век себе не простил бы,

Если б родился на полвека позже!

Понятно, что такие стихи Бурлюку должны были понравиться. Это очень здорово, это очень из того времени. И аллитерация на «б», и всё это. Хорошо сделано. Вот. И потом он стал писать стихи «по случаю», и этот талант... не поэтический даже, а умение говорить рифмами — этот талант у него был. Он мог вдруг начать длинно это сочинять... О, Господи, это ж были другие люди! Жизнь невероятной тяжести: фронт, Колыма... Когда нельзя разговаривать о чём хочешь — человеку, который воспитан свободно. Страшное напряжение внутри. Он и умер от разрыва сердца. И он всё время хотел, чтобы было весело, он нас собирал, что-то устраивал, показывал фокусы... от полноты жизни, не от чего бы то ни было, просто от полноты жизни. На праздники семейные он устраивал потрясающие розыгрыши, потрясающие, фантастические это были спектакли. Вот откуда театр.

## Розыгрыши отца

Из Магадана в Москву в отпуск ездили (я помню только с того времени, с Магадана) раз в три года. И эта дорога была целое действо, путешествие, потому что на самолёте невозможно было долететь. Два часа в воздухе, потом садились в поезд, десять дней ехать. Десять дней из Хабаровска туда и десять дней обратно на поезде! И поезд, который ехал туда, — это были счастливые люди, но ещё плохо одетые, а обратно все были хорошо одетые, но грустные. (*Смеются.*) Все выходили на перрон, гуляли в полосатых пижамах, которые после войны появились, по перрону, в шёлковых. Женщины — в китайских шёлковых

халатах. Покупали что-то. Потом заходили в поезд, там ели. Жили в купе, ходили друг к другу в гости. Я это помню очень хорошо. У мамы был день рождения, мама выходит в халате с драконами на перрон, ищут, бегают вдоль поезда: «Где, где Мария Греф?» Находят её, собирается духовой оркестр, начинают играть ей (*смеётся*) — отец телеграммой заказал. Ну это же потрясающе! Просто фантастика! Она уронила то, что купила. (*Смеётся*.)

Другой розыгрыш, дешёвый. Это дорого: заказать надо и дорого стоит. Дешёвый розыгрыш, значит, по деньгам дешёвый. Папа был уже на пенсии, он в пятьдесят лет ушёл на пенсию, а мама ещё работала. В пятьдесят лет — колымский стаж, фронт. Он переводчиком потом работал, рефераты переводил, ну, это уж... мало прожил.



**Человек, который сидит дома, называется «тыбик», потому что ему всё время говорят: «Ты бы пошёл бы и сделал бы...»**

(*Смеются*.) Вот и он говорил: «Я тыбик». И значит: «Ты бы пошёл бы и бельё сдал в прачечную». Стоит за дверью такой большой белый узел. Мама приходит с работы — узел стоит. Ну как так, отнести бельё — это усилие должно быть какое-то внутреннее, хотя ему это не тяжело было сделать, но... Это пролежало неделю. Мама сказала (я помню это): «Если ты не отнесёшь, я не буду с тобой разговаривать». Ну, он отнёс бельё, и тут — мама идёт. И он, помню, засуетился, забегал по квартире, схватил белые подушки и положил в угол. Мама заходит: косой взгляд в угол. Там лежит белый узел, и она не разговаривает. А папа ходит за ней на цыпочках и говорит: «Мусенька, Мусенька, Мусенька...» И тогда она поворачивается к углу, делает такой жест и говорит: «Вот, подушки на грязное положил!» (*Смеются*.) Вся жизнь из этого состояла. То есть он всё время... Много таких вещей было придумано.

Отец купил магнитофон, в начале шестидесятых, большой такой, коробка здоровенная. Это магнитофон особой конструкции, делали в Вильнюсе, купить можно было только по связям. Притащил он его домой, сделал постановку и записал: мы все играли роли. Я играл царя Салтана, маленький. Сохранился благодаря этому мой голос, на катушку записанный... Он очень гордился тем, что сократил Пушкина, потому что, говорил, длинно очень, много повторять, пришлось укоротить. И он говорит: «Как я это хорошо сделал, ох!» Там, гости: «всё как есть и рассказали». Это его вставка в Пушкина: «всё как есть и рассказали», — а не длинный повтор пушкинский. И этой фразой, которую он Пушкину приписал, он очень был доволен. Но началось вот с чего. Тогда собирались большие компании за столом на праздники. Это были люди, которые познакомились ещё до войны, от домработниц тех времён до человека, который заведовал гаражом у Будённого или директора авиационного завода. То есть разные классы социалистического общества, хотя это были очень близкие друзья. Они собрались на новоселье: мы из барака переехали наконец (*усмехается*) в две комнаты в коммунальной квартире. Давали дом по учреждениям, в этом учреждении, так называемом брандвахте, которое чистит дно реки, работали сбежавшие от коллективизации подмосковные крестьяне, они жили на брандвахте. Ну, вы баржу знаете, что такое баржа, да?



Отец и сын. 1954 год

Е.О.: Да, конечно.

А.Г.: А теперь представьте её летом раскалённую и зимой оледеневшую. И они там жили и рожали детей. Двадцать лет на брандвахте, которая плавает, выйти некуда. Домой не поедешь — там тебя раскулачат — да за Абакан куда-нибудь. Вот эти люди. И все жили в том бараке, что и мы, в маленьких комнатюшечках. А потом построили наконец дом, вместе строили и так далее. И отцу полагалась квартира. И он её отдал многодетной семье. А у нас у самих большая семья. А он говорит: «Я не могу, не могу. Они никогда в жизни не жили в человеческих условиях». Кто вообще на это способен?

Мы получили две комнаты в коммунальной квартире, в результате. Но тем не менее... собираем друзей, и что он делает? На магнитофон записывает позывные новостей, потом пишет текст. Текст читает сосед, то есть голос, которого они не знают: «Новоселье в праздничные дни Октябрьские. Мы сейчас в квартире пенсионера Наума Моисеевича Грефа, здесь собрались его друзья». Все сидят за столом, а он: «Сейчас радио послушаем», — и включил магнитофон. И дальше начинается про каждого, как в письме Хлестакова. Причём, известно, в каком порядке будут люди сидеть... Ну, как розыгрыш, — это — театр! Вот откуда театр.

Он это обожал делать, он это делал просто восхитительно, невероятно талантливо. Господи, он умер, когда фокус показывал. Он на могиле своего друга побывал и вернулся возбуждённым. Мы сидели за столом, это было в Ростове-на-Дону, у него был подъём, он встал, чтобы фокус показать (он показывал фокусы просто: вставал и делал фокус, чтобы поднять настроение), и умер в процессе. Эта внутренняя



мощь была такова, что и меня направила. Мне тоже всё время хотелось что-то такое устроить... А как он себя вёл! Когда я так себя веду, меня постоянно дёргают за рукав: сейчас уже так не принято. Я маленький мальчик, а он — взрослый дядя. Не просто взрослый... он был очень красивый и носил одежду не по-советски. Человек, воспитанный в Америке и воспитанный до революции, по-другому носил: по-другому шляпу, по-другому пальто, этим он сразу выделялся. Мы с ним в троллейбусе. И он говорит: «Давай померяемся, кто дойдёт вот так по штанге до конца». Начинаем мерить, идём по всему троллейбусу по кругу, по всем поручням. *(Смеётся.)* Ну, кто так себя ведёт? Абсолютная свобода веселья, внутренняя...

Можно не пить на Колыме? Он не пил вообще. Говорили, что на Колыме есть только три человека, которые не пьют: вон те две статуи, что на Доме культуры стоят, и Миша Греф. *(Смеются.)* Он говорил: «Зачем мне пить, мне и так весело»...

## агитбригады

Он умер, когда я был на первом курсе. В школьных наших делах он не то, что участвовал, а как бы наблюдал, интересовался. А на первом курсе я повзрослел вроде и уже хотел показать ему, — уже какая-то агитбригада, что-то мы самостоятельно делали. Но всё... ушёл. Мне хотелось тоже это делать, не потому что я подражал, а просто внутри было. И я организовал агитбригады — это было очень весело. Всегда агитбригады были либо в стройотряде, либо походные. Я, кстати, забыл об этом совсем. Вот сейчас вспомнил, и нам это очень нравилось. Понимаете, когда занимаешься театром...

**” Театр — это довольно пустое и безответственное занятие. Непонятно, с какой стати ты можешь людям навязывать внимание к себе, почему они должны тратить время, чтобы на тебя смотреть!**

Нужно сделать что-то важное очень, а поскольку я ничего хорошего делать не умел, я всегда прикрывался таким делом, как агитбригада, допустим. Сейчас телевизоры есть, а в начале шестидесятых не было телевизоров на Севере. И ты идёшь куда-то далеко и там показываешь то, чего люди увидеть не могут. Маленькая деревня, приходят молодые ребята, разыгрывают сценки, весёлые, красивые. Когда начинал театр, я понимал: как я могу собирать публику? И я стал придумывать какие-то программы. Мы в больницах работали больше, чем кто бы то ни было. И сейчас очень много это делаем, потому что я внутренне мог только этим оправдать занятие искусством. Искусство — дело очень интимное: ты, на самом деле, всегда делаешь для себя, а там... Как это предъявить? Надо совесть иметь. *(Смеются.)* И поэтому меня очень печалит в современном, в частности, в театральном деле — на фестивале что-то смотрим, и я не понимаю, как это можно показывать публике, не понимаю, почему незаконченную работу люди считают возможным показывать публике как произведение искусства.

Есть другая история — процесс! Но процесс должен быть интересным. Когда Резо Габриадзе показывает недорисованные картинки, тысячу, и ты роешься в его недорисованных картинках, ты погружаешься в такой мир, там такой процесс! Или мы смотрим рукописи Леонардо да Винчи. Понятно, там есть что смотреть, но не каждый может свои, как говорил Достоевский, «писачки» публике выносить. И вообще — это имеет прямое отношение к тому, о чём мы говорим, — можно и нужно оставлять после своей жизнедеятельности, в качестве продукта, только шедевры. Ну, то, что ты считаешь шедеврами, то есть то, что ты [делаешь] на максимуме своих возможностей. Всё остальное надо сжигать. Это точно, я в этом глубоко убеждён. Я всю жизнь хотел был писателем. Я даже помню, когда решил стать писателем. Я в детском саду лежал в тихий час, когда все спят, лежал, смотрел на потолок, а там мухи летали. И они, мухи, они так бьются. И я смотрел на них. Я не умел писать ещё. Я смотрел и сказал себе: «Как в хрустальном кубе. Это надо записать». *(Смеются.)* Я писал очень много, это — горы исписанной бумаги, которую я не знал, куда девать...

Е.О.: Это что было: дневники или что-то?..



А.Г.: Непонятно, что было. Попытки всего были, но это неважно, это не имеет никакого значения, потому что ты становишься... когда начинаешь писать, ты становишься больным. Почему сейчас в твиттерах во всех люди пишут? Если начинаешь писать, ты становишься больным, это навязчивая идея — всё время делиться чем-то, что из тебя вылилось. Я несколько раз пытался в это включиться, и я понимаю, что не могу, потому что какого чёрта я буду всё это доносить? С другой стороны, я ж такой умный и талантливый, обязательно надо донести, какие светлые мысли меня посещают. *(Усмехается.)* Понимаете, это жуткая вещь! И когда пишешь — ты пишешь, пишешь, пишешь, всё время пишешь, ты пишешь объектам каким-то, ты пишешь сам себе, ты находишь какую-нибудь женщину, которой начинаешь писать письма и всегда странно, почему эта женщина не падает тебе на грудь? Просто не понятно, потому что ты пишешь гениально, просто гениально! Она должна была... Но ничего не получается. Знаете, мне Хлебников глаза открыл. Хлебников, когда у него не получалось, говорил: «Ну, почему? Может быть, надо было лучше писать?» — говорил Хлебников сам себе. Состояние того, что тебе надо писать, оно сжигает: или ты с этим борешься, или становишься графоманом — а может быть, тебе повезёт, ты станешь писателем. Но... И вот эту гору, куда её девать, это чемодан рукописей, жуть какая-то! Надо выкинуть. Переезжали или уборку делали, жена говорит: «Надо выкинуть». Я говорю: «Как выкинуть?! Ты посмотри...». Я открываю, говорю: «Ты посмотри, как написано, это же, это же... Как же можно это выкинуть?!» Она говорит: «Ты что, хочешь испортить жизнь своей дочери?» И меня это... Если ты оставляешь своим наследникам вот это, они под этим погребены, у них нет возможности это выбросить... Я понял, что должен это сам сделать. Я понёс на помойку, потом сел, открыл и говорю: «Как жалко!» Достал листочек, стал переписывать. *(Смеётся.)* Правда, честное слово, стал переписывать. Потом понимаю, что я схожу с ума. Я всё это закрыл и выбросил. Закончилось на этом. Закончилось — так кажется, потому что опять выросла потом новая кучка. Но надо черновики убирать, никому их нельзя оставлять. Очень жалко убирать, но надо.

## О театре

И в театре... Театру двадцать пять лет. В театре — мы были там, там, там... Кому это, кроме нас, нужно? Никому. А это история театра. Это же важно. Нет, надо всё отфильтровать. Я сейчас буду говорить прямо противоположное — что всё надо сохранять. Но речь идёт о личном творчестве. А когда мы говорим о культуре как о феномене, как о явлении, как о целом, конечно, нужно сохранять по возможности больше. И наш театр, который занимается традиционной культурой, он (просто поставлена такая задача, и всё), пытается реконструировать то, что утрачено. Это противоречие вроде бы. Я его не могу разрешить. Когда мы однажды спорили с Боровковым, нашим общим другом, он разбил мои доводы в пух и прах. Я ему говорю, отвечая: «Ты очень убедительно говорил, но я остаюсь при своём мнении!» *(Смеётся.)* И так каждый человек. Тебя убеждают чужие доводы, но есть внутреннее задание какое-то. Ты не можешь его сформулировать, не можешь даже доказать, не можешь даже оправдать, но есть внутреннее задание, которое заставляет делать так, а не иначе. Я не могу говорить — творчество, это не из той области, неловко, но некоторые вещи я воспринимаю как миссию. Почему? Мне кажется, я так много сил потратил на понимание каких-то маленьких-маленьких вещей, но так глубоко залез, ограничив свою жизнь, не разглядывая других, что мне открылось что-то, что нельзя не рассказать. И когда ты начинаешь с энтузиазмом кому-нибудь рассказывать, люди пугаются *(смеясь)*, потому что видят перед собой человека ненормального. Это всегда очень горько.

Е.О.: Вашему театру двадцать пять лет. А с чего всё началось?

А.Г.: Мы же сказали, что человек, если на него со стороны посмотреть, со стороны камеры, у него ж что-то такое в жизни происходило, как-то его окружало, что он был повернут в эту сторону, правда? Это важно. Он был восприимчив к этому. Есть другая вещь, это — дарование. Оно в чём? Большое, маленькое — не говорю, но это внутреннее строение, структура. В том, что мне хотелось режиссировать, то есть расставить людей. Я занимался много комсомольской работой. Почему? Потому что это, ясно совершенно, поле активной деятельности. Мы делали хорошие вещи, работали в стройотрядах. И это очень здорово. Нам было весело, мы делали что-то хорошее, и появились навыки организации, умения делать, не просто

заявить, а сделать: организовать, поставить, расставить людей, дать им конкретное задание, чтобы они понимали, что от них требуется, спросить, это всё свести. Это режиссёрские навыки, без этого не сделать ни спектакля, ни кино, вообще ничего сделать нельзя толком — ни дорогу построить (мы кошары строили, для баранов, там, в Сибири), — если ты всех не поставишь, не научишь, хотя я сам ничего не умел, я учился вместе со всеми, и, кстати, там были ребята посильнее меня в этих делах. Но мне хотелось режиссировать, а когда ты что-то делаешь (сейчас я о другом немножко), и тебя хвалят, по большей части похвалы раздражают, потому что всегда не о том. Но бывает иногда такая похвала точная или от такого человека, от которого ты даже и похвалы не ждёшь, просто чтобы он посмотрел на тебя, — которую я расцениваю как медаль. Вот, например, Георгий Иванович Бурков, с которым мне посчастливилось общаться не очень долго, беседовать, я ему рассказывал с горячностью о своих идеях, а он с интересом наблюдал. Может, даже не слушал, а наблюдал просто за этим персонажем (*смеётся*), который руками машет и горячится. Он иногда меня останавливал, за руку трогал: «Помолчи, — говорит, — отдохни». И начинал своё рассказывать, по содержанию не... ну, разные уровни. Но мне лично он выдал «медаль». Он сказал: «Что мне в тебе нравится — театрально мыслишь». Откуда? У меня же не было театрального опыта, это сейчас он накопился уже, а не было никакого. Просто, значит, мышление так повёрнуто, чтобы люди, когда на это смотрят, увидели то, что ты хочешь им показать. Вот задача-то режиссёра такая. А что вы спросили, я забыл? (*Смеётся.*)

Е.О.: Как начался театр?



"Бродячий вертеп" в Сергиевом посаде. 90-е годы

А.Г.: Ну, а театр — что! Театр, как всегда, начался не с того. Ну, была самодеятельность в стройотрядах, ещё

что-то такое. Никакой это не театр, полное безобразие, если так посмотреть. Кроме веселья — нам было весело, ну, и людям было весело на нас смотреть — ничего хорошего в этом не было, ни по мысли, ни по форме. Но появилась дочь, денег на то, чтобы возить её на юга, никаких. Супруга — инженер, начали работать в институте, получали столько денег, чтобы (когда не было дочери ещё), чтобы позавтракать, пообедать, поужинать. Мы покупали антрекот, резали его вдоль, по плоскости и вот так распределяли, потому что нужно было ещё за квартиру платить и так далее. *(Смеётся.)* Это нормально всё, тут жалеть не приходится, потому что всё было очень хорошо, здорово. Надо дочь куда-то везти, а у нас в нашем Менделеевском институте есть пионерский лагерь. А чтобы попасть в пионерский лагерь либо надо путёвку покупать, либо ехать туда работать. И нас взяли в этот пионерский лагерь. «А что ты будешь там делать?» Я говорю: «Странный вопрос: человек с высшим образованием, что же ему, делать нечего с детьми!» Я думал, что знаю, был уверен, что мне есть что детям рассказать. Когда приходишь к детям с каким-то кружком, за двадцать минут дети из тебя вынимают всё, и ты понимаешь, что у тебя ничего больше нет, говорить им нечего, а тебе с ними ещё два месяца. *(Смеются.)*

## О занятиях традиционными ремеслами

И это было мощнейшим толчком к тому, чтобы найти, чем заниматься, и так у меня мозги повернуты, что мне было интересно заниматься традиционной культурой, в частности ремеслом. Наверное, с одной стороны, мне всегда было жалко то, что исчезает. Это было очень важно. А с другой стороны — у меня технологическое образование. Как человек с технологическим образованием я понимал, что можно заниматься традиционным ремеслом, научившись. А научиться этому негде, поэтому я вынул деньги из семейного бюджета и поехал на Север, чтобы научиться там делать свистульки, у мастеров, или щепную птицу. Сейчас они везде, а раньше это не было так. И я нашёл людей, которые знали, куда надо ехать, нашёл людей, к которым надо было ехать, убедил этих людей, что мне надо это рассказывать *(смеётся)*. Я настойчиво это делал, и они мне верили: вот ему это надо. И когда я приходил к мастерам... Я прихожу к мастеру и говорю: «Я хочу научиться плести корзины из бересты». А мастер говорит мне: «Сколько у тебя дней, на сколько ты приехал?» А я говорю: «Я должен завтра уезжать». Он говорит: «Не буду тебя учить!» — «Почему?!» — «Надо пойти, нарезать бересты, надо... Много чего надо. А потом ещё... Когда ты научишься?» Я говорю: «Я буду к вечеру плести». Мы утром рано встаём, он бросает свои дела... А почему бросает? Потому что я за ним хожу по кругу, хожу и говорю: «Раз я приехал, я всё равно не уеду. Я буду делать, что ты. Что?» — «Ну, вот надо на огороде копать». — «Давай лопату». Я копаю с ним. Навоз грести — я гребу навоз, ещё что-то. А мастер ведь знает, что мужик из Москвы приехал, ему хочется рассказать. А тут жена ходит: «Вот, опять кто-то приехал, опять ты бросишь работать». Я говорю: «Да мы сейчас всё сделаем, не волнуйтесь». А она ворчит. Ну, мастер втыкает вилы: «Пойдём, — говорит, — покажу». *(Смеётся.)* Душа горит, надо показать, хочется, мастерство же оно — его не пропьёшь. Начинает делать. Потом идём в лес. Это всё технологические элементы, которые... не пройдя которые, нельзя сделать конечного. Это точно совершенно, мы это знаем, мы с Леной знаем это — сто процентов. Так устроена народная культура. Нельзя взять элементик, надо брать в целом, а на это надо тратить много времени, а как правило, не хватает у людей, они берут... выучивают песню, или учатся какому-то одному элементу, ткать из ниток, которые сами не пряли, допустим. А надо знать... Или плетут из того, что сами не нарезали. Плохо получается в результате. Ну, и так далее, не важно. Важно, что я начал овладевать, мне это очень понравилось.

И когда я детям передавал, в следующий год я передавал, — получалось. Ну, например, свистульки я научился делать в Каргополе, тоже так вот, по нахалке, буквально заставил меня этому учить, потому что занимались другим. Я сказал, что должен научиться, не уйду, пока не научусь. Мне показала, показала — тётка сидела такая, старуха, и я, значит, тыкал, тыкал, тыкал, тыкал, смотрел, тыкал пока не засвистела. Я при ней поскольку это всё сделал, она поняла, что да, стоит с ним заниматься. А берестяной мастер, он меня научил делать кубарик такой. Я научился — и понимаю, что забуду, — и я часа два собирал-разбирал, собирал... У меня был один сделанный, а один я собирал-разбирал, собирал-разбирал. Я хотел, чтобы руки запомнили. И потом я заснул, просыпаюсь с ужасом, потому что забыл!

Я схватил и начал делать и понял, что я запомнил, — всё, и тогда это уже не пропадёт. То есть это необходимо людей убедить, что тебе это надо, это очень серьёзно. Это на самом деле очень важная вещь для сохранения, потому что они рассказывают и очень обижаются, когда это исчезает. Сейчас некому рассказывать, умерли люди, всё! Сейчас только старые уже люди, которые у них научились, а их самих нету. Всё равно разрыв в традиции, разрыв в передаче, в переносе знаний, он существует, и очень серьёзный.

Я несколько кружков организовал, а там их было штук десять, в пионерском лагере. Все были у меня. Весь пионерский лагерь был у меня (*смеясь*), к другим не ходили. А ко мне ходили и педагоги — весь пионерский лагерь. Поэтому я научил нескольких, своей супруге я отдал плетение из тростника, ещё чего-то, а себе оставил керамику и работу с деревом. Знаете, сколько керамики у меня было? У меня была маленькая печечка, вот такая. А керамики — была комната заставленная, и чтобы это всё довести до ума, мне приходилось работать круглые сутки. И я работал круглые сутки, спал по три часа, более того, я забывал обедать. Я сильный был, сейчас уже не смог бы. Столовая находилась сверху, прямо над мастерской. Я приходил к себе в мастерскую в четыре утра, ложился в час-два, а приходил в четыре утра, включал печи, вынимал то, что обожглось, ещё что-то делал, потому что это надо было всё обжечь ещё, керамика — это же не просто кусочки глины. Где-то в восемь завтрак. Мне кричали: «Иди на завтрак!» Говорю: «Сейчас». Потом мне кричали: «Иди на обед!» Я говорил: «Сейчас приду». И продолжал работать. Потом приходили дети, я уже не мог оторваться. Я приходил после ужина, и там стояли завтрак, обед и ужин, холодный. (*Смеётся*.) Это просто было частью жизни, было очень интересно всё. И я убедил весь Менделеевский институт в том, что этим надо заниматься. Мне купили на следующий год дорогую печь бóльшего объёма. А вы знаете, что такое печь? Это то, что выдавалось по разнарядке. На институт пришло две печи: одна на кафедру, и вторая на кафедру. Так одну отобрали для пионерского лагеря. Это был подвиг снабженцев! Потому что это для всех детей, Грефу надо. Это статус какой! И то, что мы наделали тогда, хранится у людей до сих пор. Я в столовую зашёл, смотрю — моих детей стоят керамические украшения и то, что мы плели, по стенам висит. Уж прошло-то сколько, тридцать лет, а оно всё хранится. Значит не зря это всё.

Но дети, они — это самостоятельная такая, даже не знаю, что... такое население Земли, отдельное от всего, потому что они друг друга понимают, а те, кто над ними, их не понимает. Это как кошки. Кошки живут сами по себе, и люди их не понимают. Но кошки иногда позволяют людям поучаствовать в их делах, а так они между собой. Вот дети ровно такие. Ты можешь только наблюдать, тебе позволено иногда в этом поучаствовать. Когда дочка или внуки вот сейчас, чтобы понять хотя бы, что они, я на пол ложился и смотрел на лицо, потому что мы-то видим макушку только, не видим даже реакции. Нужно лечь на пол — ты смотришь, как он живёт. И вот эти существа убедили меня в том, что... хотя бы игрушки вот эти, должны двигаться. И мы делали композиции. Ну, например, сделали композицию, такой был рынок, ну, рынок — базар: сделали попа с попадью, лукошко с пирожками, ещё чего-то, карусель. Все работали. И можно было переставлять, двигать... Эти поговорили, пробежала собака — вот в это играть во всё, причём играли непрерывно, просто непрерывно. Я помню, я сижу опять же в своей мастерской, девочка одна, которая это всё делала, позавтракала, и она бежит... Они бегут всегда вниз, страшно прямо, почти по отвесной... Она бежит на меня, в мастерскую влетает, хватает (у неё поросёночек был такой розовенький, она его сделала), влетает, хватается этого поросёнка (*имитирует звук поцелуя четырехкратного*), ставит и убегает. Такой путь проделать, чтобы это всё!.. А другой человек влетает и переставляет все эти фигуры, то есть он, пока бежал, сыграл это всё и опять — раз! Я понимаю, что нужна форма театральная, которая заставила бы всё двигаться. Нет такой формы. Как ты керамические... нельзя ими играть. Надо палочки им приваривать, приклеивать. Непонятно. И на выставке на какой-то, на вернисаже, тогда, в конце восьмидесятых ещё, ну, понятно, в начале перестройки, вдруг появились такие вернисажи странные, где люди выставяли, что хотели. Вдруг, ни с того ни с сего. И тогда начали увлекаться не народным, а именно китчем, базарным китчем. В конце семидесятых — начале восьмидесятых были выставки хорошей живописи китчевой, тех вот лебедей. Кто-то их собирал, но никому не показывал. А тут были выставки, с каталогами. И на одной из таких выставок — полукитч, полудетские, полу— ещё что-то — я вдруг увидел вертеп: вертепный ящик, как театр. Я проходил просто, через плечо увидел и понял, что это та форма, которая мне нужна. А где узнать,

где узнать? Негде. Я стал... Я всё ж таки учёный (*смеётся*), есть школа изучения, как к этому делу подойти. Стал изучать, стал ездить. Приехал в Питер. В Питере пришёл не куда-нибудь, а в Музей этнографии, и не к кому-нибудь (тогда ещё это можно было, слава Богу!) — прямо к главному хранителю. Была такая Урицкая, замечательная женщина, и она меня пустила в фонды. Она поняла, что это надо. Человеку надо посмотреть, и она меня пустила. Сама водила и разрешила даже там посидеть. С хранителем, естественно, всё по правилам делалось, но тем не менее. Был другой человек, который тоже меня принял. Тогда можно было прийти в Русский музей, по-моему, в среду или четверг, вызвать себе любого специалиста, и с тобой занимались. У них в плане было, что они должны со всякими (*усмехается*) неучами... отвечать на вопросы. И меня водили... Занимался керамической игрушкой, тоже специально, профессор лично со мной. С ненавистью, правда, она на меня смотрела, потому что я задавал глупые вопросы. Я технолог, а она искусствовед. Я говорил: «С точки зрения технологии, — говорил я нагло, — так, как вы говорите, не может быть». (*Смеётся*.) Она смотрит, прямо челюсть отвисала, потому что... Ну, что это такое?! Я сам не люблю неучей, когда по вертепу начинают говорить, как должно быть, меня всего трясёт: я двадцать пять лет этим занимаюсь, а кто-то начнёт мне рассказывать. И я её понимаю очень хорошо, но я понимал, что у неё нет этих знаний технологических, которые есть у меня. Например, я говорил, что не может не быть чёрной лощёной игрушки, потому что есть чёрная лощёная керамика. А когда в печи ставят для обжига, есть пустоты, которые нужно заполнить мелочью. Ну, это правило технологическое, не может быть печь пустой, это слишком дорогое удовольствие — обжигать. А она говорит, нет её, она говорила: мы не нашли, значит нету. А я говорил: «Есть, вы плохо ищите». (*Смеётся*.) И я нашёл, нашёл в результате.

” Так что всё правильно, технология не обманывает, технология — это такое же явление культуры, как и образ. Технология, её надо изучать, смотреть, сохранять.

Для нас это очень дорого — технологические приёмы. И поэтому наш театр — не совсем театр. У нас всё время про театр спрашивают. На самом деле мы занимаемся традиционной культурой в комплексе, прежде всего с точки зрения технологии. И у нас есть какие-то достижения, что можно назвать плюсом к движению культурному. Вот есть процесс: одни люди портят, а другие что-то привносят. Вот если мы маленькое немножко привнесли, это то, что касается изучения технологии. Пусть некоторое усилие сохранит то, что уже могло исчезнуть. И отсюда театр появился.

## Вертеп

Сначала вертеп. В Музее этнографии два вертепа великолепных стоят: белорусская батлейка и так называемый рузский вертеп, рузский, одноуровневый. На Украине есть вертепы. Был замечательный человек, который для ансамбля Покровского в 1980 году реконструировал вертеп, и Покровский играл, а потом это перестали играть. А разрыв пять лет между ним и мною. И негде уже было посмотреть, уже раз — и прошло. Только дома, только... Но я и его нашёл в конечном счёте, и он мне показал, более того, он сделал очень хорошую вещь, Новацкий Виктор Исаевич: он показал вертеп, а когда я вынул линейку, чтобы измерить и сделать себе такой же, он сказал: «Ни, ни, ни, делайте сами», — понимая, что они не просто реконструировали, а много нафантазировали. Чтобы я как образец брал не его, а обратился к другим образцам. Очень правильно! Я тоже всем это говорю: не копируйте нас, ни в коем случае, это не лучший вариант. Копируйте, если вы хотите, то, что в музеях стоит. Надо к первоисточникам, так меня учили.

Потом книжка появилась Некрыловой и Савушкиной — «Народный театр», «Фольклорный театр». Там тексты. Я эти тексты видел в оригиналах, потому что в библиотеках сидел. Но появление книжки и этих текстов и то, что по ним можно работать... Я же не всё видел, частями, а они собрали, опубликовали. Это был очень большой толчок. И там же вертеп. Потрясающая вещь, необыкновенная, это просто, просто!.. Совсем просто и почти неправильно... когда рассказываешь, всегда почти неправильно

говоришь, потому что надо очень много подробностей, это античный театр вживую. Нет такого... такой ячеечки в современной культуре, где бы античный театр существовал как живой. Не кто-то там поставил «Медю», а как из века в век — вот это античный театр. Не мной это придумано, это умные люди говорят. Ну как! Ты смотришь на этот маленький ящичек, а за ним — две тысячи лет культуры! Фантастика!

Ровно такая же история с Петрушкой. В традиционном русском театре существовало два кукольных спектакля: вертеп и Петрушка. Это отдельно надо рассказывать, но если в целом, то Петрушку тоже нужно было... как бы внутренне ты понимаешь, что надо это доделать, надо тоже играть. А играть Петрушку невозможно: когда берёшь книжку, читаешь описание, ты понимаешь, что это не смешно. А у тебя — комедия, над которой веселился весь русский народ, а это не смешно, это нельзя ни читать, ни играть. Значит, сделать это смешно — отдельная вещь. И что хорошо — сейчас был фестиваль, прямо сейчас он идёт, и мы увидели Петрушек... Три Петрушки стояли, традиционных, с ширмой, — и все хорошие, и всё — смешно. А пять лет назад, может, один был — смешно, а все остальные — грустно, потому что русский народ, который над этим смеялся, выглядел не очень умным. А вот сделать смешно, как сделать — это уже отдельная история. Вот так, да. Я не сильно уклонился?



Творческая встреча в библиотеке Дома Художников. 1998 год

Е.О.: Нет, ну и дальше как развивался театр?

А.Г.: Если организационно, то так. Вот, значит, был такой человек — Греф, Александр Эммануилович.

Он захотел сделать театр-вертеп, ничего не умея. Начал ходить, собирать что-то такое, настаивать, говорить, что это замечательно, кого-то привлекать. Всё равно ничего не получается, потому что нужно, чтобы кто-то играл. А с другой стороны — дочь моя, она в хоровой студии занималась. Замечательная хоровая студия в Москве «Веснянка» под руководством Любви Викторовны Алдаковой. Лена там занималась, ещё там дети были, очень хорошие дети, подходящие вполне для того, чтобы играть вертеп. А опять же, жизнь наша была устроена таким образом, что, не имея денег на развлечения, мы ездили с семьёй на хоровые сборы летние и там работали с детьми. Ну а что я умею? Я умею только ремеслом. И я с ними в свободное от пения время... И это стали родные дети. И когда захотелось сделать театр, нашлись люди, которые хотят в это играть. Вот так это было. Тем более уже было понятно, что есть форма театральная, вокруг неё можно собрать всё. Не просто «я хочу театр», а конкретная театральная форма, конкретные куклы. И первый наш вертеп сделали дети, причём делал весь пионерский лагерь, а нужно было... Например, где сейчас взять парчу? В магазине. Есть один магазин, другой магазин, и ты там найдёшь что-нибудь. Где в 1989 году взять парчу? Отрезать от занавески. Значит, дети ночью идут, от занавески отрезают где-нибудь сзади и на куколку вешают. Правда. *(Смеётся.)* И так сделали первых кукол. Они до сих пор живы. Замечательные куклы и детскими руками. Я только, зная, как это собрать, говорил: «Вот это поменять», — а пришивалось хорошо, тщательно детьми, здорово всё было сделано. И начали играть. Ящик сделали и так далее. И когда вот это уже имеешь — у тебя есть театр, у тебя есть люди, надо как-то жить дальше. А где с театром, куда деваться? Дома у себя не поселишь, или конец дому тогда. *(Смеются.)* К домашним делам надо очень бережно относиться, и всех своих детей я этому учил. И когда в конечном счёте голодали — были годы, голодали — я их собирал, то есть они сами приходили после школы, кто-то уже в институте учился, мне нужно было их покормить, а потом уже заниматься, а у меня не было хлеба. И денег не было и хлеба не было — в Москве хлеб выпекался раз в сутки. Было такое время...

Е.О.: Это когда было?

А.Г.: Это был 1989-й — начало 1990-го.

Е.О.: То есть перестройка.

А.Г.: Да-да-да, я это помню очень хорошо, потому что тот человек, который нам помогал, бизнесмен, из моих институтских товарищей, он: «Ты хорошим занимаешься, я тебе помогу». И помог действительно, даже мне ставку платил, которую я всем своим раздавал. Своим всем детям я раздавал часть этих денег, делил, потому что они должны были что-то домой принести. И я шёл мимо, у меня дети голодные, я иду за хлебом, плакать хочется, а у него в окне пьяные голоса. Я думаю: «Он же нас приручил! — думаю. — Как же это может быть? Вот как? Ты жрёшь, а у тебя голодные дети за окном! И ты даже не подумаешь о том, что нужно сначала их накормить!» Ух! При том, что он мне помогал, понимаете. Я нехорошо, каюсь, нехорошо подумал про него, но тогда мне было невероятно больно. Так вот, он меня привёл в Творческий центр, бывший Дом пионеров. Потом выяснилось, для чего. Оказывается, ему нужно было другое помещение, и нужно было переселить оттуда, и он под нас переселил ещё кого-то, что-то там захватив. Но для меня было сделано идеально, потому что мы с ним вдвоём — он такой представительный, такой серьёзный, не то, что я, пришли *(смеётся)* к директору, который получил этот Дом пионеров в перестройку, где всё разваливается. Я имею в виду не здание, оно тоже ... но вся структура Дома пионеров развалилась: дети не ходят, педагоги не знают, чем заниматься в новые времена. И это была такая тётка, которая занималась такими вопросами на радио — не диктор, а редакционный работник. Она сидела с папиросой и понимала, что это полная катастрофа. И тут приходят два каких-то типа, и я говорю: «Я хотел бы сделать кукольный театр». А он говорит: «Вот замечательный человек, я помогу», — вальяжно так. И смотрит на нас двоих с ненавистью, и говорит мне, глядя в глаза: «Вы когда можете начать работать?» А я говорю: «Дадите ключи сейчас — сейчас начну, завтра дадите — я завтра начну». *(Смеётся.)* Она никак не ожидала такого ответа. Взяла ключи, дала мне, сказала: «Идите, работайте». Я подошёл к этой комнате — это школьное здание, классные комнаты. Открываю дверь *(смеясь)* — и на меня выпадает мусор. Она забита была под потолок бывшим кукольным театром. Когда перестали работать, они всё туда свалили, дверь припёрли, а я открыл, и на меня выпало. Что с этим делать? Ну, этот мусор разгребли. У меня остались кресла. Пустое помещение, грязное, с розовыми — помните, какие были цвета



в общественных [помещениях]? Розовой масляной краской, омерзительной, всё покрашено. Потолки с подтёками — и кресла великолепные, музейные кресла, из театра оперетты: когда там ремонт был в пятидесятых годах, старые кресла надыбали, тридцать шесть штук. *(Смеётся.)* Тридцать шесть кресел с красным бархатов! Я работал в институте доцентом, между прочим, и я из института шёл, приходил, открывал эту комнату, садился и смотрел в потолок. Мне нужно было понять, что сделать с этим помещением, как его организовать. Я знал, что надо делать театр и знал, как... Я представил себе, что должно быть, но нужно было это сделать инженерно. А директорский кабинет — это следующая комната, она на каблуках ходила, эта тётя. Я слышал: «Дик-дик-дик-дик — жиг!» Она с ненавистью открывает дверь: сидит мужик с бородой, смотрит в потолок. Один день, второй, третий. Я понимаю, что атмосфера накаляется. Атмосфера накаляется, но я уже представлял, что будет. Я знал, что меня выгонят в одну секунду, и поэтому мне нужно сделать всё так, чтобы было легко снять и перенести. Поэтому я всё сделал на струнах, у меня было всё обтянуто струнами. А где струны взять? Я покупал мебельные струны, на которые гардины вешают. Я просверлил потолок, собрал ребят, и мы повесили струны, натянули их, и сразу стало понятно, как это. Теперь нужна была занавеска. *(Смеётся.)* Я повесил... Мне дали тряпку, жёлтую, с потёком посередине. Она висела в виде занавески месяц, наверное. И когда ко мне люди заходили, представляете, то ли в неё было что завёрнуто, то ли подстилали куда-то, не знаю, — зелёная такая гардина с жёлтым, не хочется говорить какого цвета, пятном. Заходили люди, я им говорил: «Посмотрите, как красиво!» *(Смеётся.)* Ужас! Я представляю... Они все понимали, что имеют дело с сумасшедшим, который не понимает, что делает. А я знал, что будет, я же это видел! Для того, чтобы заработать на гардины, на занавес, а нужно было что? Мне нужно было закрыть все стены по периметру и сделать сложную конструкцию из занавеса: косые кулисы надо было делать. Я поехал на «Трёхгорную мануфактуру», пришёл в профсоюз (тогда ещё профсоюзы были) и сказал: мы сыграем в вашем детском саду столько спектаклей, сколько скажете, а вы нам дадите сто пятьдесят — двести метров ткани. — Хорошо. Какую ткань? — Ткань мы выберем. Мне каталог открыли, я позвал людей, которые разбираются, — мы сидели, выбирали. Нашли ткань. По тем временам очень красивую и такую немножко кукольную: она была фиолетовая с чёрным горошком. Я плохо разбирался в тканях, думал, что она будет тяжёлая, и когда мне дали двести метров потом, думал, что мне придётся грузовик заказывать. Это был такой маленький пакетик *(смеётся)*, двести метров ткани! Причём бракованной, как потом выяснилось. Но самое смешное не это было, а то, что не было этой ткани, она потом появилась. Не было её нигде, а я заказал, заключил договор. И что они сделали? Запустили её в производство. Ради меня. Наверное, она в плане стояла, передвинули. Не важно, ради меня запустили в производство, выделили мне двести метров, и когда я нёс эти двести метров, вся Москва была этой тканью забита, везде была эта ткань, редкая. Все женщины ходили в ней. Жуть! Хорошо, она снашивается быстро, а через год её уже не было. Я сделал красивые занавески на окна. И когда меня спрашивали, как тебя найти, я говорил: «Там здание такое серое, ты сбоку загляни, увидишь красивые занавески — это ко мне». *(Смеётся.)* Это довольно долго висело, а стены мы затащили половой, тканью, из которой тряпки, полы.

**Е.О.:** Тарная ткань.

**А.Г.:** Да-да, такая, которой мыть плохо, потому что она не впитывает ничего, и когда её отрезаешь, пыль летит. Украли, честно, мы украли, без всякого, два рулона. Это тоже через друзей. «Ну, там есть, мы вынесем, спишем». Она числилась на ком-то, надо было сделать такое — вынести... И я две недели набивал её на стены, затягивая стены, и шивал её потом по всей длине. Мешковина, но не плотная такая, рыхлая. Через некоторое время приехали пожарные, сказали, надо всё полить, чтобы не горело. Я с ужасом... Я говорю: «Я вам дам любую взятку, только вы мне занавес не поливайте». — «Но занавес — самое главное!» — «Не надо. Стены поливайте, ладно, раз вам так надо». Они полили стены. Ткань села и выдрала плинтусы... У меня плинтусы несколько лет, лет десять висели на полметра от пола по всему периметру, с гвоздям. Я их пытался прибить обратно — жуть какая-то была! Но это никого не волновало тогда, потому что было такое время, когда появлялись новые формы, новые театры, и все театры были безумно бедные, и как бы закрывали глаза, — главное, живое что-то. Вот это было очень важно — живое, что здесь происходит. И оттуда появился стиль, который я очень не люблю сейчас: стены полубелёные или чем-то замазанные, плохо сделанные, не оштукатуренные, и какие-то грязные столы... И сейчас такие есть. Ты приходишь — грязные столы стоят, и это кафе называется. Сейчас уже меньше и меньше, но было

ж, помните, да? Это культура какая-то такая появилась. Замусоренный глаз, да, глаз не видит мусора. Я очень переживал по этому поводу. Но не было выхода. А потом наш театр прославился, снимали его на телевидении регулярно, было по пять эфиров на... Рождественский театр. Рождественских театров нет. Мы играем. Значит, все программы нас снимают, показывают по телевизору. Потом отказался от этой практики, просто перестал сниматься на телевидении практически, и мы, вот, сошли. А так каждый год пять мест, отовсюду звонили: «Мы тебя видели. Как хорошо!» Так вот, начальство стало приходить. Заходят, а тут плинтусы болтаются на тряпочках. И мне говорят: «Надо сделать ремонт». А я отвечаю (уже директор поменялся): «Я сделаю ремонт, если вы дадите возможность сделать его как надо. Или не буду делать». Уже я в этом Доме пионеров работал, ушёл из института. Да, ушёл, бросил институт, чтобы этим заниматься. Тем более в институте плохо очень стало. Научный институт, учебный институт — денег нет, реактивов нет, оборудование ломается. Ну что это, я не знаю! Не хочу об этом говорить, чтобы товарищей своих, коллег не обижать. И сейчас не лучше! Уже десять лет я не работаю в институте. Беда просто. Но оставим эту тему. Стали приходить начальники, стало нашему начальству неудобно — надо делать ремонт. И тогда я эскизы сделал, опять же пригласив людей, которые лучше цвет видят, чем я. Подобрали цвета, которые продаются — прямо нам по каталогам подбирали: краска такая-то, номера такие-то, мы это покупаем. По-другому ж не было возможности, только в хозяйственном магазине. Денег столько-то. И нам сделали ремонт. У нас красный линолеум на полу, причём очень дорогой линолеум, чтобы не протирался. Одна стена красная, другая — зелёная. Хорошая краска, иначе пришлось бы тканью закрывать, а вот краска такая хорошая, выглядит великолепно. Красные рейки, там всё так... великолепно. Чёрный потолок. Сцена на полу, немного поднимается зал зрительный, чуть-чуть, вот на столько, да, чтобы лучше было видно. Ну, шкафы для книг, они закрываются чёрными тканями, и чёрные кулисы косые. Стильно очень сделано. *(Смеётся.)* Когда ещё занавесов не было, все просят у директора денег на что-нибудь. Она говорит: «Не могу. У Грефа ремонт». И поэтому все в следующую дверь идут посмотреть, что ж за ремонт, который съел все деньги в Доме пионеров. Открывают дверь — и видят чёрный потолок. *(Смеётся.)* Каждый, сколько там у нас работников, каждый подходил и говорил: «Здорово, у тебя здорово, но почему потолок чёрный? Может, перекрасить надо? Что это такое?» Ну, представьте себе, Дом пионеров, и вдруг — чёрный потолок! Я им: «Приходите потом, приходите — увидите». Театр у нас красивый, накопились куклы красивые, дипломы мы развесили, есть картинки хорошие, библиотека великолепная. Потом музей, очень большой музей ремёсел, в результате поездок всяких. Дети приходят, начинают всё переставлять, потому что там беспорядок полный, просто куча какая-то. Мы расставим немножко — приходят дети, опять всё переставляют. Всё можно трогать, всё можно посмотреть, но вся, как нынешняя молодёжь говорит, фишка в том, что про каждую вещь мы можем рассказать, как она сделана. Если керамика — при каких температурах, какие свойства глин, при каких температурах сушилась, при каких обжигалась, почему она была так раскрашена и этак. Про каждую вещь абсолютно, которая у нас есть. И почти всё можем сделать своими руками, то есть можем повторить. Я научился, Лена научилась — мы всё это изучили, в том числе и ткачество. Ткачеством мы очень много занимались. Библиотека и музей музыкальных инструментов, потому что начали накапливаться музыкальные инструменты, и большинство из них играет. Это аутентичные инструменты... У нас нет денег на дорогое и нет сильно дорогих кукол. То, что куплено на рынках, то, что подарено... Есть несколько очень хорошего качества, но всё равно это не золотом отделялось. И инструменты рабочие. Вот сейчас хотим за барабаном поехать, — закончим сниматься и поедем на Васильевский остров барабан покупать. Не можем без этого жить. Вот такая жизнь. И очень большая просветительская работа, огромная. Мы переписываемся, проводим мастер-классы, к нам приезжают. Мы возимся с каждым. Приезжает один человек, и мы месяц его обучаем конкретно ткачеству, или работе с детьми, или ещё чему-то. У нас книги, у нас полка, забитая статьями и публикациями о нас. Это серьёзная работа, очень большая часть жизни — не только спектакли, которые мы делаем. В результате у нас что получилось: два спектакля всего... Мы находимся в Центре творчества, то есть помещение наше находится в Центре творчества, это раньше называлось Дом пионеров, и поэтому, с одной стороны, мы должны обслуживать мероприятия Центра творчества, с другой — у нас есть возможность работать самостоятельно, например, поехать на гастроли, поехать на фестиваль. И привозим мы дипломы, и радуем своих коллег количеством дипломов, и качеством, кстати, тоже. Дети, которые играли у меня сначала... Всё было очень бедное в начале девяностых. И это были друзья-коллеги, это была компания моей дочери, из хоровой студии, дети,

с которыми познакомился я в «Веснянке», которые знали какие-то ремесленные штуки и которым была мила традиционная культура. Вот это было важно очень, поскольку сразу было заявлено, что театр будет такой, народный. Я другой термин использую, как правило, я говорю: «Традиционная, или примитивная культура», подразумевая под «примитивная» — не упрощённая, а как бы первоначальная стадия культурного движения человечества.

**Елена Анатольевна Слонимская:** Prima — первичная.

**А.Г.:** Да, первичная. Вот эта примитивная культура, она нам очень дорога. И были разные дети, их в целом было, наверное, около двадцати, одни приходили, другие уходили. Не все это дело любили, как выяснилось, по-настоящему, но у нас было здорово. Была такая милая компания. Эти дети, они не маленькие, нет: старшего школьного возраста — начала студенчества. И так получалось, что одно время были одни девушки — восемь девушек, потом появились мальчишки. Девушки привели мальчишек, но не своих женихов и ухажёров, а хороших мальчишек, которых они знали, тоже из хоровой студии, тоже которые умели петь. Мы начали собирать музыку, которую нам нужно, потому что сначала был просто жуткий репертуар, репертуар «Веснянки». Что умели петь, то и пели, понимаете? И как бы музицирование было «веснянковское», — а это классическое пение, совсем другая история... Более того, если посмотреть старые записи, страшнее всего, конечно, костюмы, потому что выступали в том, что у кого было. Я даже не мог сказать: «Белый верх и чёрный низ», — потому что не у всех был белый верх и чёрный низ. Ну, это что-то. По цвету — ужасно, самодеятельность какая-то. И когда приходили люди смотреть, и мы с наглостью говорили, что это театр, я имел в виду тот театр, который будет, а все видят сейчас (*смеётся*), понимаете? В общем, это было слабо очень, очень слабо. И мне совестно, с одной стороны, что я это показывал (сам я не люблю самодеятельности вот в таком виде, нахальной), с другой — без этого ничего бы не случилось. Не было бы этой школы — не было бы ничего, если бы я не настаивал на том, что так надо делать, настаивал именно, со скрежетом зубным, я бы сказал. Ничего бы и не было. И чтобы оправдать эту свою безответственную деятельность с девчонками и с мальчишками, мы много выступали в больницах. В результате из этого появился целый комплекс реабилитационных программ. Это голова такая, мышление особое — надо делать комплексно. Это не всегда хорошо для понимания, не всегда приводит к тому, что ты достигаешь высокого результата, потому что, понятно, не по узкой точке бьёшь... Ну, нет, конечно, лучше нас никого нет, это ясно, в нашем деле. (*Усмехаются оба*) Люди с нами работают, потом я с ними поругаюсь, потом через некоторое время они возвращаются, говорят: «Ну, лучше нет, всё равно!» Несмотря на избыточно экспансивный характер, такую нервность лично мою. Нервные люди у нас в театре не уживались, у нас уживались те, кто мог это всё терпеть. Но они очень смешно себя вели. Они иногда говорили, когда какую-нибудь вопиющую гадость я делал, глупость страшную, отзывали в сторону — каждая! — и говорили: «Александр Эммануилович, вам это никто не скажет, но я вам скажу...». Просветить, как я плохо себя веду. Вот эта любовь, и товарищество это внутреннее, они сохранились до сих пор, потому что каждый из этих артистов стал состоявшимся человеком, и когда нужна помощь — меня трогает до слёз, на самом деле! — они оставляют свои дела и приезжают помогать. Есть девочка, которая закончила два института, защитила две диссертации. Она учёный секретарь крупного института. Поёт так, что пела со Спиваковым — есть фотография: ведро, заполненное розами, которые подарил Спиваков ей за выступление. Вот такого уровня человек. И я говорю: Ира, понимаешь, у нас будет спектакль, мне нужно поддержать декорации, поскольку мы не в своём зале играем, и надо будет сидеть сзади и держать, они иначе упадут. Приезжай, есть у тебя два часа? — «Есть». Она приехала, и я ей сказал: «Понимаешь, тебя не будет видно, поэтому ты даже на поклоны не выйдешь». Она приехала, сидела, держала и не вышла на поклоны. Это дорогого стоит.



Александр Греф и Елена Слонимская

Реабилитационная программа — это отдельная история, потому что мы в этом профессионализировались. Это не стало главным делом — может так жизнь пойти, что это стало бы главным делом, но оно не стало. В чём смысл того, что мы делаем? Первое — это те технологии ремесленные (традиционные), которые мы накопили и которые, оказывается, очень близки человеку, органичны ему, удобны, и им легко обучить в силу того, что не было в традиционной старинной культуре специального обучения. Это потом оно появилось. Люди учились в процессе изготовления, им поручали некоторые операции. В силу этого они очень удобны детям, а по образной системе — все знают, что когда ребёнок работает внутри народной культуры, он чувствует себя естественно. Могу нашу теорию рассказать, но не буду этого делать, потому что у нас своя выстроенная система. Так вот, это помогает. Понимаете, традиционная культура не имеет шансов выжить в современном мире, нету таких шансов! Но внутренне мы не можем с этим согласиться. Не могу я, не могу поверить в это, должно быть что-то! Значит, начинаем искать. Одна из маленьких ячейек, где она живёт и чувствует себя хорошо, это — дети. Вторая, оказывается, — это сферы реабилитационных занятий. Там она чувствует себя хорошо и там есть где удержаться и сохраниться именно как элементу культуры. Ну, и третья — это праздник.

Е.О.: Есть ещё четвёртое — это пожилые люди. Они как бы возвращаются опять к этому. Это я уже просто знаю.

А.Г.: Я пожилых людей не люблю, постепенно превращаясь в пожилого человека, не могу, не люблю я эту компанию. *(Смеётся.)*

Е.О.: Они очень-очень разные. И часто люди в старости реализуют то, чего всю жизнь не могли себе [позволить]. Они как дети. И творческое начало есть, они радуются, безумно благодарны...

А.Г.: Ну да, здесь есть механизмы свои, наверное. Не будем в эту сторону уклоняться.

Е.О.: Вы остановились на праздниках.

А.Г.: Да. Праздник — ещё одна сфера, где традиционная культура может выжить. И поскольку мы занимаемся технологиями, то начинаем с технологий. Технологии, если обучать ребёнка правильно, они ему помогают, и социализироваться, и достигать результата, как бы свой статус поднять, и много всего того, о чём подробно сейчас говорить не хочется. Мы этому и обучаем, проводим большое количество мастер-классов, семинаров, не знаю чего... И в интернете, и устно, и письменно, и лично, как угодно. Если появляется хотя бы один человек, которому это надо, мы находим время, чтобы встроить его в наш график

работы с ним, в зависимости от его потребностей. Это то, чем занимается наш театр. Понимаете, мы говорим «театр», а на самом деле это никакой не театр, это — лаборатория. Из этого родилась программа «Доктор Клоун», про которую книги написаны, много чего...

Е.С.: «Доктор Кукла».

А.Г.: Прости пожалуйста, «Доктор Кукла». Доктор Клоун — живой, а у нас кукла. Кукла девяносто сантиметров, открыто управляемая, которую человек, — его можно назвать кукловодом, можно кукловодом-психологом, можно как угодно, потому что он работает с одним ребёнком в непосредственной близости. Не театральная работа, совершенно другой способ. Театральные актёры, как правило, не могут этого сделать, им нужна сцена. Значит, надо готовить людей, надо делать этих кукол, и так далее. Это очень интересная программа, но, опять же, это не стало нашим главным занятием. Есть люди, которые, зная наши успехи в этой области и с которыми мы работали и много лет работаем, — есть люди, которые постоянно пытаются испортить мне жизнь предложениями (когда говорю «мне», я имею в виду нас как коллектив) пойти туда и посвятить все свои усилия... Мы этого не делаем, не соглашаемся, другая задача у нас. Я вижу, что наше направление несколько иное. Но мы это умеем делать, делаем это хорошо и готовы этому обучать. Да, и кукол таких — кукол-клоун, кукол-доктор, по нашим методикам работающих кукол пяток наберётся. Не тысяча, хотят, чтобы была тысяча. У нас так хорошо получается, так хорошо написана книжка, что люди говорят: «У, это мы искали всю жизнь и сейчас наделаем этих кукол и всех окуклим!» Не надо этого. Это очень тонкая, индивидуальная работа с каждым кукловодом, и этот кукловод должен быть готов работать с одним человеком. С одним, с другим, с третьим — без свидетелей. Поэтому у нас нет ни фильмов об этом, ни фотографий, поскольку лично я против превращения этого сеанса в показательное выступление.

Е.О.: Это практически сеанс арт-терапии, потому что это ближе всего, конечно, к психологии. Может, поэтому вы не хотите идти туда, потому что вам ближе сохранение традиционной культуры, это немножко в сторону...

А.Г.: Мы никогда не говорим и себя не называем ни «кукло-терапевтами» ни «арт-терапевтами» по той простой причине, что эта деятельность сертифицирована, а у нас сертификатов нет. Поэтому мы называем себя просто «психологической поддержкой», мы этим занимаемся. А когда мы в Америке показывали свои программы, ещё мы рта не успели раскрыть, нас спросили: «У вас есть сертификат?» — «Нету». — «Всё с вами ясно, давайте, рассказывайте». Вот так. И у них нет таких программ и навыков этих нет. Другие у них великолепные, свои, но таких нет, и можно было бы найти место. Не потому, что нам очень хочется, чтобы это было в Америке, а потому что, я знаю, некоторые ячейки не заполнены. Например, с традиционной культурой, если мы говорим об этом, очень просто всё: американцы используют дорогие технологические приёмы, дорогие инструменты. Во время катастроф, наводнения... Мы были через год после Орлеанского наводнения, когда люди ничего не имели, всё смыла вода, нужно заниматься психологической поддержкой, психотерапией, а инструментов нет. Вот тогда навыки традиционной культуры, знание традиционной культуры может помочь. И вот что я вам сейчас говорю, мы говорили американцам. Они это не восприняли. Мозги повёрнуты на высокие технологии: сбросьте с самолёта или с вертолётной аппаратуры оборудование, и мы начнём работать. А жизнь не позволяет уйти в сторону технологий. Есть точки, в которых нет интернета, надо это иметь в виду. Или временно не работает. *(Усмехается.)* Это то, что [охватывает] традиционная культура, и продолжает этим заниматься (я не занимаюсь) Лена. Уже пятнадцать лет она работает в больницах еженедельно, это тоже, знаете, серьёзная вещь, серьёзный опыт — по тем технологиям, которые мы вместе нарабатывали, — потому что сейчас уже нельзя говорить о личном творчестве. Так же, как сегодня нельзя говорить о моём театре. «Мой» театр был тогда, когда они маленькие были, тогда это был мой театр. Более того, когда они начали расти и вытеснять меня, я обижался. И одна моя актриса любимая, Лариса Соколова, очень смешно меня дразнила: когда я их отодвигала всех и начинал тоже что-то делать, она так становилась и моим голосом говорила: «Уйдите все, это мой «Вертеп», я сам буду в него играть!» *(Смеются.)* Это было очень точно, потому что мне было жутко обидно: я это всё придумал, а они меня прогоняют. Да, ушло время индивидуального, нет там ничего индивидуального. Более того, с Леной мы работаем таким образом, чтобы она знала всё и умела всё, что умею я. Это очень интересно, потому что я не могу овладеть всем

тем, что умеет она, не могу, это за пределами моих возможностей. Но она практически всё умеет, что делаю я. Это очень здорово, да?

Теперь, наверное, следует рассказать о Петрушке.

Е.О.: Может, мы тогда к Лене сейчас обратимся?

А.Г. (*нарочито обижено*): А я? (*Все смеются*.)

Е.С.: А вы там есть на общем плане.

Е.О.: На общем плане, да.

А.Г.: Хорошо.

## Рассказ Елены Слонимской

Е.О.: Лена, теперь хотелось бы послушать вас, вашу интерпретацию всей этой замечательной истории. Во-первых, мы многое уже слышали, поэтому, может быть, дополнения какие-то. Мы уже слышали от Александра, что вы были в хоре...

Е.С.: Да-да, действительно, «Веснянка», — это хоровая студия, она для всех, кто имел к ней когда-то отношение, очень много значит. Если человек не стал музыкантом — а это не является целью студии... Любой, кто закончил хоровую студию «Веснянка», может при желании пойти учиться дальше музыке, его с руками и ногами возьмут в любое музыкальное училище, в которое он в состоянии поступить. Но просто это люди, которые не заточены на одну задачу, не узко специализированы. И многие поступают в университет на все факультеты: география, история, мех-мат и так далее, и заканчивают...

А.Г.: Ты куда поступила?



Сцена Рождественского вертепа. "БВ", 1989 год

Е.С.: Когда я заканчивала школу, в тот же год я заканчивала «Веснянку», и для меня не было вопроса. То есть я не думала про что-то, связанное с музыкой и творчеством. Я всегда представляла, что буду инженером, у меня родители инженеры, и химия мне нравилась очень. И я подавала документы в два института. Вы будете смеяться: в Пищевой и в Менделеевский (*смеются*). Нет, серьёзно. Мне казалось, что самое интересное, — это делать хлеб. И я думала: «Вот поступлю в Пищевой и буду специалистом по хлебу». Это самое интересное, что может быть. Это у меня с детства была такая [мечта]. Ещё с детства мне очень нравилось стекло. Я помню книжку одну, про стеклодувов. В нашем институте, Менделеевском, есть факультет химической технологии силикатов. Силикаты — это стекло, керамика, вяжущие, то есть цемент. И когда я думала в Менделеевский всё-таки пойти, я выбрала этот факультет, потому что всё остальное, факультет неорганической химии, производства серной кислоты... Ну что, всю жизнь производить серную кислоту? Это, конечно, хорошо, но меня не грело. А тут всё-таки керамика, стекло. Я подала документы и туда и туда, прошла в оба института и выбрала в итоге Менделеевский, образование, на тот момент уровня выше, как мне представлялось, чем Пищевой. В том же году я пришла с друзьями в «Вертеп». До этого была компания более узкая, несколько самых старших выпускников «Веснянки», которые старше меня. И они нас привлекли как подрастающее поколение, Олиного возраста несколько девчонок.

А.Г.: Оля — это дочка.

Е.С.: Оля — дочка Александра Эммануилович. Мы пришли в театр, я вообще ничего не умела, что-то мы делали, подпевали, стали включаться в спектакли, репетировали, чтобы куклами работать в вертепе. Но Александр Эммануилович говорит: «У нас тут рядом Дом ребёнка, пойдите, сделайте представление. (Дом ребёнка — это до трех лет дети, без родителей.) Куклы есть для «Колобка», сделайте сказку. Мы с девчонкой одной стали мозги напрягать, что-то делать, показали. И эта самая первая самостоятельная



работа, до этого всё время в большой компании, а тут вот мы вдвоём и всё. Как-то сразу такую ответственность почувствовали, с одной стороны. А с другой — увидели детей, которым это нужно. То есть мы, ещё ничего не умея, все-таки можем делать что-то, что нужно другим, — это, наверное, самая большая была движущая сила, чтобы дальше этим заниматься. Раз людям это нужно, стоит в это вкладывать силы, учиться, что-то узнавать. А второе — в театре все музыканты, все из хоровой студии, но, как всегда, меня больше всего привлекали звучащие предметы, инструменты. У нас появилась случайно гармошка. Ну, гармошка, стоит, подарили её, что с ней делать — не понятно. Я взяла, поковырялась, разобралась, стала на ней играть. Стала играть — появилось место, звук в спектакле, как это можно использовать. Потом ещё... Так пошло, что если появлялся какой-то музыкальный инструмент, все поворачивались ко мне и говорили: «На, это тебе». Флейта... Даже когда в хоровой студии занимались, были ребята, которые на всём играли, и никогда это меня не касалось, но всегда хотелось. А тут это нашло выход. Потом мы начали делать (а я керамист, учусь на факультете силикатном, технологию керамики изучаю) свистульки — я уже могу с пониманием делать. Сделать большую окарину, соорудить её, где много разных звуков играет. Такие инструменты сами делали. Потом что-то ещё... Короче, всё, что как-то связано с музыкальными инструментами, становилось моим хозяйством. И отчасти, может, поэтому, когда речь зашла о Петрушке... У нас были куклы, пробовали несколько человек что-то с этим делать, непонятно что, но пытались. Это было совсем не смешно и совсем, наверное, неинтересно, но когда мы увидели итальянского Пульчинелла — он был на гастролях в Москве, — мы поняли, как должен делаться Петрушка. Это спектакль музыкальный, ритмический, и оказалось, что это моё дело. Я стала этим заниматься больше, чем остальные, больше в это вкладывать.

**А.Г.:** Лена скромничает, немножко по-другому всё было. Во-первых, музыкальные инструменты... действительно, она оказалась приспособленной... Понимаете, я не профессиональный режиссёр. Но так же, как мой отец, я боялся упустить какую-то возможность в человеке. Когда речь шла о больных детях, и нужно было придумать какое-то занятие, более профессиональное, чем просто выходить и выступать, появилась программа «Доктор Кукла». Она появилась из свойств девочки, Ларисы Соколовой, которая и без этой куклы, разговаривая с человеком, могла принести ему облегчение просто в силу своих личностных свойств. И был сделан инструмент для неё — кукла, которая помогала ей это в себе развить. И она много лет работала, но потом... Есть такой «синдром выгорания» — человек устаёт. Но она прекрасный музыкант, она другое нашла для себя.

Лена умеет делать всё. Музыкальные инструменты она всё время трогает. Они всё время мешают мне работать, потому что всё время трогают музыкальные инструменты. Мне нужно писать, нужно много чего делать. Приходят девочки и всё время на чём-то играют. Она больше всех мешала, и было понятно: да, что-то здесь есть. Поэтому стали для неё покупать, искать технологии. Я искал, и она сама, конечно, искала технологии, с помощью которых можно сделать хорошую вещь. Флейту... Флейта тростниковая бывает, глиняная... разные материалы... деревянная, как сверлить, что делать. Там масса тонкостей. Нужно сделать так, чтобы своими лёгкими извлечь звук. Можно сделать хорошую, звучащую вещь, но для здорового мужика, а как это девушке? И так далее. Всякие барабанчики... Этих инструментов — море. И нужно было всё время подыгрывать. Накапливалась музыка. Мы стали её коллекционировать. И опять же ей одной оказалось это интересно. Она стала искать музыку, которая встраивается в наши спектакли. Другие — ну так, как бы, рядом. Потом, Лене некуда было от меня деться по очень простой причине — я читал у них лекции. Она когда сказала, что поступила в Менделеевский, для меня это было совершенно неожиданно, никакого я к этому отношения не имел. Но потом она пришла ко мне на лабораторию, я вёл у них лекции, семинары. Ей вообще некуда было деться! *(Смеётся.)* У нас было много времени для обсуждений. И всё больше и больше человек профессионализировался. А что это означает? Это повышение качества того, что ты делаешь прежде всего. Вот что было важно очень, потому что я начал от самодеятельности, от необязательности уставать. Самое плохое свойство самодеятельности — необязательность: ты сегодня хорошо сделал — честь тебе и хвала, завтра сделал плохо — ну и ничего. В профессии так нельзя. А люди взрослеют, у них появляются свои дела. Лена какими-то делами пожертвовала ради профессионализации.

**Е.О.:** Может, она нам расскажет ещё?

## Создание Петрушки

А.Г.: Да, про Петрушку, как раз нужно здесь про Петрушку.

Е.О.: Я и хотела про Петрушку. Как вы дошли до жизни такой?

Е.С.: Увидев, как должен выглядеть Петрушка, мы стали пытаться что-то похожее сделать. Много времени на это ушло. Одна из очень важных вещей у Петрушки — особый голос. Мы его никогда не слышали. Все знают, особенно те, кто учился в театральных заведениях — там историю театра преподают, все знают, что был театр Петрушки, и Петрушка говорил специальным голосом, даже назван инструмент — пищик. А что это такое — никто не знает, и никто никогда не слышал. В первый раз мы услышали итальянского Пульчинеллу. Мы объяснили, что хотим сделать Петрушку, и он нам показал, как делать этот пищик. У нас хранится пищик, сделанный итальянцем Бруно Леоно. Дальше нужно делать пищик, чтобы пользоваться им самим. Это — музыкальный инструмент, моя епархия. *(Смеётся.)* У меня не получается, я не понимаю, как это вообще куда-то вставляется в горло, как с этим жить. Прошло несколько лет. Каждый инструмент пытаешься понять, как он устроен, технологию его надо понять, и я стала просить, давайте попробуем сделать меньше... Нам Бруно Леоно сделал вот такой размер, как себе. Я понимаю, что я этим пользоваться не могу. Давайте сделаем маленький, такой же, но маленький пищик. Александр Эммануилович говорит: «Ну, куда маленький, ты его проглотить, это ж опасно, наверное, маленький нельзя». Я говорю: «Давайте попробуем — видно будет». Сделали совсем малюсенький, и оказалось, что можно с ним, уже я звук могу издать, Петрушкин голос. Дальше доводили до ума, делали один, другой, десяток переделали, пока не получилось то, что уже можно считать...

Е.О.: То, что работает.

Е.С.: Если ты этим не занимаешься, не тренируешься, этот навык не приходит, это надо всё время, всё время...

А.Г.: Я свою версию, не могу я... не могу молчать!

Е.С.: Что такое?

Е.О.: Хотелось бы очень, чтобы Лена продемонстрировала.

А.Г.: Нет-нет, попозже. Мы обязательно покажем, мы же для этого и пришли. Дело в том, что, когда начинаешь... Вот ты читаешь книжки, тебя Петрушка заинтересовал, ты вроде бы ты хочешь это делать. Читаешь текст — выясняется, что тексты очень скучные. Раз тексты скучные, их надо сделать весёлыми. Все начинают чего-то сочинять, а сочинять нечего: написан текст, значит вроде бы ничего не сочинишь. Ничего нельзя в этом деле понять, Петрушек нет, учиться не у кого. Вдруг появляется итальянец, который играет, и ты слышишь, что самое главное в его действиях — это музыка. И когда мы с ним беседовали, он говорил, что Петру... Пульчинелла — это джаз, вот это важно. Джаз, импровизация музыкальная. Какая музыка? Пищик, то есть звук такой духового инструмента, резкий. И колотушка. Он выбивает тарантеллу непрерывно, у него все драки в ритме тарантеллы, и этот звук плясовой постоянно, меняя ритм, — приблизительно теперь понятно, куда двигаться. Притащили мы его в театр. Он нам показал, сделал. Кто может работать с Петрушкой? Все на руку надевают — у всех мёртвая кукла. Лена стала делать, пищиком... пищик не работает, звука нет никакого, но сначала начали играть без пищика, просто. Мы играли Петрушку без пищика...

Е.С.: Лет пять.

А.Г.: Лет пять! Пища собственным голосом. И это раздражало зрителей — они видели, что их дурят, хотя никто про пищик из зрителей [не знал]. Ну, пищит и пищит, какая ему разница, пока он не услышит настоящего! Вот Петрушка должен писклявым голосом говорить, ну и всё. Но не смешно, не смешно! Нет музыки, ничего нет. Но самое главное не это, а внутреннее ощущение пустоты какой-то, ты не тем занимаешься, чем бы должен был. Это одна сторона. А вторая — в течение пяти лет она просто

тренировалась работать с куклами.

Е.С.: Ну, да, я же до этого с куклами... Я не училась на кукольника. Мы играли вертеп, это куклы особого рода, технически простые, это не перчаточная кукла, которые в Петрушке. А чтобы работать с перчаточной куклой, надо хотя бы некоторой техники набраться. Так вот, эти пять лет ушли на то, что я научилась работать с куклами быстро, ритмично. Спектакль, в общем-то, выстроился в целом, по ритму. Не было только нужного звука, из-за этого он не был...

А.Г.: Да нет, по ритму... Вот не получается сделать хорошо, хотя мы показываем, нам даже кто-то деньги за это платит. Но продавать плохую вещь, сами знаете, — да у тебя душа болит! Всё идёт в конфликтах непрерывных, потому что я говорю: «Ты должна быть с пищиком». — «Да как я буду с пищиком, вы ничего не понимаете. Вот это взять в рот...». Потом говорит: «Сделайте маленький». Сделал маленький. Потом говорю: «На, иди, должна сказать что-то». Лена на меня накричала и ушла. Но я знаю Лену прекрасно, ей даёшь гармошку, она на тебя накричит, что ты ей даёшь гармошку, идёт, а через некоторое время приходит, играет. Любой инструмент — всегда скандал. С пищиком ровно такая история: ушла со слезами, какой я всё-таки гад, опять что-то заставляю делать. Через двадцать минут приходит с чистым звуком, очень хорошим, нашла она место, куда его ставить. Сама нашла, никто научить не может. Появился звук. Всё, давай, вот у тебя куклы, вот у тебя ширмы, становись, работай. И она играет с пищиком, играет куклами, всё хорошо, кроме одного: не смешно. Я сижу, смотрю со слезами на глазах, понимаю, что мы не можем ничего хорошего сделать. И когда уже совсем стало плохо, я говорю: «Лена, а можешь делать то же самое, но только в три раза быстрее?» Она: «Могу». Что значит «могу»? Это надо делать! И вдруг я увидел, что стало смешно. И стало смешно! Вот что такое ритм! Всё было сделано, кроме одного.

Е.С.: Есть ещё одна вещь: в Петрушке есть человек, который перед ширмой стоит. Внутри один человек всеми куклами играет, снаружи — музыкант. Он так и называется — Музыкант, роль такая во всех записях Петрушки. Музыкант — значит, он должен играть. У нас Лариса играла, она умеет играть на балалайке. Ещё много на чём, но балалайка, вроде, самый подходящий инструмент, на котором она может аккомпанировать. Ну, всё нормально, всё хорошо. И мы делали точно выстроенные музыкальные, музыкально-танцевальные кукольные номера. Всё по тактам было расписано. Всё хорошо, кроме одного: девушка стоит перед ширмой — ну, как-то не то.

А.Г.: Раздражает очень это.

Е.С.: И я Александру Эммануиловичу говорю: «Вот вы попробуйте». Он говорит: «Я же не умею ни на чём играть». А у нас был один инструмент, уже появился к тому времени, как раз который был сделан специально под то, что, может, на нём-то Александр Эммануилович сумеет сыграть, потому что это была колёсная лира. Мы её не взяли сейчас с собой. В одной из поездок, в Киеве, мы его впервые увидели в действии.

А.Г.: Это для инвалидов придуманная вещь, специально, которые... Немного надо пальцев, чтобы играть на колёсной лире.

Е.С.: Там один ряд клавиш деревянных, второй рукой крутят ручку. То есть играющая одна рука, в отличие от большинства инструментов, где надо двумя руками что-то одновременно делать. Одна рука крутит ручку, вторая нажимает на клавиши. Мы писали с Ларисой Александру Эммануиловичу таблички, где цифрами была обозначена мелодия. В итоге одну мелодию удалось выучить. Нет! Он ещё одну выучил и пел даже очень хорошо, трогательно, духовный стих длинный. Но для Петрушки это не подходит — выучили одну мелодию. Он говорит: «Начнём с одной, всё-таки что-то будет». Он встал, начал это играть, и первый раз мы это сыграли в 2000-м или 2001 году. Вот с этого момента, мы считаем, Петрушка наш и существует...

А.Г.: Да, в конечном виде.

Е.С.: Это не конечный, конечно, вид, — в начальном виде, но как спектакль, который мы можем показывать публике.

А.Г.: Тут есть одна важная вещь. Петрушка — это мужская кукла, Петрушку должен играть мужчина. Это правило непоколебимое, потому что он очень брутальный сам. И нужно очень много силы подавать через эту куклу, это мужская кукла. И вообще, его воспринимают как мужчину, воспринимают женщины как мужчину, они к нему так и относятся. И я всё это придумал, конечно, для себя. Но нужен был человек, который смотрит со стороны. Не было выхода у меня, мне нужно было видеть, как это происходит. Пришлось, значит, отдать. Но с другой стороны, когда меня спрашивают: «Почему ты этого не умеешь делать?» (я не умею это делать так хорошо, как Лена), — я пытаюсь объяснить, что мне нужно было режиссировать, я взял себе другую роль. Есть ещё одна тайная мысль: я боялся, что физически не выдержу, и отдал это более молодому человеку. Это такая физическая нагрузка страшная, человек в весе теряет, когда играет это всё. Но это очень легко представить, пожалуйста: вы берёте... вот стоит стакан, наливаете один стакан воды, другой стакан воды, у вас двести грамм в каждой руке, поднимаете это всё над головой и сорок минут крутите. Вот, пожалуйста, сделайте! И вы поймёте, что это такое. При этом нужно очень интенсивно дышать, размахивать руками, крутиться. Она смогла это сделать, более того — она это полюбила. Я со стороны смотрю — она любит, я вижу. Она полюбила эти штуки, связанные с технологиями, ей интересно. Мы обсуждаем технологические подробности, ремесленные и так далее. Ей интересно овладевать этим.

” Поэтому так получилось, что театр, в конечном счёте, стал из двух человек, хотя было больше, и мест было больше. А потом уже стало так, что, когда мне говорят: «Возьмите меня на работу». Или: «Вы хотите ещё одного человека?» — я говорю: «Мы можем прокормить только двоих».

Это правда.

Е.С.: Возможно, именно с тем, что театр перестал быть любительским, а стал уже именно театром, количество народу этим ограничивается, потому что привезти на фестиваль пять человек или двоих... Пять человек не пригласят. Или, допустим, мы выступаем, и за одно и то же представление получаем примерно одни и те же средства. Такой театр может быть только очень маленьким. Но есть детская студия, в рамках как бы любительского театра. В первый год мы их сами позвали. Это Ларискины дочки, ещё одна семья — их друзья, один мой ученик. Они были маленькие, и мы сами позвали и предложили: хотите научиться играть вертеп? Мы на Рождество сыграем.

А.Г.: Они ещё с мамами приходили.

Е.С.: Их мамы приводили, кто-то даже ещё в школу не ходил, шесть лет было некоторым участникам. То есть от шести до десяти, такая компания. Сейчас уже старший школу закончил. Мы их уже не зовём, они сами звонят, говорят: «А мы в этом году будем играть вертеп?» Я говорю: «Хотите — приходите».

А.Г.: И делают!

Е.С.: Мы два месяца готовимся, потому что каждый год что-то делаем новое. Спектакль тот же — вертеп Рождественский — но в нём... Они вырастают, уже невозможно петь, допустим, то, что пели в шесть лет. Уже многоголосие, уже есть басы. Делаем другое музыкальное наполнение. И вот из них тоже... Один из ребят мне подыгрывает Петрушку.

А.Г.: Да, вырос до этого, уже можно поставить рядом.

Е.С.: Я научила его играть на гармошке.

А.Г.: Здоровый парень стоит в шляпе, у него гармошка в руках, и он выглядит нормально, красиво, естественно.

Е.С.: Вполне достойно. Так что есть уже люди, которые могут это тоже делать. Но мы про Петрушку говорим, наверное, уже пора показать?

А.Г.: Покажем, покажем, куда мы денемся, покажем Петрушку.

Е.О.: Уже хотелось бы посмотреть, а потом можно ещё поговорить.

А.Г.: Хорошо, пожалуйста. Вот техника.

Е.С. *(Петрушка)*: Э-хе-хе! Здорово!

А.Г.: Здорово!

Е.С. *(Петрушка)*: Кто тут про меня рассказывает?

А.Г.: Кто тут про меня рассказывает?

Е.С. *(Петрушка)*: Да. Ты, что ли?

А.Г.: Я, что ли?

Е.С. *(Петрушка)*: Ты, ты, ты.

А.Г.: Ха-ха, да, нет!

Е.С. *(Петрушка)*: Здр-р-расти! Пётр Иванович Уксусов!

А.Г.: Вот посмотрите!

Е.С. *(Петрушка)*: Bravo- bravo- bravo! Похлопайте!

А.Г.: Это Пётр Иванович Уксусов, поклонись.

Е.С.: Ну вот, это Петрушка, про которого мы так долго говорили, собственной персоной.

А.Г.: Мы здесь попытались показать технику спектакля, потому что...

Е.С.: ...спектакль невозможно показать без ширмы. Петрушка живет в ширме, как и все перчаточные куклы, но голос его вы слышали...

А.Г.: Не просто голос, а как мы...

Е.С. *(Петрушка)*: Э! Это мой голос!



Петр Иваныч и Владимир Ильич. Сценка для политического кабаре к юбилею "коммунистического субботника", 2008-2009 гг.

А.Г.: Дай мне сказать...

Е.С. *(Петрушка)*: Говори!

А.Г.: Но я же объясняю, в конце концов!

Е.О.: Очень интересный у вас диалог, замечательно.

А.Г.: Вот он говорит... *(Петрушке)* Я про тебя говорю, посмотри на меня. Вот он говорит...

Е.С. *(Петрушка)*: Я?

А.Г.: Да, ты, ты говоришь, но не все звуки речи понятны.

Е.С. *(Петрушка)*: Вот что-о-о?

А.Г.: Вот что? Вот так. И поэтому приходится мне, понял? Мне за тебя проговаривать всё.

Е.С. *(Петрушка)*: Проговаривать?

А.Г.: Ну, да, проговаривать.

Е.С. *(Петрушка)*: Да придумываешь ты всё!

Греф *(смеётся)*. Придумываешь! Нет!

Е.С. *(Петрушка)*: Точно! Ха-ха! Да вот, мы, это, познакомились! Что ещё сказать-то?

А.Г.: Что ещё сказать? Ну, расскажи...

Е.С. *(Петрушка)*: Спрашивай! Да, спрашивай, спрашивай!

Е.О.: Я просто зачарована.

Е.С. *(Петрушка)*: *(Смеётся.)* Э-э, я очень красивый!

Е.О.: Замечательный Петрушка и совершенно необычный, конечно, голос, который нигде больше и не услышишь.

Е.С.: Ну вот, а в спектакле всегда действует либо Петрушка, либо Петрушка и ещё какой-то персонаж, потому что есть вторая рука. Больше двух персонажей не бывает одновременно, потому что в ширме один человек. А вообще персонажей много, с десятков, наверное.

Е.О.: И они все говорят таким голосом?

Е.С.: Нет, это его голос... Я говорю своим голосом, за всех по-разному, с разной интонацией. Но суть в том, что голос должен меняться. Я говорю за Петрушку *(Петрушка)*: «Привет!», а потом — за кого-то ещё.

Е.О.: То есть ты должна ещё этот пищик...

Е.С.: Да, он быстро убирается.

Е.О.: В общем, виртуозная работа.

Е.С.: Да. И при этом, естественно, руки работают.

А.Г.: Конечно, это виртуозная работа, очень мало людей, которые этим владеют в полной мере. Вот сейчас стали появляться...

Е.С.: Да, стали появляться.

А.Г.: И самое главное — не только они техникой овладевают, они внутренне начали понимать, что это за театр, потому что это театр, где одинаковых спектаклей не бывает. Играются одни и те же репризы, то есть одни и те же сценки, но продолжительность их никогда не бывает одинаковой. Никогда не бывает реакция публики одинаковой: где-то засмеялись, а в другой раз в этом месте не засмеялись. Значит, другая реакция всё время и у куклы, и у того человека, который стоит перед ширмой и организует зрелище. Если мы на улице, где шумно, она не может толпу перекричать, а мне приходится перекрикивать. Я специально показал, как это делается...

Е.С. *(Петрушка)*: Да?

А.Г.: Да-да-да. Я громче, оказывается, чем ты!

Е.С. *(Петрушка)*: А-а-а... *(Смеётся.)*

А.Г.: *(смеётся)* Ну правда. Значит, более точно артикулирую.

Е.С.: Ближе к зрителям. Не внутри ширмы, а снаружи.

А.Г.: Она же через загородочку... Через ткань нужно прибиться. Или повторить я могу, два раза повторить и так далее. Мы должны всё время взаимодействовать. Если люди идут по-написанному, как положено в театре драматическом...

Е.С.: ...слово в слово повторяют реплики...



А.Г.:... Всё, конец спектаклю, ничего не получается. Если человек начинает понимать, как это устроено, как спектакль устроен, получается живое зрелище... На улице вот кто-то лезет, прямо туда, фотографировать. Ничего плохого не делают, не хулиганят, ширму не толкают, но мешают спектаклю: встают перед людьми. Как реагировать? Я с колёсной лирой, я, в общем-то, особенно руками махать не могу. Если меня толкнут, сломают дорогой инструмент. Петрушка палками может ему погрозить, может ещё чего-то. Мы можем в диалог это перевести, попросить его отодвинуться. Я попрошу — он не отойдёт, Петрушка попросит — отойдёт. Всё, спектакль дальше пошёл или изменил свой ход. И так далее.

Е.С.: То есть в спектакле, кроме самих сцен, которые, конечно, составляют скелет спектакля, основу, всё остальное — это общение Петрушки и Музыканта, за которым зрителям интересно наблюдать.



Когда кукла и живой человек общаются естественно, без поддавок, разговаривают, люди уже просто готовы за этим смотреть, независимо от того, про что там идёт речь.

Да, и общение с публикой...

А.Г.: Например, я могу забыть текст или не вовремя вступить. Почему — меня отвлекли, малыш встал и дёргает меня. Она играет. Если играть по правилам театральным, надо сцену двигать дальше, пауза — ничего, как бы нет реакции никакой. Мы научились, я это ей просто много раз втолковывал: останови действие, обернись ко мне, позови меня, напомни. Мы ж с тобой (*Петрушке*), мы с тобой договорились играть!

Е.С. (*Петрушка*): Договорились.

А.Г.: Да, договорились. А ты, скажи мне, ты что делаешь?

Е.С. (*Петрушка*): Ты что делаешь?

А.Г.: Я разговариваю с публикой, она меня отвлекает.

Е.С. (*Петрушка*): Давай [лучше сыграй]!

А.Г.: А какая мелодия-то была?

Е.С. (*Петрушка*): Та-та-ра-та-та-та-ра-та...

А.Г.: Всё, сейчас сыграю, хорошо, вспомнил, вспомнил. Вот так, да? Тогда есть то, что называется петрушечным театром. Это возможно сделать, только если есть такой персонаж. Это самое главное. Петрушка, Панч, Пульчинелла, кто там ещё, Квази... Кто там, я забыл?

Е.С. (*Петрушка*): Касперли.

А.Г.: Касперли. Ещё кто?

Е.С. (*Петрушка*): Полишинель.

А.Г.: Гансвурст. Кто ещё?

Е.С. (*Петрушка*): Полишинель.

А.Г.: А, Полишинель. Вот видишь, не можешь ты «ш» произнести.

Е.С. (*Петрушка*): Ш-ш-ш.

А.Г.: А «Полишинель» скажи правильно.

Е.С. *(Петрушка)*: По-ли-ши-эль.

А.Г.: Вот, видишь, плохо говоришь «н»! «Н» плохо говоришь.

Е.С. *(Петрушка)*: О!

А.Г.: Носовые ты вообще плохо произносишь.

Е.С. *(Петрушка)*: Какой ты умный шибко! Жалко, я палку не взял.

А.Г.: Да, палку ты не взял... Все куклы этого ряда имеют особый характер. И мы потратили очень много сил на то, чтобы понять, как это играть. Вот что это за характер, почему интересно сегодня за ним наблюдать. Выяснилось, *(Петрушке)* я про тебя расскажу, слушай, вместе с Леной. Лена тоже умная очень.

Е.С. *(Петрушка)*: Да?

А.Г.: Да. Мы статью последнюю вместе ж писали с ней. Выяснилось, что в Петрушке зафиксировано состояние человечества до его социализации, досоциальный человек. Мы называем его «хомо примитивус», «человек примитивный».

Е.С. *(Петрушка)*: Вот так?

А.Г.: И все репризы Петрушки — это его попытки социализироваться, все его столкновения — это попытки купить, жениться, воевать или не воевать как-то с властью... лечиться. Некоторые попытки, в общем-то, неудачные. Это воспринимается как сатира в силу того, что неудачные. На самом деле никакой сатиры нет, нет насмешки над этим персонажем или над тем. Те или иные, там, доктор... комичен в силу того, что сама ситуация комична. Все знают, как общаться с докторами. Пойдите в любой дом и спросите: как вы в больнице лежали или... Без Петрушки! Вам расскажут кучу анекдотов... Вот что составляет комизм этого общения, а не потому, что это сатира на плохого доктора или на недобросовестного торговца. Совершенно по-другому устроено. Мы это специально исследовали. Помогла нам в этом деле, толчок дала Анна Фёдоровна Некрылова, ещё давно. Она первая мне на кухне сказала, что Петрушка — это не человек. И у меня как в мозгу всё перевернулось. Во-первых, «Петрушка» — и спектакль музыкальный и пластический, ритмический, а не вербальный, текст мало что значит, важны звуки эти мощные. Второе, Петрушка — не человек, а нечто иное, и если это понять, то понятно, как играть. Тогда становится смешно. И тогда человек, который стоит перед ширмой, он как бы ещё большую получает роль. Что плохо в современном театре Петрушки? То, что выставляют женщин, в качестве Музыканта всегда выставляют женщин. Женщина не может играть Музыканта с Петрушкой, получается плохо. Есть только один театр, где более менее хорошо это сделано, но там она не рядится ни в кого, она просто играет в гражданской одежде, и это смягчает ситуацию. Как только начинается ряжение в скоморохов — всё, рушится спектакль. Поддавки, обман — это все видят... Как зрители реагируют и что их больше всего обижает? «Мы понимаем, что вы нам хотите показать, что это старинный театр, и мы понимаем, что он должен быть смешным. И поэтому мы вам подыграем и тоже посмеёмся». На самом деле вы смеялись потому, что это смешно само по себе, и всё. Вот это жизнь театра Петрушки. Я хорошо сказал?

Е.С.: Да, хорошо. *(Петрушка)* Давай-давай-давай, я посплю ещё!

А.Г.: Постой, что значит «посплю»?

Е.С. *(Петрушка)*: Ну, во-о-от.

А.Г.: Работай давай!

Е.С. *(Петрушка)*: Так ты всё говоришь...

А.Г.: Я всё говорю.

Е.О.: Петрушка, когда тебе уже дадут «Золотую Маску»?

Е.С. *(Петрушка)*: Ух ты! У меня есть премия!

А.Г.: Да, премия.

Е.О.: Есть премия?

А.Г.: Да-да, дали премию.

Е.С. *(Петрушка)*: Приз жюри!

А.Г.: Приз жюри. Из Таллина.

Е.С. *(Петрушка)*: Хорошо играл.

А.Г.: Фестиваль как назывался? Фестиваль...

Е.С. *(Петрушка)*: Таллинн-треф фестиваль.

А.Г.: Таллинн-треф фестиваль, да.

Е.С. *(Петрушка)*: Там жюри такое было. И мне дали приз. Вот я какой.

А.Г.: Да, знаменитый. Понимаете, вертеп и Петрушка — это театры маргинальные, на окраинах искусства, и никому они не нужны. Когда нам говорят, что Петрушка всем нужен, выясняется, что это всё в наших мечтах. Никому не нужен. И это... мне это по-настоящему горько. Я всем и каждому, имеющему отношение к организации фестиваля, говорю: «Каждый фестиваль должен получить (их несколько, не мы одни, не я хочу высунуться, а просто это надо делать), должны начинаться в фойе, как пламя, которое бьёт из уголка, пусть не очень мощно, но всегда». Вот такие дела.

Е.С. *(Петрушка)*: Да.

Е.О.: Спасибо большое, очень интересно было послушать вас. Надеюсь, что Петрушка будет нужен.

Е.С. *(Петрушка)*: Да-да-да. Тебе спасибо. Дай руку! Благодарю!

А.Г.: Благодарю.

Е.С. *(Петрушка)*: Что?

А.Г.: Всё хорошо, ладно.