



HAL
open science

”Маленький” французский театр: площадка синтеза средневековых традиций и современных форм

Irina Antonova

► To cite this version:

Irina Antonova. ”Маленький” французский театр: площадка синтеза средневековых традиций и современных форм. Деятельность социально-культурных институтов в современной социо-культурной ситуации: проблемы теории и практики, Белгородский государственный институт искусств и культуры; Приднестровский государственный институт развития образования; Приднестровский государственный университет им. Т.Г. Шевченко, Apr 2013, Prague, Czech Republic. pp.48-55. <hal-04705171>

HAL Id: hal-04705171

<https://hal.science/hal-04705171v1>

Submitted on 29 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

«МАЛЕНЬКИЙ» ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР: ПЛОЩАДКА СИНТЕЗА СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ

И.В.Антонова

Алматинский филиал Санкт-Петербургского Гуманитарного
университета профсоюзов, г. Алматы, Казахстан

The article deals with the problem of synthesis of medieval theatrical traditions and modern visual forms based on the example of “small” French theaters’ activities. The object of research is the street musical theater, theater of objects and puppet theater. Practice of work of the analysed collectives proves fruitfulness of creative searches within development and transformation of medieval theatrical forms.

Key words: medieval French theatre, puppet theater, theater of objects.

Понятие «маленького» театра нами выбрано условно как наиболее удобное в исследуемом контексте определение небольшой и в большинстве своем нестабильной по составу группы артистов. Такие коллективы часто называют себя компаниями и даже имеют названия, сайты, организуют гастрольные поездки. Как правило, ядром (локомотивом) такого коллектива является один, возможно, два исполнителя. Остальные же участники представлений – их более или менее постоянные партнеры, необходимость привлечения которых диктуется рядом условий успешной презентации: одни спектакли имеют в своей структуре значительную и важную для их содержания музыкальную составляющую, другие предполагают совместную разработку идеи, третьи – необходимый для выступлений набор музыкальных инструментов, четвертые – техническую помощь и т.п. Такая практика заставляет актеров-локомотивов хорошо знать не только своих непосредственных коллег по цеху комедиантов, но и представителей смежных творческих профессий: музыкантов, звукорежиссеров, мастеров по свету и декорациям и, конечно, лиц, непосредственно связанных с театральным менеджментом и распространением информации.

Сложность существования «маленьких» театров связана с большими финансовыми рисками, с одной стороны, и с небольшими их финансовыми возможностями, с другой, что не позволяет инвестировать значительные суммы в рекламу своего творчества. Чаще всего здесь нет спонсорства или иного поддерживающего артистов механизма. Расчет делается только на собственные силы – как творческие, так и финансовые. Аренда мест для выступлений, распространение билетов, организация зрителей и, если представится такая возможность, театральная критика – все это ложится на плечи самих артистов. Положительной стороной такой постановки дела является прежде всего творческая независимость (что зачастую окупает сложности менеджмента), мобильность, креативность (опора на собственные произведения и, следовательно, отсутствие необходимости урегулировать отношения с авторами пьес), невозможность стагнации репертуара и, как удивительный итог, оптимизм и жизнерадостность этих людей. Невозможно представить себе «маленький» французский театр с тяжеловесным репертуаром, претендующим на раскрытие глобальных вопросов, с актерами, старающимися «воспроизвести на подмостках сочиненные автором и подсказанные ремарками сцены» «написанные в ролях слова» [4, 372]. Вместе с тем было бы неверным думать, что репертуар таких небольших театральных компаний состоит из легковесных представлений комического или мелодраматического толка. В условиях небольшого, зачастую неприспособленного пространства, с минимумом реквизита и совершенным отсутствием каких-либо специфических театральных эффектов актерами создается невероятно глубокий, эмоционально насыщенный спектакль, поднимающий сложные темы, демонстрирующий настоящее мастерство и духовную зрелость исполнителей. Французский философ А. Бадью писал, что «главная добродетель актера не техническая, а этическая», а потому ему следует всегда избегать «стремления к эффекту... твердо стоять на краю пустоты, на краю пропасти, от чего всегда так хочется подстраховаться силой

эффектов. Следует всегда быть сингулярным» [2, 65]. Сингулярность актера «маленького» театра – это одно из основных имманентно присущих ему качеств, это, по сути дела то, ради чего он, актер, выбирает для себя весьма непростой путь работы почти в одиночку, допуская до реализации своих идей только тех, кому он доверяет и с кем не будет необходимости делиться результатом. Последнее замечание представляется важным. Актер-локомотив (часто, но не всегда!) ищет для себя не столько равноправного партнера, сколько некий вариант обслуживающего его детище персонала, не претендующего при этом на самооценку.

Отмеченная выше черта таких маленьких театральных компаний – их мобильность как специфический вид популярного сейчас «городского номадизма» - идет от средневековой практики уличных представлений. В условиях отсутствия стационарных театров в большинстве городов средневековой Европы актеры разъезжали по странам, устраивая столько спектаклей, сколько могли и сколько было возможно «освоить» местному населению.

В данной статье представлен и обобщен личный опыт сотрудничества автора с несколькими такими «маленькими» французскими театрами, работающими в совершенно разных жанрах – музыкальной уличной инсталляции, традиционного кукольного спектакля и так называемого «театра объектов и трансформаций». Все рассматриваемые театральные компании подчеркивают связь своего творчества со средневековой традицией и одновременно свою устремленность в будущее, основанную на экспериментальности творческих поисков.

Одним из таких «маленьких» музыкально-театральных коллективов (в его составе всего 6 человек, играющих на духовых музыкальных инструментах) является группа «Кикиристан» – настоящее «театральное государство на колесах». Представления «Кикиристана» лишней раз доказывают, что не зритель приходит в уличный театр, а сам театр

приходит к зрителю, максимально театрализуя все оккупированное им городское пространство и причем независимо от желания самих горожан. Возможно то, что делают актеры группы «Кикиристан» (они же граждане придуманной ими самими страны Кикиристан), ближе всего к средневековому соти – специфической французской пародийно-развлекательной традиции, исчерпывающе выражающей, как писал Ж.-П. Сартр, «гротескное мироощущение...» и доказывающей «какую-либо идею через смех, пародию...» [5, 101].

Со средних веков профессиональные забавники начинали свои уличные представления (соти) так называемыми «парадами», целью которых могло быть высмеивание королевского въезда в город (один из спектаклей «Кикиристана» так и называется «Парад императора Кикиристана»). Парад не имеет какого-либо драматического сюжета, заменяя его «дурацкими фокусами и шутками. Можно даже предположить, что ранние соти целиком состояли из подобных дурацких смотров» [5, 103]. Музыкальный спектакль «Парад императора Кикиристана» - это обход и вовлечение в игру того уличного пространства, внутри которого работают артисты и которое горожанами начинает восприниматься совершенно по-новому.

С другой стороны, спектакли группы «Кикиристан» по своей стилистике и контенту весьма близки другой средневековой театральной форме - «*pois piles*» («толченный горох»), что означает «всего понемножку». Как и их средневековые предшественники, артисты «Кикиристана» играют на музыкальных инструментах, весело общаются с публикой и друг с другом на придуманном им самими языке, танцуют, выделывают немислимые кульбиты и прыжки. И все это – в условиях, наименее приспособленных для такого рода акробатических трюков: на уличном асфальте, ступенях лестниц, среди торговых палаток и т.п. Одно из представлений группы называется «Ночь в Кикиристане», жанр которого сами артисты определили как «бал мира». Этот спектакль имеет целью

дать людям возможность танцевать всю ночь на городских улицах, полностью подчиняясь карнавальному жизнелюбию музыкантов.

Талантливый и слаженный артистический коллектив, умеющий делать буквально все и на ходу, в то же время чрезвычайно дисциплинирован и ведом твердой рукой своего руководителя Колена Бозио (Colin Bosio) сценический псевдоним Sheik Boози). Колен Бозио – не просто один из участников представления, а исполнитель, задающий тон всему спектаклю, определяющий его стиль, корректирующий и поддерживающий партнеров. Коллектив отличает важное качество – понимание артистами своего места в едином творческом организме, подчинение своего творческого «Я» единой идее и единой воле, что дает возможность каждому из этой великолепной шестерки молодых жизнерадостных французов блеснуть индивидуальным мастерством.

От средневековой традиции жонглеров артисты «Кикиристана» сохранили также фарсовый, шутовской грим, когда лицо артиста покрывалось мукой - своеобразным «левкасом», на котором изображалась физиономия персонажа-маски. Костюмы музыкантов – это невероятная смесь клоунских башмаков, смешных детских колпаков из цветного и блестящего картона, потрепанных пиджаков с чужого плеча, коротких задрипанных штанов. И уморительным контрастом ко всему этому ярмарочному живописному тряпью – «элегантный» белый костюм руководителя коллектива. Правда, при ближайшем рассмотрении выясняется, что брюки у этого персонажа несколько коротковаты, а на голове красуется черный парик, который в сочетании с черными же очками и шикарным шейным платочком не допускает никакого «серьеза» по отношению к тому, что происходит на импровизированной сценической площадке.

Один из участников группы «Кикиристан» Бенжамен Пулен (Benjamin Poulain) сценический псевдоним Dandy Pilsen) говорил: «Мы связаны с народной функцией театра, то есть обращаемся к

неподготовленной публике...мы всегда предпочитаем непосредственные отношения со зрителями, пытаюсь разрушить барьер между актером и зрителем. Улица представляется нам лучшей площадкой, так как здесь мы можем встретить разные типы людей в одном месте и в один момент. Может быть, в этом отношении мы возвращаемся к средневековому театру... трубадурам и менестрелям, странствующим уличным музыкантам» (из переписки автора с Б.Пуленом).

Уличный театр – это особая эстетика и своя сложная философия, которая оказалась настолько жизнестойкой и человечной, что позволила сохранить этот вид искусства до наших дней, обогатить его новым мироощущением, новыми темами и новыми героями, сохранив свою главную функцию – творить праздник прямо на глазах горожан.

Совершенно иной, гораздо более камерный и доверительный характер имеют представления лилльского «маленького» театра (дуэта) «Барб и Бриджит» («Barbe et Brigitte»). Состав коллектива непостоянен и зависит от характера представления. Актриса этого дуэта Полин Дельрю (Pauline Deleue) – невероятная выдумщица. Она сама сочиняет сценарии своих спектаклей, изготавливает необходимые предметы, придумывает сценические костюмы для себя и своих непостоянных партнерш. Полин Дельрю преображает самые простые и банальные предметы в нечто одухотворенное и необычное. Например, в спектакле «Одинокий на вершине», вдохновленном сложными и неоднозначными идеями Гийома Аполлинера, в качестве основного материала для изготовления маленьких кукол были использованы клубки шерсти, спицы и скорлупки грецких орехов. Все действие разворачивается на поверхности небольшого стола. Преображение клубочков шерсти в действующих лиц, персонажей происходит на глазах зрителей. Как будто никаких секретов нет: зрители внимательно наблюдают за манипуляциями двух актрис, слушают их неотягощенный многословием диалог и в какой-то неуловимый момент оказываются вовлеченными в сценическое действие, где есть интересный

сюжет, неожиданные превращения известных предметов в маленьких кукол, которые, оказывается, уже давно живут своей жизнью. В.И. Немирович-Данченко как-то вспоминал, что К.С. Станиславский на одной из своих репетиций убеждал актеров, что «можно находить изумительный подъем в скромной обстановке, что для ярких чувств нет надобности в яркой театральной мишуре...» [4, 129]. Полин Дельрю и ее партнерша по спектаклю «Одинокий на вершине» Одри Брюно (Audrey Bruneau) как будто не делают ничего нарочито «театрального». Их действия напоминают привычные манипуляции с привычными предметами, и лишь чуть акцентированный элемент дурачества, актерства «выталкивает» действие в иной круг, круг живого театра.

Сегодня Полин Дельрю, вдохновленная своей поездкой в Алматы в 2011г., делает спектакль, исследующий яблоко. Она хочет «создать театр с использованием кожицы, черенков, мякоти и яблочных очисток». Это будет «спектакль кукол из яблок». «В моем новом спектакле, - пишет П. Дельрю, - ставится проблема – яблоко и женщина, а также выражение различных граней влюбленности, старости, свежести чувств. Этот проект сопровождается сценическими жестами, он основан на драматургии Клэр Хегген (Claire Heggen) из Театра движений, а также тексте Франсуа Шаффена (François Chaffin)» (из переписки с автором). По мысли П. Дельрю, сценический жест должен родиться спонтанно, внезапно, по озарению, идущему от глубокого проникновения в суть сценического действия и его идею. Такую изначальную театральную спонтанность польский режиссер Е. Гротовски назвал путем к живому театру [3,547].

П. Дельрю подчеркивает связь своего творчества с театральной традицией кукольных представлений в средневековых городах Франции. Эта традиция, по ее мнению, всегда сохраняется в культурном осознании того, что такое кукла и как она действует в теле, непохожем на наше. Вместе с тем актриса говорит о том, что ей нравится уходить от музейного воспроизведения традиционных форм кукольного представления,

«используя старые коды, изменять их», например, «сочетая старинную традиционную технику кукольных манипуляций с нетрадиционными объектами в качестве кукол (шерсть, яблоко и т.п.)» (из личной переписки с автором).

Свою приверженность традициям средневековья демонстрируют также современные французские кукольники – ученики известного итальянского актера Бруно Леоне (которого называют сегодня последним великим гвараттеллари – мастером играть Пульчинеллу) - Ромуальд (Romualde) и Филипп Сомон (Philippe Saumont), а также актер парижского кукольного театра «Guignol du Parc floral» Жан-Филипп Деруссо (Jean-Philippe Desrousseaux).

Филипп Сомон был в Алматы в 2012 г. в качестве участника (и призера!) II Всемирного международного карнавала кукольных театров. Он представил спектакль «Polichinele French», в котором его партнершей выступила замечательный музыкант Фанни Тастик (Fanny Tastic – это сценический псевдоним актрисы).

Полишинель – одна из самых знаменитых театральных кукол в мире - в руках Филиппа Сомона мгновенно завоевал симпатии и зрителей и жюри столь престижного международного кукольного форума. Ф. Сомон предложил зрителям, «своеобразную со-игру» [3, 547]. Следуя традициям средневековых уличных комедиантов-гвараттеллари, артист как бы «выносит» свою куклу к нам, случайным уличным прохожим, представляя ее, обыгрывая свое появление среди обычных горожан и любопытной ребятни, на улице, наполненной заботами и непрерывным движением. Поток прохожих постоянно меняется, и задача артиста – удержать наше внимание, заставить присоединиться ко все увеличивающейся толпе зевак, помимо своей воли втянутой в действие, которое творят на их глазах актер и его кукла – Полишинель. Великий Полишинель. Неумирающий персонаж, веселый и зловредный одновременно, но всегда несущий заряд народного оптимизма и неприятия никакого насилия со стороны

официальной власти (в лице Полицейского ли или самой Смерти). Сделанная руками своего демиурга – актера, кукла, казалось бы, полностью подчинена его воле. Однако Ф. Сомон говорит, что это не так. «Кто я?» - вот вопрос, который я задаю себе каждый раз, выходя на публику играть Пульчинеллу» (Ф.Сомон называет свою куклу Пульчинелла, подчеркивая связь с неаполитанской традицией и обучением у Бруно Леоне). Актер рассказывает, что Бруно Леоне учил своих учеников не только техническим приемам кукловождения, но и философии этой куклы, особенностям ее бытования в средние века и сейчас, формируя у кукольников понимание Пульчинеллы-Полишинеля как медиума, связывающего прошлое и настоящее, потусторонний мир и реальность (из личной переписки и интервью с Ф. Сомоном). Простодушная прелесть представления Ф. Сомона проявляется во всем: в незамысловатой, но функциональной декорации, наполненной символами и смыслами, в тонком и ненавязчивом диалоге кукловода и сопровождающего представление музыканта-аккордеониста, музыканта и куклы, и, наконец, кукловода и куклы, в виртуозном владении техникой кукловождения двумя руками одновременно, в выходках Полишинеля, не всегда вполне приличных, но всегда уморительных и по-французски остроумных (подробнее о спектакле Ф. Сомона см. нашу статью) [1, 317-321].

От средневековой традиции остались также и сюжеты представлений Полишинеля. Несмотря на их весьма почтенный возраст, эти веселые истории не потеряли своей актуальности. Они полны исторических и политических аллюзий, узнаваемого бытовизма, очевидных примет национального характера. В то же время Полишинель - это прежде всего маска. Он не может стать плохим или хорошим, изменить свой характер, потому что обладает не индивидуальным характером, который может меняться в зависимости от обстоятельств, но представляет собой универсум – вместилище человеческих пороков и слабостей, веселого

нрава и здорового народного атеизма. Гуманизм Полишинеля сильнее внешних изменений политических систем, потрясений и экологических катастроф. В этом сила этой куклы. В этом и сложность искусства гвараттелле. Филипп Сомон – актер удивительно современный, тонкий и интеллектуальный силой своего таланта «через возвращение к ритуалу» воссоздает в зрительско-актерском единении «церемониал участия», «своеобразный род взаимности ...реакцию открытую, свободную, естественную» [3, 547].

Разумеется, палитра «маленьких» французских театров не исчерпывается только теми, кто был обозначен в данной статье. «Маленькие» театры с успехом работают также и в других европейских странах (есть они и в Казахстане). Маски, куклы, пантомима, пение, акробатика, жонглирование, импровизированные диалоги с публикой – все эти откровенные средства народного театра не только делают представления народным праздником, но и создают новый тип современного спектакля, для которого характерна активная культурная интервенция в урбанистическое пространство в рамках небольшого театрального зала или фрагмента городской среды.

Библиография

1. Антонова И.В. Искусство играть Пульчинеллу// Развитие личности через музыку, язык, общение: материалы УП Региональной научно-практической конференции (Белгород, 13 февраля 2013 г.)/ Отв. Ред. С.А. Колчин, Л.И. Переславцева. – Белгород: Изд-во БГИИК, 2013. – 388 с.
2. Бадью А. Рапсодия для театра. Краткий философский трактат. – М.: Модерн, 2011. - 96 с.
3. Гротовски Е. Из книги «От бедного театра к искусству-проводнику»// Искусство режиссуры XX в./ Сост. С.К. Никулин, Л.А. Пичхадзе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 768 с.
4. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. /Сост., вст. ст. и комм. М.Н. Любомудрова. – М.: Правда, 1989. – 576 с.

5. Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра// Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда/ Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 228 с.