



## **Кукольный спектакль как объект исследования современного уличного искусства Франции**

Irina Antonova

### **► To cite this version:**

Irina Antonova. Кукольный спектакль как объект исследования современного уличного искусства Франции. Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Nov 2016, Minsk, France. pp.226-229. <hal-04911980>

**HAL Id: hal-04911980**

**<https://hal.science/hal-04911980v1>**

Submitted on 25 Jan 2025

**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

## **Кукольный спектакль как объект исследования современного уличного искусства Франции**

**Антонова Ирина Владимировна,  
член Международной Ассоциации театральных критиков  
AICT/IATC и UNIMA, кандидат исторических наук  
г. Алматы, Казахстан**

Уличное искусство, в том числе традиционный французский театр кукол, как концепт и реальность современной городской жизни включает в себя множество разнообразных форм и практик, реализуемых людьми, зачастую неудовлетворенными традиционными культурными институтами, а иной раз просто не имеющими возможности использовать таковые для своих презентаций. Иными словами, такие уличные представления могут восприниматься их субъектами как сознательный художественный выбор и осмысленный артистический жест, так и как вынужденная мера, к которой прибегают представители разнообразных творческих профессий в надежде обратить на себя внимание. Уличный театр представляется либо вечным аутсайдером (выражение Н.Московских) [См.: 6], обойденным вниманием исследователей, либо гордым «театром-бастардом» (выражение Р.Раушенберга) [Цит. по: 2, с. 223], демонстративно дистанцирующимся от традиционного театра. Иногда отмечают еще один аспект рассматриваемого явления: уличный театр как альтернатива «театру военных действий», как социальный громоотвод, создающий «позитивную атмосферу на улице» и таким путем снижающий преступность [См.: 8]. Последнее утверждение довольно спорное особенно в свете террористических атак во Франции в последние годы. Думается все же, что театру (уличному или институциональному) свойственны иные функции, не всегда столь прямолинейно утилитарные.

Так или иначе, исследователи единодушны в том, что уличные театральные представления (в том числе кукольные) являют собой важную часть традиционной французской культуры. Французские историки отмечают, что невозможно представить себе средневековый город без

излюбленного времяпрепровождения французов - уличных театрализованных выступлений самого разного толка. Даже «...на полях одного из часословов конца Средневековья, - пишет, например, М.-А. Поло де Болье, - изображено представление кукольного театра, даваемое в уличном балагане» [7, с. 280]. Выразительные и подробные описания уличных шествий и карнавалов с элементами театрализации оставил В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери». Не следует забывать, что зачастую такие шествия и спектакли имели весьма определенную цель – противостояние закону. Интересно, что современные представители так называемого стрит-арта, стремящиеся «реорганизовать» городскую среду, изменяют ее силой и средствами, существенно отличающимися от средств средневековых комедиантов, позиционируя себя, однако, такими же ниспровергателями законов .

Балансирование на грани закона воспитывало в уличных артистах дерзость, независимость, презрение к власти, осознание себя повелителями зрителей, которые часто и не собирались становиться таковыми, а просто оказались в определенное время в определенном месте, чтобы быть захваченными стихией игры и свободы. Свободы уйти или остаться, потому что в уличный театр не приходят специально, «он сам врывается в вашу жизнь. Уличный театр – это не просто особая эстетика, не просто особый вид искусства, это способ мышления. Это мировоззрение, философия... риск, опасность, огромный труд... и, конечно, праздник» [9, с.112].

Современные французские кукольники весьма часто выбирают городские улицы и площади в качестве подмостков. Во Франции существует несколько более или менее крупных артистических ассоциаций, каждая из которых объединяет не менее десятка независимых театральных компаний. Эти компании зачастую не имеют фиксированного состава исполнителей и ангажируют необходимых актеров, музыкантов или представителей иных творческих направлений для участия в конкретном проекте. Например, «La Compagnie D'Ailleurs» дает свои представления на улицах, аллеях, площадях

городов, а также за городом силами кукольников, танцоров, музыкантов, акробатов. Наряду с театром кукол, жеста, маски организуются всевозможные пиротехнические представления и карнавалы шествия на ходулях и иные креативные интервенции в городскую среду как во время театральных фестивалей, так и вне таковых. Ассоциация «Assahira» также объединяет не менее полутора десятка театрально-музыкально-цирковых коллективов («Impérial Kikiristan», «La Complet'Mandingue», «Le Bus Rouge», «La Tit'Fanfare», «Triade Nomade» и другие). Их представления составляют неотъемлемую часть уличных перформансов, предполагающих «намерение взаимодействовать с публикой» и «переформулировать» культурные коды [4, с. 56].

Многовековая привычка быть гонимыми из дворянских и буржуазных театральных зданий и гостиных замечательным образом сыграла на руку актерам, полагавшимся только на свое второе «Я» - театральную куклу. Кукла не требовала сложных и громоздких декораций, подчиняясь, в свою очередь, только своему второму «Я» - умелой руке кукольника, его воле и таланту. Она была готова играть всюду, где была публика. Кукла впитывала в себя звуки, запахи, настроения города, запоминала лица горожан, их костюмы, речь, манеру передвигаться по городским улицам и переулкам, приветствовать друга друга, реагировать на происходящие события. Кукла использовала для своей интервенции любой закуток городской среды и обыгрывала его, создавая новые сюжеты, изменяя акценты, приспособивая лексику к ожиданиям зрителей. Кукла смеялась зло и иронично, шутила серьезно и бесшабашно, поражала своей наглостью, смелостью, живучестью. Масочность, обманность, двуличность и двусмысленность – все черты, присущие политической жизни любого государства во все времена, – были подвластны кукле скорее и естественнее, чем человеку, в силу ее отстраненности, символичности, обманчивой «игрушечности», принципиальной неуничтожимости (возобновляемости) кукольного тельца, а, следовательно, вечности ее бытия. Изменялось тело куклы, приемы

кукловождения и самой игры. Появлялись новые герои и персонажи, осовременивались сюжеты, лексика становилась более интернациональной. Даже традиционные Гиньоли и Полишинели (а также популярные во Франции дон Кристоаль, дон Роберто, Пульчинелла, мистер Панч...), сохраняя привычные черты своего внешнего облика, начали говорить и действовать по-новому, потому что внутри их тряпочного тельца – рука кукольника, воспитанного новым временем.

Сегодня традиционная низовая (уличная) культура во многом продолжает проявлять себя в выступлениях гиньолистов и кукольников. Сам факт сохранившегося разделения этих двух ветвей одного мощного дерева – французского кукольного искусства – говорит об особой важности Гиньоля в самосознании французов. Будучи такой же перчаточной куклой, как и Полишинель, Гиньоля «не продался» буржуазному вкусу, не изменил своего костюма лионского ткача, сохранил катоган. Однако грубые, «неприличные» выражения Гиньоля, драки ради драк и актерского трюкачества, смешные и глупые выходки этого персонажа постепенно убивали изначальный «революционный», бунтарский дух лионского ткача. Комичный и безобидный, он все чаще становится забавой для детей. Английский искусствовед-реставратор С. Уолден отмечала, что многие сюжеты и герои старинных спектаклей, как и старинных картин, сегодня «стали призраками, сохранившими очертания, но по сути превратившимися в далекое эхо оригиналов» [10, с. 18].

Почему происходит такая эволюция персонажа? Это театроведческая проблема сегодня остро осознается исследователями традиционного уличного искусства Франции. Сложности в разрешении этого вопроса начинаются, в частности, с того, что, по сути, «нет никаких свидетельств или научных доказательств первоначального духа» Гиньоля, – писал мне французский гиньолист Фредерик Фелисиано [12], который играет и изучает Гиньоля на протяжении уже почти 20 лет. Спорным остается вопрос и о происхождении имени этого персонажа, в то время как имя его создателя –

лионского зубного врача Лорана Мурге – известно очень хорошо. Мурге (1769-1844) считается автором главных пьес о Гиньоле, составляющих так называемый «старинный репертуар». Пьесы эти, однако, не были им изданы. Ф. Фелисиано обращает внимание на важную деталь: тексты пьес о Гиньоле позже были записаны богатыми горожанами, которые, очевидно, сильно их изменили в угоду буржуазным вкусам, лишив их политической остроты и грубой экспрессивности, присущей народному искусству. Впервые тексты о Гиньоле были опубликованы в 1865 и 1870 гг., а затем переизданы Жаном-Батистом Онофрио в 1890 г. Это издание Онофрио, иллюстрированное Энасом Д’Орли, имеется во Французской Национальной библиотеке. В 1925 г. по инициативе Лионского «Общества друзей Гиньоля» был издан сборник пьес «Мамзель Ньяфрон» под редакцией Пьера Массона и с иллюстрациями Александра-Франсуа Боннарделя, художника театра набережной Сен-Антуан. В 2016 г. этот сборник был переиздан. Он включает не только 14 пьес о Гиньоле и его неразлучном друге Ньяфроне, но и словарь старинных лионских слов и выражений, малопонятных современному читателю, в том числе и франкоязычному. Современный житель Лиона, возможно, уже не использует глагол *gandayer*, чтобы послать кого-либо к черту, а глаголы *jabotter*, *jariller*, употребляемые в старинных текстах Гиньоля, не ассоциируются больше со словом «болтать». Вероятно, современному французу надо объяснить, что определение «Mandrin» обозначало в стародавние времена вора, а словом «Nioche (Gnoche)» называли глупую тетку. В текстах употребляется также название профессии – *Gnafre*, что в буквальном переводе означает «холодный сапожник», то есть тот, кто работает под открытым небом, не имея собственной будки. Связь этого слова с именем Ньяфрона (*Gnafron*) очевидна [11, pp. 359-361]. Подготовка и публикация такого словаря сами по себе свидетельствуют не только об изменившемся бытовом, но и театральном языке известного французского персонажа. Старинное правило французских кукольников: важно не то, что кукла говорит, а то, что она делает – не подвергается сомнению. В этом суть

кукольного спектакля. Об этом же говорил знаменитый русский петрушечник Е. Деммени: «В кукольном спектакле главное заключается в игре кукол, то есть в движении. Действовать – вот смысл жизни петрушки. В этом... и есть театральность в петрушечном театре» [См.: 3, с. 14].

Однако в отличие от других традиционных кукольных персонажей речь Гиньоля весьма важна. «Текст играет большую роль в спектаклях Гиньоля, - говорил мне французский актер Николя Сомон. - Публика должна реагировать не только на действия куклы, но и на ее слова. Произнося текст, я, кукольник, провоцирую публику на взаимодействие с марионеткой, на диалог с ней» [12]. Фредерик Фелисиано пояснял, каким образом он работает с сохранившимися пьесами Гиньоля: «чтение текстов интересно, поскольку позволяет понять, как интерпретировали Гиньоля, но как актер я использую их осторожно, только как канву (*canovaccio*), а затем пишу свои собственные диалоги». Так, в свой спектакль «*Guignol ou la vie des pov'gants*» Ф. Фелисиано включил сцены гомосексуального брака, которые отразили общественные дебаты во Франции по этому вопросу в 2015 г. Безусловно, такие «новоделы» также нуждаются в тщательной фиксации, изучении и сохранении, как и старинные пьесы, поскольку впоследствии они будут представлять собой важный документ эпохи. Много лет назад советский театровед С. Мокульский в одной из своих работ приводил слова немецкого критика Макса Германа о том, что «задача историка театра... не изучение истории пьес, а изучение истории спектаклей» [Цит. по: 5, с. 45]. В случае с площадным кукольным театром, когда специально сочиненный текст зачастую либо отсутствовал вовсе, либо записывался за произносившим его актером, а затем подвергался идеологической и лексической цензуре, изучение истории спектакля, думается, должно идти параллельно с изучением истории пьесы (текста). Иначе понимание смысла эволюции персонажа будет ускользать от исследователей, которые по роду своей профессии «являются творцами формообразующих смыслов культуры... Интерпретация этих смыслов, сопоставление их и анализ – вот

главные элементы критики», - отмечала казахстанская исследовательница А. Галимжанова [1, с. 187].

Сегодняшний Гиньоль, как и Полишинель, делит уличное пространство со своими более современными собратьями, подглядывая у них новые приемы и способы привлечения публики. Многочисленные фестивали кукольных театров во Франции, такие, как «La Maison de la Marionnette» (Пикарди), «Méliscène», «Marionet'Is» (Бретань), «Festival Marto !», «Les Traverses de juin» (Иль-де-Франс), «Détours de Babel» (Зон-Альп), «Marionnettes en Chemin» (О-де-Франс), международное биеннале «Les Giboulées» в Альзасе и многие другие дают возможность актерам-кукольникам, гиньолистам и представителям смежных искусств (акробатам, клоунам, музыкантам) не только продемонстрировать свое мастерство, но и «продать» свой спектакль театральным менеджерам и продюсерам – непременным участникам всех крупных и мелких театральных фестивалей мира. Хорошая продаваемость спектакля, его коммерческий успех важны для развития современного кукольного искусства так же, как это было и в Средние века.

Задача исследователя, погружившего себя в это море персонажей, типов, идей, сюжетов, техник, состоит, с одной стороны, в тщательной фиксации фактов уличного искусства кукол, имен артистов, названий артистических компаний и их спектаклей, особенностей рекламной деятельности и работы со зрителем, а с другой – в выявлении некоей «генеральной линии» развития уличного кукольного театра в каждый отрезок времени, в каждой точке, где происходит это событие – кукольный спектакль на улице. А «генеральная линия», будучи весьма условной и отнюдь не прямой, в свою очередь направит театрального критика на путь изучения тенденций развития искусства кукол и его так называемого «контента», чтобы, соединив их со статистикой, литературными и критическими материалами, «расширить и углубить понимание художественного произведения в его онтологическом измерении» [1, с. 187],



выйти на новый уровень понимания сути эволюции как традиционных персонажей, так и искусства кукольного театра в целом.

#### Список использованной литературы

1. Галимжанова А.С. Свобода художественного творчества как феномен культуры / А.С. Галимжанова. – Бишкек: Бийиктик, 2006. – 286 с.
2. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству/ Э. Демпси. - М.: Искусство XX век, 2008.
3. Королев М.М. Искусство театра кукол. Основы теории / М.М. Королев. - Л.: Искусство, 1973. - 112 с.
4. Манжион Э. Перформанс: искусство мутации / Э. Манжион // Диалог искусств. - 2013. - № 3. - С. 56-60.
5. Мокульский С.С. Изучение специфики театра / С.С. Мокульский // Наука о театре. Межвузовский сб. тр. преподавателей и аспирантов. - Л.: Искусство, 1975. - С. 44- 57.
6. Московских Н.С. Уличный театр как форма урбанизации зрелищного искусства/ Н.С.Московских // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ulichnyy-teatr-kak-forma-urbanizatsii-zrelischnogo-iskusstva#ixzz46BjkErtY>. – Дата доступа: 01.10.2016.
7. Поло де Болье М.-А. Средневековая Франция/ Мари-Анн Поло де Болье. – М.: Вече, 2006. – 384 с.
8. Семенова Е.А. Уличный театр против театра военных действий / Е.А. Семенова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ulichnyy-teatr-protiv-teatra-voennyh-deystviy>. – Дата доступа: 30.09.2016.
9. Табачникова Н. Весь мир – театр / Н. Табачникова // Театр. – 1990. - № 5. - С. 112-115.
10. Уолден С. Реставрация живописи – спасение или уничтожение?/ С. Уолден. - М.: Астрель: АСТ, 2007. – 206 с.
11. Mam'zelle Gnafron et autres pièces du Guignol Lyonnais (Recueil de 1925). Préface et notes de Jean-Yves Masson. – Edition de la Coopérative, 2016, pour la préface et notes.
12. Из личной переписки автора с Ф. Фелисиано, Н. Сомоном.

#### Резюме

Статья посвящена некоторым проблемам изучения современного кукольного театра Франции. Автор ставит вопрос о необходимости изучения как старинных, так и новых текстов кукольных представлений, разыгрываемых на улицах, а также эволюции традиционных персонажей в условиях их присутствия в современной культурной среде города.