

КРИТИКА
CRITIQUE

Мишель Максимович

атташе Посольства Франции в Украине

**«THEATRE DU SOLEIL» АРИАНЫ МНУШКИНОЙ:
ХРОНИКА ЖИЗНИ ТЕАТРА**

тезисы доклада

А — Общая характеристика и история театра

— А. Мнушкина не опубликовала теоретических работ, как многие крупные режиссеры прошлого (А. Апиа, Э.-Г. Крэг, К. Станиславский, В. Мейерхольд, А. Таиров, Э. Пискатор, Б. Брехт), или, по крайней мере, книг, в которых излагается накопленный опыт (В. Немирович-Данченко, П. Брук).

Но зато она жадно читала в молодости и на заре своей деятельности книги В. Мейерхольда, К. Станиславского, Ж. Копо, Ш. Дюлена, Л. Жуве.

Единственная книга, которая дает непосредственную информацию, хотя и косвенно, — «Беседы с Фабьен Паско», опубликованная в 2005 г., после согласия, данного А. Мнушкиной.

— 1959: создание «Парижской Студенческой Театральной Ассоциации», в состав которой входят многие из тех, которые потом будут создателями «Театра Солнца».

Преследуемые цели: организация театральных курсов, чтение лекций театральными деятелями, прием иностранных трупп, подготовка спектаклей.

Постановка А. Мнушкиной в 1961-ом году «Чингис Хана» А. Бошо в Аренах Лютесы осуществлена под влиянием Пекинской оперы. Незадолго до этого китайская труппа показала спектакли в Париже в «Театре Наций» (1954—1968). Три другие пьесы были поставлены после «Чингис Хана».

Труппа решает, что все должны покончить в течение двух лет с учебой, военной службой и проч., до того как всецело посвятят себя театру.

А. Мнушкина принимает решение поработать в кинопроизводстве, чтобы заработать деньги, необходимые для поездки на Восток. Она пишет сценарий «Человека из Рио» для Ф. Брока, в котором играл Ж.-П. Бельмондо.

Режиссер уезжает на 15 месяцев в Японию, пытается попасть в Китай, но не получает визы, в Таиланд, в Кампучию, в Непал, в Индию, в Пакистан, в Афганистан, в Иран, в Турцию. Здесь она открывает для себя значение восточного театра и его традиций: Но, Кабуки, китайский театр, катакхали.

— 1964: создание «Рабочего Производственного Кооперативного Общества» (РПКО). Все члены имеют равные права. Они получают одинаковую зарплату и хотят стать профессионалами. Все должности распределяются между членами коллектива, помимо чисто актерских задач. Но на первых порах многим приходится работать на стороне. Только один из них связан с театром, а другой с кинопроизводством.

Название «Театр Солнца» было найдено А. Мнушкиной во время дискуссии между членами РПКО.

Каждый предлагал свой вариант: Жизнь, Огонь, Тепло, Свет, Красота, Человечество. Слово «Солнце» совмещало все эти понятия.

С самого начала своего существования, театр связывает себя с общественными проблемами. Это скажется как на выборе тем, разработанных в спектаклях, так и его участия в политической жизни.

Поэтому события 1968-го года, как и общая философия, которая тогда распространялась под их воздействием, были естественно восприняты труппой. Многие примкнули к разным политическим группировкам, хотя не было реального опекуна определенной партии или поголовного желания вступить в ту или иную политическую организацию. Однако труппа находилась в какой-то степени под маоистским влиянием. Были организованы встречи с рабочими коллективами с целью заинтересовать их театром, профсоюзы стали направлять своих членов на спектакли «Театра Солнца». С тех пор сохранился интерес к современному миру и его проблемам. С этой точки зрения можно сказать, что «Театр Солнца» является политическим театром, или историческим.

Поставленные спектакли:

1. 1964—1965: «Мещане» М. Горького
2. 1965—1966: «Капитан Фракас» по Т. Готье
3. 1967: «Кухня» А. Вескера
4. 1968: «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира и «Дерево-колдун, Жером и Черепаха» Ж. Дастэ, основанный на придуманной школьниками теме
5. 1969—1970: «Клоуны», коллективное произведение
6. 1970: размещение труппы в «Картушри»
7. 1970—1971: «1789», коллективное произведение
8. 1972—1973: «1793», коллективное произведение

9. 1974: «1789», фильм
10. 1975: «Золотой век», коллективное произведение
11. 1976—1977: «Мольер», фильм
12. 1977—1978: «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера
13. 1979—1980: «Мефисто, или Роман карьеры» по Т. Манну.
14. 1981: «Ричард II» В. Шекспира
15. 1982: «Двенадцатая ночь» В. Шекспира
16. 1984: «Генрих IV» В. Шекспира, первая часть

Судя из этого списка постановок, можно сделать вывод, что театр ставит по одной пьесе, и некоторое время играет только ее. Иногда пьесы даются поочередно, когда образуется цикл: о французской революции или пьесы В. Шекспира.

Каждая пьеса репетируется от пяти до восьми месяцев в среднем. Мало кто во Франции располагает таким временем для репетиций.

Б — Труппа

С самого начала было желание создать профессиональную труппу.

В 1960 годах во Франции понятие «труппа» имело отрицательное значение. Быть членом труппы означало стать как бы госслужащим, который выполняет то, что от него требуется, и не более.

А. Мнушкина считает, что труппа:

дает возможность пуститься в рискованное предприятие;

является кораблем, отчаливающим после каждого спектакля;

позволяет жить и бороться с семьей для семьи. Семья одновременно охраняет своих членов и охраняет их свободу;

составляет моральный шлагбаум;
это одно из лучших противоядий от актерского чванства.

Труппу основали десять человек. Когда же играли «Кухню», она насчитывала 25 человек. В 1970 году, во время постановки «1789», было уже 50 человек. А сейчас их 75. Половина из них — актеры.

Состоит труппа из представителей многих национальностей. Этот процесс начался со времени постановки «Кухни» и с тех пор продолжал развиваться в результате роста международного авторитета труппы. Сейчас члены труппы говорят на 22-х языках, являются представителями 35 стран. Но рабочий язык — французский. Только на нем можно говорить в театре.

Новые члены приходят после стажировок, во время которых А. Мнушкина и труппа отбирают наиболее подходящих лиц. Поэтому труппа состоит в основном из молодежи. Самому старшему актеру — 55 лет.

Условия труда: с 8-ми часов утра до половины девятого вечера во время репетиций, то есть 12 часов работы. В дни, когда даются представления, с трех дня до пол-одиннадцатого вечера. До спектакля они занимаются уборкой, приводят театр в порядок, тренируются и разогреваются.

Режиссер всегда присутствует на репетициях, но также и на спектаклях.

Зарплаты у актеров скромные: 1677 евро в месяц, а у начинающих — 1296. При этом средняя зарплата во Франции — 1993 евро.

Цены на спектакль составляют 25, 20 (для коллективов) и 14 (для школьников и студентов) евро. Примерно столько же стоит и место в кинотеатре. Самые дорогие билеты — до 40 евро.

У театра всегда проблемы с финансами, так как ему нужно оплатить банковские кредиты, связанные с новыми постановками, и получить рассрочки для них. Но через некоторое время финансовое равновесие достигается, пока новый спектакль его не разрушает. На первом месте — театральное искусство, а деньги потом отыскиваются.

Когда условия труда комбинируются с маленькими зарплатами и творческими прениями, то возникают кризисы в театре, и актеры уходят. Было три значительных кризиса: после «Золотого века», после шекспировского цикла, который так и не был окончен, и после греческого цикла.

Многие уходят, чтобы стать актерами или режиссерами.

Многие работают в театре или работали по 10, 15, 20 и 30 лет. Моральный контракт связывает актеров минимум на один спектакль, то есть на один или два года.

В — Сценическое пространство

Арены Лютесы для «Чингис Хана»

Дом Молодежи и Культуры для «Мещан»

Стадион Дома Молодежи и Культуры, затем
Театр Рекамье для «Капитана Фракаса»

Цирк Медрано для спектаклей «Кухня» и
«Сон в летнюю ночь»

«Клоуны» показаны в Театре Обервилье.

С 1970 и до нынешнего года используется пространство «Картушри». Этот военный завод был построен при Наполеоне III для изготовления патронов. Вначале одно здание использовалось более-менее легально и за его сохранение велась борьба, потому

что кому-то хотелось приобрести этот завод для постройки жилых домов.

Но со временем «Театр Солнца» пустил уже такие корни и привлекал так много публики, что этот завод воспринимался сугубо как театральное место. Со временем тут обосновались в других зданиях «Театр Бури», «Театр Деревянного меча», «Театр Котла», «Театр Аквариума» и даже скульптурная мастерская.

Первоначально только здание «Театра Солнца» было приведено в порядок, окружал его пустырь и заброшенные корпуса, а зимой царили грязь и слякоть. Только со временем вся территория была приведена в порядок. Сейчас там может парковаться транспорт, привозящий сюда публику от метро.

Все сделано для того, чтобы зрители могли видеть, слышать и активно участвовать в некоторой мере в спектакле, могли контактировать с актерами и с режиссером.

Публика размещается, как вздумается в отведенном ей пространстве. Нет определенных мест с номерами, как в обычном театре.

От «Капитана Фракаса» до «Клоунов» труппа шла к публике, перемещаясь из одного рабочего квартала в другой, бывая на заводах, организуя встречи и т. п. От этого подхода отказались с последующими спектаклями. Театр стал намного известнее и его задачи изменились. С тех пор встречи с публикой и дискуссии организованы в других условиях.

В «Картушри» все могут встретиться с актерами во время антракта в буфете. Можно посмотреть, как они гримируются или переодеваются, так как это открытое место в стенах театра. Режиссер присутствует на всех спектаклях.

Использование пространства меняется с каждой постановкой. А оформление сохраняется в общих чертах с шекспировского цикла до последнего спектакля — «Временное».

Г — Оформление спектаклей: декорации, костюмы, маски

Оформление спектаклей осуществлено Р. Москозо от «Мещан» до «1793» и Г.-К. Франсуа от «1789» до последнего спектакля. Он познакомился с труппой, когда она играла «Капитана Фракаса» в Театре Рекамье, где он работал в качестве режиссера.

Сначала пьесы даются на итальянский лад:

В «Чингис Хане» в Аренах Лютесы, несмотря на подмостки, склоны и ступени обрамляют растущие деревья.

В «Мещанах» на традиционной сцене.

В «Капитане Фракасе» с двумя подмостками, чьи задники менялись в зависимости от смены места действия.

В «Кухне» публика занимает половину цирка, сама кухня находится на сцене, закрывающейся на заднем плане стеной из полупрозрачных брезентов, за которыми расположен зал ресторана.

Во «Сне в летнюю ночь» такое же использование цирка, но с более интересным решением. Сценическое пространство покрыто козьими шкурами. Сзади занавес из ажурных деревянных пластинок.

Потом идут первые изменения:

В «Клоунах» итальянская коробка сочетается с японским «ханамичи», который врезается, как буква «L» в публику. Нижняя часть буквы повернута влево от вертикальной черточки.

Используются новые подходы, вынуждающие публику переходить с одного места на другое:

 пять подмостков, которые иногда используются одновременно, в «1789» и игра среди публики; три стола/подмостки и галерея на двух уровнях в «1793»;

 четыре кратера в «Золотом веке»;

 две сцены в «Мефисто», публика между ними.

Возвращение к традиционно сидящей публике, начиная с шекспировского цикла:

 ступенчатый склон со скамьями, голая сцена напротив.

Новое изменение, связанное с новым спектаклем: «Временное». Здесь сцена в форме аллеи между двумя ступенчатыми склонами со скамьями.

А. Мнушкина считает, что голая сцена наполняется благодаря воображению публики. К тому же актеры всегда хорошо видны, как высказалась одна маленькая зрительница после спектакля.

Режиссер находится в поисках такого сценического пространства, в котором можно играть все.

Маски используются Мнушкиной со «Сна в летнюю ночь». Их создает Э. Стифель. Он предлагает маски, Мнушкина с актерами отбирают их, и при необходимости изменяют.

Также как и А. Мнушкина, он учился у Ж. Лекока, который преподавал «комедию дель арте» со всеми своими компонентами.

Для Мнушкиной маски являются инструментом, который обязывает актеров дать форму театральной правде. Это колдун, который лепит тело актеров. Потому в большей или меньшей степени маски встречаются почти во всех спектаклях.

Д — Драматическая основа спектаклей

Спектакли основываются на литературных законченных текстах («Чингис Хан», «Мещане», пьесы В. Шекспира, «Дон Жуан»), на адаптациях для театра романов («Капитан Фракас», «Мефисто») и на коллективных произведениях («Клоуны», «1789», «1793», «Золотой век»). Важна роль Э. Сиксу с 1985 года, начиная со «Страшной, но неоконченной истории Нородома Сиханука». Она пишет пьесы, но постоянно изменяет их в зависимости от применения в театре — «каждое слово должно быть действием». Позднее она стала участвовать и в коллективных постановках, записывая и фиксируя текст пьесы.

Переход от одних к другим позволяет:

решить проблемы формы;

избежать реализма.

Театр должен быть транспонировкой или трансфигурацией действительности. Сцена является пространством для привидений.

Если репетиционная работа основывается на действительности, то все усилия ведут к тому, чтобы от нее отойти («Кухня», «Золотой век»). Все пьесы историчны, в том смысле, что они говорят об общественных проблемах. Все спектакли длинные, по крайней мере, со времен «1789». В этом тоже сказывается восточное влияние («Но» — пять пьес и кьёгены, «Катакхали» — идет целую ночь).

Литературные пьесы даются в новом переводе и в полном варианте. То, что не удастся на сцене, упраздняется («Шекспир»).

В «Яме» на каждом спектакле играют разные эпизоды. Каждый из них имеет номер и название. Их набор меняется от спектакля к спектаклю, во

всяком случае на первых порах. Такой же подход был применен и во «Временном».

Е — Музыка

Музыка занимает важное место в спектаклях, но ее значение стало увеличиваться со временем.

Р. Тесье в «Мещанах», Д. Баль в «Капитане Фракасе» просто оформляют ряд музыкальных номеров.

Ж. Ласри управляет музыкой во время спектаклей и готовит актеров: «Сон в летнюю ночь» и «Клоуны».

М. Друэн находит и комбинирует разные, уже существующие произведения в зависимости от действия, чтобы подчеркнуть что-нибудь или создать контраст в «1789» и в «1793».

Зато с «Мефисто» начинает сотрудничать Ж.-Ж. Леметр. У него подход совсем иной. Музыка почти все время звучит во время спектаклей, обрамляет ритмически разные эпизоды. Он импровизирует с актерами во время репетиций, после обеда. По утрам он сочиняет темы, которые он держит в запасе.

Музыка является своего рода другим текстом, иногда подтекстом, иногда даже волной, которая подталкивает действие.

Оркестр составлен из классических, восточных и африканских инструментов. Некоторые были придуманы для особого применения.

Есть и записи его музыки. Записи двух спектаклей дадут возможность представить себе взаимодействие между игрой актеров и музыкой. Вот отрывок из «Индиады».

Ж — Игра актеров

В «Чингис Хане» А. Мнушкина больше занималась передвижением актеров и их манерой держаться на сцене. Она использовала макет и оловянных солдатиков и записывала информацию следующего типа: сидит в 2А, направляется к 3Б.

Начиная с «Мещан», использование импровизаций, связанных с текстом пьесы, но также и параллельно с ним, по методу Станиславского.

В «Капитане Фракасе» импровизации в связи с прочтением повести, работа над драками, трюками и дуэлями. Члены труппы учатся петь на сцене, что редко умеют делать французские актеры.

Параллельно с репетициями «Кухни», А. Мнушкина посещает актерскую школу Ж. Лекока в течение шести месяцев. Она узнает у него о важнейшем значении тела в игре. По вечерам она пересказывает и передает сущность уроков труппе. Впервые режиссер практикует игру с масками в духе «комедия дель арте».

Некоторые актеры для «Кухни» стажировались в разных ресторанах, чтобы понять до конца суть того, что должны играть. Но во время игры не используют реальную пищу: все тарелки, бутылки, сосуды и кастрюли пусты.

Во «Сне в летнюю ночь» танцоры (Титания и Оберон) играют вместе с актерами. Каждая группа старается учиться у другой танцевать или декламировать.

В Арк и Сенане летом вся труппа и А. Мнушкина готовятся в течение двух месяцев к следующему спектаклю путем импровизаций, чье воздействие они проверяют показом местной публике.

Так и возникает спектакль «Клоуны». После пяти месяцев репетиций, во время которых весь сос-

тав труппы старается создать театральных клоунов, а не просто копировать цирковых. Это еще не коллективное творчество, но сопоставление частных работ. А. Мнушкина отклонила все сцены, которые не позволяли создать целостный спектакль. Он состоит из серии скетчей, связанных следующей темой: тот, кто владеет мандрагорой, может осуществить свою сокровенную мечту.

С этого времени формируется метод работы с актерами.

Режиссер должен дать пространство актеру. Они учат друг друга.

Самое главное для актеров — дар легковерия, его умение заклинать.

Искать образ с актером — надеяться, что он находится где-то в нем, или, по крайней мере, там есть место для него.

Потому работа начинается с импровизации, основанной на простом положении, с конкретными деталями и с определенным действием.

С классическими пьесами актеры пробуют свои силы над любой ролью. Тот, кто показывает наиболее удачный образ, сохраняет роль за собой.

Потому нет распределения ролей, до репетиций во всяком случае.

Начиная с шекспировского цикла, с 1979 года, актеры отбираются во время бесплатных стажировок. С тех пор их было организовано двенадцать. Бесплатность дает возможность отделаться от тех, которые плохо себя ведут или которым труппа не может ничего дать. Стажировки длятся минимум две недели. На собеседованиях приглашаются от 1500 до 2000 желающих. Те, кто проходят первый тур, получают тему для разработки импровизации. Они также

участвуют в повседневной жизни театра со всеми ее конкретными работами — уборкой и прочее.

3 — Роль съемок и кинотеатра

С 1965 года, то есть с репетиций «Капитана Фракаса», А. Мнушкина вводит импровизации в качестве материала для постановки.

С 1975 года, то есть с репетиций «Золотого века», импровизации записывались на магнитофоне, чтобы сохранить точное представление о них, а также тексте сцен. Это позволяло критически подойти к импровизациям после некоторого времени и провести отбор.

Впоследствии Мнушкина решила снимать импровизации, чтобы провести ту же работу, но уже учитывая сценический рисунок.

Мнушкина, в основном, помимо этой работы, связанной с репетициями, снимала свои спектакли: «1789» (1974), «Мефисто» (1980), «Клятвопреступный город, или Пробуждение Эринии» и «Барабаны на дамбе» (2002), «Последний Ям» (2006).

Если «1789» снимался во время спектакля, то потом она решила снимать свои постановки отдельно.

Иной разработанный жанр: работа над постановкой.

«Клоуны»;

«Ночь в Солнце» — «Тартюф» Мольера (1997);

«Солнце в Кабуле» (2007). Работа с афганскими актерами.

Два самостоятельных фильма: «Мольер» (1976) и «Чудесная ночь» (1989). Но длительный процесс и невозможность работать постоянно с актерами ее охладили, несмотря на то, что отец А. Мнушкиной был продюсером и что она в детстве проводила все свое свободное время в кинотеатрах.

Анотація

Ця стаття демонструє зв'язок А. Мнушкіної з теорією театру, дає коротку історію «Театру Сонця» від витоків до середини 1980 років. Далі розглядаються різні компоненти цього театру, як спільні тенденції, так і еволюція їх від моменту виникнення до наших днів: труппа, сценічний простір, декорації, костюми, маски, драматична основа вистав, музика, гра акторів, зрештою, роль документування вистав.

Аннотация

Эта статья показывает связь Мнушкиной с теорией театра, дает краткую историю «Театра Солнца» от истоков до середины 1980 годов. Затем рассматриваются различные компоненты этого театра, как общие тенденции, так и эволюция их от момента возникновения до наших дней: труппа, сценическое пространство, декорации, костюмы, маски, драматическая основа спектаклей, музыка, игра актеров, наконец, роль документирования спектаклей.

Summary

This article shows the tie between Mnouchkine and the theory of theatre, gives a short story of the Theatre du Soleil from the origins till the middle of the 1980s. Then different components are analysed, general tendencies as well as their evolution from the origins till our days: the team, the scenic space, the decoration, the costumes, the masks, the dramaturgic base of the shows, the music, the way the actors act, at the end the place of performances' filming.

Annotation

Cet article montre le lien entre Mnouchkine et la théorie du théâtre, donne une brève histoire du Théâtre du Soleil des origines au milieu des années 1980. Différentes composantes sont ensuite analysées, aussi bien les tendances générales que leur évolution des origines à nos jours: la troupe, l'espace scénique, les décors, les costumes, les masques, la base dramaturgique des spectacles, la musique, le jeu des acteurs, enfin le rôle du filmage des répétitions et du cinéma.