

код ББК 85.333(3)

код УДК: 792.03

Кувитанова Ольга Игоревна

Старший преподаватель, заведующая кафедрой иностранных языков, Российский институт театрального искусства (ГИТИС)

Kuvitanova Olga

Senior researcher of the Department of Foreign Languages at Russian University of Theatre Arts (GITIS)

stellarum@yandex.ru

ПРИНЦИП «КОЛЛЕКТИВНОГО ТВОРЧЕСТВА» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ФРАНЦИИ.

THE PRINCIPLE OF "A COLLABORATIVE CREATIVITY" AND ITS IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF MODERN DRAMA IN FRANCE

АННОТАЦИЯ:

В данной статье речь идет о знаменательном периоде в развитии театрального искусства Франции конца 60-70-х годов XX века.

Художественным принципом той эпохи стало отношение к театральной постановке как к «коллективному творчеству». Деятели театра активно выражали свою позицию и отношение к социальным процессам, проходившим в стране, экспериментируя с формами представления, используя нетеатральные тексты и привлекая к постановкам непрофессиональных актеров и зрителей.

В статье также представлены примеры дальнейшего развития принципа «коллективного творчества» в работе современных театральных компаний Франции.

The present article highlights the notable period in the development of the theatrical art of France in the late 1960-70s of the 20th century.

The artistic principle of that epoch has become an attitude to the play as to "a collaborative creativity". The theatrical figures actively expressed their approach to the social processes taken place in the country. They experimented with the forms of the play using non-theatrical texts and involved amateur actors

and spectators for the performances. The article also presents the examples of the following development of the principle of 'a collaborative creativity' in the practice of the modern theatrical companies of France.

Ключевые слова: авторский текст, агитационный театр, театр-митинг, коллективное творчество, импровизация, новые формы коммуникации, автор спектакля, не-театральные тексты.

Key words: author's text, agitation theatre, theatre-meeting, collaborative creativity, improvisation, new forms of communication, author of the play, non-theatrical texts

В течение всего прошлого столетия роль драматурга во французском театре менялась от самой значимой, руководящей, до подчиненной, зависимой от фантазий и видения режиссера; от полного непризнания драматурга как автора произведения до всемирного признания выдающихся драматургов классиками XX века. Авторский театр отвергался различными театральными течениями начала XX века: футуристы и дадаисты считали драматургию и режиссуру ограничением свободы актера, насилием над игрой. В 30-е годы Антонен Арто, теоретик «театра жестокости», исключал саму возможность литературного текста на сцене, пытаясь заменить его системой знаков и жестов. В то же время Шарль Дюллен утверждал, что режиссер лишь ремесленник на службе у драматургического произведения, а истинный мэтр театра - это автор. Жак Копо и Луи Жуве так же с большим уважением относились к авторскому тексту, признавая подчиненную роль мизансцены по отношению к смысловому ряду спектакля.

В 60-е годы во Франции значимость драматургии и приоритет авторского текста на сцене вновь были подвергнуты сомнению. Стараясь выразить свое отношение к искусству, к социальным процессам проходившим в стране, в театре экспериментировали не только драматурги, но и режиссеры.

Поэтому в процессе постановки спектакля неизбежно возникали противоречия между драматургом и режиссером, противоречия между авторским текстом и его воплощением на сцене.

Режиссеры провинциальных театров, Домов культуры (Maisons de culture) и передвижных трупп в те годы не стремились понять и воплотить замысел драматурга, ставили спектакли и обращались с текстом исходя из собственного видения пьесы, ориентируясь на возможности актеров и вкусы потенциальной публики. В результате многие авторы переставали писать для театра, так как свободная интерпретация постановщиками формы и смысла готовых произведений казалась им неприемлемой. В то же время театральному кризису, то есть практическому отсутствию профессиональной драматургии, во многом способствовали политические и социальные события.

Самая крупная забастовка во Франции XX века (май 1968 года), которой историки придают статус социальной революции, возродила дух свободы в творческой среде. Политические реалии диктовали свои условия дальнейшего развития национального театра, способствовали новым экспериментам в области агитационного театра и театра-митинга. Бернар Дор писал о тех событиях: «Театры один за другим закрывались. Актеры и рабочие сцены присоединялись к забастовке, подтверждая свою принадлежность к рабочему классу или выражая свою с ним солидарность. На две или три недели театр почувствовал себя бесполезным: настоящие спектакли разыгрывались на улицах в непрекращающихся день и ночь дискуссиях и манифестациях. «Улица» сама пришла в залы «освобожденной Сорбонны» и в «Одеон», превращенный в огромный форум. Молодежь строила свой собственный театр, где она сама была и актером и зрителем.»¹

¹ здесь и далее перевод автора. Bernard Dort Théâtre public, Seuil, Paris, 1967, p.70

В ту эпоху большое влияние на развитие театрального искусства и экспериментального театра, в частности, оказало отношение к представлению как к «коллективному творчеству»².

На митингах и манифестациях работал театр агитации и пропаганды. Здесь актеры выражали свою гражданскую позицию, вступая в непосредственный контакт со зрителем. Университетский театр в Нанси поддерживал рабочих во время забастовки, давая представления ночью в рабочих цехах. Спектакль так и назывался: «Забастовка». В разнообразии агитационных постановок текст часто был вспомогательным, становился плодом «коллективного творчества». Действие основывалось на эмоциональных возможностях актера, на его внутренних переживаниях и способности передать их публике. Таким образом, роль актера в создании представления стала основной, потеснив значение драматурга как автора и режиссера как организатора спектакля.

К театру идеологической борьбы можно отнести самодеятельные «труппы-прожекторы» (*troups-phares*), которые создавались непосредственно на заводах, существовали также «театры действия» (*théâtre d'agitation*) и «театры влияния» (*théâtre d'intervention*), состоящие в основном из рабочих и членов их семей. Пьесы, написанные часто «деревянным» языком в пику «завоеваниям культуры», игрались вечерами на импровизированных сценах и в столовых заводов. Актеры пролетарских самодеятельных театров не нуждались в режиссерах. Они не нуждались и в готовых пьесах для того, чтобы передать эмоции и чувства рабочих, проживать, а не играть свою роль. В 1973 году была образована «Группа Z», которая существовала сначала как «театр-газета» и вела хронику классовой борьбы. Труппа выступала за полный разрыв с «официальным театром». Большое значение в своих постановках члены труппы придавали импровизации и спонтанности, а тексты представлений

² Термин «коллективное творчество» (*la création collective*) здесь рассматривается, в основном, в аспекте коллективной работы над текстом и над постановкой спектакля, без профессионального драматурга и режиссера.

были результатом коллективного творчества. В журнале "Travail théâtral" была опубликована статья-манифест, в которой между прочим заявлялось: «В эпоху упадка буржуазии и засилья разного рода реформистов от искусства, текстов для театра больше не существует. Театр-боец, политический театр, заявляет о пробе пера. Он точен в определениях и не вязнет в формальных архетипах: он действует вслед за текстом <...> До наших дней актер никогда не писал для театра. Мы предоставили ему эту возможность. Текст должен быть написан коллективом, или он не будет написан вообще»³.

Майские события 1968 года не стали театральной революцией, но за ними последовало обновление идеологии в сфере искусства. Многие театры в ту эпоху использовали социалистические идеи в своих постановках для того, чтобы изменить репертуар, приблизить его к требованиям молодого, бунтующего поколения. Профессиональным драматургам в те годы оставалось два пути: не будучи востребованными, прекратить свою деятельность, либо, восприняв идеи социальной революции, разрабатывать новые тексты и формы коммуникации для современного театра. «Театр Увер» (Théâtre Ouvert — Открытый театр, основан в 1971г.) под руководством пары Мишелин и Люсьена Аттун (Attoun) практиковал представления на основе современных текстов. «Ячейка творчества» объединяла актеров и зрителей вокруг только что написанного или даже незаконченного текста, который часто читал со сцены сам автор. Зрители были призваны участвовать в действии, выражать свое мнение. Смысл такого «совместного творчества» заключался в создании нового театрального произведения. Арман Гатти в те же годы ставит спектакли на основе коллективного творчества, сюжет которых — лишь связующая нить для актерских импровизаций, размышлений и диспутов о современных проблемах: «V, как Вьетнам», 1967, «13 солнц улицы Сан Блез», 1968. Непосредственно событиям мая 1968 года посвящены пьесы Арманда

³ Travail Théâtral XXII, 1976

Гатти «Запрещено тем, кому за тридцать», 1969 и Андре Бенедетто «Красная зона», 1969.

Антуан Витез так писал о театральной жизни тех лет: «По прошествии времени мы сможем оценить эту эпоху как золотой век театра во Франции. Редко можно увидеть рождение такого количества экспериментов, разнообразия взглядов на то, что должно происходить на сцене, споров о возможностях театра. Фантазии и намеки, культ сцены и ее отрицание, новый взгляд на классику, революционный пафос и пустая насмешка, легендарные имена, публика без театра, театр без публики: все сплелось в один клубок.»⁴

В течение последующих десятилетий идеологический театр агитации и пропаганды, где актеры являются создателями текстов и самого представления, утратил лидирующие позиции, но самостоятельные коллективы и некоторые современные театральные компании используют принципы и приемы совместной творческой работы. Например, в наши дни ярким и очень успешным предприятием в области «коллективного творчества» является труппа Театра дю Солей, которая в мае 2014 года отпраздновала свое 50-летие. Основная концепция работы труппы дю Солей это поиски и эксперименты в области театра и современных текстов, в непосредственной связи с политической и социальной реальностью. В Театре дю Солей практикуется создание коллективного сценария в процессе репетиций и совместное обсуждение сценографии спектакля. Театр под руководством А. Мнушкиной не работает с пьесами профессиональных драматургов и с 2000 года официально отказывается от руководящей роли режиссера в пользу «коллективного творчества».

Интересную форму развития «совместного творчества» в наши дни предлагает Компани Луи Бруйяр под руководством одного из наиболее ярких современных драматургов и режиссеров Жоэля Помра. Основанная в 1990 году театральная компания Помра создала собственную модель существования и необычную эстетику представления. По словам самого Жоэля Помра,

⁴ А. Витез «L'art du théâtre» стр.123

его театр — искусство принципиально коллективное, однако тексты пьес принадлежат непосредственно Помра и не являются продуктом «коллективного творчества». Оригинальность авторского приема заключается в том, что он творит непосредственно на площадке, пишет свои пьесы в процессе постановки спектакля. Когда начинаются репетиции, «автор спектакля» (*écrivain de spectacle*), (так Помра себя называет), еще не имеет текста пьесы, весьма условно обозначены персонажи, время и место действия. Спектакль, по мнению Помра, это не просто постановка пьесы: это живое, конкретное действие, изменяющееся в процессе постановки и в процессе представлений. Процесс написания пьесы не является коллективным, но труппа в основном занята совместными поисками в области взаимоотношений персонажей. Импровизация на площадке может длиться долгие часы, часто с разными группами исполнителей. Затем автор спектакля размышляет и выстраивает свое видение ситуации, свой сюжет. Текст наполняется смыслом и обретает форму в зависимости от того, что происходит на сцене. Таким образом, в театре Жоэля Помра отчасти стираются различия между актёром и постановщиком, а также между актёром и автором, и это является схожим принципом работы его Компании и труппы театра Дю Солей. При этом труппа Жоэля Помра отличается от труппы театра Мнушкиной тем, что в ней не культивируется постоянная приверженность к идеалам коллективной жизни и творчества. Актёры, импровизируя от представления к представлению, безусловно, участвуют в истории создания спектакля, но цели и задачи исполнителя и автора-постановщика различны. Практически три процесса: написание пьесы, репетиции и сам спектакль сливаются в творчестве Помра в одно мобильное, постоянно меняющееся действие. В Компани Луи Бруйяр дата премьеры, часто, единственная фиксированная дата, здесь есть возможность репетировать спектакль в течение многих месяцев, потом гастролировать с этим спектаклем в течение многих лет. Необычный опыт работы труппы Жоэля Помра еще раз подтверждает успешное применение принципов и методов «коллек-

тивного творчества», которые стали частью многочисленных экспериментов современного театра.

Постановки в духе «коллективного творчества» в 60-70 годы XX века самым фактом своего существования отрицали приоритет авторского текста и руководящую роль режиссера, но они обогатили современную драматургию в области новых театральных приемов, определили социальную направленность драматургии, которая стала отличительной особенностью французского театра на многие годы. Большой и разнообразный опыт в работе с текстами показал, что можно использовать новые, необычные для театра средства коммуникации. Кроме того, «театр идеологической борьбы» способствовал привнесению на сцену не-театральных текстов: газетные и журнальные статьи, личная переписка и дневники, записи судебных процессов, политические дискуссии и т.п. Эти тексты, не предназначенные для сцены способствовали развитию интерактивной коммуникации, непосредственному общению со зрителем, и стали впоследствии основой для новых форм представлений.

Список литературы:

1. Марешаль М. Путь театра. М.: Радуга, 1982.
2. Проскурникова Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы. Очерки истории французского театра второй половины XX века. СПб.: Алетейя; М.: Государственный институт искусствознания, 2002.
3. Патрис Павис Словарь театра (под редакцией Л. Баженовой) ГИТИС, Москва 2003.
4. Michel Corvin Le théâtre nouveau en France; Presses universitaires de France, 1995
5. Jean-Pierre Ryngaert Lire le Théâtre Contemporain. Dunod 1994
6. Simon A. Dictionnaire du théâtre français contemporain. Paris, 1970
7. Franck Evrard Le théâtre français du XXe siècle: ellipses, Paris 1995

8. Jacqueline de Jomaron (direction de l'ouvrage) Le théâtre en France Armand Colin Éditeur, Paris 1992.
9. Cécile Backès Anthologie du théâtre français du 20-e siècle, Éditions Gallimard, Barcelone 2011
10. Antoine Vitez Le théâtre des idées. Gallimard 1991.
11. Antoine Vitez L'art du théâtre. Gallimard, 1985.
12. Bernard Dort Théâtre public. Seuil, Paris, 1967
13. Jeanne Laurent // La République et les Beaux-Arts, Julliard, Paris, 1955
14. Jean Vilar Le théâtre, service public, Gallimard, 1975
15. Pascale Goetschel // Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981), Presses universitaires de France, Paris, 2004.
16. Béatrice Picon-Vallin (direction de l'ouvrage) "Ariane Mnouchkine" Actes SUD, Arles, 2009.
17. Marion Boudier Avec Joël Pommerat; Actes Sud-Papiers, Arles, 2015.
18. Olivier Neveux "Théâtres en lutte"; La découverte, Paris, 2007