Худякова Марина Ивановна

СОВРЕМЕННЫЙ ПРОЦЕСС ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ЦИРКА НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ШВЕЙЦАРСКОГО РЕЖИССЁРА ДАНИЭЛЕ ФИНЦИ ПАСКИ

Статья посвящена одному из современных процессов, связанных с использованием форм и средств цирковых представлений в театральном спектакле, то есть своеобразной "циркизации" драматической сцены. В качестве примера можно привести спектакли современного швейцарского режиссера Даниэле Финци Паски, театральные работы которого немыслимы без применения цирковых элементов. И поэтому рассмотрение спектаклей Финци Паски поможет понять особенности современного процесса циркизации театра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/55.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. II. С. 191-197. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Особенностью этой системы является наличие двух составных элементов: кочевой и оседлой системы поселений, функционально-планировочная организация которых формировалась с учетом национальных предпочтений и исторических особенностей.

Рассмотренный процесс развития архитектурной среды региона показал, насколько глубоко он уходит в толщу истории, затрагивая судьбы отдельных народов, их культурные традиции, связанные с этническими особенностями и определенной хозяйственной деятельностью.

Характер размещения населенных пунктов на территории Тувы был неравномерен. Кочевые поселения дисперсно располагались по территории региона, буддийские храмовые комплексы – линейно, в основном в центральной части.

Расположение оседлых русских поселений менялось с течением времени: первый этап характеризовался точечной планировочной структурой, в которой отсутствовал центр, между поселениями не было регулярного транспортного сообщения; второй этап отличается появлением линейной структуры, формирующейся вдоль транспортных и водных магистралей; третий этап выделяется развитием радиальной планировочной системы.

Таким образом, разнообразие хозяйственных типов в регионе, от оседлого земледелия до отгонного скотоводства, способствовало формированию своеобразной пространственной среды и организации населенных мест.

Список литературы

1. **Иргит А. К.** Орнамент в тувинской каменной пластике // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1 (5). С. 66-68.
2. **История Тувы**: в 3-х т. / под общ. ред. С. И. Вайнштейна, М. Х. Маннай-оола. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Новосибирск: Наука, 2001. Т. I. 367 с.
3. **История Тувы**: в 3-х т. / под общ. ред. В. А. Ламина. Новосибирск: Наука, 2001. Т. II. 430 с.
4. **Кенин-Лопсан М. Б.** Традиционная культура тувинцев. Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 2006. 232 с.
5. **Монгуш М. В.** История буддизма в Туве (вторая половина VI – конец XX в). Новосибирск: Наука, 2001. 200 с.
6. **Монгуш М. В.** Ламаизм в Туве: историко-этнографическое исследование. Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 1992. 156 с.
7. **Монгуш М. В.** Тувинцы в Китае: историко-этнографический очерк. Кызыл: Изд-во ИПК «Эне созу», 1997. 87 с.
8. **Середкина Е. В.** Культовая архитектура Тувы в XVIII – середине XX в.: сб. статей // Научные труды Тувинского государственного университета. Кызыл: Изд-во ТувГУ, 2012. Вып. X. С. 59-60.

PECULIARITIES OF TOWN-PLANNING CULTURE OF TUVA

Khvichiya Dzhumber Alikovich
Tuvan State University
dzh1084@yandex.ru

The article is devoted to the examination of the issues of the town-planning development of the territory of Tuva, the formation and development of the architecture, which allows creating a more integrated view on the most significant stage of the formation of historical-cultural traditions in the region. The author has analyzed social, economic and political factors directly influencing the formation of the settlements. The analysis of the architectural-planning concept of the towns allowed revealing the peculiarities of the influence of the culture and lifestyle of the people living in this region on the typology and character of building.

Key words and phrases: town planning; The Republic of Tuva; nomadic settlements; buddhistic settlements; Kyzyl; planning pattern.

УДК 7
Искусствоведение

Статья посвящена одному из современных процессов, связанных с использованием форм и средств цирковых представлений в театральном спектакле, то есть своеобразной «циркизации» драматической сцены. В качестве примера можно привести спектакли современного швейцарского режиссера Даниэле Финци Паски, театральные работы которого немыслимы без применения цирковых элементов. И поэтому рассмотрение спектаклей Финци Паски поможет понять особенности современного процесса циркизации театра.

Ключевые слова и фразы: театрализация цирка; циркизация драматической сцены; цирковое зрелище; «театр ласки»; театр «Сунил»; синтетическое зрелище; режиссёр Даниэле Финци Паска.

Худякова Марина Ивановна
Российский университет театрального искусства – ГИТИС
mkhoudiakova@gmail.com

СОВРЕМЕННЫЙ ПРОЦЕСС ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ЦИРКА НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ ШВЕЙЦАРСКОГО РЕЖИССЁРА ДАНИЭЛЕ ФИНЦИ ПАСКИ©

Для современного театрального искусства характерно использование различных средств и приемов, взятых из разных сфер: от кинематографа и видео до инсталляций и цирка. В частности, взаимодействие

© Худякова М. И., 2015

и взаимопроникновение театрального и циркового искусств являются одной из особенностей бытования мирового театра. Естественно, происходят и обратные процессы, что подтверждается многими примерами обогащения циркового зрелища при помощи кино- и видеосредств. Многие искусствоведы даже утверждают, что цирк XXI века развивается, заимствуя и опыт театрального искусства. Для создания современных цирковых представлений приглашаются известные театральные режиссёры, сценаристы и сценографы, хореографы и композиторы. Театральные режиссеры на протяжении всего XX века использовали элементы циркового зрелища, а в последнее десятилетие эта тенденция оказывается свойственной спектаклям, появляющимся на сценах европейских (и не только) городов.

Вследствие процессов взаимовлияния и взаимообогащения в искусствоведении закрепилось определение «театрализации цирка» еще в начале XX века, однако многие исследователи считают, что процесс театрализации цирка существовал испокон веков и никогда не прекращался. Но именно в первую треть XX столетия, когда все виды искусства переживали ситуацию радикального обновления, стремление создать синтетическое зрелище оказалось едва ли не главной задачей и тех, кто работал в театре, и тех, кто предлагал новые формы в музыке и живописи, и тех, кто был связан с цирком и различными развлекательными зрелищами.

Можно вспомнить, что во многих программах авангардистов содержалось требование обратиться к принципам и формам цирка и балагана, что позволило бы создать энергичное общедоступное зрелище, адресованное массовой публике. Это свойственно итальянским и русским футуристам, сторонникам дадаизма, французским сюрреалистам, а позднее, уже в 50-60-е гг. – многочисленным группам в Америке и Европе, стремящимся отказаться от традиционных форм театрального зрелища.

На протяжении всего XX века большой популярностью у публики и вниманием критиков и искусствоведов пользовались пантомимы (например, работы Жана-Луи Барро) и различные пантомимы-феерии, пребывающие на грани циркового и театрального искусства. Во второй половине столетия подобные представления становятся все более разнообразными, включая приемы различных искусств и пребывая на стыке жанров. Очевидно, к таким зрелищам можно отнести некоторые спектакли Арианы Мнушкиной («Золотой век») и поставленные в нетрадиционных помещениях представления театра «Зингаро» под руководством Бартабаса. Характерными особенностями этих зрелищ становились органичное сочетание средств и приемов цирка и театра, использование особого типа грима, костюмов, разнообразных трюков и включение в действие неожиданных участников. В результате можно утверждать, что в последние десятилетия возникли своеобразные представления, которые можно определить как театры-цирки, которые можно увидеть как на театральных подмостках, так и на арене цирка, а также в пространстве стадиона (гастролируя в Москве, театр «Зингаро» давал свои спектакли в шатре, расположившемся в парке Коломенское).

Творчество современного швейцарского режиссера Даниэле Финци Паски, театральные работы которого немыслимы без применения цирковых элементов, как раз и являются примером развития идеи синтетического зрелища, где главными составляющими частями являются формы и приемы цирковых зрелищ. Потому рассмотрение спектаклей Финци Паски поможет понять особенности этого современного процесса «циркизации театра».

Даниэле Финци Паска – швейцарский режиссёр, писатель, хореограф, который родился в семье фотографов в 1964 году, проживавших в италоязычном регионе Швейцарии в городе Лугано. Финци Паска является создателем швейцарского театра «Сунил» в своем родном городе Лугано. На сегодняшний день он считается одним из самых востребованных постановщиков драматических спектаклей, опер и шоу мирового масштаба, таких как церемонии закрытия Олимпийских игр в Турине (2006 г.) и Сочи (2014 г.).

У Даниэле Финци Паски профессиональная цирковая подготовка. Цирковым искусством он начал заниматься с детства. Благодаря знакомству с клоуном Фери, который жил в том же квартале, что и он, Финци Паска окунулся в цирковой мир. К одиннадцати годам он постоянно занимался гимнастикой и пантомимой, что впоследствии дало ему возможность устроиться помощником Фабрицио Арригони – наставника федерации по гимнастике, которую Арригони организовал в Тичино. Костюмы, перья, блёстки, пластичные балерины и ежевечерние шоу настолько увлекли молодого Финци Паску, что он сказал себе: «Это ремесло слишком красивое и слишком радостное» [5]. Очевидно, что его деятельность в сфере искусства началась с овладения клоунской профессией.

В 1983 году в возрасте девятнадцати лет Даниэле Финци Паска добровольцем уехал в Индию для участия в программе Матери Терезы в помощи неизлечимо больным людям Калькутты. Кризис юношеской любви побудил Финци Паску уехать из родной страны на полгода. Проведенные месяцы в Индии открыли новый период жизни: будущий режиссер познакомился с необычным, непохожим на европейский миром, который полюбил, узнав новых людей и новые удивительные места. Кроме того, Индия значительным образом повлияла на дальнейшее творчество молодого артиста и режиссера, для которого отныне, помимо циркового блеска и клоунских эскапад, стали интересны жизненные истории, не всегда радостные, но, тем не менее, достойные того, чтобы о них рассказать другим не только при помощи цирковых средств, но и обратившись к искусству драматической сцены. Занятия новой деятельностью режиссер посчитал важными для себя и благородными по цели, объясняя впоследствии, что намеревался и намеревается создавать такие театральные произведения, которые могли бы помочь и отдельному человеку, и всему обществу избавиться от фобии и страха: «Если кто-то боится, тогда он нуждается в истории, которая исцеляет» [8].

Вернувшись в Швейцарию, Даниэле вместе с братом Марко Финци Паской и Марией Бонзаниго создал свой театр: сначала он назывался «Сунилский клоун», затем – «Интимный театр Сунил», а сегодня известен под названием «Сунил». В состав труппы театра вошли друзья Финци Паски из его родного луганского

квартала Молино Нуово. Год спустя небольшой коллектив во главе с Даниэле вновь отправился в Индию. Они взяли с собой четыре чемодана с клоунским инвентарём с целью играть бесплатные представления в многочисленных лепрозориях в Калькутте и Бихаре. Давая представления, они использовали написанные собственноручно тексты, что сблизило всех участников – создалась своеобразная театральная семья. В основе спектаклей были простые истории, созданные на опыте повседневных событий, в том числе и тех, которые случались с ними самими. С некоторыми членами этой «семьи» Даниэле Финци Паска работает и сегодня, спустя тридцать лет.

Театральная программа Даниэле Финци Паски, что подтверждают и его театральные представления, сводится к созданию целостного и цельного художественного зрелища с применением самых различных форм и средств, но преимущественно взятых из приемов, используемых на цирковых аренах. Такой подход помогает предложить зрителю неожиданные трактовки и новое восприятие известного материала. Кроме того, усложняются и требования к актерам – они должны приобрести и продемонстрировать навыки циркового искусства и проявить себя не только в качестве драматического артиста, но и в качестве клоуна.

В спектаклях Финци Паски клоуны, несмотря на то, что участвуют в драматическом действии, используют цирковые приемы и клоунские трюки. Все это совершается легко и весело, порой иронично и адресует к артистической виртуозности, свойственной скорее цирковым зрелищам и эстетике цирка. Режиссер даже предложил собственный подход к пребыванию на сцене: с некоторой натяжкой можно сказать, что он создает свою индивидуальную сценическую эстетику и собственную театральную форму спектакля, характерную для всех его работ.

Финци Паска назвал свои представления «театром ласки» (от ит. *teatro della carezza*). Режиссер написал книгу с одноименным названием о том, что это такое, и рассказывал о специфике таких спектаклей в своих интервью.

В своём театре режиссёр постоянно находится в поисках легкости, добиться которой, по мнению Финци Паски, можно посредством создания очень густого и насыщенного света. В свете тоже есть уровень густоты. Само понятие «ласка» (от ит. *carezza*), по мнению режиссера, подразумевает свободу, в частности актерскую, что дает возможность не только стать ближе и понятнее зрителю, но будто бы «прикоснуться» к нему, вызвав эмоциональный отклик, сходный с тем, который возникает при тактильном контакте: «Ни художник, ни архитектор или музыкант, – как говорил в одном из интервью Финци Паска, – не сумеют сделать то, что может “театр ласки”. Актёры – единственные мастера, которые имеют возможность спровоцировать у зрителя ощущения, что они “физически” принимают каждого из публики в свои объятия <...>. Когда я веду спектакль, я никогда не стою на сцене впереди всех, а всегда сзади, за всеми. Прикосновение возбуждает, потому что объясняет что-то. Когда вы держите на руках ребёнка, баюкая его, вам необходима какая-то степень сопереживания, и это сопереживание исходит из вашего дыхания. Каждый день по-особенному разный. Для меня это и есть “театр ласки” – работать с чувствительными артистами. Я не намерен стоять перед публикой и говорить: “я делаю, а ты смотри на меня”. В таком случае это уже не театр ласки, а скорее механическая игра актеров на публику» [Ibidem]. Актёр в «театре ласки» находится там, где находится тот, для кого он рассказывает историю, то есть зритель. Режиссёр стремится, чтобы его артисты были на сцене предельно открытыми, наивными и утверждающими доброту.

В спектаклях Даниэле Финци Паски жизнь изображается не такой, как есть, а такой, какой представляется в мечтах, поэтому определить стиль его спектаклей в привычных категориях невозможно, хотя наверно элементы различных театральных стилей – от романтизма до футуризма – можно заметить в его постановках. Режиссёрские работы не стремятся к правдоподобию, в них создается иллюзорный мир, что погружает зрителя в мечты и ностальгическое настроение.

Один из первых режиссерских опытов Финци Паски в театре «Сунил» был представлен в городке Мелиде, который находится недалеко от Лугано. В некоторых источниках сохранялись описания этой работы, но название затерялось в истории. Действие происходило в пространстве, где не было никакого реквизита, кроме чемодана и лестницы. Единственный участник спектакля выходил на сцену с чемоданом и лестницей, затем ставил лестницу и открывал чемодан, делая вид, будто что-то ищет, и находил… яйцо. Потом он поднимался по лестнице, пытаясь найти равновесие, чтобы яйцо не выпало изо рта. Строго говоря, это представление трудно назвать спектаклем, скорее всего, зрителям был предложен комический эпизод, разыгранный средствами пантомимы, хотя каждый раз действие развивалось по-разному и имело переменный успех.

Наблюдая за поведением актера, исполняющего достаточно сложные трюки, переживающего эмоциональное напряжение, режиссер понял, что сценическая площадка должна стать тем местом, точнее пространством, где актер должен полностью «выкладываться», демонстрировать не только сложные цирковые трюки, но и обнажать душу в любом случае, даже участвуя в короткой пантомиме. И это независимо от того, что на сцене присутствует клоун, акробат или драматический актер... Тогда и зритель вслед актеру поймет значительность того, что происходит на сцене, проникнется сочувствием либо просто получит удовольствие от продемонстрированного искусства исполнителя.

Сильное эмоциональное потрясение, которое в значительной степени повлияло на дальнейшее творчество режиссёра, Даниэле Финци Паска пережил в 1989 году, когда его подвергли тюремному заключению из-за отказа нести военную службу в швейцарской армии. В казённом доме он познакомился с невинно осуждёнными, оказавшись лицом к лицу с несправедливостью и человеческим драмами. Впоследствии в каждом своём спектакле режиссёр пытается подсказать людям возможность решения конфликтов и разногласий мирным путём без насилия. Именно поэтому Даниэле Финци Паска стал называть себя режиссёром-миротворцем, выступающим против армейской службы, ведь последствиями военных действий являются осиротевшие дети, разруха и

увечья. Швейцарский режиссёр стремится, чтобы его искусство было пропитано нежностью и лаской, что порождает как общие режиссерские решения, так и влияет на актерскую технику. Во время пребывания в камере Финци Паска работал над пьесой-монологом «Икар», премьера которого состоялась в 1991 году. Этот спектакль шёл семьсот раз на шести языках в течение двадцати лет, покорив публику всего мира. В этой работе проявились основные черты стиля, свойственные спектаклям театра «Сунил».

Спектакль-монолог «Икар», как пояснял постановщик, был задуман для того, чтобы рассказать зрителям про поиски каждым своего пути и места в жизни. Подобный замысел чрезмерно широк и не передает тех особенностей, что были характерны для самого действия. Исполнитель главной, единственной роли находился по возможности ближе к зрителю, стремился быть до конца откровенным, но в то же время мог перебивать свой рассказ танцами, в частности – танцевал танго. Такое сочетание было важно для режиссера, но театральное искусство предлагало подобный монтаж в некоторых работах разных времен. Однако важно, что стремление Финци Паски создать синтетическое зрелище на первых порах привело к использованию такого пластического искусства как танец.

Режиссёр поставил в театре «Сунил» более двадцати спектаклей, премьеры которых обязательно проходили и проходят в Швейцарии, а затем театр традиционно гастролирует по всему миру.

Спектакль «Дождь» (2003 г.), по замыслу постановщика, должен был стать одним из примеров «театра ласки», продемонстрировать синтез театральных и цирковых форм и донести до зрителя мотив ностальгии и тоски по прошлому. Комментируя свой спектакль, Финци Паска оказался не совсем прав, утверждая, что его не интересуют профессиональные проблемы, а главное внимание будет уделено приятным воспоминаниям о собственном далеком прошлом. В этом заявлении можно заметить явное противоречие: главные мотивы спектакля, сколь личными они бы ни представали, ни в какой мере не могут вступать в конфликт с профессиональными качествами создателя сценического действия. Высказывания режиссера о своем творчестве и собственных замыслах часто бывают излишне субъективными и скорее затуманивают суть и смысл его работ и творческой программы, чем все это проясняют. Недаром один из лучших его спектаклей так и назван – «Туман», речь о котором пойдет далее; несколько туманными и запутанными оказываются и комментарии художника, но такова его индивидуальность.

Как известно, Даниэле Финци Паска вырос в семье фотографов, и спектакль «Дождь», поставленный режиссёром с артистами цирка «Элуаз», подтверждает, что семейная династия не прервалась. Это очередная работа режиссёра, в которой основной темой сюжетной линии является путешествие в прошлое. В театре Финци Паска, по сути, занимается тем же, чем его предки в фотостудии: «…играя со светом и тенью, тщательно выстраивая композицию, он даёт клоунам и акробатам исполнить свои трюки, а в момент пика красоты нажимает на невидимую кнопку, чтобы картина раз и навсегда застыла в памяти» [2].

На сцене присутствовало множество циркачей, одетых в костюмы акробатов начала прошлого века. Девушки в косынках, в полосатом трико и гетрах норовили забраться в пианино, поместиться в чемодан, а вместе с юношами выстраивали живые пирамиды. Как обычно, Финци Паска сам пишет тексты для своих постановок, определяя будущие мизансцены, монтажные стыки элементов из разных видов искусства, ассоциации, которые должны возникнуть у зрителя, реплики и диалоги. Действия в этом спектакле, как всегда, построены на ассоциациях, образах и метафорах, на первый взгляд друг с другом не связанных, но в результате создающих цельное визуальное повествование, в котором все приемы служат первоначальному режиссерскому замыслу. Намерения режиссера реализуются в сценическом действии очень разнообразно, но явно заставляют воспринять центральную тему ностальгических воспоминаний о детских годах и самого постановщика, и его сверстников, и, возможно, каждого, кто будет смотреть этот спектакль. Тогда становятся уместными и погружённые в мерцающий свет, вызывающие ассоциации с нидерландской живописью эпизоды построения пирамид, неожиданно возникающий тапер, похожий на тех, что играли в старых кинотеатрах на расстроенном пианино. Появляются и акробаты, совершающие привычные трюки. Эпизод следует за эпизодом, меняется свет, звучание пианино сменяется оркестровой музыкой, участники сценического действия застывают, как в стоп-кадре: прошлое представлено то живым, то навеки остановившимся. Но в том и другом случае ощущение подлинности происходившего когда-то сохраняется.

Игра артистов-акробатов, без преувеличения, всегда выглядит безупречной: они забавно шутят, поют, танцуют и исполняют самые невероятные цирковые трюки. Особенно это касается номера «Колесо Сира», в котором артист вращается в бешеном темпе по сцене внутри красного хула-хупа. Наряду с подобными «смертельными номерами» в спектакле неожиданно начинали звучать наивные песни и разыгрываться забавные сценки бытового содержания.

В течение всего спектакля с колосников сцены на планшет падают листочки бумаги, которые, по замыслу создателя спектакля, должны восприниматься и воспринимаются как капли дождя, о котором постоянно говорят актёры. Однако в финале представления на сцену начинают падать настоящие капли воды, переходя в долгожданный настоящий дождь. Это финал спектакля и последнее ностальгическое воспоминание. Все участники спектакля, в том числе и акробаты, играют в футбол под дождем, как когда-то играли в детстве, которого не вернуть, и будто бы поэтому они упускают мяч, и он падает в зрительный зал. Потерян мяч, закончилась игра, миновало детство.

В 2007 году Даниэле Финци Паска совместно с цирком «Элуаз» поставил спектакль по собственному сценарию под названием «Туман». Здесь режиссёр объединил приемы и принципы циркового, музыкального, танцевального и театрального искусств, а в основе замысла использовал дзэн-буддистскую истину:

«Некоторые вещи, хотя и верные, могут показаться неправильными какому-нибудь поколению, цена правоты может быть установлена через многие века. Нет нужды требовать немедленной оценки» [7]. Так, «Туман» стал примером сущности вещей, скрытой за видимым.

Благодаря эффекту тумана в пространстве сцены был создан мир грёз, который был так близок, но в то же время так далёк и неуловим. В туманной пелене одни актёры исполняли цирковые экзерсисы, другие – театральные этюды, третьи – играли на музыкальных инструментах.

Даниэле Финци Паска воссоздал на сцене деревню своей бабушки. Сама старушка представала или маленькой, словно карлик, или преображалась в крупную миловидную женщину. В одной из статей, посвященных спектаклю, все, что происходило на сцене, объяснялось фактами биографии постановщика: «Когда он был маленьким, Финци Паска в гостях у бабушки созерцал равнину реки По, окутанную туманом. Вдали он видел верблюдов и грузовые суда, в то время как море находилось более чем в 300 километрах» [5].

В спектакле туман способствовал рождению всяческих фантазий, в призрачном пространстве все становилось возможным. Появлялся ангел, который исполнял мелодию, стуча по бутылкам. Неожиданно возле свинарника (вероятно, это сооружение вызывало в памяти детские впечатления режиссера) оказывался жонглер, в которого превращался мясник, он стоял на качающемся столе для разделки туш животных – типично цирковой номер. На сцене размещались бамбуковые деревья, на верхушках которых вертелись тарелки, а влюбленные играли в прятки в этом бамбуковом лесу, несомненно напомнившем Финци Паске его индийские годы. В пространстве, заполненном туманом, не мог не появиться некий безумец – он протягивал руки, чтобы поймать солнце, хотя в тумане оно не было видно.

Даже в этом коротком описании можно выявить синтетический характер спектакля, состоявшего из цирковых номеров, танцев, а также в действие были включены короткие скетчи, свойственные итальянскому народному театру со времен комедии дель арте. Мизансцены были построены так, чтобы публика не ощущала границ между номерами, а воспринимала все действие как цельное повествование о призраках сбывшихся и не сбывшихся мечтаний, о стремлениях и разочарованиях.

Использовал Финци Паска и рожденный в Средние века принцип симультанности: параллельно основному действию на авансцене разыгрывались буддистские притчи, посвященные истинному искусству и другим восточным мудростям. Но и здесь зрители видели сочетание различных приемов, так как ведущий читал текст, а некоторые тезисы разъяснялись и становились наглядными при помощи двух акробатов. Они выполняли обычные акробатические трюки (прыжки и кульбиты). Между ведущим и акробатами складывались особые отношения, предпочтение ведущего было отдано тому, кто исполнял трюки менее эффектно и менее профессионально. Здесь проявлялось следование одному из положений буддистской мудрости: «Истинное искусство безыскусно». Это высказывание можно трактовать по-разному, но в спектакле в оценках ведущего поддерживалось искусство простое, без демонстрации виртуозности, поэтому простые трюки поощрялись (их исполняли искренне, без самомнения и показной демонстрации собственного мастерства).

В спектакле было занято двенадцать актеров-акробатов, среди которых был даже бразильский золотой призёр по гимнастике, и все они пытались донести до зрителя мудрость тысячелетий посредством приемов «театра ласки». Ласка, лёгкость и доброта стали основными элементами этого театрально-циркового спектакля, а символом оказался белый платочек. Эти платочки в финале держали в руках не только артисты, ибо со сцены их кидали в зрительный зал, и практически у каждого зрителя оставался этот символ доброты и преодоления.

Спектакли «Туман» и «Дождь» участвовали в Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова в Москве, и именно тогда российская театральная публика открыла для себя неординарного швейцарского режиссёра, которого очень полюбила, поэтому новое приглашение на фестиваль, в 2010 году, стало долгожданным событием, потому что Финци Паска предложил московскому зрителю своеобразную трактовку чеховского мира.

На Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова 2010 года Даниэле Финци Паска показал спектакль «Донка, послание Чехову», созданный совместно со швейцарским театром «Види-Лозанн», премьера которого состоялась в Москве в театре Моссовета. До этого он никогда не ставил Чехова, но, приняв предложение директора чеховского фестиваля В. И. Шадрина, с большим энтузиазмом приступил к работе. По свидетельству всех московских и не только московских критиков, спектакль состоялся и стал одним из своеобразных фрагментов мировой чеховианы.

В прологе спектакля «Донка» появляются клоунесса с длинной накладной косой и высокий бородатый мужчина в пенсне. Все происходит перед закрытым занавесом. Вероятно потому, что работа Финци Паски предназначалась не только для русского зрителя, в прологе предлагается несколько сумбурная информация о России XIX века, о рождении в Таганроге мальчика Антона, о курортах в Ницце и Ялте, о каких-то семенах и густых лесах. А может быть – это и не только информация для не вполне осведомленной нерусской публики: возможно, эпизод призван определить характер настроения дальнейшего действия, столь же фрагментарного, полного намеков и недоговорённости.

В спектакле Финци Паски всегда присутствуют интересные и яркие сценографические решения, он любит размещать на сцене неожиданные предметы (каждый из которых сыграет свою роль), использовать элементы архитектуры и обращаться к проекции. И в «Донке» уже в прологе, то ли разъясняя и комментируя то, что произносится, то ли вводя в более широкий круг сказочных мифологических ассоциаций, на занавес проецируются различные изображения фантастических существ и переливаются различные цвета. К используемым ранее приемам и театральным принципам на этот раз режиссер добавляет еще и технику театра теней. В некоторых эпизодах спектакля появляются на заднике различные фигуры, выполняются цирковые трюки. На задник проецируется морской пейзаж, который «оживает», и тени то ли просто исчезают, то ли

тонут в морских волнах. Эта игра с пространством эффектна и органично включена в сценическое действие, что оказалось новым для Финци Паски, но подобные примеры можно обнаружить и в других постановках, так как эти приемы уже стали лексикой современной сцены.

Постановка является своеобразным монтажом фрагментов чеховских пьес, рассказов и эпизодов из жизни самого Антона Павловича. На этой текстовой основе режиссёр предложил визуальное воспроизведение своих мыслей и ассоциаций, связанных с чеховским творчеством и биографией.

В отдельных эпизодах спектакля можно ощутить тонкий юмор и подлинные чеховские настроения, в трактовке Финци Паски не лишенные иронии. Так, например, три акробатки на трапеции сразу напоминают трёх сестёр, которые в спектакле одеты в белые многоярусные платья. Они будто толкаются, сидя на качелях, а потом падают, взлетают и кружатся в воздухе, болтая ногами.

Танцовщица, которая исполняла степ на скользком пластике, – это Нина Заречная. Она танцует, но ноги у неё неожиданно разъезжаются, а зрители – Аркадина, Тригорин и другие персонажи из «Чайки» – показывают ей, каким должен быть ритм, но она снова сбивается, и ритм становится синкопированным, то есть непривычным и новым, как и пьеса Треплева.

Одна из мизансцен иллюстрирует слова Треплева: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, а такою, как она представляется в мечтах». Трюк с двумя акробатами и видеопроекцией становится метафорой воображаемой жизни, которая отличается от реальности; очевиден ироничный характер этой иллюстрации. Иронию постановщик позволяет себе даже в том эпизоде, где сообщается о самоубийстве Треплева: один из персонажей произносит текст, а другой предлагает ему изменить интонацию и быть более оригинальным. В то же мгновение на сцену падала красная лента, которая символизировала пролитую кровь, а сам чеховский герой падал и застывал в эффектной позе. Это либо просто пародия, либо намерение сравнить чеховский стиль с требованиями старого традиционного театра, использовав прием отстранения.

Самого Чехова можно было узнать в сцене, происходящей в операционной, когда на приём к врачу привозили свёрнутую в клубок женщину-змею, которую доктор очень бережно распутывал. Вообще, тема больницы проходила через весь спектакль, тем самым напоминая об основной профессии Чехова.

Наиболее эффектным в спектакле оказался номер с донками – своеобразными удочками для донной ловли рыбы с колокольчиками на кончиках, которыми артисты жонглировали, заявляя, что все поэты и писатели подобны рыбакам. В спектакле можно было заметить ещё много мелких деталей и намеков на эпизоды чеховской жизни и творчества, вплоть до упоминания 5 мая (ведь пьеса «Три сестры» начинается именно 5 мая), которые объединил швейцарский режиссёр, сумев материализовать ассоциации, интуицию и образы подсознания.

Одним из последних спектаклей Финци Паски стала интерпретация судьбы и творчества Сальвадора Дали. В спектакле под названием «Правда» (2013 г.), что и свойственно этому режиссеру, он использовал приемы цирка, включил танцевальные эпизоды, а также оперные фрагменты. Действие состоит из стилизованных фрагментов, воспроизводящих картины Дали, что превратило сценическое пространство в сюрреалистический мир. Фактически Финци Паска экспериментирует лишь с одной картиной испанского художника – это известный, не лишенный оригинальности холст (15х9 метров), который оказался наделен функцией занавеса. Этот холст попал к швейцарскому режиссёру через частный фонд, проявивший большое доверие к Финци Паске, и таким образом работа великого сюрреалиста снова попала на театральные подмостки.

В основе сюжета спектакля – факты биографии художника и история создания холста, который в 40-е годы XX века был изготовлен для нью-йоркского балета «Тристан и Изольда». По замыслу режиссёра, на сцене разыгрывались некоторые истории, напоминавшие о жизни Сальвадора Дали, а также сюжеты, посвященные рождению замыслов и воплощению его различных полотен. Можно согласиться с мнением одного из театральных критиков, который назвал цюрихскую постановку «сюрреалистической поэзией» [7].

Используя в своей постановке цирковую технику и акробатические номера, Финци Паска подтвердил некоторые положения своей программы, в своей основе сводящейся к тому, что движение для его режиссерских замыслов очень важно и является особой формой мышления: «Я чувствую в акробатике тесную связь с восприятием реальности, со стремлением выразить нечто через движение» [2].

На этот раз Финци Паска будто окунулся в мир воспоминаний самого Сальвадора Дали. Прочитывались и некоторые ассоциации, связанные с биографией самого режиссера, то есть в постановке вновь были заметны ностальгические мотивы.

Наличествовали в трактовке Финци Паски и испанские формы, и такие мотивы как бутафорская голова быка, тени кустов апельсина, балерины-цыганки, которые напоминали зрителям о том, что Дали родился и начал свой творческий путь в Испании. Сама сценография тоже вызывала ассоциации с картинами Дали, и отдельные изображения впрямую адресовали к его творчеству, хотя были стилизованы, однако узнаваемы. Разумеется, присутствовали на сцене различные клоуны, без которых не обходился ни один из спектаклей Финци Паски. Использовав на сцене типичный цирковой инвентарь (лестницу, качели, хула-хуп), режиссер придал этим предметам искаженную, то есть сюрреалистическую форму, оживив тем самым тот мир, который можно найти на полотнах Дали.

Заметна в режиссерском решении спектакля о Дали не только ностальгия, но и ироническое отстранение: два клоуна в полной темноте светят фонариком на полотно «Тристан и Изольда» и, обнаружив на нем трещину, с сарказмом начинают кричать: «Что это? Это трещина на шедевре?».

Из монтажа различных элементов, пластических эпизодов, танцев, клоунских реприз и акробатических кульбитов складывается цельное зрелище, характерное для многих режиссеров современного европейского театра. Финци Паска демонстрирует нам тот тип театра, который подробно рассматривает в своей книге

Х. Т. Леман [3]. Особый ритм действию придают эпизоды, в которых ничего не происходит, но после динамических сцен они привлекают внимание и подтверждают, что постановщик спектакля умеет «играть» с моментами тишины и длительными паузами. Несмотря на то, что Финци Паска имеет дело с творчеством Сальвадора Дали, художника циничного и склонного к эпатажу, спектакль, как уже отмечалось выше, пронизан ностальгией, и грезы режиссера, сентиментальные и нежные, доминируют на сцене и создают несколько непривычный образ испанского сюрреалиста.

Швейцарский режиссёр Даниэле Финци Паска, как и многие другие европейские режиссеры, создает синтетическое зрелище с использованием элементов и форм других искусств. Он, конечно, не является пионером в процессе театрализации цирка, он не единственный режиссёр, у которого хорошо развита фантазия и который, опираясь на собственные впечатления и обращаясь к личным воспоминаниям, стремится рассказать при помощи искусства сцены истории о жизни и судьбе разных людей.

В Швейцарии работают и другие режиссеры, которые используют такой же подход к искусству сцены. В качестве примера можно привести соотечественника Финци Паски, клоуна и театрального режиссёра Димитри, который является создателем швейцарского «Театро Димитри» (Teatro Dimitri) и Школы театра Димитри, он тоже ориентирован на синтетический принцип создания театрального зрелища, сосредотачивая основное внимание на элементах циркового искусства: пластике и акробатике, пантомиме и клоунаде.

В этой же манере работает и французский театральный режиссёр Филипп Жанти, в спектаклях которого куклы присутствуют на сцене наравне с актёрами, и его мир спектаклей больше напоминает пространство сновидений. В этом же ряду можно упомянуть также французского режиссёра Оливье Пи, который исповедует принцип мультижанровости сценического произведения, соединяя в театральном зрелище элементы танца и музыки, перформанса и цирка, обращаясь к традициям кабаре и мюзик-холла.

Подводя итоги, можно утверждать, что в творчестве Даниэле Финци Паски, несмотря на распространенное в европейской сценической культуре использование различных внетеатральных средств, налицо индивидуальное начало, относящееся к биографии художника, к его видению истории собственного детства и различных приключений, что позволяет его работам оставаться самобытными и связанными не только с общеевропейскими тенденциями бытования искусства театра, но и стремление обозначить свое творчество как явление гельветической культуры, оперирующей итальянским языком.

Финци Паска подтверждает своими сценическими работами, что некоторые приемы и настроения романтизма не исчезли и в XXI веке, ностальгические и меланхолические мотивы характерны для каждого спектакля, что подтверждает намерение создать новую сценическую утопию, призванную улучшить мир, и хотя в его работах нет и намека на политические сюжеты, это намерение является не только признаком гуманистического миросозерцания швейцарского режиссера, но и позволяет поставить его в ряд художников XXI века, неравнодушных к тому, что происходит как в его стране, так и во всем мире.

Список литературы

1. **Дмитриевская М.** «В театре меня интересует хрупкость» [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1 (67). URL: http://ptj.spb.ru/archive/67/music-theatre-67/vteatre-menya-interesuet-xrupkost/ (дата обращения: 16.05.2014).
2. **Егошина О.** Дальние родственники [Электронный ресурс]. URL: http://www.newizv.ru/culture/2010-02-02/121039-dalnie-rodstvenniki.html (дата обращения: 15.05.2014).
3. **Леман Х. Т.** Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
4. **Макаров С. М.** Театрализация цирка. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 288 с.
5. **Шендерова А.** Чеховский улов [Электронный ресурс]. URL: http://www.kommersant.ru/doc/1314313 (дата обращения: 15.05.2014).
6. **Шоу Corteo – весёлые похороны мудрого клоуна – Даниэле Финци Паска** [Электронный ресурс]. URL: http://ria.ru/culture/20100429/228275236.html (дата обращения: 20.05.2014).
7. **Daniele Finzi Pasca: "Sono uno che racconta storie che curano"** [Электронный ресурс]. URL: https://www.yumpu.com/it/document/view/16468479/daniele-finzi-pasca-sono-uno-che-racconta-storie-che-curano (дата обращения: 15.05.2014).
8. **Rioux C.** Quand les nuages descendent sur terre [Электронный ресурс]. URL: http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/167314/premiere-mondiale-quand-les-nuages-descendent-sur-terre (дата обращения: 15.05.2014).

MODERN PROCESS OF CIRCUS ADAPTATION FOR STAGE BY THE EXAMPLE OF PERFORMANCES OF THE SWISS DIRECTOR DANIELE FINZI PASCA

Khudyakova Marina Ivanovna
The Russian University of Theatre Arts (GITIS)
mkhoudiakova@gmail.com

The article is devoted to one of the modern processes related to the use of the forms and means of circus performances in the theater play that is to a kind of "circusation" of dramatic stage. The author gives the performances of the modern Swiss director Daniele Finzi Pasca as examples, the theatrical works of whom are unthinkable without the use of circus elements. Therefore the consideration of Finzi Pasca's performances will help to understand the peculiarities of the modern process of theater circusation.

Key words and phrases: circus adaptation for stage; circusation of dramatic stage; circus performance; "theatre of caress" / "teatro della carezza"; theater "Sunil"; synthetic performance; director Daniele Finzi Pasca.