

УДК 792

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-73-81

В.Н. Алесенкова

**«ТЕАТР ДЮ СОЛЕЙ» АРИАНЫ МНУШКИН
КАК ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ**

Деятельность «Театра дю Солей» А. Мнушкин впервые рассматривается в качестве театральной лаборатории. Характерные черты лабораторности стали предметом изучения. В статье анализируются этапы постановочного процесса, формы взаимодействия с пространством и публикой, поиск выразительных средств на стыке традиций Востока и Запада, семантический потенциал спектаклей. В результате в экспериментальном творчестве «Театра дю Солей» выявлены стратегические и тактические признаки театра-лаборатории.

Ключевые слова: *Театр дю Солей, Ариана Мнушкин, театральная лаборатория, постановочный процесс, сценическое пространство, синтез традиций, театроведение.*

Год 2024-й стал юбилейным не только для прославленного создателя «Театра дю Солей» (Le Theatre du Soleil) – Ариане Мнушкин исполнилось 85 лет, – но и для самого театра, который был основан ею в Париже в 1964 году – ровно 60 лет назад. По мнению профессора, руководителя франкоязычного театра на факультете французского языка Нью-Йоркского университета Дж. Миллер, Ариана Мнушкин – «самая влиятельная женщина во французском театре и один из величайших ныне живущих режиссеров мира» [1. С.55]; ее отличает способность изобретать поражающие воображение и чувства зрителей новые театральные формы, смелость выступать против общепринятых идей, стремление анализировать и мифологизировать посредством театрального искусства острые исторические и политические события.

Актуальность темы исследования обусловлена следующими факторами: во-первых, несмотря на почтенный возраст театра, в русскоязычном сегменте театроведения до сих пор наблюдается недостаток информации о принципах работы этого интереснейшего творческого коллектива, об уникальном процессе создания спектаклей и концептуальных задачах, которые определяют его эстетику; во-вторых, в связи с двойным юбилеем своевременно дать объективную оценку творческому методу А. Мнушкин и новаторской деятельности театра в целом. При *постановке проблемы* следует обратить внимание, что деятельность «Театра дю Солей», отмеченная тягой к многоплановым экспериментам и направленная на поиск уникальных сценических образов на основе синтеза традиций западноевропейского и азиатского театра, не была удостоена статуса театра-лаборатории. Однако есть основания предполагать, что новаторские идеи А. Мнушкин в сфере актерского существования, взаимодействия с публикой, организации сценического пространства и семантических структур ничуть не уступают по значимости идеям английского режиссера П. Брука, реализованным в рамках созданной им лаборатории – Международного центра театральных исследований в Париже в 1970–1980-е гг.

Исследовательский по своей сути подход А. Мнушкин к режиссуре, который позволил ей воплотить ряд опередивших свое время экспериментальных замыслов своего соотечественника А. Арто [см. 2], как будто остался незамеченным современниками. Мнушкин не упоминается в контексте театра-лаборатории (или экспериментального театра) ни в соответствующем разделе «Словаря театра» П. Пави [3], ни в монументальном труде Е. Барбы и Н. Савареze «Словарь театральной антропологии», посвященном анализу психофизических возможностей актера / танцовщика на пересечении

драматических школ и традиций, хотя издание использует иллюстрацию из тетралогии Мнушкин «Атриды» [4. С. 211]. Вместе с тем важные факты творческой биографии режиссера, представленные в монографии Дж. Миллер [1] и в опубликованной беседе А. Мнушкин со студентами университета Лозанны [5], вскрывают дополнительные сведения, позволяющие изучить наличие признаков лабораторности в работе коллектива.

Цель статьи – выявить в творческой деятельности «Театра дю Солей» признаки, характерные для театральной лаборатории. Для этого необходимо решить следующие задачи: обозначить потенциальные черты театра-лаборатории; последовательно проанализировать наличие признаков лабораторности в ключевых этапах работы Мнушкин над спектаклем, в формах взаимодействия коллектива с пространством и зрителем, а также в структурных и семантических аспектах известных постановок. Научная новизна статьи обусловлена предложенным ракурсом осмысления вклада А. Мнушкин в развитие театрального искусства – впервые экспериментальные практики «Театра дю Солей» рассмотрены через призму театральной лаборатории.

Опираясь на принципы новаторской работы Е. Гротовского, Е. Барбы, П. Брука, Вс. Мейерхольда, Ю. Остэрвы и М. Лимановского, польский театровед З. Осиньский формирует обобщенное представление о характерных для театральной лаборатории чертах. Прежде всего он подчеркивает систематичность исследований и преобладание творческого процесса над результатом, что подразумевает некоммерческий подход к искусству и отсутствие ограничений в отведенных для репетиций времени и пространстве. Как объясняет искусствовед, «спектакль и работа над ним подчинены исследованиям и поискам, становясь их публичной проверкой на определенном этапе. В этом смысле спектакль / представление не является целью, но только средством» [6. С. 111]. З. Осиньский также обращает внимание на важность упражнений / тренингов, способствующих внутренней эволюции участников постановочного процесса и прокладыванию новых путей воплощения драматического замысла. Для коллектива лаборатории, по его мнению, необходима сплоченность общей идеей и возможность осуществлять исследовательские экспедиции для сбора материала, поскольку все театральные эксперименты должны обладать научной ценностью.

Французский театровед П. Пави маркирует термины «театр-лаборатория» и «театр экспериментальный» как равнозначные. В его представлении, эксперимент в театре предполагает готовность искусства к поиску как в области текстов и актерской игры, так и структуры спектакля, которая может подвергаться постоянным изменениям на глазах у публики. П. Пави заостряет внимание на таких характеристиках театра-лаборатории, как маргинальность (по отношению к классическому театру); освоение ранее не предусмотренного для театра пространства, нетрадиционное взаимодействие с публикой; поиск новых средств выразительности у актера и новых способов восприятия у зрителя; осознанное развитие знаковых систем, достижение метафорического эффекта; фрагментирование / монтаж текста и материала; сплав разнородных жанров и техник, сопоставление культурных контекстов [3. С. 364].

Фактически, общим у обоих авторов является пункт о систематичности или постоянстве экспериментальных режиссерских поисков. В основном же перечисленные характеристики не повторяются, однако очевидно, что они дополняют друг друга как два вектора одной системы координат. Если З. Осиньский создает представление о стратегических особенностях театральной лаборатории, подчиненных магистральной цели – исследовательскому процессу посредством спектакля, то П. Пави раскрывает тактические задачи – сферы и возможные методы реализации стратегических установок. Для осмысления стратегической направленности, а значит и определения научной ценности творческого процесса, следует рассмотреть ключевые этапы работы А. Мнушкин над спектаклем.

Идея театра как уникального сотворчества группы актеров и зрителей по инициативе режиссера зародилась в 1968 году, когда во время забастовок и митингов

трудящихся Франции против правительства Ш. де Голля актеры «Театра дю Солей» давали спектакли прямо на заводах («Ситроен», «Рено» и др.). Благодаря непосредственному общению с широкой аудиторией в нетрадиционной обстановке коллектив получил опыт открытого обмена мнением, в том числе по острым политическим вопросам. Из этого опыта три года спустя родилось не имеющее аналогов представление под названием «1789» – по сути, публичное сценическое развенчание мифа о Великой французской революции, ее трактовка как победы, украденной у народа. Детальное описание сценического действия дано в статье Т.Б. Проскурниковой «1789» [7. С. 327–330], но сосредоточимся на постановочном процессе.

Спектакль был создан в результате длительного изучения, сопоставления и обсуждения труппой (при участии приглашаемых зрителей-консультантов) противоречивых взглядов на исторические события конца XVIII века. Режиссер, актеры и технические сотрудники (всего около 40 человек) проанализировали целый комплекс документальных и художественных материалов того времени: литературных текстов, лекций, научных монографий, кинокартин, сценариев, живописных и карикатурных изображений, биографий и стенограмм выступлений лидеров революционного движения, декларативных правовых актов и указов. Так, начальный этап работы носил научно-исследовательский характер. Далее на основе выделенных из общей массы ярких образов и коллизий начались коллективные импровизации.

Ежедневно актеры готовили по 10–15 импровизационных этюдов на заданную режиссером тему, которые к концу репетиционного дня были отсмотрены всей группой. Одни из них А. Мнушкин отбрасывала, другие отбирала для будущей работы, внося в них ряд поправок и предложений. В итоге за четыре месяца было отобрано семнадцать эскизов, которые легли в основу спектакля, и был утвержден актерский состав, причем вне зависимости от авторства отдельных удачных фрагментов. Остальные участники продолжали творческое сотрудничество в другом качестве – придумывали грим, костюмы, декорации. Произносимый персонажами текст и смысловые связи при монтаже сцен, как и элементы музыкального и сценографического оформления, постоянно редактировались сообща и только на финальном этапе работы фиксировались режиссером.

Успешно освоенный метод групповых импровизаций и перманентной вовлеченности коллектива единомышленников в постановочный процесс стал для «Театра дю Солей» базовым принципом, отличающим его от традиционных драматических театров (главным образом ориентированных на текст драматурга и главенство режиссера). Начиная со знаковой постановки «1789» (1971), Ариана Мнушкин целенаправленно реализовывала идею театра как участника политических дебатов своего времени и спектакля как средства взаимодействия с социумом и активного влияния на него. Это подразумевало визуальное и семантическое погружение зрителей в причинно-следственные связи тех или иных резонансных исторических событий с целью «обучения граждан социальному и политическому устройству» [1. С. 34]. Хотя спустя годы, во время московских гастролей, А. Мнушкин называла свой театр не политическим, а историческим [8. С. 309], воля к воспитанию политической осознанности гражданского общества посредством театрального искусства пронизывает и наполняет жизненной силой большинство постановок «Театра дю Солей».

Основой для творческого замысла, как правило, служит объединенный отклик труппы на животрепещущие геополитические и социальные проблемы, вызывающие, по мнению режиссера, к изучению и осмыслению. Так, в спектакле по мотивам У. Шекспира «Ричард II» (1981) в центр внимания помещена проблема смены одного властного режима другим в обход желаниям народа; в спектакле «Ужасная и незавершенная трагедия Нородома Сианука» (1985) высвечивается проблема войны Вьетнама и Камбоджи; в спектакле «Индиада, или Индия их мечтаний» (1987) изучается проблема

братоубийственного разделения Индии и Пакистана; в «Городе клятвопреступников» (1994) осмысливается преступление британских врачей, инициировавших массовое заражение здоровых людей ВИЧ-инфицированной кровью; проблема оккупации Тибета Китаем и причастность к этому французского правительства обсуждается в спектакле «Внезапно ночи стали бессонными» (1997), где в качестве центральных персонажей представлены члены делегации тибетских беженцев; актуальная проблема центрально-азиатских беженцев уже на новом уровне поднимается в спектакле «Последний караван-сарай» (2003), в котором приняли участие актеры из разных стран, в том числе настоящие беженцы; а факт разрушительного наводнения в Китае служит основой для одной из самых красивых постановок А. Мнушкин – «Часовые на плотине» (1999), в некоторых переводах «Барабанщики на плотине» и «Барабаны на плотине», посвященной общемировой проблеме деградации власти, уничтожающей свой народ и в итоге себя. Исключая «Ричарда II», тексты ко всем перечисленным постановкам были написаны французским писателем и ученым Элен Сиксу, которая на протяжении многих лет оставалась бессменным соратником Арианы Мнушкин и воплощала в слове ее оригинальные концепции.

С приходом правительства социалистов (1980-е гг. и далее) «Театр дю Солей» стал хорошо субсидироваться и получил возможность расширить свои проекты. Неоднократно руководителем театра были организованы творческие экспедиции в страны, чьи события становились объектом изучения, а также проводились специализированные обучающие тренинги – все это, согласно З. Осиньскому, отвечает базовым признакам лаборатории. Например, перед «Индиадой» была осуществлена поездка в Индию не только ради ознакомления с культурой и традициями, но и для сбора материала – источниками послужили местные литературные публикации, газетные хроники, воспоминания простых граждан-очевидцев, среди которых проводился опрос. В процессе создания «Часовых на плотине» труппа посетила такие государства, как Южная Корея, Вьетнам, Тайвань, Япония. Затем на протяжении полугода актеры оттачивали в многочисленных импровизациях пластику кукол традиционного театра Бунраку, композитор Жан-Жак Леметр подбирал и создавал новые инструменты для музыкального и звукового сопровождения сцен, скульптор Эдхард Штифель прорабатывал детали масок и костюмов для имитации кукольной внешности, Элен Сиксу написала 400 страниц текста, из которых, по свидетельству Дж. Миллер, в 3-х часовой спектакль вошло только 76 [1]. Так, вопреки законам драматического театра, текст рождался и утверждался в ходе репетиций.

Обращение А. Мнушкин к театральным традициям Востока началось в 1980-е гг. Вероятным импульсом послужило впечатление, полученное ею задолго до этого в длительном путешествии по азиатским странам. Спектакль «Ричард II» (1981), входящий, наряду с постановками «Двенадцатая ночь» (1982) и «Генрих IV» (1984), в «Шекспировский цикл», был навеян А. Мнушкин культурой самурайских воинов и решен в эстетике японских Но и Кабуки. С целью овладения непростыми навыками работы с маской, освоения пластики, танца и вокальных особенностей для актеров были организованы профессиональные тренинги, даже введен режим особого рациона питания и обязательных физических нагрузок, что, несомненно, перекликается с принципом подготовки актеров в театральной лаборатории Е. Грозовского и позже Е. Барбы. Профессиональные тренинги и семинары с ведущими мастерами сцены стали регулярными и проводились в «Театре дю Солей» по 4 раза в год. Это способствовало появлению школы – мастерских по подготовке нового поколения актеров. Школа действует по сей день.

В разговоре со студентами в Лозанне А. Мнушкин призналась, что в ее представлении театр прежде всего должен быть красивым, но также важно, чтобы он оставался формой коллективного поиска и процессом обучения – как для актеров, так и для зрителей [5]. Она подчеркнула, что путь от незнания к познанию, который труппа

преодолевают за полгода непрерывных творческих исканий, включающих интеллектуальные заблуждения и вдохновенные открытия, должен быть пройден зрителями как бы в ускоренном варианте за время спектакля.

Коллектив театра целокупно несет ответственность за то, что он транслирует в зал. Вот почему для максимальной концентрации внимания на смысловой и трансцендентной природе сценического действия облик актера намеренно утрируется – лицо скрывается под маской или стилизованным гримом, а естественная пластика уступает место экспрессивным жестам и пластическим ритмам, принадлежащим «другой» эстетической или культурной модели. Иными словами, чтобы добиться мифологизации современного персонажа или сюжета реальной истории, личность актера должна раствориться в эстетике античной трагедии, комедии dell'arte, катхакали, средневекового ярмарочного балагана или любой другой, то есть преобразиться в элемент сценического ритуала, стать иероглифом «другого» языка. Можно сказать, что артисты «Театра дю Солей», принося таким образом в жертву свое эго ради общей идеи, в некотором роде священнодействуют. Здесь имеется в виду тот самый акт самопожертвования, который в концепции Е. Гротовского начинается с познания актером самого себя и заканчивается раскрытием перед зрителем мельчайших порывов внутреннего мира посредством поэтического языка звуков и жестов [9. С. 34].

Следует отметить, что не только поэтический язык в спектаклях-экспериментах А. Мнушкин постоянно обновлялся, но и внедрение новаторских идей получило широкий охват. В процессе осмысления тактических задач театральной лаборатории, которые, согласно П. Пави, предполагают наличие новизны в различных сферах [3], целесообразно рассмотреть формы взаимодействия коллектива с пространством и публикой и дать оценку результатов творческих поисков в структурном и семантическом аспектах.

«Театр дю Солей» располагается в здании эпохи Наполеона III – бывшем заводе по производству пороха, известном также как Картушери. Необычный для театра просторный ангар, разделенный на три больших зала, А. Мнушкин называет домом, храмом, священным местом и «пространством, где нет ненужных вещей» [8. С. 305–306]. В первом зале размещается библиотека, выставка афиш, многолетних публикаций о театре, там же располагается кафе, еда в котором всегда связана с темой представления. Во втором зале находятся открытые гримерки, интригующие возможностью наблюдать за подготовкой артистов, и в третьем зале – непосредственно сцена. Поскольку зрительские места не пронумерованы, публика приезжает заранее и сразу попадает в атмосферу будущего спектакля. Так, в день «Индиады» с приходом первых зрителей в воздухе появлялся аромат карри и других восточных пряностей, актеры в костюмах персонажей-индийцев встречали входящих, подавали еду, помогали занять места, беседовали на тему спектакля. Для цикла из четырех древнегреческих трагедий по произведениям Эсхила и Еврипида под общим названием «Атриды» (1990–1992) пространство театра было организовано таким образом, что зрители сразу попадали в зону археологических раскопок, которые оживлялись действием античного хора. Благодаря тактильному контакту с артистами-персонажами зрители чувствовали себя не сторонними наблюдателями, а туристами, паломниками и даже участниками происходящих событий.

Яркий пример экспериментального взаимодействия с публикой можно найти в вышеупомянутом спектакле «1789». Сценическое пространство располагалось одновременно на шести деревянных платформах по принципу площадного театра под открытым небом. Сидячие места были ограничены, и большая часть зрителей прогуливалась по залу, когда началось представление. По замыслу режиссера, публика не только получила возможность перемещаться от платформы к платформе, но и принимать участие в массовых сценах – митингах, общем праздничном веселье по поводу взятия Бастилии, заседании Национальной ассамблеи и других. Авангардным

также представляется пространственно-коммуникационное решение в спектакле «Мефисто» (1980) по мотивам романа Кл. Манна (инсценировка А. Мнушкин и Э. Сиксу). Ряды деревянных скамей зрительного зала находились между двумя сценическими площадками, которые, по типу своей конструкции, символически противопоставлялись друг другу как оппозиционные жизненные модели. Согласно описанию Т.Б. Проскуриковой, «спинки скамей были подвижны, и в зависимости от того, на какой из площадок переносилось действие, зрители вставали и, изменив положение спинки, вновь усаживались лицом к сцене» [10. С. 348]. В спектакле «Эфемерности» (2007), созданном на основе коллективных импровизаций, наоборот, уже сценическое пространство разделяло ряды сидящих лицом друг к другу зрителей. Мимо них рабочие сцены передвигали, медленно вращая, круглые и прямоугольные платформы на колесиках, на которых разыгрывались эпизоды театрального действия.

Практически все постановки «Театра дю Солей» получили широкий резонанс благодаря мощному эффекту воздействия на публику. Как отмечает американский писатель, актер и режиссер Дж. Берриман, каждый уходит после спектаклей А. Мнушкин с ощущением, что был частью волшебной сказки [11], и, в частности, такие постановки, как «Последний караван-сарай», заставляют кардинально поменять отношение к беженцам, пробуждая эмоциональное участие [5]. Так, для зрителей ценность спектаклей в Картушери заключается не только в эстетическом наслаждении красивой сценической формой, но и в обретении нового социального, эмоционального и интеллектуального опыта.

Заостряя внимание на поражающих воображение театральных формах, создаваемых А. Мнушкин, следует отметить, что обращение к традициям восточного театра во многом способствовало гармоничному сопряжению в ее спектаклях искусства актера, музыки, танца, жеста, звука, ритма, пространственной конфигурации, цветоцветовой гаммы и ритуального действия. Как отмечает французский театровед А. Юберсфельд, в азиатском театре А. Мнушкин почерпнула вкус к визуальной красоте и совершенству сценического движения, а также богатству знаков и их сочетаний [12. С. 107], позволяющих всякий раз закладывать новые смыслы.

Это тесным образом перекликается с режиссерскими идеями А. Арто, который открыл для себя в восточном театре семантическую глубину внешних форм. Он считал, что позволить западному театру выражаться посредством этих форм, которые «представляют собой жесты, звуки, цвета, пластические решения и тому подобное, – значит вернуть его [театр] к изначальному предназначению, вновь обратиться к присущему ему религиозному и метафизическому аспекту» [2. С. 75]. Значительная часть размышлений А. Арто о театре будущего, изложенных им в двух знаменитых манифестах, нашла оригинальное воплощение в спектаклях А. Мнушкин, что подтверждает экспериментальный характер ее творчества.

Ключом к воплощению эмпирического и метафизического опыта через театральные формы являются актеры. А. Мнушкин называет их «музыкантами тела», способными визуализировать симптомы внутреннего мира [5]. Актеры, непрерывно изучая и осваивая телесность как инструмент невербального языка театра, в сотворчестве с режиссером создают сценические метафоры. Так, представители двух враждующих групп придворных в «Ричарде II» (актеры в стилизованных костюмах самураев с воротником и дублетом елизаветинской эпохи) внешне отличались наличием маски или грима (Но и Кабуки соответственно). Скользя по сцене на полусогнутых ногах, они то располагались, подобно фигурам на шахматной доске, то по спирали двигались вокруг короля и, подчиняясь звукам закрепленного за ними инструмента, напоминали сложный, регулируемый извне механизм. В сценах баталий актеры фыркали, топали ногами, били себя хлыстами, старались держать строй, как боевые лошади, формируя образ управляемого орудия войны.

Люди представляли бесправными куклами в руках жадных безответственных властителей в спектакле «Часовые на плотине». На протяжении всего представления актеры-персонажи (в стиле театра Бунраку) визуально управлялись актерами-кукловодами и, обмякая в конце каждого эпизода, уносились ими прочь. В финальной сцене потопа персонажи-актеры подменялись узнаваемыми миниатюрными копиями – утонувшими марионетками, которые вылавливал из воды единственный актер живого плана – их мастер-создатель. Одновременно над сценой нависала конструкция гигантских блоков с сидящими на них операторами, от которых вниз, к актерам-куклам, были протянуты веревки, создавая масштабную иллюзию системы управления. Так, метафора власти дублировалась и обростала новыми смыслами на основе сценических образов.

Для постановок А. Мнушкин характерна структура коллажа. В прерывистости и фрагментарности спектаклей «Театра дю Солей» А. Юберсфельд прочитала образ разорванности современного мира [12], а Т.Б. Проскурникова подметила наличие технических «приемов кинематографического монтажа, с ритмом смены длинных и коротких кадров-сцен» [7. С. 328]. Такая структура наилучшим образом позволяет исследовать природу театра, экспериментируя с сочетанием жанров, стилей и культурных контекстов.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что «Театр дю Солей» под руководством Арианы Мнушкин вполне отвечает основным стратегическим признакам театра-лаборатории. Этот уникальный, периодически обновляющийся творческий коллектив сплочен идеей систематического изучения форм и возможностей театрального искусства. Отправной точкой спектакля является не текст драматурга, а оригинальная концепция группы, направляемой режиссером. Каждая постановка носит экспериментальный характер, позволяя всем участникам постановочного процесса нащупывать методом импровизации новые пути сценического воплощения дискурса о той или иной актуальной проблеме в контексте современности. Экспедиции по сбору материала и обучающие тренинги характерны для начального этапа работы, и этому способствует отсутствие жесткого ограничения временем. Наконец, спектакль является не столько целью, сколько одновременно исследовательским и творческим проектом – средством познания (для актеров и зрителей) внутреннего и внешнего устройства мира на языке театра.

Тактические черты лабораторности в рассмотренный период деятельности «Театра дю Солей» были выявлены в поиске новых способов взаимодействия с публикой, новых форм организации игрового пространства, новых средств актерской выразительности и новых способов организации смысла через синтез западных и восточных театральных традиций. Театр Арианы Мнушкин, как «искусство трансформации, смешения языков и взаимодействия разных реальностей» [13. С. 29], оказался в авангарде международного постмодернистского движения в сторону размывания границ между театром и перформансом, театром и танцем, театром и цирком, театром и кино, драматическим и кукольным театром. В целом результаты творческих экспериментов Картушери оказали и продолжают оказывать значительное влияние на развитие театральной режиссуры и невербального языка сценического действия.

Литература

1. Miller J. Ariane Mnouchkine. London; New York: Routledge, 2007. 158 p.
2. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 192 с.
3. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
4. Барба Е., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайна искусства исполнителя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.
5. Mnouchkine A. Entretien d'Ariane Mnouchkine avec des etudiants de l'Universite de Lausanne // Etudes de Lettres (Philosophies du jeu theatral). 2020. Vol. 313. P. 301–330. DOI: <https://doi.org/10.4000/edl.3106>

6. Осиньский З. «Лаборатория» Ежи Гротовского // Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 103–119.
7. Спектакли двадцатого века / ред. Бартошевич А. М.: ГИТИС, 2004. 488 с.
8. Мнушкин А. Театр – дом и храм // Режиссерский театр от Б до Ю. Разговоры под занавес века. М.: Московский художественный театр, 2004. С. 303–312.
9. Гротовский Е. К бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 304 с.
10. Проскурникова Т.Б. Восточные черты французского театра (Ариана Мнушкина и Питер Брук) // Театр XX века. Закономерности развития. М.: Индрик, 2003. С. 330–358.
11. Berryman J. Finishing the Story: Le Theatre du Soleil. URL: <https://jeffberryman.com/2009/07/20/finishing-the-story-le-theatre-du-soleil> (дата обращения: 26.01.2025)
12. Юберсфельд А. Ариана Мнушкин и «Театр Солнца» // Теория театра. Академические тетради: альманах. 2000. № 7. С. 107–116.
13. Вайс М. Лепаж и Мнушкина против «культурного присвоения»: театр против реальной жизни // Театр. Живопись. Кино. Музыка 2019. № 1. С. 25–30.

Theatre du Soleil under the Direction of Ariane Mnouchkine as a Theatrical Laboratory

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 1 (95), 73–81.
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-73-81

Victoria N. Alesenkova, Saratov State Conservatoire named after L.V. Sobinov (Saratov, Russian Federation). E-mail: alesenvic@gmail.com

Keywords: Theatre du Soleil, Ariane Mnouchkine, theatrical laboratory, rehearsal process, staging space, synthesis of traditions, performances, theatre studies.

The article considers the activities of Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil as a theatrical laboratory for the first time. The aim of the study is to identify the characteristic signs of laboratory in the work of this famous French creative group. Theoretical reflection is based on the works of theatre scholars Patrice Pavis and Zbigniew Osinski. Such productions as “1789” (1971), “Mephisto” (1980), “King Richard II” (1981), “L’Indiade” (1987), subtitled ‘the India of their dreams’, “Drums on the Dam” (1999), “Les Ephémères” (2007) and others served as material to varying degrees. The article analyses the main stages of the rehearsal process, forms of interaction with staging space and spectators, the search for acting expressive means at the junction of Western and Asian theatrical traditions, and the semantic potential of performances. Previously unknown information is introduced into the Russian-speaking segment of theatre studies. The author concludes that the work of Théâtre du Soleil has a strong experimental character and meets the key strategic and tactical principles of the theatre-laboratory. In this context, the performance is not a goal, but a means of cognition (for actors and viewers) of the inner workings and external structure of the world in the language of theatre. The results of Mnouchkine’s innovative work have had and continue to have a significant impact on the evolutionary development in the field of theatre directing and non-verbal language of stage action in general.

References

1. Miller, J. (2007) *Ariane Mnouchkine*. London; New York: Routledge.
2. Artaud, A. (1993) *Teatr i ego dvojniki* [The Theatre and Its Double]. Moscow: Martis.
3. Pavis, P. (1991) *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary]. Moscow: Progress.
4. Barba, E. & Savarese, N. (2010) *Slovar' teatral'noj antropologii. Tajna iskusstva ispolnitelya* [Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.
5. Mnouchkine, A. (2020) Entretien d'Ariane Mnouchkine avec des étudiants de l'Université de Lausanne [Ariane Mnouchkine interviews students at the University of

Lausanne]. *Etudes de Lettres (Philosophies du jeu théâtral) – Literature Studies (Philosophies of Theatre)* 313. pp. 301–330. DOI: <https://doi.org/10.4000/edl.3106>.

6. Osinski, Z. (2009) “Laboratoriya” Ezhi Grotovskogo [The Grotowski Laboratory]. *Voprosy teatra – Proscaenium*. 3–4. pp. 103–119.

7. Bartoshevich, A. (ed.) (2004) *Spektakli dvadcatogo veka* [Twentieth-century Plays]. Moscow: Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

8. Mnouchkine, A. (2004) *Teatr – dom i hram* [Theatre – Home and Temple]. In: *Rezhisserskij teatr ot B do YU. Razgovory pod занавес veka* [Directing Theatre from B to Y. Conversations under the Curtain of the Century]. Moscow: Moscow Art Theatre. pp. 303–312.

9. Grotowski, J. (2009) *K bednomu teatru* [Towards a Poor Theatre]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr.

10. Proskurnikova, T.B. (2003) *Vostochnye cherty francuzskogo teatra (Ariana Mnushkina i Piter Bruk)* [Eastern Traits of French Theatre (Ariane Mnouchkine and Peter Brook)]. In: *Teatr XX veka. Zakonomernosti razvitiya*. [Theatre of the 20th century. The laws of development]. Moscow: Indrik. pp. 330–358.

11. Berryman, J. (2009) *Finishing the Story: Le Theatre du Soleil*. [Online] Available from: <https://jeffberryman.com/2009/07/20/finishing-the-story-le-theatre-du-soleil/> (Accessed: 26.01.2025).

12. Ubersfeld, A. (2000) Ariana Mnushkin i “Teatr Solntsa” [Ariane Mnouchkine and Théâtre du Soleil]. *Teoriya teatra. Akademicheskie tetradi: al'manakh – Teoriya theater. Akademicheskie tetradi: al'manakh*. Vol. 7. pp. 107–116.

13. Vais, M. Dr. (2019) *Lepazh i Mnushkina protiv “kul’turnogo prisvoeniya”: teatr protiv real’noj zhizni* [When Lepage and Mnouchkine collide with Cultural Appropriation: Theatre Vs Real Life]. *Teatr. ZHivopis’. Kino. Muzyka – Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 1. pp. 25–30.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-81-90

Ши Хуэйцзы, Т.Ф. Шак

ЗВУКОВЫЕ ОБРАЗЫ КИНОМУЗЫКИ А. СИЛАЕВА В РАКУРСЕ ТЕНДЕНЦИЙ МИНИМАЛИЗМА

В статье на основе анализа художественных фильмов «Велга» (2024, режиссер А. Нечаева), «Земля Эльзы» (Россия, 2020, режиссер Ю. Колесник) выявлена роль музыкального компонента, созданного композитором А. Силаевым в технике минимализма. Доказано, что музыка композитора способствует воспроизведению эмоционально-психологических характеристик героев, акустической атмосферы, жанровой специфики фильмов. Это привносит черты современности в воплощение легендарного сюжета «Велги» и в приемы раскрытия традиционной проблематики в «Земле Эльзы».

Ключевые слова: минимализм, киномузыка, А. Силаев, лейттематизм, драматургия, кульминация, многофункциональность.

Минимализм – яркое явление в современном искусстве. Зародившись в американской живописи второй половины XX века, минимализм оказал влияние на все сферы искусства – архитектуру, дизайн, фотографию, литературу, музыку, театр. Не остался в стороне и кинематограф, в синтетической структуре которого идеи минимализма проявляются в технике съемки, режиссерском решении, но главное – в звуковом