

Данилова О.В.

Спектакли «Зингаро» как инициация с архаическими истоками бытия

Аннотация: Способность апелляции к подсознанию путем создания действенно-пластических мизансцен позволяющих режиссеру-постановщику вызывать в воображении зрителей необходимый ассоциативный ряд, способный преобразовать статичность мирозерцания наяву, в смысловую действенно-ассоциационную динамику в воображении, – вот основной постулат предмета исследования. Духовно-философская основа театрально-постановочного мышления Клемана Марти и актеров его труппы – это видоизменение, своеобразное преобразование трансформирующее реальность бытия в сакрально-мистериальное действо. В нем не существует личности, как таковой. Но, это отнюдь и не обезличивание. Скорее всего, это – собирательный архетипический образ, выражающийся в форме интуитивного воплощения. Его бессознательные проявления – это сублимированная интеграция образно-художественного видения, в пластическое действо, обличенное в оригинальную театрально-постановочную форму. Статья рассматривает художественно-эстетические особенности постановок французского конного театра «Зингаро» Бартабаса. Предпринимается попытка аналитического осмысления произведений театрального искусства, созданных Клеманом Марти (Бартабасом), через призму антропоморфизма аудиовизуального философско-психологического восприятия культурно-исторического опыта человечества, инициализированного благороднейшим животным – Лошадью. В изучении исследуемой проблематики используется системный подход, анализ и обобщение. Новая форма метафорического действенно-пластического изъяснения оформленного надлежащим музыкальным сопровождением и интересной световой партитурой, во многом способствует качественной передаче информации на невербальном уровне. Этот постановочный прием пластического театра, вызывающий определенную эмоционально-действенную аудиовизуализацию образов в подсознании зрителей, помогает воплотить режиссерскую задачу именно таким нетривиальным способом.

Ключевые слова: Демонстрационно-исполнительское мастерство, художественные действенно-образные ассоциации, действенно-пластическая философия Бытия, творческо-художественный антропоморфизм, клипообразность мышления, символ-маска, темпоритмический рисунок роли, мистерия, искусство, лошадь.

Review: The main subject of the present research is the human ability to appeal to unconsciousness by means of creating action-plastic stage settings that allow the stage director to evoke necessary associations in the minds of the audience. These images are capable of changing the static character of one's world view of the reality into artistic action and image-bearing associations. According to the author of the article, the spiritual and philosophical basis of the theatricable way of thinking introduced by Clement Marty and his team of actors is a peculiar transformation of the reality of being into the sacral mysteric action. There is no personality in principle there. However, it is not a depersonalization. It is more likely to be a generalized archetypical image expressed intuitively. Unconscious displays of these images are a sublimate integration of the artistic imaginative vision into plastic action revealed in the original theatricable form. The article deals with artistic and aesthetic features of performances staged by the French equestrian theater 'Zingaro' of Bartabas. The author of the present article focuses on the analytical interpretation of the works of theatrical art created by Clement Marty (Bartabas) through the prism of anthropomorphism of the audiovisual, philosophical and psychological perception of the human cultural and historical experience initiated by the most noble animal, the Horse. In the course of her research Danilova has used the systems approach, analysis and generalization. The new form of the metaphoric active-plastic expression established by the proper background music and lighting allows to convey information at the non-verbal level. This staging technique used at the plastic theatre allows to evoke certain emotion-and-action audio-visualization of unconscious images and fulfill the director's intention in a non-trivial way.

Keywords: Art, mystery, tempo-rhythmic pattern of the role, symbol-mask, active-plastic philosophy of Being, creative anthropomorphism, clip thinking, artistic action and image-bearing associations, demonstration and performance skills, horse.

«Зингаро» любит то, что делает и делает то, что – любит, не претендуя ни на что, кроме права идти своей собственной дорогой...

«Бартабас»¹

Спектакли всемирно известного конного театра «Зингаро» (*Zingaro*)² – это всегда неординарность аудиовизуального действия, неоднозначность научных предположений и любительских интерпретаций увиденного, нетрадиционность восприятия и нетривиальность суждений по разным вопросам: начиная от *демонстрационно-исполнительского мастерства* и заканчивая *психологическими и философскими аспектами восприятия*. Послевкусие ощущений, оставляемых шедеврами театрального искусства, созданных Клеманом Марти, еле уловимое и трудно передаваемое. Оно эфемерно. Его нельзя закрепить, а потом воспроизвести вновь. Это эффект – эстетического наслаждения от соприкосновения с неким *Таинством*. Это эффект от соприкосновения с тем, что находится далеко за гранью обывательско-дилетантского понимания. Это нечто такое, что возможность человеческого разума способна осмыслить только лишь в контексте с душевной эмоционально-чувственной составляющей индивидуума. В тоже время, настроившись на эту «волну», происходит осознание фундаментальных основ понимания механизмов

существования всего живого на Земле: от истоков зарождения цивилизации, до апокалипсического ее завершения.

Свою творческую карьеру французский конный театр «Зингаро» начинал в 1984 году дебютным спектаклем «Конное кабаре» (*Cabaret Equestre*). В 1987 году Бартабас представляет на суд зрителей – «Конное кабаре – 2». Через год в 1989 – «Конное кабаре – 3». Затем через два года в 1991 – спектакль «Конная опера» (*Opera Equestre*). После этого последовало ряд знаменитых спектаклей: «Chimere» (1994), «Eclipse» (1997), «Triptyk» (2000), «Lougta» (2003), «Battuta» (2006), «Darshan» (2010), «Calacas» (2011), «Golgota» (2014), «They shoot angels, don't they? – (elegies)» (2015), – вызвавших в театральном мире большой общественный резонанс и как следствие признание критики.



¹ «Bartabas (Бартабас)» – псевдоним Клемана Марти – основателя, директора, режиссера-постановщика, художественного руководителя и актера знаменитого французского конного театра *Zingaro* («Зингаро»). Изначально, Бартабас, по словам самого Клемана Марти, это – вывеска «БАР. ТАБАС» на маленьких лавочках, где продают сигареты и разные мелочи.

² *Zingaro* («Зингаро») появились в 1984 году, когда Бартабас основал свой театр и назвал его в честь любимого коня Зингаро (что в переводе – цыган), который проработал на сцене всю свою жизнь и пал спустя четырнадцать лет, во время спектакля на гастролях в Америке

Спектакли «Зингаро», с которыми познакомилась российская публика, привезенные Бартабасом и продемонстрированные в рамках Международного театрального фестиваля имени А.П.Чехова в Москве сразу же вызвало массу разнополярных толкований и попыток осмысленно интерпретировать увиденное. В шапито, фривольно раскинувшись на гостеприимных просторах парка-заповедника «Коломенское» несколько вечеров проходило странное и в то же время завораживающее зрелище. К величайшей радости устроителей

этого гастрольного турне, сопряженного с рядом трудностей (не только потому, что это был один из самых дорогостоящих творческих бизнес-проектов театрального фестиваля, но и решение множества вопросов, связанных с транспортировкой и оформлением соответствующей таможенной документации, а также другие сложности, сопряженные с гастрольной деятельностью коллектива), достойно с ними справившихся, равнодушным не остался никто, ни один зритель. Даже и после окончания гастролей французского конного театра долгое время периодические издания, средства массовой информации и форумы интернет-порталов пестрили разного рода сообщениями, пытаясь осмыслить, что же за феномен увиденного представил им этот странный, экстравагантно-эпатажный Бартабас и его не менее странный театр, где основной актер – *Лошадь*. Именно это стало «камнем преткновений» в высказываниях очевидцев-рецензентов.

Эти рецензии, тем не менее, имеют огромное значение для исследовательского процесса. Условно их можно разделить на две категории. Первая – это те из них, которые были написаны сразу же после просмотра, под впечатлением от спектакля, что способствует наиболее точной и правдивой передаче эмоционально-чувственного ощущения, полученного рецензентом от увиденного зрелища. И, вторая – рецензии, написанные чуть позже, которые не только передают увиденное, но и представляют *читателю*-зрителю осмысленные аспекты, воссоздающие произошедшее и анализирующие его. И в том и в другом случае они имеют определенную ценность, так как способствуют формированию общего художественно-эстетического впечатления при анализе феномена французского конного театра «Зингаро». Но, есть одна интересная особенность, объединяющая порой совершенно разноречивые мнения – спектакли Бартабаса всегда оставляют след в сознании зрителя, заставляя размышлять на предложенную тему, как правило, абстрактно.

Вот лишь некоторые из них:

«...По Бартабасу, выходит, что тот, кто один, без лошади, слаб, незащищен и лишен покоя. Всадники же сильны, беспощадны и загадочны. Безлошадные рождены ползать, страдать и погибать»[1].

«...Джигитовка, вольтижировка, школа венской выездки – *высшая школа верховой езды (курсив мой – О.Д.)*... Но дело не только в этом. Умение погрузить действие в куль-

турный контекст, насытить его игрой ассоциаций – все это здесь есть, но воздействие спектакля глубже. Бартабас обращается к древним, подсознательным, архетипическим образам, дремлющим в душе современного человека, к тому, что когда-то связывало его предков с конем»[2].

«...Стоит сказать, что Бартабас – человек не только тонкий и изобретательный, но и остроумный. В отбивках между частями маэстро выпускает на арену коверного, ровняющего песок. Причем первый раз он делает это в содружестве с огромным тяжеловозом, а второй, к вящей радости детей, с помощью очаровательной пони, явно осознающей важность возложенной на нее миссии и трогательно переходящей с рыси на галоп. Уж не знаю, театр это или цирк, но вместе – точно искусство»[3]. Справедливости ради надо отметить, что уважаемая рецензент газеты «Время новостей» Марина Давыдова несколько ошиблась, представив униформиста, разравнивающего опилки с песком, как *коверного*. У коверного клоуна, выходящего на цирковой манеж (и не только), совершенно другие функциональные задачи. Хотя, безусловно, источником зарождения коверной клоунады в цирке послужил прообраз униформиста-«неумехи», убирающего манеж после предыдущего номера и расставляющего на нем реквизит для последующего. Но, к сожалению, к конному театру «Зингаро» это не имеет никакого отношения. Здесь скорее можно провести лишь некоторую аналогию с цирком в том, что используется постановочный *принцип контраста*: лошадь-тяжеловоз и как резонер – хрупкая пони. Уж если и является в данном эпизоде кто-то «клоуном», то это та самая милая пони, так трогательно убегающая от униформиста и эксцентрично переходящая с рыси на галоп.

«...Видишь, как кони пробегают в узких промежутках между рядами распластанных человеческих тел. Как бешено галопирующая лошадь гонит по кругу одинокого и испуганного беглеца. Как гордый всадник безжалостно сбрасывает наземь вскочившего к нему в седло собрата. Понимаешь, что дело идет на секунды и миллиметры, чуть в сторону – и трагедия неизбежна. Понимаешь. Но слово «дрессура» категорически диссонирует с гармонией замысла»[4].

«...Все они, гнедые, белые и каурые, прискакали к нам из Франции, послушные воле человека, который придумал себе совсем лошадиное имя Бартабас. В отличие от Караба-

са-Барабаса, укрощавшего тряпичных артистов плеткой-семихвосткой, Бартабас со своими хвостатыми нежен, словно с женщинами. Впрочем, женщины в его труппе тоже похожи на лошадей: статные, гордые, и у всех длинная, зачесанная назад грива, которая, когда они срываются в галоп, полощется по ветру»[5].

Попробуем разобраться в полифонии суждений, высказанных в адрес нашумевшего своими эффектными постановками французского конного театра, в контексте инновационных современных постановочных формообразований мирового театрального искусства.

Начало XXI века было ознаменовано великим множеством таких реформаций художественно-постановочных форм. Они создавались и эволюционировали не только в театральном творчестве. Эта – *тенденция современности* – коснулось всех слоев культуры и искусства, литературы, театра, кино и других зрелищно-массовых видов искусства. Это было неким характерным признаком эпохи, определяющим культурно-исторический контекст, в котором существует характерная для каждого временного периода так называемая *временная идентификация*.

«В европейском театроведении существует и более обобщающее понятие – *«visual theatre»* («визуальный театр»). Оно указывает на преобладание визуальных средств в создании драматургии спектакля, подчеркивает связь театра с формами современного визуального искусства»[6]. Это говорит о том, что многие искусства «задумываются» о качестве передачи информации, ее *интеллектуальной абстракции* и *сверхтекстуальности*.



Существование сопряженных художественно-драматических аудиовизуальных форм авангардного искусства наиболее активно наблюдается с середины XX начала XXI века и является следствием экспериментов в этой области с начала XX века. «Визуальный театр» коренным образом отличался от традиционных театров. Авангардистские экзерсисы были определяющими для экспериментально-лабораторных творческих исканий в области театрального искусства, которые существенно раздвигали границы восприятия, визуализируя ассоциативно-действенную постановочно-демонстрационную форму. Благодаря этому, формировалась *образно-пластическая драматургия* нового художественного философско-метафорического, символического зрелища. «Элементы обмана зрения и интеллектуального «приключения», влияя на восприятие и психику зрителя, заставляли его вступать в диалог с произведением искусства. Как полагает автор, современные театры, с одной стороны, наследуют традиции арт-практик XX в., а с другой – отсылают к старинным иллюзиям, сыгравшим в развитии культуры важную роль»[7].

Это то, что искусствовед Ричард Костелянец в 1968 году назовет *«Theatre of mixed means»* («театр смешанных средств»). Чуть позднее в 1977 году критик Бони Маранка предложит термин *«Theatre of images»* («театр образов»), характеризуя демонстрационно-постановочное направление в котором нет традиционной драматургии, нет психологизма образных характеристик «по-станиславскому», нет привычных сюжетно-драматических коллизий.

В одном из своих интервью Бартабас говорит: «Мою обычную манеру работать можно назвать мозаичной, я собираю вместе музыку, фрагменты образов, какой-то визуальный ряд, – и потом на основе этого выстраиваю свой спектакль». Демонстрационно-постановочное формообразование, в котором так органично существуют спектакли французского конного театра, это не дань современной моде и времени, требующей все новые и новые зрелищно-развлекательные формы, это *действенно-пластическая философия* Бытия.



Роль проводника, в этот безграничный психоделический мир органического естества, Бартабас определил не Человеку... а, *Лошади*. И, это сделано, вполне даже может быть, неосознанно. Все дело в том, что человек, по мнению режиссера-постановщика спектаклей конного театра «Зингаро», не может быть абсолютно объективным «третьей судьей» в сложно структурированных философских вопросах Бытия. Поскольку гуманистические идеалы его (человека) естества предполагают «реверанс» солидарности в сторону «себе подобных». А, лошадь, в данном случае – это одушевленная абстрагированная субстанция, существующая в природе как в одомашненном, так и в диком (*Equus ferus*) виде. Такой дуализм позволяет ей сохранить живую связь между цивилизованным миром людей и архаическими истоками своего природного естества. Только такое благородное животное, как Лошадь (по мнению Бартабаса), может и должно выполнить эту непростую миссию. Клеман Марти именно поэтому на ней акцентирует максимум внимания, отводя ей заглавную роль. Роль того самого объектив-

ного арбитражного судьи, беспристрастного в принципиальности решений извечных вопросов Бытия. Людям остается только научиться ее понимать. И, поскольку это качество дано не каждому, именно Бартабас и его труппа, в своем творчестве, осуществляют такого типа *синхронный перевод* с «лошадиного».



Парадоксальным образом *мозаичная режиссура Бартабаса*, слагающего поэтическую историю *Лошади*, соединяет разрозненные пазлы человеческого подсознания в единую картину Бытия, со всеми вытекающими последствиями: художественно-эстетическим восприятием, образно-философским пониманием, психоэмоциональным чувствованием, а также многими другими творческими и понятийными аспектами.

Искусство и искусствознание

Истоки этого интуитивного художественного самовыражения вполне возможно отнести к античным религиозно-обрядовым действиям. Подсознание театрального постановщика из Франции, как бы *припоминает* некоторые ключевые моменты психоэмоциональной связи с глубокими архаическими истоками, которые имеют гораздо более четкую адресацию к вневременным основам бытия, начиная с палеозойской или мезозойской эр. Слишком точны эмоционально-чувственные ассоциации зрителей в постановках Клемана Марти, вызываемые их художественной визуализацией в пространстве театрального спектакля.



Здесь также можно провести определенную аналогию с зарождением и развитием многовековой *масочной* культурно-исторической традиции, берущей свое начало в ритуально-обрядовых действиях. Где маска это не просто копия застывшего изваяния, выражающее довольно опосредованное отношение к правдивости естества внутреннего переживания. Это скорее метафорический собирательный образ архетипических особенностей коллективного бессознательного, в роли которого выступает не отдельный сегмент регионального или этнического свойства, характеризующий только свой ареал обитания, а все человечество в целом. Особенно примечательно, что это не маска античного героя, бросающего вызов, преследуемому его року, это и не комическая маска Дзанни из *Commedia dell'Arte*.

Это – *символ-маска*.

Что она из себя представляет? Это – *череп Лошади*. Именно эта символическая маска

идентифицирует, происходящее на демонстрационной площадке театра «Зингаро», с архаическими истоками Бытия, где Человек, являлся лишь частью огромного саморегулируемого и самосовершенствующегося мира Бытия. Именно маска – череп Лошади – идентифицируется и с былинным эпосом: например, сказаниях о трех богатырях. Где лошадь – это не просто верный друг и надежный помощник, а еще и мудрый наставник. Идентификацию можно продолжить и с памятниками мировой художественной культуры: например, «Словом о полку Игореве». В бессмертном произведении, череп Лошади,

это и символ верного друга, павшего в смертельной схватке с врагом, находясь «бок о бок» со своим хозяином. И, символ смерти, так как служит пристанищем для ядовитых змей, одна из которых умертвляет вешнего Олега. Примеров такой идентификационной проекции *маски Лошади* можно представить не малое количество. Но, архаичность ее происхождения, обрядово-языческие и культовые священнодействия, в которых присутствовала (или продолжает

присутствовать) сама лошадь многократно насытили образ *символ-маски*. Абстрагируясь от действительности, он существует как бы в параллельном мире, где непринадлежность Лошади ни к человеческим особям, ни к человеческому социуму, позволяет ей быть в несколько необычной для нее роли. В роли беспристрастного историографа, объективность суждений которого (в связи с явным отсутствием *субъективизма суждений*), не подвергается никакому сомнению. Нужно только расшифровать язык передачи информации – *лошадиный язык*.

Новая форма *метафорического действенно-пластического изъяснения* оформленным надлежащим музыкальным сопровождением и интересной световой партитурой, во многом способствует качественной передаче информации на вневербальном уровне. Этот постановочный прием пластического театра, вызывающий определенную эмоционально-

действенную *аудиовизуализацию образов* в подсознании зрителей, помогает воплотить режиссерскую задачу именно таким нетривиальным способом.

Поток ассоциаций, формирующийся в стройный ряд сюжетно-драматических коллизий, держат в постоянном напряжении зрительскую аудиторию, наблюдающую за происходящим действием. Оно не стандартизировано ни театральными постановочно-драматургическими канонами, ни пластическо-демонстрационной формой реализации столь необычного театрального спектакля. Но, в нем есть что-то такое, что непременно роднит всех соглядатаев и соучастников этого оригинального конно-эпического зрелища. И, это самое *нечто* – ни что иное как *архетипическая модель* архаического сосуществования Человека и Животного, где и человек и животное стояли рядом на одном эволюционном уровне, и были одинаково незащищены как перед лицом природных катаклизмов, так и перед лицом любой другой опасности, подстерегающей их на каждом углу. Тогда еще не было ни родовых общин, ни рабовладельческого строя, ни феодальной зависимости. В те далекие времена и Человек, и Животное были «один на один» с Природой. Между ними можно было бы поставить знак равенства. И, не высокие морально-этические принципы двигали сознанием человека и определяли характер и манеру его поведения, а умение сноровисто и проворно, владеть копьём с каменным (а, позднее с железным) наконечником и топором: в поисках необходимой провизии, постройке убежища, жилища, да и при самообороне это было не лишним.

Осмысление необъяснимых на тот момент процессов, происходящих в природе, существовало на уровне инстинктов и интуиции. Разговор с животными, птицами, одушевление неодушевленных предметов, способствовало зарождению новых *понятийных* форм, способных более-менее аргументировано объяснить личностное мировосприятие и мироощущение (в том числе религиозное). Все это как нельзя лучше объясняет тот факт, что Клеман Марти в своих конных инсценировках сводит к абсолютному минимуму разного рода текстовые разговорные интерпретации (отсутствие диалоговых сцен, употребление речи, как средства передачи информации). Очевидно, что для него *слововоспроизведение* не является основным критерием демонстрации своих конных шоу. Но, это совсем не

значит, что «речь» полностью отсутствует. Ее присутствие определяется звукошумовой партитурой спектакля. Отрывистые возгласы, вскрикивания, непонятный, по первому ощущению, но такой «до боли знакомый», внимательно прислушивающемуся европейскому уху зрителей, речитатив, – все эти *звукоизъяснения* ни что иное, как зарождающая *архаическая речь*.

Именно поэтому спектакли конного театра «Зингаро» являются своего рода инициацией с прошлым, с глубоким архаическим прошлым. У этой инициации есть определенная амбивалентность. С одной стороны – это инициация *Современности* с истоками ее архаического *Прошлого*, а с другой – это инициация, апеллирующая к фундаментальным основам Бытия, составляющих современное множество философско-эстетических и религиозных, морально-этических и нравственных, культурно-исторических и ряд других основных социокультурных парадигм, сформировавшихся множеством тенденций, в том числе и художественных. В некоторых из них инициация трактуется как *процесс Возрождения*. В других – как фактор *Перерождения* в возрождении из Прошлого.

Духовно-философская основа театрально-постановочного мышления Клемана Марти и актеров его труппы – это видоизменение, своеобразное преобразование трансформирующее реальность бытия в сакрально-мистериальное действие. В нем не существует личности, как таковой. Но, это отнюдь и не обезличивание. Скорее всего, это – собирательный архетипический образ, выражающийся в форме интуитивного воплощения. Его бессознательные проявления – это сублимированная интеграция образно-художественного видения, в пластическое действие, обличенное в оригинальную театрально-постановочную форму.

Аналогичными постановочными приемами в своих театральных философско-пластических спектаклях пользовался режиссер-реформатор Гедрюс Мацкявичюс (Гедрюс Казимирович Мацкявичюс (лит. Giedrius Mackevičius, 18 мая 1945 – 13 января 2008, Москва) – театральный режиссёр, заслуженный артист РФ, один из основоположников и приверженцев отечественного творческо-экспериментального театрального режиссерско-постановочного направления (формы) сценической интерпретации – пластической драмы. Создатель «Театра пластической драмы»). Он считал, что использование научных

методов изучения природы человеческой сущности, таких как *психоанализ*, *аналитическая психология* и др. – так же необходимы, для полного понимания сущности человеческого бытия, как и знакомство с шедеврами мировой художественной культуры. Г. Мацквичюс говорил, что изучение этого вопроса с точки зрения психологии и философии необходимо для того, чтобы понимать механизмы «с помощью которых в человеке можно раскрыть залежи инстинктов и мудрости, способных как окунуть человека в звериное логово, так и приблизить к самому Богу» [8].

Способность апелляции к подсознанию путем создания действенно-пластических мизансцен позволяет режиссеру-постановщику вызывать в воображении зрителей необходимый ассоциативный ряд, способный преобразовать *статичность мирозерцания наяву*, в смысловую *действенно-ассоциационную динамику* в воображении – это талант, которым, вне всякого сомнения, обладает Клеман Марти. Лошадь является лишь проводником, но самой основной частью *внутреннего диалога*. Такая функция для этого благородного животного также выбрана Бартабасом не случайно. Именно *проводник*, а не источник, и не со-участник. В данном аспекте, на мой взгляд, это принципиальная позиция Художника-Бартабаса. Это его режиссерская сверхзадача, формирующая оригинальный постановочный подчёрк.

Мне кажется, здесь очень уместна определенная аналогия с польским режиссером-реформатором Ежи Гротовским. Он взял за первооснову работы с актерами, да и всего их сценического и жизненного существования известную форму «театр-дом». Привлекая для своих лабораторных экспериментов специалистов в области индийской йоги, буддийских монахов и т.д. – он создавал дом-храм, в котором жили его «послушники». Он также как и Бартабас делал огромную ставку на *психофизическую эмоционально-действенную пластическую импровизацию*, которую «доставал» из подсознания актера путем медитативных тренингов и другими формами психологического, психофизического и ассоциативного воздействия. Размывание границ *бытия* (как идентификационной модели реальности своего существования сегодня) и *инойбытия* (как ассоциативная инициация с опытом, «припоминанием» и другими атрибутами античного философского мироощущения) формировала своего рода проек-

ционное наложение одного изображения на другое. Именно полученный результат этого соединения и формирует в сознании зрителей образно-художественную действенно-пластическую драматургию такого рода спектаклей.

Пребывание в пограничном психофизическом состоянии формировало, как мы знаем, и определенную мировоззренческую эстетику Ван Гога. Дело в том, что *аудиовизуальные действенно-пластические картины* Бартабаса также имеют оригинальное постановочное решение. Оно заключается, прежде всего, в том, что в них присутствует *многомерность*. В них, также как и в творчестве великих художников или в кинематографическом искусстве присутствуют планы: крупный (или ближний), средний (или общий), дальний (или перспектива) и т.д. Причем, они совершенно идеализированы: пластической манерой сосуществования, соответствующей костюмировкой, грамотно подчеркнуты цветовой гаммой и световой партитурой спектакля. Художественный вкус и высокоинтеллектуальная ментальность, являющиеся базовыми элементами эталонизации сублимационного представления о Прекрасном, ощущаются даже в формировании ассоциативных образов, которые передаются от режиссера-«гуру» очевидцам этого почти мистического таинства, по тончайшим нейронам сознания. Здесь можно ощутить узнаваемые «нотки» экзистенциализма; и минимализм, во всей его красе и простоте; вычурный модернизм, с его кафе-шантанном (или кафе-концертным) прошлым; сюрреалистические и экспрессионистские «картинки», странным образом уживающиеся, несмотря на свою антагонистичность. Но, самое главное – это действие, которое зрительскую аудиторию ни к чему не обязывает, оставляя за каждым из нас право на анализ увиденного и свою философскую трактовку. Ибо каждая из них составляет тот самый опыт, «припоминание», *мир Идеи* (по Платону), – все, что так тесно связывает нас с великим Прошлым и то, что предвосхищает неведомое, но такое манящее к себе, Будущее.

Пластические, танцевально-хореографические элементы, выстроенные по такому постановочному принципу, способные манипулировать образно-художественными ассоциациями зрительского подсознания, характерны для еще одного известного театрального режиссера-балетмейстера – Пины Бауш. Ее упоминание здесь не случайно, если вспомнить о бартабасовской постановке спектакля

«Триптих», первая часть которого проходит на музыку Стравинского. «Сюжет выдерживается языческий, подобно тому, как его ставила Пина Бауш» [9], – на ее спектакль Клеман Марти ссылается в тексте буклета.

В постановке любого пластического спектакля главную роль играет тело актера. Это основное фундирующее средство художественной выразительности такой формы постановочной интерпретации. Вся информация приобретает *телесно-ориентируемую кодировку* в жестах, позах, движении. Актер общается со зрителем с помощью *языка пластического действия*. Абстрактизация персонажей, такого рода спектаклей, совершенно очевидна и в полнее объективна. Этого требует не только постановочная форма сценического действия, но и пластический язык – основное средство выразительности режиссерского замысла. Талантливый театральный актер, через пластику своего тела всегда может репрезентовать зрителям не только свои внутренние эмоционально-чувственные переживания, но и воспроизвести множество подражаний другим персонажам (в том числе и животным). А, животное, как театральный актер, способно на нечто подобное?... Лошади «Зингаро» прекрасно справляются с этой поставленной задачей. Более того, благодаря уникальности *«лошадиного» языка*, природная органика которого, в тандеме с бартабасовской режиссурой, позволяют ощутить невербальное единение не только с персонажами его спектаклей, но и с огромной эпохой вселенского мироздания.

Пластический театр, а особенно отечественный, как явление мировой художественной культуры изучен далеко не полностью. Да и научные изыскания в этой области, среди наших соотечественников, к сожалению не многочисленны. Существует ряд терминологических трансформационных представлений современного пластического театра, например: «танцтеатр» (П. Бауш); «театр фрагментов» (Р. Феличиано), «постмодернистский антибалет» (Н. Маньковская). Е.Н. Князева выдвигает формулировку телесно-ориентируемой феноменологии как «тело-сознание», обозначая неразрывную связь этих, казалось бы, совершенно антагонистических, понятий.

К изучению телесно-ориентированной проблематики, сопутствующих практик в начале XX века обращаются исследователи разных областей жизнедеятельности человека: искусствоведы, философы, психологи, социоло-

ги, культурологи, – что свидетельствует о повышенном интересе к *телу* как к источнику информации, как к *знаку*, или *комбинации знаков*. Особенно это применительно к обнаженному телу, где *нагота* – это телесно-ориентированная метафорическая (часто опозитивированная, эпическая и т.д.) абстракция *тела-символа*. В спектаклях Бартабаса именно Лошадь предстает во всех ипостасях своей наготы: без упряжи и расседлованная, с выбритым наголо хвостом и т.д. Она органична в своем «артистическом» *амплуа-естестве* и прекрасна в своей природной органике. Поэтому в ее «игре» не может быть «актерской фальши», изначально.

В цирковом искусстве есть такой жанр, который называется – *дрессура на свободе*. Его принцип основывается на подаче невидимых для зрителей, но абсолютно понятных для лошади знаков (команд), на которые она соответственным образом реагирует. Но, французский конный театр «Зингаро» принципиально отходит от дрессировки в прямом и переносном смысле. Он использует элементы джигитовки, вольтижировки лишь как средство *пластического диалога* Человека и Лошади.

Особое внимание хотелось бы уделить сопровождающему музыкальному и световому оформлению спектаклей Бартабаса. Это не просто набор выразительных средств, подчеркивающих основное действие. Это, прежде всего – *само действие* – его неотъемлемая часть: как пластика, как артисты (люди и лошади). Это составная часть действия, формирующая его концептуальную *атмосферную* ауру.

Интонационность музыкального оформления спектаклей «Зингаро» позволяет, во всем многообразии эмоционально-чувственной сферы, наслаждаться *звукооформительской* визуализацией зримых образов. В античном театре, как нам известно, интонации отводилось самое почтенное место в декламационном искусстве актера, а партитура записывалась нотами. Именно *интонационные пассажи* лучше всего могут передать всю гамму переполняющих душу чувствований, эмоциональное и психологическое состояние.

Музыкальное сопровождение спектакля, в тончайшем слиянии с актерской пластикой животного (лошади) и человека, очень точно подчеркивает, невербально транслируя, интеграционное ощущение прикосновения к сакрально-мифологизированному таинству как инициации с архаическими истоками бы-

тия. Звукошумовая среда, окутывающая спектакли французских конников, это еще одна существенная деталь в постановках Клемана Марти, которая основательно базируется на органике пластического сосуществования в контексте спектакля. Здесь музыка не живет обособленно от действия, и не оттеняет его. Она и является самым *действием*. Она – это *аудиолизация* визуальности действенно-пластической партитуры роли.

Синтетическая взаимопроникновенная связь у музыки и пантомимы существует на протяжении многих лет. С появлением величайшего мима и родоначальника этого вида пространственно-временно искусства Жана Батиста Гаспара Дебюро, пантомима приобрела еще одну существенную черту своего искусства. Она стала обладательницей статуса «поэтической пантомимы». Образ Пьеро, в котором выступал Дебюро, конечно же, имел в своем репертуаре и лирические, и трагикомические *музыкально-пластические интонации*. В спектаклях «Зингаро» также присутствует лирико-романтические нотки ностальгического отрешения от Современности для проведения обряда инициации с неумолимо отдаляющимся Прошлым, его «генетическими» истоками, мироощущением и всем тем, что связано с сегодняшним пониманием значения слова «архаичность».

В пластическом театре, театре пантомимы и других театральных постановочных формах аналогичной направленности, сценическое движение (манера сценического сосуществования) имеет ряд пластических интонационных категорий аналогичных музыкальным. Например, *экспрессивность* равна *жестовой интонации*, которая наиболее характерна для передачи эмоционально-чувственного состояния персонажа. Приоритетным здесь является *темпоритмический рисунок роли*. Это еще одна сфера исследования феномена французского конного театра.

Не может не впечатлить, например, великолепное современное фламенко Андреса Марина, танцующего под бартабасовским шатром босыми ногами, к которым вместо кастаньет прикреплены колокольчики. В его танце нет ни привычной цыганской гитары, ни традиционного для фламенко песнопения. Этой *танцевальной импровизации*, именно так эта мизансцена воспринимается, аккомпанирует лютня Марка Вольфа, корнет Андриена Мабера и прекрасный контр-тенор Кристофа Баска, исполняющего великолепные мотеты испанского композитора XVI века Томаса Луиса де Виктория.

Средневековый григорианский хорал явился отправной точкой для постановки этой мизансцены Бартабасом в своем спектакле



«Golgota», который проходит в Théâtre du Rond-Point. Ритмический рисунок, который отбивает ногами, обутыми в конские подковы Андрес Марин, восходя к Кресту и замирает, имитируя Распятие, вряд ли более достойно можно представить художественно-эстетический аспект *композиционной демонстрационно-действенной метафоры*, сакрально-интимная символизация которой, повергает зрительскую аудиторию, испытывающую бессловесную религиозно-обрядовую эйфорию, в психологический шок. Авангардный постановочный принцип, используемый в спектаклях «Зингаро» как раз именно то, что необходимо для достижения такого психологического и эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию, как совокупного результата чувственного потрясения – *очищения* – катарсиса.

Творческо-художественный антропоморфизм Клемана Марти позволяет идеализировать Лошадь в таком необычном статусе. Профессионально отражая образами-*метафорами* сущность человеческого естества в космогоническом масштабе он предоставляет ей почетное место в историческом, философско-эстетическом, морально-нравственном, художественном и других аспектах восприятия. Любое персонифицированное проявление человеком или животным: будь то *мысль* или *действие*, – проецируется в «бартабасовской системе координат» мироздания, на существующий вне времени и пространства, аналог. Существование Человека или Животного (или любой другой формы жизни) во Вселенной – является лишь составной частью огромного макрокосмоса.

В спектаклях «Зингаро» не проводится акцентуация на личностных коллизиях персонажей, мотивационно-драматических аспектах их противоборствующих взаимоотношений. Здесь гораздо важнее *антиномичность проявлений* самих героев и по отношению друг к другу, и по отношению к ситуации. Исходя из этого, можно совершенно убежденно говорить о новой театральной формообразующей концепции, и способах ее мыслительно-архетипической интеграции в действенно-пластическую канву произведения театрального искусства. А, использование французским режиссером драматургических поворотов и постановочных приемов, подчеркивающее значимость выбранной проблематики, позволяет освещать интересующие художника (автора, режиссера-постановщика, актера и т.д.) и зрителей вопросы в новом нетрадиционном

ракурсе. Эти театральные эксперименты в области *творческого психогенезиса*, в контексте образно-художественного восприятия макрокосма – прогрессивны уже, по своей сути. Именно они определяют психофизическую сущность бытия персонажей в спектаклях конного театра «Зингаро».

Световое оформление и цветовая гамма спектаклей, с точки зрения художественно-эстетического восприятия, подобрана безукоризненно, создавая гармонично сложенную композиционную аудиовизуальную картину. Инновационные спецэффекты так органично вплетены в структурную деятельность-смысловую концепцию спектакля, что представить его решенным в другой свето-цветовой палитре просто невозможно. Здесь функциональность светового оформления определяется не только формированием красочности постановочной картины. Оно является и великолепно подобранной декорационной светоинсталляцией, помогающей пластическим композициям спектаклей «Зингаро» наиболее достоверно передать метафорические аспекты этого аудиовизуального зрелища, создавая необходимую творческо-художественную атмосферу. Свет, как и музыка, как и пластические экзерсисы актерской труппы Бартабаса – одно из главенствующих выразительных средств во всех его спектаклях.

Невозможно не сказать и о театрально-философской поэтике «Зингаро». Говорить о ней отстраненно от ее мифологем, связанных с древнейшими истоками, бессмысленно. Клеман Марти интуитивно талантливо вплетает в сюжетно-действенную структуру спектаклей такую ипостась, как *постмодернистская мистериальность*. Очень часто мистериальность разных времен, в том числе и постмодернистская, рассматривается в контексте символистских идей культового театра, в основе которых – реминисценция культурно-исторического наследия эпох. Стремление вернуться в *Alta mater*, возрождая первоначальный смысл драмы как некоего таинства, священнодействия, как своеобразное жертвоприношение, как божественное откровение – литургия.

Любой мифологический ритуал (будь-то *языческий* или *церковно-канонический*, *этно-фольклорный*, *атеистический*, *субкультурный* или др.), насколько нам известно, имеет своей высшей целью – достижение конкретного результата, который может выражаться, например, в пребывании зрителей (слушателей) в состоянии катарсиса, или дру-

гих психоэмоциональных проявлениях. При этом основная направленность в спектаклях «Зингаро» это не фрагментирование сегментов личности персонажей или коллизий происходящих с ними, а создание целостной *образно-художественной понятийно-ассоциационной картины* мироощущения глазами Художника.

Все действующие персоналии спектакля – это составная часть макрокосмоса, где театральное пространство и есть сам Макрокосм. Интуитивно придумывая оригинальную пластическую партитуру спектакля, Бартабас вместе со своей труппой создает метафорические сюжетно-действенные реалии. Органичное включение персонификационных особенностей *личностных проявлений* персонажей, *внутриличностных, межличностных,* а

также *абстрактно-символических, психологических и философских* аспектов позволяет придать бессловесному действию многоплановую насыщенность. Из этого обилия информации каждый из зрителей вычленяет то, что ближе его художественно-эстетическому вкусу. А, метафоричность *психовизуализированных образов* позволяет опозитизировать выбранное приоритетное направление.

Для французского конного театра «Зингаро» и его обитателей отправной точкой всего своего творческого начинания служит желание выйти за пределы осязаемого мира, чтобы осознав ценность бытия вернуться к пониманию его через Искусство (новую театральную художественно-постановочную форму), заставляющего не только сочувствовать и сопереживать, но и думать (мыслить).

Библиография:

1. Должанский Р. Злые всадники Бартабаса. Театральная олимпиада сделала ход конями. Газета «Коммерсант». Москва, 5.06.2001г. Интернет-ресурс: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
2. Филиппов А. Бартабас из «Зингаро». Французский театр оживил древний миф. Газета «Известия». Москва, 5.06.2001г. Интернет-ресурс: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
3. Давыдова М. Каждый из нас по-своему лошадь. В Москву приехал знаменитый конный театр «Зингаро». Газета «Время новостей». Москва, 6.06.2001г. Интернет-ресурс: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
4. Каминская Н. Все мы – немного лошади. Газета «Культура». Москва, 7-13.06.2001г. Интернет-ресурс: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
5. Ситковский Г. Морковка для Пикассо. Газета «Вечерний клуб». Москва, 8.06.2001г. Интернет-ресурс: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
6. Сенькина В.С. Театр «визуального образа»: поэтика и эволюция (Русский Инженерный театр «АХЕ» и лаборатория Дмитрия Крымова). Автореф. дисс. ... на соиск. канд. искусств. Отдел исполнительских искусств ГИИ. Москва, 2013. Интернет-ресурс: http://dibase.ru/article/16112013_146463_senkina
7. http://dibase.ru/article/16112013_146463_senkina
8. Ячменева М.М. Поэтика театра пластической драмы Гедрюса Мацквявичюса. Автореф. дисс. ... на соиск. канд. искусств. ГИТИС. М., 2012. С. 76.
9. Жирмунский М. О радости жизни. «Независимая газета». Москва, 6.06.2001г. Интернет-ресурс: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul

References (transliterated):

1. Dolzhanskii R. Zlye vsadniki Bartabasa. Teatral'naya olimpiada sdelala khod konyami. Gazeta «Kommersant». Moskva, 5.06.2001g. Internet-resurs: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
2. Filippov A. Bartabas iz «Zingaro». Frantsuzskii teatr ozhivil drevnii mif. Gazeta «Izvestiya». Moskva, 5.06.2001g. Internet-resurs: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
3. Davydova M. Kazhdyi iz nas po-svoemu loshad'. V Moskvu priekhal znamenityi konnyi teatr «Zingaro». Gazeta «Vremya novostei». Moskva, 6.06.2001g. Internet-resurs: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
4. Kaminskaya N. Vse my – nemnogo loshadi. Gazeta «Kul'tura». Moskva, 7-13.06.2001g. Internet-resurs: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul
5. Sitkovskii G. Morkovka dlya Pikasso. Gazeta «Vechernii klub». Moskva, 8.06.2001g. Internet-resurs: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul

6. Sen'kina V.S. Teatr «vizual'nogo obraza»: poetika i evolyutsiya (Russkii Inzhenernyi teatr «AKhE» i laboratoriya Dmitriya Krymova). Avtoref. diss. ... na soisk. kand. iskusstv. Otdel ispolnitel'skikh iskusstv GII. Moskva, 2013. Internet-resurs: http://dibase.ru/article/16112013_146463_senkina
7. http://dibase.ru/article/16112013_146463_senkina
8. Yachmeneva M.M. Poetika teatra plasticheskoi dramy Gedryusa Matskyavichyusa. Avtoref. diss. ... na soisk. kand. iskusstv. GITIS. M., 2012. S. 76.
9. Zhirmunskii M. O radosti zhizni. «Nezavisimaya gazeta». Moskva, 6.06.2001g. Internet-resurs: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_zing.htm#cul