

ТРАДИЦИИ НАРОДНО-СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ УЛИЧНОМ ТЕАТРЕ В РОССИИ¹

THE TRADITION OF FOLK-LAUGHTER CULTURE IN THE MODERN STREET THEATRE

СЕМЕНОВА ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА
SEMYONOVA ELENA ALEKSANDROVNA

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» (Москва)
candidate of Pedagogical Sciences, Senior Research Fellow of The Federal State Budget Scientific Institution «Institute of Art Education and Cultural Studies of the Russian Academy of Education» (Moscow)

Ключевые слова: народно-смеховая культура, уличный театр, постдраматический театр, фольклорный театр, постбахтинская карнавальная культура.

Keywords: folk laughter culture, street theatre, post-dramatic theatre, folk theatre, post-bakhtinian carnival culture.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности формирования традиций народно-смеховой культуры в современном уличном театре в России, которые, по мнению автора, обусловлены несколькими историческими обстоятельствами: наследием русского фольклорного театра, переосмыслением народно-смеховой культуры в России под воздействием идей М. М. Бахтина; влиянием на отечественную культуру искусства постмодернизма.

Annotation. The article deals with the peculiarities of the formation of traditions of folk-laughter culture in the modern street theatre in Russia, which, according to the author, are due to several historical circumstances: the heritage of the Russian folklore theatre, the rethinking of folk-laughter culture in Russia under The influence of M. Bakhtin's ideas; the influence on the domestic culture of post-modernism art.

Сегодня все чаще появляются работы отечественных исследователей, посвященные фестивальному движению уличных театров, в том числе, европейским уличным театрам [4; 6; 8; 9; 11; 13; 19]. Внимание зарубежных авторов сосредоточено, преимущественно, на социальных и политических аспектах европейского уличного театра: протестном радикальном движении, пропаганде [25; 29, с. 342–345]; влиянии уличного театра на молодежную

субкультуру [20, с. 1551; 26; 23, с. 310]; роли уличного театра в социальной коммуникации [21, с. 10–13; 22]; фестивальном движении уличных театров [27] и туризме [24; 30, с. 245–247]. В данной ситуации наблюдается дефицит исследований специфики традиций народно-смеховой культуры в современном уличном театре в России [15; 17; 18; 28].

Попробуем охарактеризовать несколько важных обстоятельств, существенно повлиявших на разви-

¹ Соответствующие результаты получены в рамках выполнения государственного задания Минобрнауки России (номер для публикаций: : 27.7384.2017/8.9).

тие и формирование современного уличного театра в России.

Первое обстоятельство — это влияние традиций русского фольклорного театра на специфику уличного театра в России. Фольклорный театр, по мнению А. В. Грунтовского, состоит из семи компонентов: 1) игры ряженых; 2) обрядово-драматического действия; 3) драматических притч; 4) театра петрушки; 5) народного театра; 6) балаганного театра; 7) прибауток балаганных дедов, рауса [7].

Ряженье в российской культуре имеет характерное отличие. В то время, как имя в русской культуре обладает магической силой, действуя как оберег, ряженье — это отказ от имени-оберега [7, с. 22]. Характерен свадебный персонаж фольклорного театра — безымянный атаман, который требует дать ему имя. После того, как атаман получает имя, он просит водки и закуски. Все это указывает на его причастность к безымянному миру ряженья. Согласно А. Грунтовскому, ряженье — это особый язык, который маскирует нечто, что относится к следующей триаде: праздник; похороны; война [7, с. 76].

Дурак, как историческая, культурная универсалия, помогает ближе подойти к пониманию особенностей смеховой культуры в современном российском уличном театре. Дурак на Руси — это прежде всего имя, которое отводит сглаз. Дурак — это оберег. Душу крестят именем и крестом. В XV веке на Руси слово «дурак» использовалось в качестве имени. Его давали ребенку, с той целью, чтобы, обманув злого духа, уберечь ребенка от сглаза. В этом случае родители руководствовались логикой: «Что с дурака взять». До XVII века, слово «Дурак» — это распространенное второе не церковное имя, которым нарекали при рождении не только простолюдинов, но и зажиточных крестьян (авторы). У некрещенных детей, которые умерли во младенческом возрасте, тоже нет имени. Это считается их единственным грехом. Чтобы успокоить их на том свете, приговаривали: «Будь Иваном или Марьей» [7, с. 22]. Ну Руси существовал уличный устав, позволявший, помимо церковного, иметь несколько имен-оберегов [7, с. 105].

Э. Уэлсфорд писала, что хвалить самого себя, или быть хвалимым другими, означает навлечь на себя беду. Единственный способ этого избежать — принижать себя и переносить чужие насмешки [31]. Б. К. Отто собрала огромный фольклорно-художественный материал на тему дураков, который указывает на их обереговую сущность [14]. Ж. Бо-

дрийяр, размышлял о дураке, как о символическом ферменте общества, которым можно расплачиваться со злыми духами предков. Функция деревенского дурачка, как ритуального предмета насмешек, очень перекликается с той, которую выполняла молодежь в русской общине. Молодежь в русской общине включалась в следующие антиномические ситуации: биологическую, социальную и символическую. Именно в символической антиномической ситуации старость и молодость, пол, социальный статус могли переходить, перевоплощаться друг в друга [3, с. 8]. Этот момент очень ярко проявляется в уличном театре, в котором огромную радость молодежь испытывает от переодевания в старух и стариков.

А. Грунтовский видит в райке, в клоунаде, в балаганных дедах лишь некую «театрально-скоморошью функцию» [7, с. 33]. А. Грунтовский понимает под скоморохом человека, общающегося с мраком (скоморохи, ходящие во мрак). Современная отечественная рэп-культура связана с ритуальными бесчинствами, на которых допускается пение под драку, бои, задирание неприятеля мгновенной издевкой [7, с. 106], сюжеты, которые были характерны для ритуальных дедовских глумов, (например, *мертвые девки* после отпевания вскакивают, нарушая принятую логику воскресения после погребения и т. д.).

Амбивалентность ряженья и маски — отличительная черта российского уличного театра, в котором актер, с одной стороны, стремится принять (взять), как ряженный, на себя все зло (сглаз), с другой стороны, под маской дурака (выраженной в прозвище, имени персонажа, гриме, костюме, поступках) избежать сглаза самому. Это можно считать результатом обстоятельств, в которых исторически происходило формирование уличного театра в России.

Второе обстоятельство, повлиявшее на специфику уличного театра в России, — это влияние европейского театра и искусства постмодернизма. Итальянский театр, порожденный карнавальными праздничной игрой, ставшей «аккумулятором человеческого жизнелюбия» [5, с. 5] формируется еще в XIV–XVI веке. Г. Н. Бояджиев определил комедию дель арте как «беззаботное дитя карнавала» [5, с. 17]. По его мнению, площадная сцена, шутство породили новую театральность [5, с. 3], дав ростки будущего «профессионального искусства» и «высокий тип зрелищ» [5, с. 23]. Н. Я. Берковский писал: «...Ромео пришел с площадей и улиц юной Вероны...» [2, с. 21].

Всплеск карнавальных форм в театральном искусстве наблюдается в начале XX века, в тот период, когда «дада» произносит свои манифесты об «активной простоте», «дадаистском отращении», о том, что «дада» ничего «не означает» [10, с. 28–36]. К 20-м годам XX столетия была написана работа И. Голля о сверхдраме и маске. П. Клодель уже оставил в наследство свои размышления о понимании театрального пространства, которое живет по законам сновидения наяву, памяти и ожидания [10, с. 41–51].

Начиная с 1960-х годов, в СССР начинают проникать западные авангардные театральные формы. Огромное влияние на формирование в России уличного театра оказало творчество легендарного европейского содружества «Флюксус», чей манифест гласил, что искусство является продолжением жизни, что всякая серьезность должна побиваться камнями, что нет никакого эстетизма и театральности. В это содружество входили В. Фостель, Д. Брехт, Б. Вотье, Й. Оно, Г. Флинт, Й. Бойс, Р. Уотс и многие другие.

К 80-м годам XX века в Европе стремительно возрастает количество интеллектуальных экспериментов в театре, клоунаде, уличном театре. Легендами анархической уличной клоунады становятся Д. Эдвардс (устроивший «Фестиваль дураков» в Амстердаме); потомственный жонглер, свирепый провокатор, революционер, клоун-анархист Л. Басси и многие другие. Известность завоевывают такие уличные театры как «Брэд энд Паппет», «Бодиториум», «Странные фрукты», «Пан Оптикум», «Силенц Театр», «Студия Фести», «Урбан Сакс» «Транс экспресс».

В 90-е годы XX века в мире активно переводятся работы крупнейших представителей французского сюрреализма, экзистенциализма, структурализма, абсурдизма (Ж. Кокто, Э. Ионеско, А. Арто, А. Жарри, Ж. Жене и др.). Печатаются работы по театральной семиотике Р. Барта, А. Юберсфельд, П. Пави.

Проект Фолькстеатра «Фолькстеатркараван» 2001 года, как апофеоз выражения протеста уличного театра против коррупции, бессмысленности войны, был запланирован как акция «Мир против расизма», «Нет границам, нет нациям». В рамках этого проекта был организован караван из автобусов и различного рода транспорта, к которому, на различных участках маршрута, присоединялись участники протеста. Уникальность этой акции состоит в том, что ее участники, в перформативной форме, создавали бесчисленное множество «неви-

димых границ», показывая всю бессмысленность увеличения числа межнациональных барьеров.

Духом иронии, юродства, остроумия проникнуты работы всемирно признанных художников «Комара» и «Меламида», которые совершили огромное количество акций, инсталляций в духе «соц-арта». Один из их знаменитых проектов заключался в создании фирмы «Komar and Melamid Inc», занимающейся скупкой и продажей душ. Через эту фирму было «продано» свыше тысячи американских душ. Сам Э. Уорхол безвозмездно подарил фирме свою бессмертную душу. Потом в 1979 году на аукционе в Москве художники продали его душу за тридцать рублей. Характерно, что на этом аукционе все души были выставлены на продажу в птичьих клетках и каждой душе прилагался удостоверяющий ее подлинность сертификат.

Среди известных художников можно выделить Т. Тэжика, который в начале перестройки установил на Арбате четырехметровую стеклянную пирамиду, представляющую конструкцию из четырех роялей, внутри которых было построено здание, символизирующее социализм. Художник Александр Петлюра известен такими акциями как «Один на один с капитализмом», «Снегурочки не умирают», «Красный крест». Он действительно собрал внушительную коллекцию ретро-одежды, вещей с мусорных свалок. Сам автор считает, что, прогоняя эти вещи через перформансы, инсталляции, театральные спектакли, они обретают новую жизнь.

Творчество Петра Мамонова, солиста группы «Звуки Му» отражает черту «юродства», самоуничтожения, как вообще одну из особенных черт всех постсоветских перформансистов, которая прослеживается и в акциях Олега Кулика. Этим отличаются его скандальные акции «Бешеный пес, или последнее табу, охраняемое одиноким Цербером», «Reservoir Dog», «Опыты зооцентризма» и др.

В конце 80-х XX века «Лицедееи», будучи студентами различных вузов, объединились в экспериментальную студию пантомимы, под руководством В. И. Полунина, который в своем творчестве воплотил центральный тезис бахтинской концепции народной смеховой культуры: праздничность, карнавальность смеха. Эта формула карнавального смеха закрепились за поэтико-романтическим направлением клоунады В. И. Полунина. Творческий путь «Лицедеев» В. И. Полунина уникален и тем, что они начинали свою деятельность в тот период популярности работ М. М. Бахтина о карнавальной культуре в кругу интеллектуальной российской эли-

ты, людей искусства, музыкального андеграунда. К этому времени в XX веке уже произошли мощные карнавные прорывы в таких сферах искусства, как кино (Ч. Чаплин, Г. Лойд, Б. Китон и др.); мультипликация (Ю. Б. Норштейн); клоунада (Д. Эдвардс, Д. Дешамп, Л. Басси, Л. Енгибаров); хореография (П. Бауш); живопись (С. Дали и т. д.). К концу XX века в России активно переводятся и печатаются книги таких зарубежных теоретиков комического исследователей как Б. Дземодок, А. Вулис, Я. Тшинадлевский и др. К 2002 году В. И. Полунин собрал на русском и английском языке внушительное число работ по теории смеха, клоунады, комического, среди которых можно выделить редкое издание книги Т. Саундерса, которое дает четкие представления о подходе к клоунаде в Америке в 80-е годы XX века.

В 2013 году на русском языке была издана книга Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр», кардинально изменившая направления дальнейших исследований современного театра. Для осмысления таких феноменов нового театра как «Микитеатер», «Каайтеатер», «Кампагель», «Моусантурм» и художников (Б. Уилсона, А. Шлеефа, Я. Лоуерса), по его мнению, требуется новый «концептуальный инвентарь» [12]. Поэтому Х.-Т. Леман считает заведомо провальными варианты осмысления постдраматического театра через архивацию и категоризацию, предлагая искать ответы на поставленные вопросы в художественных образах и реальной практике. Театральное потрясение, по его мнению, наиболее точный прибор измерения сущности театра. Леман дистанцирует понятие «постдраматический» от понятия «постмодернистский». Введенный им термин «постдраматический театр» объясняет специфическое качество постмодернизма, связанное с прорастанием новой сущности в старых структурах «смыслов и ожиданий». Данный процесс прорастания новой карнавальной сущности уличного театра в традиционных театральных формах наблюдается и сегодня.

Третьим обстоятельством, повлиявшим на развитие и формирование современного уличного театра в России, является переосмысление народно-смеховой культуры в России в русле идей М. М. Бахтина [1]. Всплеск карнавализации в искусстве приходится на вторую половину минувшего века, когда работы М. М. Бахтина о карнавальной культуре получают признание и популярность. Сегодня «постбахтинская карнавальная культура» — это часть российской реальности, в которой разлиты идеи М. М. Бахтина (карнавализации, диалога, по-

лифонии, диалогизма, «большого времени», ответственного поступка и др.) [16, с. 60].

Сходство фольклорного театра с современным уличным театром видится в том, что оба они осуществляют игровую функцию. В современном уличном театре наблюдается стремление воздействовать на зрителя зрелищностью, трюком. В современной уличной театральной культуре наблюдается то, что в народном русском театре получило название «фарш» [Farta], то есть начинка. В Древнем Риме Farta — это вставные номера, шутки, в том числе ругательства, которые употреблялись по ходу пьесы. Фаршем А. В. Грунтовский называет начинку русского фольклорного театра [7, с. 21]. «Фарш» выступает ритуально-игровым глумом, характерным произнесением мата; издевками; драками, сопутствующих пению и т. д. [7, с. 21].

Таким образом в современной уличной театральной культуре молодежи можно увидеть две взаимообусловленные тенденции, при которых обращение к отголоскам традиционных форм культуры (скоморошьему глуму, постмодернистской иронии и карнавализации), порождает потребность у молодого поколения в новых карнавально-театральных формах выражения.

Список литературы:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Издание 4-е. — М.: Советская Россия, 1979. 320 с.
2. Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. — М.: Искусство, 1969. 639 с.
3. Бернштам Т. А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. 400 с.
4. Бокурадзе Д. С. Театр как грань города: хронотоп, поэтика и фестивальное пространство // автореф. дис. ... канд. культурологии. — Саранск, 2015.
5. Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. — Л.: Искусство, 1973. 471 с.
6. Гафар Т. В., Лисицкий А. В. «Большое неопознанное движение». Фестивали в Волгограде как инструмент влияния на городскую среду и развитие территории. Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса. Том 10, № 1, 2016. С. 98–104.
7. Грунтовский А. В. Русский фольклорный театр. — СПб.: Издательский Дом «РУССКИЙ ОСТРОВ», 2013. 456 с.
8. Дубинкина Е. А., Азаренков Л. С. Разработка концепции фестиваля уличных искусств как инструмента повышения привлекательности современного города // Тра-

ектория науки. Том 2, № 6 (11), Харьков: Издательский центр "Диалог", 2016, 4 с.

9. Жукова О. М. Особенности взаимодействия искусств в художественном пространстве фестиваля // Искусство и культура, № 1 (25). Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2017. С. 13–17.

10. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. — М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. 288 с.

11. Кузовенкова Ю. А., Наумова О. С. «Фестивальное пространство» современного города, его локальные формы и глобальные стратегии // Ярославский педагогический вестник — 2015 — № 5. С. 354–361.

12. Леман Х. Т. Постдраматический театр. — М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

13. Мойсеева Д. П. Современный уличный театр как опыт демократизации культуры (на примере Франции) // Вестник московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация, № 2. М.: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2014. С. 95–101.

14. Отто Б. Дураки те, кого слушают короли. — М.: Азбука-классика, 2008. 496 с.

15. Павлов А. Ю. К вопросу о первом в России учебно-методическом пособии «Улично-площадной театр как культурный феномен» // Проблема Хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвященный М. М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей. / Редактор-составитель сборника Е. А. Семенова. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2017. С. 245—252.

16. Проблема Хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвященный М.М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей. /Редактор-составитель Е. А. Семенова. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2017. — 500 с.

17. Семенова Е. А. Уличный театр против театра военных действий // Педагогика искусства. Электронный научный журнал. 2011. № 3. (дата обращения: 30.01.2013).

18. Семенова Е. А., Берладин А. Ю., Залдастанов А. С. 2017. Похождения уличного театра / Проблема Хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвященный М. М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва). Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО». С. 252–268.

19. Федоренко Т. Н. Фестивали и уличный театр как их составляющая часть в эстетической среде современной культуры Европы и России // Вестник воронежского государственного университета, Воронеж: Воронежский государственный университет, № 2, 2016. С. 144–146.

20. Anderson E. The ideologically driven critique. American Journal of Sociology, 107(6), 2002. Pp. 1533–1550.

21. Banerjee A. Evaluating the role of street theatre for social communication // Global Media Journal-Indian Edition /Sponsored by the University of Calcutta/www.caluniv.ac.in Winter Issue/December 2013/Vol. 4/No. 2. 2013. 18 pages.

22. Bhatia U. April 27. Taking it to the streets — A new book on leftist theatre group Jana Natya Manch. Retrieved September 20, 2013.

23. Brezina T., Agnew R., Cullen F. T., Wright J. P. The code of the street. A Quantitative Assessment of Elijah Anderson's Subculture of Violence Thesis and Its Contribution to Youth Violence Research // Youth Violence and Juvenile Justice, Vol. 2 No. 4, October, 2004. Pp. 303—328.

24. Dumbrăveanu D., Tudoricua A., Crăciuna A. The night of museums — a boost factor for the cultural dimension of tourism in Bucharest// Human Geographies —Journal of Studies and Research in Human Geography 8.1. 2014. Pp. 55–63.

25. Eldhose A. Y. Political conscientisation through street theatre: a study with reference to Kalyanasaugadhikam // RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance, Vol. 9, No. 4.2014. Pp. 340–354. <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2014.954811>.

26. Enderle M. Mod — A youth subculture of the past?// Seminar: The Cultural Geography of Britain under Thatcher and Blair Julius-Maximilians Universität Würzburg Neuphilologisches Institut, 2015.

27. Harris S. 'Dancing in the Streets': The Aurillac Festival of Street Theatre, Contemporary Theatre Review, 14:2. Pp. 57–71, 2004. DOI: 10.1080/1026716041000128665.

28. Komandyshko E. F., Semenova E. A. Educational Tourism: Adoption of Management Technologies in the Activity of Universities // Journal of Environmental Management and Tourism. Biannuale. — Volume VIII Issue 6 (22), 2017. Pp. 1183–1188.

29. Murray N. Street Theatre as Propaganda: Mass Performances and Spectacles in Petrograd in 1920 (paper presented at the AAN conference, University of Reading, 13 April 2013).

30. Zach F., Gretzel U. Tourist-Activated Networks: Implications for Dynamic Bundling and EN Route Recommendations. Journal of Information Technology and Tourism, 13 (3). 2012. Pp. 239–257.

31. Welsford E. The Fool: His Social and Literary History, Published July 1968 by Faber & Faber (first published 1935), 441 pages.

