



театральная педагогика

Семенова Елена Александровна,
*кандидат педагогических наук, докторант
Учреждения Российской академии образования
«Институт художественного образования»,
научный сотрудник Учреждения Российской
академии образования «Институт художественного
образования», Москва*
semenova05@list.ru

Уличный театр против театра военных действий

*Уличный театр – это не обыденный театр,
а театр Мечты, ведущий тебя по жизни.*

В. Полунин



В противовес театру военных действий уличный театр силен своим оружием: перформансом, хеппенингом, флюксусом, карнавалом, клоунадой, эксцентрикой, энвайронментом и др... «Это театр без границ. Как полевой цветок, пробившийся из-под асфальта... Театр, который не ждет зрителя, а сам врывается к нему в жизнь» [4].

Трудно недооценить ту роль, которую выполняет уличный театр сегодня. Уличный театр очень ярко заявил о своём существовании в конце 40-х начале 50-х годов и не сдаёт позиций по сей день, решая одну и очень важную задачу: сделать наши улицы более

уютными, сделать их средой обитания людей, одухотворять урбанизированные пространства городов. Именно в это (40–50-е годы) послевоенное время появились новые формы в искусстве, характерной чертой которых стали акции, объединяющие вокруг себя множество людей, вот так спонтанно на улице провоцируя любого и каждого хоть на время отодвинуть в сторону пережитое и включиться во всеобщий процесс «очеловечивания». Человечество постоянно сползает в состояние войны по разным причинам, под разными предлогами, но суть войны остаётся неизменной и лучше, чем сказано у Ги де Мопассана не выразишь: «...объединяться в четырехсоттысячные людские стада, без отдыха маршировать день и ночь, ни о чем не думать, ничему не учиться, ничего не знать, ничего не читать, никому не приносить пользы, гнить в грязи, спать в слякоти, жить, как скотина, в непрерывном отупении, грабить города, жечь деревни, разорять народы, а затем встречаться с другим таким же скопищем человеческого мяса, обрушиваться на него, создавать озера крови, равнины наваленных тел, смешанных с размокшей и обгаренной землей, нагромождать груды трупов и остаться без рук и ног, с расколотым черепом, без выгоды для кого-либо издохнуть где-нибудь в поле, в то время как твои старые родители, твоя жена и дети умирают с голоду... Люди войны — это бедствие мира». «Люди войны – это бедствие мира», - говорим и мы вслед за классиком, понимая при этом, что эти губительные для всего человечества процессы, почему-то не останавливаются и даже не ослабевают. Вероятно, заорганизованный и зарегламентированный мир приводит к глобальному стрессу современного человека и, как следствие, уничтожению всего человеческого.

В послевоенное время, например, в Америке уличное движение переживало свой расцвет. Уличные спектакли Питера Шумана, основателя театра «Брэд Энд Паппет» «выступали в защиту человека и всего живого от проявлений угрозы насилия, откуда бы она ни исходила: от царя Ирода или от современного Дяди Фатсо, насылавшего самолет-акулу на вьетнамских женщин и детей. Такие вечные и одновременно злободневные сюжеты шумановские маски и куклы, члены его группы разыгрывали не только на сцене, но во время уличных демонстраций, где они становились впечатляющей частью политических шествий, демонстраций, пикетов, других форм американского антивоенного движения 1960-х. И подобно тому, как пространство улиц, площадей и скверов имело для них всеохватный и случайный характер, так и понятие сцены для этого театра не существовало: спектакли показывались практически в любом пространстве и его «архитектура» (порою очень далекая от театральной архитектуры) не имела никакого значения».

Именно военные события в мире повлияли на формирование уличного театра. Стоит обратить внимание на отличие уличного театра XX века от скоморошества, гистрионства и пр. Очень часто предшественников уличного театра видят именно в скоморохах, паяцах, балагане и прочих формах уличного искусства. Да, безусловно, корни его глубоко лежат в народном искусстве. Но искусство XX века, а именно искусство уличного театра – это нечто иное: скорее, интеллектуальное искусство.

От скоморохов уличный театр частично унаследовал некую ироническую игру всеми ценностями культуры, присущую постмодернистскому сознанию. Если только начать перечислять те сложные интеллектуальные игры, в которые играет уличный театр (наряду с простыми), а именно перформанс, хепенинг, инсталляция, акция, флеш-моб, реди-мейдс, клоунада, эксцентрика, гипертекст, ассоциация, парадоксия, энвайронмент, гэг, коллаж, визуальный театр и т. д. – мы выйдем далеко за пределы актерского искусства и окунемся в такие области искусства и науки, как постмодернизм, философия, анархия, поп-арт, метафизика, заумь...

На Западе быстрее поняли, что уличное искусство, и в частности уличный театр, как наиболее массовое явление, крайне важно для социума. Французы, например, считают, что при наличии такового снижается преступность, и они готовы платить дотации даже «одиночке», бросающему «три шарика» на углу. Ведь очевидно прослеживается взаимосвязь между позитивной атмосферой на улице (толерантностью) и негативом – преступностью. Они посчитали, что гораздо дешевле «обустраивать и очеловечивать», нежели строить новые тюрьмы.

И это относится не только к различным видам искусства, «прописавшимся» на улице, но и к социокультурной среде в целом: бережному отношению к памятникам истории, культуры, науки и прочее и прочее... Иначе молодежь с кем себя будет сравнивать? С кого брать пример? Чем будет гордиться? На кого станет походить? Отсутствие исторической памяти, «раскулачивание» культурного наследия неизбежно влечёт за собой катастрофу: целые поколения «плоскодушных» людей, самоидентификация которых сложилась посредством телевидения. Однако в рамках этой статьи мы попытаемся рассмотреть только один из аспектов этого процесса, а именно – спонтанный выплеск творческой энергии в уличное пространство, носящий тогда поистине всенародный характер, и не по указке из «коридоров власти», а по «наущению свыше».

Закончилась война, и долгожданная новая реальность стала реальностью: всем хотелось заявить – «Я есть!» В наше время некоторые направления и течения в искусстве

видоизменились, некоторые стали усиленно поддерживаться государством, как наиболее массовые и направленные на достижение одной цели – развитие «толерантности».

Во все времена очевиден тот факт, что молодой человек живет и формируется как личность не только в школе, библиотеке, в кругу семьи, но и на улице. И от того, что вынесет из «уроков улицы» ребенок и подросток, не в малой степени зависит духовное здоровье нации. Уличные спектакли приобщают молодежь к искусству через язык зрелища, карнавала. В уличном спектакле зритель и актер – единое целое, поэтому язык уличного театра понятен и близок и детям, и взрослым [3]. Этот вид театра не кафедра, а игровое пространство, в котором зритель воспитывается, играя, шутя, очаровываясь, живо вовлекаясь в карнавальную стихию, становясь через игру добрее, лучше, позитивнее. Клоун В. И. Полунин считает, что «...существует традиционное понимание театра: сцена, одетая в бархат, ложи, кресла и т. д. Но есть и другой театр, который находится за пределами этого понятия. Название напрашивается само по себе: театр без границ. Его принято еще называть нетрадиционным. Возможно, правильнее было бы отобрать слово «традиционный» у действия в сценической коробке, поскольку истоки настоящей традиции много глубже. История ее насчитывает не пять, а десятки веков. Иными словами, в моем понимании традиционный театр – это как раз театр естественной среды обитания, существования, праздника и т. д. Человек в своей жизни попадает в различные обстоятельства, но ситуация, когда он намеренно оказывается в специальном пространстве, где специально для него разыгрывается некое специальное зрелище, что и принято называть театром, - возникает довольно редко. Чаще всего человек находится в условиях, при которых жизнь не отделена от театра, и наоборот. Традиционный театр – это действие на площади, ярмарка, карнавал, вечерника, дискотека и т. д. Вероятно, его называл Николай Евреинов «театрализацией жизни». Я мечтаю, чтобы театр стал ежедневной, естественной жизнью человека. Все эти праздники, карнавалы, уличные шествия, спектакли существуют главным образом для того, чтобы спровоцировать нас на творческое отношение к жизни» [5, с. 144].

В России уже прошли такие огромные культурные события, как «Караван мира», «Всемирная театральная олимпиада», продемонстрировавшие мощь и красоту уличного театра. Однако это было фрагментарным явлением, напоказ: мол, вот как это может быть. Это, к сожалению, не стало частью нашей культуры, не подхвачено было сверху, из «коридоров власти», при всей своей актуальности именно сейчас. Уличный театр по-прежнему находится в оппозиции к агрессии и жестокости. Он призывает человека творчески постигать этот мир. Кто-то призывает летать, кто-то превращает стихию огня в произведение искусства.

Его мироустроительная функция очевидна. Этому театру тесно в замкнутом пространстве, и он, выходя за рамки обыденного, буквально проносится по улицам и площадям, стремясь в своей простодушии донести до человечества самое сокровенное: солнце должно светить, люди – любить...



М. М. Бахтин указал на то, что карнавальное сознание необходимо, оно всегда выявлялось в кризисные моменты человечества как стадия «осознания нового». Термин «карнавал» понимается как «система идей-образов», в основе которой лежит особое чувство жизни и истории. Универсальной формой карнавала является праздничная жизнь как таковая, в ее целом, во всем ее существе, связях и отношениях (к Богу и человеку, к пространству и времени, к телу и душе, к еде и питью, к смеху и серьезности и т. д.)... Мир наизнанку – основной контуитивный признак праздника карнавального типа, обозначающий смену в устройстве мира и моральную оценку этой смены». М. М. Бахтин в понятие «карнавал» вкладывает «эстетический катарсис, но не трагический, а смеховой... Смеховая культура, как ее определяет Бахтин, – «это вторая, неофициальная культура, организованная на началах смеха. Конституирование «смеховой культуры» как *contre-partie* высокой культуры основано на представлении об амбивалентной природе мира и человека: о божественном и тварном – вследствие чего слово потенциально двутонано, а жест двунаправлен» [3].



Так в 80-е годы в России возникла острая необходимость в карнавале. «Идея провести карнавал в России возникнет не оттого, что он здесь возможен, а оттого, что он здесь нужен «как возможность усомниться в правильности серьезных положений и понятий, в которые мы закрепощены». На примерах Черного – мексиканского, Белого – венецианского и Цветного – бразильского карнавалов В. И. Полунин продемонстрировал в России карнавальную культуру, «вымирающую на пороге третьего тысячелетия, местами живую по содержанию, но мертвую по форме, растерявшую силу своих традиций, «но с ощущением бесконечной силы в прошлом» [4]. «Он привлечет к «реставрации» карнавала своих братьев по цеху – мировых дураков-клоунов: анархиста, философа, поэта, абсурдиста и метафизика – маски, олицетворяющие собой образ XX века, поскольку «клоунада – один из замечательных способов схватить состояние неустойчивого мира. И именно клоун оказывается феноменальной фигурой на карнавале» [4]. «Жизнь стала богаче и разнообразнее. Но ностальгия, одно из самых сильных чувств в нашей стране, будет еще долго служить нам опорой, оправданием. Глядя на полунинских «дураков», мы понимаем нечто важное про самих себя и преодолеваем страх быть непонятыми или осмеянными; осознаем, что «клоунада, мимы, канатоходцы, люди на ходулях, в масках, шуты гороховые, уличные музыканты совершенно позабытая нами культура. Утраченная. Как радость» [4]. Чем интеллектуальнее становится время, в частности XX век, век НТР, тем более простых, естественных вещей ему начинает не хватать. И вот тогда и происходит обращение культуры к архетипам театра к ритуалу, перформансу, клоунаде ... и улице. В. И. Полунин очень точно сказал по этому поводу: «Дураки считают, что мир очень накренился в сторону ума. Это большая беда. Глупость очень нужна. Дурак – он что-то очень важное знает. Он голову поднял, солнце увидел – весна пришла. А тот, который умный, сел в машину и ничего не увидел. Ну и кто из них умный, если по-хорошему?»».



Эту закономерность ученые объясняют определяющей парадигмой XX века, а именно теорией катастроф Ренэ Тома, французского математика. Эта теория «противоположна теории эволюции, столь важной для XIX столетия, которая описывает мир как последовательное движение вверх, каждая следующая ступенька исключает предыдущие. Пространство просматривается однослойно. Теория катастроф рассматривает мир как динамически многомерную реальность, где в результате накапливающихся сгущений возникает взрыв, позволяющий нижним слоям сознания и пространственным категориям переместиться в верхние слои реальности. И тогда нижние, архаические слои, в которых содержится космическая информация – в архетипах, в ранних формах творчества, несущих в себе архетипические структуры, – та информация, которую человечество утратило, перемещается в верхние слои и обретает актуальный характер» [2, с. 11].

По мнению автора статьи, «...смеховое начало и карнавальное мироощущение, /.../, которые разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на временную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей» активно участвуют в формировании ноосферы.



В каждом уличном театре по-своему возрождается карнавальная творческая традиция. Например, уличный Театр-Экс – это «импровизационный беспредел». «У нас, конечно же, существует внутренняя структура спектакля, которой мы придерживаемся, есть объекты, которые мы осмысливаем, но не репетируем в обычном понимании этого слова. Наши выступления и есть репетиции. В спектаклях одновременно существуют дрессированные огненные кубики, съедобное зеркало, огненный орган из водосточных труб, вечно дымящийся пюпитр и сгорающие ноты. Уличный театр это парадокс, а парадокс – вечный двигатель. Если на бутафорском огне, сделанном из вентилятора и развивающихся ленточек, закипает чайник с водой, а на реальном огне он не кипит – это что-то да означает. Вот за этой «игрой» и следит зритель. Мы для «конкретного» ищем

новые смыслы, которые близки наивному метафорическому карнавальному мировосприятию».



Есть замечательный пример терапевтического эффекта уличного театра. «В городе Кузнецке Пензинской области Александр Калашников один из первых в России провел фестиваль уличного театра. Это было еще перед театральной олимпиадой. На центральной площади и прилегающих улочках поселилась актёрская братия. Это и канатоходцы, и летающие на подъёмных кранах рыцари, и вовлечённые в игру горожане, и даже сам В. И. Полунин, прогуливающийся среди толпы. Продавались все мыслимые и немыслимые спиртные напитки, и никакой агрессии, ни одного правонарушения, ни одного привода в милицию не зафиксировано в течение десяти дней. Человек очарованный, человек играющий – избавляется от отрицательных эмоций «надевая маску». Любовь к человеку – один из законов уличного театра. Джанго Эдвардс считает, что «...уличный актер должен любить всех и всё, и это самое трудное... всё равно, что поцеловать жирафа, – не дотянешься». Клоун Лео Басси говорит: «Иногда я испытываю желание физически нападать на публику, но, когда мне удастся подавить в себе это желание, появляются огромная нежность, радость жизни, которые абсолютно несовместимы с «нападением» на людей».

Пространства В. И. Полунина всегда клоунско-карнавальные. Например, им было придумано театральное пространство под названием «ВСЯКИ БЯКИ», в котором

«...самое главное было найти формулу создания идеальных условий для человека, для выявления подсознательных тем, которые в нем накапливаются! Я подумал, что нужно какую-то сделать систему, где бы они время от времени могли что-то из себя показать и это было бы им в удовольствие, а не в напряжение» (из записи беседы с В. И. Полуниным на проекте «Корабль дураков»).

Опыт создания проекта «Корабль дураков» В. И. Полуниным является одним из примеров карнавализации театрального пространства. Главной особенностью в технологии обучения студентов искусству клоунады стало достижение необычного мировосприятия – радость существования в повседневной жизни. В. И. Полунин считает, что «в счастливом состоянии человек достигает максимума! Положительное отношение к миру – это один из способов преодоления его сложности, который дает возможность не только сохранить себя, но и воздействовать на окружающий мир. Праздничная жизнь стала не формулой, а эффективным методом в достижении. Выход из обыденной жизни в пространство «карнавала». Неважно, быть очень талантливым или не очень, – важно быть просто талантливым. Люди сильно боятся, а здесь никто не говорит как надо – просто будь!» (из записей «лекции» В. И. Полунина в Доме актера на тему «Корабль дураков»). Мысль В. И. Полунина заключается в том, что «...клоуна трудно предвосхитить, а следовательно, невозможно осуществить систему воспитания клоуна по системе Станиславского. Это особый вид воспитания актера, особая система работы» [3].

Игра как образ жизни лежит в основе обучения в «Академии дураков» В. И. Полунина. В. И. Полунин считает, что «...игра – это не только пересоздание мира. Игра с реальностью, но и освобождение от реальности или, наоборот, сопротивление реальности, если хотите, или способ сосуществования с нею. Игра открывает клапан творчества, который по мере нашего взросления закрывается все плотнее и плотнее». Потому маска в клоунаде и в уличном театре является способом снятия агрессии, способом реализации творческого «Я». Бахтин писал, что карнавальная маска «связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит во всем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм... Нужно отметить, что такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т. п., являются по своему существу дериватами маски». Отметим те же проявления у детей в виде гримас, кривляний, передразниваний [3].

Улица – естественная среда для клоунов, уличных актеров, детей, чья игра возникает спонтанно в самых неожиданных местах. Всё детство, если это детство свободное, дети проводят на улице, играя в игры и просто живя своей жизнью. Свой уличный театр есть у каждого клоуна, у каждого уличного актера и у каждого ребенка. Это тот театр, который воплощает мечты детства, мечты юности, зрелости – всего человечества.

Уличный театр связан с личными, сокровенными мечтами человека. Например, уличный театр Транс Экспресс «Мобиль Ом» воплощает архетипические мечты человечества о полетах в небесном пространстве. «Небо не терпит грубости, небу нужна нежность: щебет птиц, прикосновение ветра, прозрачность облаков, магия Транс Экспресс... Летающие человечки, хрупкие образы из детских снов, давно забытые нами и лишь изредка напоминающие о себе болезненным и томительным ожиданием чуда, вдруг оживут, вознесутся в небо, и тогда в листьях деревьев, в окнах домов, в человеческих душах мягким теплом разольется счастье» [5, с. 161].

Уличный театр DADADANG создает гармонию с окружающим миром через звук и ритм. «Странные барабанщики DADADANK не сражаются со звуком, но покоряются ему, не спорят с ритмом, но прислушиваются и слышат. «Они единое целое с окружающим миром движений и звуков, они слились с ритмом и танцем, они перестали существовать по отдельности и превратились в детали гигантской «футуристической машины», а маски сделали музыкантов неотличимыми друг от друга. Зрители, вовлеченные барабанщиками в бесконечный поток движений и звуков High Tech, ощутят и поймут вечное и подлинное единство души, тела и звука, того, что составляет вселенную» [5, с.163].

В уличном театре актеры взаимодействуют с живыми стихиями, пытаясь вступить с ними в диалог. Немецкий Театр «Пан Оптикум» – это открытый театр. Спектакль их повествует о четырех стихиях: земле, воде, огне, воздухе. Уличный театр использует природные стихии в мирных целях.

Театр-Экс считает, что огонь – это шик. Шик должен содержать что-то шокирующее. По мнению режиссера Театра-Экс Юрия Берладина, «...шик – это огненный шум. Но тупая стихия малоинтересна. А вот взять стихию и превратить ее в произведение искусства – вот это интересно. Существует понятие «архетип» – нечто, лежащее в глубинной природе человека. Вот огонь и включает какую-то память об общих племенных кострах. Стихия меняет смысл всего, не случайно появляясь в границах сцены. Ведь огонь – это то, с чего человек начал осознавать себя как человек. Конечно, власть над огнем инстинктивно притягательна. Но мы никоим образом не пытаемся себя поставить над огнем – мы с ним дружим».



Группа «Карабос» существует больше 10 лет и всё это время, «подобно доброй фее, превращающей наступившую темноту в волшебную ночь, творит чудо на глазах у изумленной публике в Веймаре и Ориаке, Марселе и Нанте, Гданьске, а теперь уже в Москве. Им под силу зажечь весь парк и ничего не спалить. В их инсталляциях, спектаклях живут в гармонии огонь и вода. Они вдохновляются новыми пространствами, ландшафтами, специально для которых каждый раз создают новые спектакли» [5, с. 195]. Отдельные формы уличного театра, такие как перформансы, акции, хэппенинги, инсталляции, энвайронменты, на новом витке возрождают своеобразную «ироническую калейдоскопическую игру всеми ценностями и феноменами Культуры». Таков театр Флюксуса, который использовал для достижения анархии не бомбы и оружие, а комическое, поэтико-романтическую иронию. «Радостная анархия», обнаруженная флюксусом в живом мире недоразумений, нелепостей, парадоксов, являлась средством сказать миру, что жизнь состоит из милых несуразиц. В уличном спектакле Студио Фести актеры летают в небе на огромных надувных шарах, также воплощая мечты человечества о возможности летать как птицы. Они творят свои чудеса на фоне исторических мест в окружении естественной среды. Открытое небо, городская площадь, парк, улица, лес – всё может послужить декорацией к их спектаклю. В спектакле задействованы огонь и вода. В небе на высоте от 15 до 30 метров летают ангелы – акробаты на воздушных шарах, а на земле актеры танцуют на ходулях» [5, с. 167]. Французский уличный театр «Ильотопи» создает миры на воде, воплощая в реальность архетипы детства, старости, материнства, одиночества. (Идеология театра: «Не имеешь права тратить то, что не создал, не заработал»). В нидерландском уличном театре «ДОГТРУП» спектакли – это удивительный синтез живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, кино и театра. Их палитра полна удивительных красок: огонь, вода, ветер, а рядом с ними – механизмы, спецэффекты, созданные на основе технологий будущего, которые подвластны им

почему-то уже в настоящем» [5, с.169]. «Доги» соединяют эти несоединимые вещи с такой легкостью и органичностью, потому что стиль этих спектаклей – эксцентрика и гротеск, а содержательное наполнение – подлинность человеческих эмоций в пространстве вечных истин» [5, с.169]. «Любое преувеличение, любая самая невероятная метафора органичны их миру фантазмагии: на спектаклях «Догов» никого не удивляют выращенные в горшках человеческие руки, любящие крепкие пожатия; летающие по небу рыбы, разбрасывающие искры во все стороны, разверзающиеся небеса, вздымающиеся дома – словом, всё самое невероятное и самое фантастическое, что может представить себе человек. Они называют свой театр ритуальным» [5, С.169]. Итальянский уличный «Силенц-театр» во многом интеллектуальный театр. Воссоздавая различные эпохи, актеры всегда реконструируют пространство. Их персонажи словно ожившие скульптурные композиции: гончар, лепящий сосуд из глины, молотба, любовное объяснение в замке. Австралийский театр «Странные фрукты» создает воздушные представления. Основное снаряжение «Странных фруктов», без которого не обходится ни один их спектакль», – пятиметровые гибкие шесты, закрепленные в земле и возносящие артистов высоко над головами зрителей. На их верхушке восседают участники действия и, мастерски управляя ими, делают в воздухе самые необычайные пируэты. Это настоящий «воздушный балет», исполняющийся под причудливую смесь классической музыки, латиноамериканских ритмов, французских водевильных мелодий. Возможно, «...странным фруктам» наконец удалось осуществить давнюю мечту человечества и, оторвавшись от земли, взлететь» [5, с. 175]. Нидерландский театр «Бодиториум» под руководством Шусаку Такеучи может играть свои спектакли и в поле, и на старой фабрике, около моста, на развалинах, на пляже, в церкви. «До-Театр» под руководством Евгения Козлова заставляет нас, зрителей, перешагнуть эти границы взаимодействия со всем живым и совершить вместе с ними «утопическое путешествие», чтобы открыть красоту, силу природной стихии.

Труппа театра «Натурал театр компани» из Великобритании «заставляет людей смеяться». «Натурал театр» показывает не представление, а, скорее, людей с точно подмеченными характерами, разыгрывающих смешные сценки. Часто ее участники появляются без предварительного объявления и поначалу смешиваются с прохожими. Постепенно окружающие замечают эксцентричное поведение «натуралов» и начинают показывать на них пальцами и смеяться. Порой движение на всей улице останавливается, и зрители превращаются в активных участников. Таков спектакль «Розовые чемоданы»: прохожие помогают «потерявшимся туристам» и затем присоединяются к ним в прогулке по окрестностям» [5, с. 183].

Театр «Малабар» под руководством Сильвестра Жаме. Их спектакль «Путешествие в аква-сны». «В клубах дыма и вздымающейся пене, под крики восхищенной толпы и звуки тяжелого рока, на площадь выплывает дивной красоты белый корабль, который сопровождают странные существа – то ли гигантские насекомые, то ли диковинные птицы, то ли заблудившиеся ангелы. Эти посланцы из мира снов врываются в нашу повседневную жизнь и превращают ее в нечто нереальное, загадочное, в нечто непохожее на все, что нас привычно окружает» [5, с.185].

Уличный театр склонен комментировать современную культуру и играть современными значениями общераспространенных символов.

В уличном театре соединены и по-новому осмыслены различные виды искусства. Австралийский театр «Сталкер» (год рождения – 1985) в течение десятилетия создавал уличные представления, в которых прокладывал принципиально новые пути в развитии уличного театра. «Сочетание атлетики и цирка, акробатики и хореографии нового танца, современных достижений светотехники, оглушительной музыки, летающих механизмов и фейерверков привело к созданию своего, совершенно особого, яркого, индивидуального художественного языка» [5, с.189]. Уличный театр может стать альтернативой «взрослому образу театра для детей», так как уличный театр – карнавальное осмысление жизни, мира. Уличный театр – это, по сути, смеховой двойник театра «коробочного», существующего в рамках закрытого пространства.

Использование экспериментальных театральных программ, созданных на основе «смеховой, комической природы», которая жива в таких видах искусства, как клоунада, эксцентрика, уличный театр, перформанс, открывают новые возможности по развитию базовых компонентов творческой индивидуальности, что дает возможность сохранить и развить такие богатые предпосылки именно в детском возрасте, как парадоксальность мышления, амбивалентность чувства комического.

Уличный театр может стать неким карнавальным хронотопом для взрослых и детей [3]. Ученые О. М. Дьяченко и Н. Е. Веракса указывали на то, что карнавальные образы могут себя проявлять и развиваться только в карнавальной среде, в карнавальной логике. Карнавал, связывая в один узел бытийные проблемы, разворачивается в символическом пространстве, пространстве поисков личных смыслов. В нем нет готовых моделей, готовых структур – и тогда с необходимостью идет поиск средств для выражения нового смысла, новой позиции по отношению к миру. Символ позволяет испытывать старые нормы и правила и задает пространство для создания новых. О. М. Дьяченко и Н. Е. Веракса считают, что «...символ является одним из основных средств в структуре творческих способностей ребенка и взрослого, так как часто

творческая ситуация неопределенности связана с осмыслением действительности, проявлением и фиксацией проблемы. Путь овладения человеком символической структурой также отличается своей спецификой. Символ не может быть просто взят из культуры и использован им. Тогда теряется смыслообразующее значение символа, и он применяется формально, знаково. Символ может быть только прожит и порожден».

Помочь преодолеть разрыв человека с его карнавальной природой в детстве и во взрослой жизни могут различные программы, направленные на изучение потенциала карнавальных игровых форм в развитии творческой индивидуальности.

Подводя итог всему сказанному, можно выделить основные принципы уличного театра:

1. Создание среды в уличном театре как аналога среды клоунады, которая строится с учетом развития трех элементов одаренности: парадоксальный рефлекс, чувство комического, смеховая природа, существующие в триединстве.
2. Создание карнавальной проблемной деятельности, которая активизирует интуицию.
3. Формирование Образа мечты через алогизмы, парадоксы, абсурд искусства поэтико-романтической клоунады.
4. Создание карнавальной среды.
5. Праздничность как качество карнавальной среды.

Важно понимать, что уличный театр – это «мир наизнанку, это театр, выплеснувшийся на улицу и ворвавшийся в жизнь каждого, это освобождение от обыденности и апофеоз праздничного бытия» [5, с. 225]. В уличном театре активно происходит формирование ноосферы средствами «паратеатральными», где ноосфера – это новая, высшая стадия биосферы, связанная с возникновением и развитием в ней человечества, которое, познавая законы природы и совершенствуя технику, становится крупнейшей силой, сопоставимой по масштабам с геологическими, и начинает оказывать определяющее влияние на ход процессов в охваченной его воздействием сфере Земли (впоследствии и в околоземном пространстве), глубоко изменяя ее своим трудом. Вспомним перформансы и выдающиеся инсталляции художников на горных вершинах и т. д. Становление и развитие человечества как новой преобразующей природу силы выразилось в возникновении новых форм обмена веществом и энергией между обществом и природой, во всё возрастающем биогеохимическом и ином воздействии человека на биосферу. К таким новым формам обмена веществ и энергии между обществом и природой можно отнести и современный уличный театр во всем его многообразии. Вспомним всемирную акцию за сохранение ноосферы «Караван мира Полунина», «...в

котором участвовали уличные театры из разных стран мира. В 1989 году Москва впервые познакомилась с явлением уличного театра в его современном понимании. Тогда был организован беспрецедентный трансъевропейский фестиваль «Караван Мира», прошедший в течение 6 месяцев через всю Европу: Москва, Ленинград, Варшава, Берлин, Копенгаген, Базель, Лозанна, Блуа и Париж. Эти города были «освящены утопией» «Каравана Мира». 200 артистов и техников, 28 различных спектаклей, более 400 представлений, от Балтийского моря до Сада Тюильри в Париже. «Одиссея» стала шедевром, объединившим всех путешественников в одном грандиозном и масштабном уличном представлении. «Караван Мира» опередил свое время: это было первое международное независимое, поистине европейское культурное движение, состоявшееся вопреки геополитической обстановке, в которой о таком запрещалось даже мечтать».

Мироустроительная функция уличного театра видна уже даже в том, что Берлинская стена пала спустя шесть недель после окончания турне «Каравана Мира», навсегда изменив Европу. «Когда «Караван Мира» остановился в Праге в начале июля 1989 года, это было своего рода репетицией бескровной «Бархатной революции» в Чехословакии», – сказал Вацлав Гавел. – Созидание ноосферы средствами уличного искусства – это была акция артистов Европы, значение которой трудно переоценить. Театральный город на колесах располагался в центре европейских столиц и являл собой пример того, как люди разных национальностей могут не только творить вместе, но и жить единой семьей.

Караван тогда получил поддержку правительств всех европейских стран, потому что имел не только художественное, но и мощнейшее политическое значение, ощутимое и по сей день». И получается, что идеи о ноосфере, карнавальном сознании и уличном театре роднит одна главная идея: о центральной роли человека, его творческого разума во всей Вселенной.

Литература

1. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М. 2003.
2. Ритуал. Театр. Перформанс // материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., Март, 1999.
3. Семенова Е. А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика»// Педагогика искусства: электронный научный журнал – №3 2009, http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3_2009/semenova/semenova_06_09_2009.htm.
4. Смирнягина Т. Театр мечты Вячеслава Полунина// Сб. статей: Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов/ Отв. Ред. Е. В. Дуков СПб.: «Дмитрий Буланин», 2004. С.163.
5. Третья Всемирная олимпиада в Москве. М., 2001.