



## театральная педагогика

**Семенова Елена Александровна,**

*кандидат педагогических наук, докторант,*

*научный сотрудник Учреждения РАО*

*«Институт художественного образования», Москва*

[semenova05@list.ru](mailto:semenova05@list.ru)

### **Анархия любви в искусстве. Уроки смеховой культуры.**

*Анархия ведь тоже должна быть.  
Радостная анархия. Без нее нельзя.  
Не следует лишь переступить черту,  
когда анархия уже превращается в нечто,  
напоминающее терроризм...  
В. И. Полунин*

На сегодняшний день в культуре и искусстве сложилась устойчивая тенденция развития личности через карнавальные игры. Одним из тотальных карнавальных игровых пространств, в котором личность живет и творчески развивается, стало течение «Флюксус». «Флюксус» в переводе с английского обозначает течение, поток, постоянную смену, постоянное движение, фокус-покус, фикус, фильдеперс, флоксы, фру-фру – все человеческое, в том числе и нелепое, несуразное, комичное, смешное. Все то, что было погребено и забетонировано Второй мировой войной. Флюксусу, с точки зрения его теоретического осмысления, как явлению уникальному, заслуживающему научного подхода, в науке уделено скромное внимание. В основном о флюксусе писал он сам, не надеясь, что будет возлюблен и разрекламирован наукой. (Б. Вотье, Д. Маккинас). Если об эстетике постмодернизма написаны тысячи научных книг, то Флюксус умещается на нескольких страницах. Многие смеховые феномены, посягающие на разрушение культурных штампов, изящно трактуются наукой или также изящно ею обходятся. Г. Курлов в книге «Путь к дураку. Философия смеха. Книга первая» написал: «В своем движении человечество многократно приближалось к загадке смеха, но каждый раз, лишь слегка прикоснувшись, тут же смущенно отворачивалось, будучи не в силах разумно объяснить невероятно притягательную силу этого иррационального, совершенно неуправляемого и «несолидного» занятия» [6, с.66].

Но, с другой стороны серьезный взгляд на комическую, карнавальную природу также несет в себе опасность. Я имею в виду ту серьезность, которая препарирует живое тело. Н. Рерих в труде «Врата в будущее» очень тонко написал о таком терроризме в науке: «Над живым телом ... производилась та страшная анатомия, от которой бросает в холодный пот даже и того, кто одарен крепким сложением» [10]. Невозможно постичь карнавальную природу, находясь в декарнавальном состоянии. Об этом писали О. М. Дьяченко и Н. Е. Веракса, указывая, что для того, чтобы проявились карнавальные структуры сознания, нужна соответствующая карнавальная форма для их выявления [4]. По мнению автора данной статьи, ученому, берущемуся за карнавальную тематику, важно понимать, что «жизнь – это игра. Смеющийся, радостный хозяин не может выстроить мир серьезным, уныло-исполнительным. И если мы все же воспринимаем жизнь именно такой, то это лишь реализация наших негативных программ – тех самых, из которых мы «успешно» стремимся творить свое окружение, но вовсе не отражение гармоничной реальности, в нас заложенной. Если мы своим поведением, речью, мыслями будем соответствовать предлагаемым социумом стереотипным ситуациям, будем адекватны им, то они попросту поглотят нас. Они нивелируют нас, Хозяев, до уровня куклы, до уровня своей «засерьезненности» [6, с. 65]. С серьезностью можно говорить лишь о ментальном смехе. «Далеко не все, что мы смехом называем, смехом является. Действительно. Следует различать смех ментальный, оценочный, то есть насмешку, сарказм. И смех тотальный, самозабвенный, безоценочный – смех очищающий и снимающий напряжение» (6, с. 66). Второй вид смеха присущ флюксусу. Очень бы не хотелось, чтобы с флюксусом произошло то же, что и с музыкой Кейджа после его смерти... «Не было скучнее зрелища, чем концерт Кейджа, когда его играют без улыбок; настолько серьезно...». Не хотелось бы и подражать Шопенгауэру, его «театру пессимизма», который ненавидел комедии именно за их жизнерадостность. А. А. Аникст писал о том, что Шопенгауэр считал, что «герои комедии человечески неполноценны. Все их цели внешне, в них, как человеческих существах, отсутствует духовное начало и высокие стремления» (2, с. 168). Они настолько неприятны эстетически и этически, что «было бы лучше, если бы их, носителей подобных форм, совсем и не было» (15, с. 451). Поэтому автор статьи надеется, что до разъятия «живого флюксуса» на молекулы он еще не дорос и все ограничится веселой ироничной анархией, которая жива в научном подходе к искусству и миру в целом у немецких романтиков, в частности в научных трактатах об иронии Ф. Шлегеля. Ф. Шлегель считал иронию «трансцендентальной буффонадой – некой бесконечно вознесшейся над обыденным миром точки зрения, с которой весь мир, все человеческое, в том числе и искусство, и добродетель, и гениальность, и себя самого поэт представляет в некой

«мимической манере обыкновенного хорошего итальянского буффо (16, с. 283). В иронии, по мнению Шлегеля, как и во флюксусе, «...все должно быть шуткой и все всерьез, все чистосердечно откровенным и глубоко сокрытым. Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ней можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она, безусловно, необходима» (16, с. 286–287). Ф. Т. Фишер считал, что «подлинная шутка никогда не осмеивает только мнимого, она должна быть направлена на подлинно возвышенное, но, с другой стороны, надо признать, что поскольку оно поддается комизму, то всякое возвышенное не свободно от недостатков... Дон Кихот так смешон потому, что при всех его крайностях ему нельзя отказать в подлинной силе и величии» (12, с. 169). Термин Флюксус определяет отношение художников этого направления к искусству, к его субъектам, объектам и личным творениям, одним из которых являлась их собственная жизнь. Флюксус – это арт-движение, появившееся после Второй Мировой войны, в 50-е годы, на Западе, оформившееся в начале 60-х и пришедшее в упадок к 1969 году. Во «флюксусе» работали такие известные художники, как Дик Хиггинс, Вольф Фостелл, Кен Фридман, Алисон Ноуэлз, Роберт Ватс, Эрик Андерсен, Джордж Брехт, Шарлотта Морманн, Бен Вотье, Йоко Оно, Милан Книжак, Пер Киркеби. Флюксус был уверен, что искусство не существует вне игры. Флюксусу современное искусство XX века обязано появлением таких явлений, как хэппенинг, перформанс, акция, инвайронмент. Акции его были различны: от салатов на сцене и разрушения фортепиано во время исполнения, предложения аудитории покинуть театр до создания уникальных музыкальных произведений. Серьезность во Флюксусе «побивали камнями», простота сочеталась в нем с причудливым, эксцентричным чувством юмора. Своими акциями он снимал послевоенное напряжение в обществе, обращая людей к комическому, веселому, доброму, а главное несерьезному – к тому, по чему изголодалось общество, измученное войной. В своем роде с помощью театральных средств и карнавальнoй стихии флюксус насаждал свою радостную анархию любви к жизни. В. И. Полуниин высказывал мысль, что анархия должна быть, но анархия радостная. Так как если в ней нет радости, это уже не анархия, а терроризм. Флюксус использовал для достижения «радостной анархии» не бомбы и оружие, а комическое, поэтико-романтическую иронию. Радостное обнаружение флюксусом в живом мире недоразумений, нелепостей, парадоксов являлось средством

сказать, что жизнь состоит из милых несурзаиц. Главное, что суть флюксуса заключалась в поэтизации самой жизни, непрекращающейся встряске сознания, разрушении всех рамок и стереотипов, смешении стилей, непрекращающейся игре, беспрестанном иронизировании...». Но жизнь, а не война. Природу комического во флюксусе можно описать словами Ф. Т. Фишера: «Истинный смех является добродушным. Возвышенное и бесконечно малое играют друг с другом, и эта игра есть комическое. Зритель восклицает: такое величие и такая малость! Такой ум и сколько при этом уме глупости! Какой смысл – и какая бессмыслица! Какая мощь и сколько в этой мощи слабости! И тут же приходит в голову, как это может быть, ведь это невозможно? Мы пытаемся примирить это противоречие, и ничего не получается, и мы снова пытаемся, и это напряжение, а затем разрядка его возбуждают веселый смех. Так становится ясным, почему подлинным предметом комического является человек и его стремления» (2, с. 147). Флюксус предлагал обществу поиск каждой личностью степени свободы через реализацию себя как творческой индивидуальности. Другими словами можно сказать, что флюксус – это поток индивидуального, субъективного в потоке комического мировосприятия. Образ носителя «флюксус-сознания» очень точно перекликается с носителем карнавального сознания, описанного М. М. Бахтиным и Ф. Т. Фишером. Философско-эстетическая концепция личности М. М. Бахтина заключала в себе диалектический подход, выразившийся в карнавальном взгляде на творческую индивидуальность человека и заключавшийся в том, что «помимо того, что мы в человеке «объективно видим», у него есть еще и возможности. По мнению М. М. Бахтина, человек, никогда не совпадает с самим собой, с тем, что он «уже» есть; он способен опровергнуть данную ему другими или самим собой характеристику. Поэтому подлинная жизнь личности совершается, согласно точке зрения ученого, как бы в точке этого несовпадения человека с самим собой, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли. Флюксус – это послевоенное интернациональное объединение художников, архитекторов, дизайнеров, композиторов, поэтов, критиков, танцоров, режиссеров, математиков и политиков. Бен Вотье, писал, что «...одна его четверть нежится в ностальгической ванной Матисса и Пикассо, одна треть – в ванной Дюшана, а оставшаяся часть – в ванной флюксуса». Д. Маккинас писал, что «Флюксус – это смесь водевиля, вранья, детских игр и «Дюшана». Целью Флюксуса изначально было представление бытовых, каждодневных поступков и обыденных объектов в артистической и эстетической среде с целью изменить и расширить их восприятие. Флюксус стремился разрушить границы искусства. По мнению Бена Вотье, Флюксус – это «АНТИискусство,...это вообще НЕ искусство. Ведь флюксус – это шутка, а когда я думаю

об искусстве, я не шучу; не чувствую, что шучу. Флюксус – нечто невесомое. Юмор...». Участники Флюксуса испытывали отвращение к варварству войны и выражали «тотальный протест против традиционных общественных ценностей». Но Флюксус отнюдь не боролся с войной прямо. Он строил свой уличный театр против театра военных действий. Автор статьи понимает под уличным театром отнюдь не все, что происходит на улице. Уличный театр – это тот театр, который вырастает из личности, тот, который не навязан обществом. Например, к уличному театру можно отнести театр клоунады В. И. Полунина, театр инсталляции, театр инвайронмента, театр хэппенинга, театр акции, театр перформанса, в частности статичный театр Г. Крэга, нюнический театр, театр Т. Кантора, театрализацию мира Н. Евреинова, театр В. Э. Мейерхольда, театр Е. Гротовского. кабаре К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, уличный Театр-Экс Ю. А. Берладина, театр Флюксуса Д. Маккинаса. Уличный театр – это форма искусства и жизни, которая рушит привычные рамки, это андеграунд культуры. В качестве антипода флюксусу приведем дадаизм. Участники дады «представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами; они восприняли и гипертрофировали футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи респектабельного общества, атакуя насмешками и окарикатуривая культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и в особенности довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового» (3, с. 412). Флюксус же – это одна из форм детской игры, в которой ребенок существует в воображаемом, фантастическом мире, миротворно влияя на этот мир. Но и флюксус, и дадаизм не были художественными движениями в традиционном смысле. Художник и кинопродюсер Ганс Рихтер говорил про дадаизм, что «оно было подобно шторму, который разразился над мировым искусством, как война разразилась над народами. Оно пришло неожиданно из тяжелого и насыщенного неба и оставило позади себя новый день, в котором накопленная энергия, выпущенная движением дада, была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых они адресовали себя новым людям» [3]. Это высказывание можно отнести и к флюксусу. Флюксус был способом оптимистического видения жизни и общества, одним из способов любить этот мир и делать его добрее. Это было predetermined. Вторая мировая война показала весь ужас человеческой серьезности и ее сокрушительные последствия. И как противоядие – рождение флюксуса. Флюксус – это «танец со смертью» – самый распространенный образ карнавального мира. Во флюксусе любые проявления агрессии – пародия на войну с целью не допустить ее

всерьез. Лучше бить молотком по чайнику, чем по чьей-то голове. В качестве примера приведем перформанс Дика Хиггинса, сделанный им, в 1966 году и называвшийся «Песня гнева № 8». «Пригласите людей прийти бесплатно, если они принесут молотки и свистки. В комнате расположите как можно больше бьющихся фигур – бутылки, вазы, бюсты Вагнера, скульптуры и т. д. Правила таковы: все окружают ведущего. Когда он поворачивается к игроку спиной, тот должен вести себя настолько тихо, насколько возможно. Когда ведущий поворачивается боком, игрок дует в свисток, но не очень громко. Когда он поворачивается лицом, игрок дует в свисток что есть мочи. Когда же ведущий непосредственно смотрит в глаза, играющий расплющивает молотком какую-нибудь находящуюся рядом вещь. Длительность представления определяется наличием хоть одного бьющегося предмета».

В. И. Полунин в статье «Клоун в оппозиции» высказывал мысль о лечебной функции клоунады, карнавала. Эти слова отражают и природу носителя флюксус-сознания: «Клоун находится в оппозиции к агрессии и жестокости. У него есть некое мирное предназначение. Нужно рядом с агрессивностью активно насаждать искренность и доброту, стараясь восстановить баланс. Я – клоун, находящийся в оппозиции к этому миру. По мне ты можешь прочесть, чего в нашем обществе не хватает. На моем флаге написано: «Радость и нежность». Это значит, что сегодня в мире мало радости. Сегодня все проблемы решают не мирным путем, а взрывают, бомбят. Призываю! Мы должны себя отпускать! Именно от сдерживания и образуются проблемы. Раньше были настоящие карнавалы, где человек выпускал все свое напряжение. Я пытаюсь возродить это. Театр клоунады – театр импровизации, как Джаз... Карнавальная традиция предписывает прорываться сквозь страх. Именно шуту дают это право. Любимая средневековая картинка – шут танцует со смертью» [9]. М. М. Бахтин в своей знаменитой работе о карнавале средневековья, пишет о той же природе флюксуса, но называет это смеховым миром. Любопытно, что носитель флюксуса и носитель карнавального сознания, что, по сути, одно и то же, выступал в образе некоего дурака, клоуна. Вспомним М. М. Бахтина: «Характерно, что и внутренний человек – чистая «естественная» субъективность – мог быть раскрыт только с помощью образов шута и дурака, так как адекватной, прямой (не иносказательной с точки зрения практической жизни) жизненной формы для него найти не могли». Появлению флюксуса как карнавально-игрового художественного течения, повлиявшего на развитие всей культуры второй половины XX века, способствовали основные направления движения художественно-эстетической пост-культуры на рубеже нового тысячелетия, которые «предполагают выход искусства за рамки традиционного (станкового) искусства – «изящных и человека будущего искусств» классической эстетики

– в более широкие пространства жизненной реальности современного человека. Отчасти флюксус опирается на игровую концепцию искусства – в частности, предложенную Ницше «веселую игру» всеми ценностями культуры. «Идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая, и из бьющего через край избытка полноты и мощи играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным» [7, с. 708]. По мнению В.В. Бычкова, в середине XX века «в посткультуре от Культуры сохраняется, пожалуй, один из главнейших элементов – Игра в ее сугубо эстетической, т. е. художественно организованной, форме. Более того, здесь она абсолютизируется и доводится до определенного логического завершения, т. е. до абсурда. Поэтому абсурд – нередко в ироническом модусе – становится двигателем пост-культуры. Хотя и в культуре он выполнял значительную функцию. Игра, ирония и абсурд – важнейшие составляющие пост-культуры; ее жизненное ядро, сердце, мозг и энергия; и именно они связывают ее с уходящей Культурой, с традиционными ценностями при вроде бы демонстративном отказе от них, принципиальной отрицании их» [3, с. 357]. В свете такой иронично-игровой парадигмы культуры и искусства, например, «в авангарде, модернизме, пост-культуре прослеживается последовательная тенденция к отказу от традиционного пласта сознания с его ценностями, в том числе с его логикой, разумом, рассудком, Логосом. Нарастают интенции к абсолютизации абсурда, парадокса, алогизма, антиномизма – потока иррационального» [3, с. 357]. В связи с этим в художественной культуре формируется категория смеховых игр, которые связаны с природой парадокса, алогизма, амбивалентностью. Смеховой игровой мир начинает осознаваться учеными как отдельное диалектическое мировоззрение, философия, этика поведения, творческий процесс. Смеховые игры, как отмечают ученые, отличаются от социо-ролевых игр своим «бунтарством», революционностью, скрытым творческим потенциалом. Уже в начале XX века художники стали активно «использовать» парадоксальное, комическое как метод создания нового, творческого. Приоритеты художественного сознания повернулись в сторону «открытия в художественном мышлении детского игрового потенциала (инфантилизма, наивности, примитива). Актуальность в художественном мире приобретают суждения З. Фрейда об источниках детского смеха и детского комизма. К постижению детского сознания стремятся художники культуры XX века. Художники стремятся завладеть этими утерянными в техногенной цивилизации взрослыми источниками детского смеха, лишенными обличительной направленности. Популярны в это время взгляды философа А. Бергсона относительно детского источника удовольствия, который практически утерян взрослым миром: «...искать в детских играх, забавляющих ребенка, первичные зачатки тех построений, которые заставляют смеяться взрослого

человека... очень часто мы не улавливаем тех следов инфантильности, которые еще сохранились в большинстве наших радостных переживаний». Важное место в поисках художников пост-культуры занимают поиски инфантильных корней комизма. Художников привлекает в ребенке именно его наивность. По мнению З. Фрейда, «до тех пор, пока он сохраняет свою детскую сущность, восприятие его доставляет нам чистое, быть может, напоминающее комизм удовольствие. Мы называем его наивным, поскольку у него отсутствуют задержки, и наивно-комическими его проявления, которые у другого человека мы называли бы скабрёзными или остроумными» [14, с. 236]. Поиск причин детского комизма в мире вещей и людей осуществляется и во Флюксусе. Для этого Флюксус включает в сферу творчества механизмы интуитивного, «бокового мышления», опосредования, компоненты бессознательного, нелогического (парадоксы, абсурды, алогизмы, нонсенсы, игру, перевертыши, небылицы), клоунаду (маску, эксцентричность).

Для раскрытия природы носителя Флюксус-сознания ценно высказывание З. Фрейда относительно образа «взрослого ребенка»: «Доблестный рыцарь Дон Кихот Ламанчский является, наоборот, фигурой, которая сама по себе не обладает юмором. Он доставляет нам в своей серьезности удовольствие, которое можно было бы назвать юмористическим, хотя в механизме этого удовольствия имеется глубокое уклонение от юмора. Дон-Кихот – это первоначально чисто комическая фигура, большой ребенок, которому вскружили голову фантазии из его рыцарских книг... Но после того, как автор наградил эту смешную персону глубочайшей мудростью и благороднейшими намерениями и сделал ее символическим воплощением идеализма, верящим в осуществимость своих целей, серьезно выполняющим свои обязанности и буквально сдерживающим свои обещания, то эта персона перестает производить на нас комическое впечатление» (14, с. 246). От себя добавим: «...только комическое впечатление». Такой образ взрослости отчасти воплощает и Флюксус. Один из источников флюксус-комизма лежит в находимых Фрейдом «наших собственных превращениях энергии, ... в наших отношениях к будущему, которое мы привыкли предвосхищать нашими представлениями о том, что нас ожидает» (14, с. 209). Может быть, еще поэтому флюксус называют романтическим мусором. В поэтико-романтической интерпретации флюксусом предметов китча и ширпотреба – например, образы рекламы, убранство ванных комнат, пишущие машинки, почтовые конверты, обложки книг; электроприборы, лампочки, выключатели, консервные банки и бутылки, обувь и одежду, сигареты и окурки... от транспорта до самолета – все приобретает особый, обновленный смысл. Наконец, сюда относятся манекены и разного рода объекты «реди-мейд», имеющие опосредованную связь с миром реальности и миром фантазии. Так, помойка во флюксусе превращалась в карнавальное



пространство между жизнью и смертью. Художники флюксуса любили поместить предметы в неожиданный и несвойственный им контекст.

Наука косвенно обращается к флюксусу посмертно. Официальная смерть флюксуса наступила в 1978 году. Только в 70–80-е годы XX века наука привлекает в качестве компонента творческого потенциала личности понятие «парадоксальность», клоунату «для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается описанию на формально-логическом уровне» [3]. В конце 80-годов отечественные ученые все больше исповедуют тезис «закономерность формирования личности далеко не всегда можно предугадать, руководствуясь только здравым смыслом». (Б. И. Дадонов, Д. Н. Узнадзе, А. Н. Лук, Г. Курлов). Только в 80-е годы в российских арт-практиках фигурирует такое понятие, как «карнавальная маска», которая выражена в поведении клоуна через «бинарность» и связана «с игровой подменой одного человека другим, эффектом «Я выдаю себя за другого». Игровая карнавальная маска служит методом развития творческой индивидуальности. Карнавальным двойником может вести себя прямо противоположно своему «визави», находясь «по ту сторону» действительности, в «зазеркалье», либо фокусировать основные качества того или иного героя, живущего по законам карнавального бытия. Игровая природа карнавала делает переходы в «зазеркалье» и обратно совершенно свободной возможностью». По исследованиям О. М. Дьяченко и Н. Е. Вераксы, развитие творческих (диалектических) структур сознания взрослого зависит от полноценного включения его в дошкольном и младшем школьном возрасте в карнавальную деятельность, которая наиболее «органична диалектической природе человеческих способностей». Носителем карнавального сознания в России в период 80-х годов можно назвать В. И. Полунина. Флюксус в России, по большому счету, был очень осторожным, в отличие от Западного. Это отчасти объясняется русской ментальностью. С. С. Аверинцев в статье «Бахтин и русское отношение к смеху» писал, что «смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее «нельзя» – не только в силу некоего внешнего запрета со стороны того или иного начальства или же общественного мнения, но прежде всего в силу того, что, положив руку на сердце, чувствует сам смеющийся. Любое разрешение, любое «можно», касающееся смеха, остается для русского сознания не вполне убедительным. Смеяться, собственно, – нельзя; но не смеяться – сил никаких нет. Ситуация – не из простых; и она естественно порождает тоскующий взгляд в направлении того места, где смеяться заведомо можно и нужно – в направлении Запада» [1, с. 341]. В 80-90-е годы XX века в исследованиях Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко возможности карнавала рассматриваются преимущественно в русле культурологического подхода к творческому

потенциалу личности, в котором через комическую образность и смеховую, карнавальную игру с действительностью активизируется интуитивный опыт, создаются условия для нелинейного творческого отношения человека к миру. Это повод увидеть, «кто я сейчас», взглянуть на себя со стороны для того, чтобы произвольно выбрать новую роль и новые жизненные стратегии. Возможности формирования и развития творческого потенциала посредством продуцирования новых смыслов средствами комического, создающими непрерывность творческого развития, увидели ученые психологи М. В. Бондаренко, Е. Улыбина, М. Я. Куклинская, Е. Ю. Иньшакова и др. Раскрытие творческого потенциала в пространстве карнавальной игры со смеховым, комическим неправильным персонажем-двойником», «маской» использовали М. Н. Шустерман, Е. Е. Сапогова и другие. В свете карнавальной концепции смеха актуальным становится в 80-е годы поиск архетипа художника XX века. Художник ассоциируется с носителем некоего карнавального мировоззрения. Одним из таких архетипов является Клоун. Клоун выступает как некий ритуальный Трикстер, которому дано нарушать табу, снижая тем самым напряжение в обществе. «Ритуальная клоунада связывается с наиболее достоверной гипотезой с нарушениями табу, на соблюдении которых основано позитивное существование человеческого коллектива. Нарушение социального табу противопоставляет ритуального клоуна остальной части коллектива, однако благополучное функционирование коллектива как раз предполагает нарушение его табу ритуальным клоуном. ... Нарушение табу сообщает ритуальному клоуну магическую силу (благодаря которой он становится способным врачевать болезни, обеспечивать атмосферу ненасилия в коллективе и т. п.), так как его индивидуальный негативный и разрушительный для социального табу опыт влечет за собой позитивные последствия» [8]. В свете карнавальной концепции игры актуальными становятся такие театральные-игровые технологии, которые позволяли бы личности развиваться «празднично». Само понятие «театр» в свете карнавальной парадигмы культуры тяготеет к понятию некоей праздничности, праздничной среды обитания. В. И. Полунин считает, что театр – это как раз театр естественной среды обитания, существования, праздника и т. д. «Традиционный театр – это действие на площади, ярмарка, карнавал, вечеринка, дискотека и т. д. Праздник – это особое состояние, которое как-то приподнимает состояние человека. Если мы надеваем красивый костюм, делаем прическу, подводим глаза, чистим туфли, то в этот момент мы преображаем себя для праздничной среды, а следовательно, становимся ее актерами. Делаем мы это потому, что хотим «создать» свой образ и участвовать в какой-то ситуации, которая отличается от ежедневной, серой обыденности, в которой мы функционируем как винтики огромного механизма. 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. 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. Наверное. Можно назвать еще десятки таких мест, куда человеку естественно стремиться, потому что именно там существует праздничная жизнь. Праздник – это особое состояние, которое как-то приподнимает существование человека... Для человека естественно находиться в приподнятом эмоциональном состоянии, включать все вокруг и самого себя в ситуацию импровизации, творчества, живого соучастия. Такой театр, на мой взгляд, не ниже, а выше того, к которому мы привыкли... Я мечтаю, чтобы театр стал ежедневной, естественной жизнью человека... Карнавалы, уличные шествия, спектакли существуют главным образом для того, чтобы спровоцировать нас на творческое отношение к жизни» (В. И. Полуниин о программе «Корабль дураков»). Уже в младшем школьном возрасте у ребенка проявляется его природная одаренность, связанная с игровой природой, с природой смеха, радости, стремлением к праздничному преобразению себя и окружающих [11]. У ребенка силен, назовем его условно, «праздничный, карнавальный инстинкт», инстинкт создания «театра для себя», или инстинкт «Флюксуса». Такой театр вырастает из внутреннего мира ребенка, из его внутренних потребностей, а не из внешнего мира. Н. М. Кравченко отмечает, что ключевое противоречие современного художественного воспитания дошкольников – «отсутствие гармонии и равновесия между необходимостью сохранения художественного своеобразия детской жизни и требованиями современного социума» [5]. Сегодня само понятие карнавала весьма окультурено, формализовано. Здесь нет места ритуальному клоуну, трикстеру-творцу и носителю некоего индивидуального малого карнавального, смехового праздничного пространства, носителю своего флюксуса. Может быть, флюксус способен вернуть человечеству его детство? Он любит выкинуть что-нибудь необычное... например, создать огневой орган из водосточных труб, построить Погорелый театр («Театр-Экс»); Театр на воде («Ильотопи»); Театр на стене («Ноги на стене») и многое другое. А значит, флюксус жив до тех пор, пока существует возвышенное, которое «... и подлинно и не подлинно, ибо оно находится вблизи и входит в состав возвышенного, поэтому и то, и другое истинно, значительное незначительно, незначительное значительно, божество бессмыслия овладевает миром, все понятия взаимно проникают друг друга, все становится безразличным, но это безразличие тоже не

истинно, и это в свою очередь не истинно, и над всем этим разложением прочного и устойчивого стоит веселый субъект, который, подбоченясь, смеется и сверху вниз смотрит на безумную сумятицу и пляску противоречий» [12, с.177].

В конце статьи хотелось бы высказать некоторые соображения. Во-первых, флюксус – это все живое..., хохочущее от радости и полноты бытия. Это явление на грани биологии и культуры, это один из видов смехового антиповедения, который, как и смех, говоря словами А. Г. Козинцева, «вызывает столь большой интерес именно благодаря включенности в культуру». Во-вторых и в третьих, Флюксус – это нежное, капризное, и в то же время живучее явление, все еще настойчиво требующее бережности и любви. В-четвертых, Флюксус – это и личная акция научного сотрудника, берущегося за флюксус «голыми руками».

## Литература

1. Аверинцев С. С. Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С.341–345.
2. Аникст А. А.: Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., Наука, 1983.
3. Бычков В. В.: Эстетика, М., Гардарики, 2005.
4. Веракса Н. Е., Дьяченко О. М. Элементы карнавальской культуры в развитии ребенка-дошкольника // Вопросы психологии, 1994, №2, стр.77–87.
5. Кравченко Н. М. О художественном воспитании в дошкольных учреждениях // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – №1 2010, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2010>. Объем 0,4 п. л.
6. Курлов Г.: Путь к дураку. Философия смеха. Книга первая. М., София, 2004.
7. Ницше Ф. Соч.: В 2-х т. Т.1. М., 1990.
8. Огибенин Л.: Маска в свете функционального подхода. Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.
9. Полунин В. И.: Клоун в оппозиции. АИФ №9, 26.02.08.
10. Рерих Н. К.: Врата в будущее. М., Эксмо, 2010.
11. Семенова Е. А. Кризис семи лет – кризис клоуна// Педагогика искусства: электронный научный журнал. – №1 2010, URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-1-2010>. Объем 0,5 п. л.
12. Vicher F. T. Ueber das Erhabene und Komische.
13. Фолькельт И.: Артур Шопенгауэр, его личность и учение. СПб., 1902.
14. Фрейд З.: Я и оно. М., Эксмо, 2005.
15. Цертелев Д. Эстетика Шопенгауэра. 2-е изд. Спб, 1890.
16. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т.1. М., 1983.