



театральная педагогика

Семенова Елена Александровна,
кандидат педагогических наук, научный сотрудник
Учреждения Российской академии образования
«Институт художественного образования», Москва
Semenova05@list.ru

Кризис семи лет – «Кризис Клоуна»

Клоуном стать очень просто.
Родился – и все, уже клоун.
Потом остается только расти, не взрослея.

Леонид Песок «Бумажный клоун»



Французский уличный театр «ИЛЬОТОПИ»

Однажды Н. Рериха спросили: «Как могли вы провести 5 лет без театра, без музыки?» Он ответил с улыбкой: «Каждый день мы имели театр в жизни; ибо сама жизнь есть музыка, радость духа есть песнь...». Если бы мы с подобным вопросом обратились к ребенку, скажем, лет пяти, интересно, чтобы он нам на это ответил. Скорее всего, он ответил бы в духе Рериха, если бы, конечно, смог сформулировать свой ответ словами. А скорее всего он бы рассмеялся тем смехом, на который способны лишь Клоуны..., да и то

не все, а только Клоуны-Романтики, Клоуны-Мечтатели, Фантазеры. И побежал бы творить свой театр – Театр «Флюксуса», в котором нет зрительских мест, режиссеров и актеров. Игра Флюксуса тяготеет к Гэговой, комической, эксцентрической природе. «Флюксус» в переводе с английского означает постоянное движение, поток, смену – то есть все живое. «Флюксус» – течение постмодернизма, которое отличалось тем, что художники этого направления творили свою жизнь как произведение искусства, не приемля никакой серьезности, кроме игры и шутки. Считается, что парадоксальная природа «Флюксуса» породила такие «паратеатральные» формы постмодернизма, как хэппенинг, энвайронмент, перформанс, акцию, что она связана с природой музыкальной эксцентрики. Теоретики «Флюксуса» утверждали, что искусство не существует вне игры. «Флюксус» претендовал на роль катализатора в реакции слияния искусства и жизни, их взаимопроникновения. По словам Дика Хиггинса, «флюксус – это...карнавальным образ жизни и смерти». Главное, что суть флюксуса заключалась в поэтизации самой жизни, непрекращающейся встряске сознания, разрушении всех рамок и стереотипов, смешении стилей, непрекращающейся игре, беспрестанном иронизировании...». Во «флюксусе» главными оказались две черты – простота и причудливое, эксцентричное чувство юмора. В младшем школьном возрасте ребенка можно назвать «Дитя флюксуса», или, словами Н. Евреинова, воплощением самого «Демона театральности», неким Арлекином, про которого писал Жан-Поль: «... Арлекин представляет комическое настроение... и «должен все только играть как подлинный бог смеха, как олицетворенный юмор».[6, с.179]. В этот период у ребенка ярко проявляется его природная одаренность, связанная с игровой природой, природой смеха, радости.

Но сегодня, как и вчера, остро ощущается проблема, связанная с сохранением в ребенке этих важнейших для творчества качеств и в последующем возрасте. И, как показывают примеры, традиционное, «академическое», «профессионализированное» детское театральное воспитание, связанное с игровой природой ребенка, не способно выполнить эту задачу. Может быть, это связано с тем, что оно не ставит вопрос: «Куда спрятался Чарли Чаплин из 1 «Б»?», а также недостаточно внимательно обращается к изменяющемуся в 7 лет у ребенка чувству комического, которое, по моему мнению, имеет очень большое значение в формировании его творческой индивидуальности. Творческий потенциал смеховой природы ребенка все еще недостаточно изучен.

О кризисе 7 лет писали Л.С. Выготский, Д. Родари, К.И. Чуковский. Я бы назвала подобный кризис Кризисом Клоуна. В этот переломный возрастной период, как писал Л.С. Выготский, у ребенка наблюдаются неорганичные кривляния, паясничанья, ребенок словно теряет такое свое ценнейшее качество, как «непосредственность восприятия мира»: «Ребенок начинает манерничать, капризничать, ходить не так, как ходил раньше. В поведении появляется что-то нарочитое, нелепое и искусственное, какая-то вертлявость, паясничанье, клоунада; ребенок строит из себя шута» [5].

Но мало кто связывает «Кризис семи лет» с «карнавальными метаморфозами», происходящими в организме ребенка, в его психофизике. Л.С. Выготский писал, что 7-летний ребенок быстро вытягивается в длину, и это указывает на ряд изменений в организме. Этот возраст ученый называл «возрастом смены зубов», «возрастом вытягивания». Психолог В.Е. Василенко пишет, что это связано с интенсивным биологическим созреванием детского организма. К семи годам завершается созревание лобного отдела больших полушарий, что создает возможность для осуществления целенаправленного произвольного поведения, планирования действий. К шести-семи годам возрастает подвижность нервных процессов, но процессы возбуждения преобладают. Для младшего школьного возраста характерны такие «амбивалентные» проявления, как синдромы страхов и одновременно проявления «смехового антиповедения».

В этот возрастной период организм ребенка можно сравнить с вечно незавершенным «гротескным телом» карнавала (термин, который ввел М.М. Бахтин). «Гротескное тело, как мы неоднократно подчеркивали, – становящееся тело. Оно никогда не готово, не

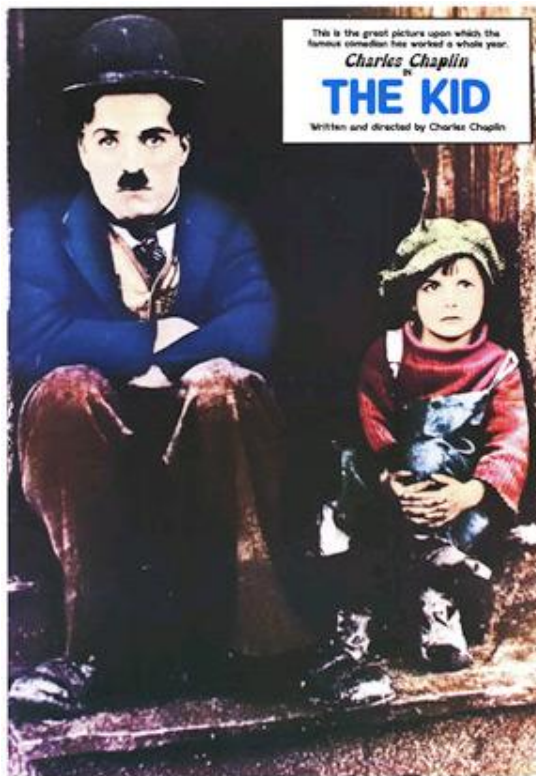
завершено: оно всегда строится, творится и само строит и творит другое тело; кроме того, тело это поглощает мир и само поглощается миром... Поэтому самую существенную роль в гротескном теле играют те его части, те места, где оно перерастает себя, выходит за собственные пределы, зачинает новое второе тело... Поэтому и основные события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы – еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом – совершаются на границах тела и мира или на границах старого и нового тела... Поэтому гротескный образ показывает не только внешний, но и внутренний облик тела: кровь, кишки, сердце и другие внутренние органы. Часто внутренний и внешний облик смешиваются в одном образе» [1].

Можно предположить, что одной из причин кризиса семи лет является то, что детское «карнавальное гротескное тело», требующее по своей логике карнавального развития, вдруг попадает в совершенно непривычную и отнюдь не карнавальную среду – школу. Если в карнавале «гротескное тело космично и универсально: в нем подчеркиваются общие для всего космоса стихии – земля, вода, огонь, воздух; оно непосредственно связано с солнцем, со звездами; в нем – знаки зодиака; оно отражает в себе космическую иерархию; это тело может сливаться с различными явлениями природы – горами, реками, морями, островами и материками; оно может заполнить собою весь мир», то какая судьба у этого тела в «декарнавальном» мире? Ведь ребенок в семь лет так же, как и в три, и в пять лет, осознает свое тело в общемировом контексте, используя для этого карнавальные приемы. Вспомним детскую игру «куча-мала», в которой дети с огромным удовольствием валяются на земле. Это стремление детей к земле можно объяснить тем, что ребенок, «обнимаясь», например, в игре с другими детьми, начинает ощущать границы своего тела, своего «я» и в то же время чувствует себя частью чего-то всеобщего, вселенского. Но в школе ребенку предлагаются совершенно другие игры и роли (социо-ролевые игры, игры-драматизации и пр.). Может быть, поэтому у ребенка происходит раскоординация его «гротескного тела», потому и начинает оно неорганично, «со скрипом» проявлять свои карнавальные приспособления, выражающиеся в нелепых ужимках, паясничании, кривлянии не к месту, непослушании и прочем.

Можно предположить, что в возрасте семи лет у ребенка формируется его игровая «Карнавальная маска», которая вступает в конфликт с окружающей средой, так как у нее свои законы роста. М. М. Бахтин писал: «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 совсем особое взаимоотношение действительности и образа ... Нужно отметить, что такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки и т. п. являются по своему существу дериватами маски» [1, с.48]. Как раз подобные масочные проявления мы и наблюдаем у ребенка в семь лет. М. М. Бахтин отмечал, что «празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека» [1, с.14]. О.М. Дьяченко и Н.Е. Веракса считали, что «таким образом, элементы карнавальной культуры могут выступать как способы проживания ребенком значимых точек развития. Поскольку структуры карнавала соответствуют существенным структурам детского сознания, ребенок может и овладевать ими в карнавальной форме, т. е. карнавальная культура задает и содержание, и возможную форму развития» [4, с.86]. Ребенок в период кризиса интуитивно изобретает приемы клоунады, чтобы найти точки соприкосновения со своим изменяющимся у него на глазах телом, с предметным миром, с миром взрослых. И тут он также действует по принципу «театра – Флюксуса», в котором важны три компонента: я; предмет, по отношению к которому я совершаю действия; мои парадоксальные действия по отношению к этому предмету.

Л.С. Выготский замечал, что «Ребенок и до 7 лет может паясничать, но никто не скажет о нем того, что я сейчас говорил. Почему бросается в глаза такое немотивированное паясничанье? Когда ребенок смотрит на самовар, на поверхности которого получается уродливое изображение, или строит гримасы перед зеркалом, он просто забавляется. Но когда ребенок входит изломанной походкой в комнату, говорит писклявым голосом – это не мотивировано, это бросается в глаза. Никто не станет удивляться, если ребенок дошкольного возраста говорит глупости, шутит, играет, но, если ребенок строит из себя шута и этим вызывает осуждение, а не смех, это производит впечатление немотивированного поведения. ... Самой существенной чертой кризиса семи лет можно было бы назвать начало дифференциации внутренней и внешней стороны личности ребенка» [5].

Л.С. Выготский задавал вопрос: «Что скрывается за впечатлением наивности и непосредственности поведения ребенка до кризиса? Наивность и непосредственность означают, что ребенок внешне такой же, как и внутри. Одно спокойно переходит в другое, одно непосредственно читается нами как обнаружение второго. Какие поступки мы называем непосредственными? У взрослых людей детской наивности, непосредственности очень мало, и наличие их у взрослых производит комическое впечатление. Например, комического актера Ч. Чаплина отличает то, что, играя серьезных людей, он начинает вести себя с необычайно детской наивностью и непосредственностью. В этом главнейшее условие его комизма» [5].



Л.С. Выготский, например, видел причину превращения «истинного клоуна» в «ложного», «маскирующегося под...» именно в том, что у ребенка появляется рефлексия по поводу собственных поступков, действий. Ученый объяснял появление у ребенка в 7-летнем возрасте интеллектуального момента в переживаниях как естественный, неизбежный этап взросления.

На мой взгляд, появление рефлексивного момента в переживаниях может положительно отразиться на чувстве комического. С одной стороны, в ребенке исчезает наивность, сродни наивности персонажу Чарли, но взамен приходит иное качество чувства комического, а именно оценочное. По моему мнению, клоунада (может быть, внешне и ложная, немотивированная, недостаточно органичная на первый взгляд) помогает справиться ребенку с новыми для него рефлексивными новообразованиями с

помощью парадоксальных средств. Другими словами, на смену клоуну «наиву», или просто персонажу, может прийти клоун-автор, «парадоксалист», наблюдатель. Важно отметить, что в возрасте 7 лет ребенок (в силу усиливающейся сферы рефлексивных переживаний) сензитивен к парадоксальности поступков, отбору карнавальных наблюдений. Об этом свидетельствует страсть к художественным парадоксам, которую ученые объясняют особенностями развития детской творческой индивидуальности через «контр-знаки»: когда ребенок прибегает к контр-знакам, «переворачивает» слова, творя мир «наоборот», он рушит устойчивое и обязательное, тем самым выявляя для себя свою самость, нередуцируемость «я» ко всему внешнему и привходящему». Природа «контр-знака», по мнению С.З. Аграновича, С.В. Березина, связана с природой такого вида смеха, который «возник в ситуации необходимости реагирования на парадоксальные «двусмысленные послания» (социума) «и оказался единственным на тот момент действенным средством их решения в силу своей изначальной когнитивно-аффективной двойственности». Н.Н. Подьяков отмечает, что в этот период объектом детского восприятия часто становятся изменения предметов, их преобразования. Это позволяет, по мнению ученого, предположить, что диалектичность мира требует определенных форм и средств познания. В. А. Петровский в статье «Семиотика «Я» пишет о том, что творческая индивидуальность проявляет себя через абсурд: люди делают заведомо бессмысленные и шокирующие действия. Буквально с молодых ногтей: негативизм (вспомним прекрасно описанный в культурно-исторической теории «кризис 3 лет»), вычурность, клоунаду («кризис 7 лет»).

Но куда исчезают «Бастеры Китоны из «1 Б», Гаррольды Ллойды, Чарли Чаплины, Эйнштейны» с поэтико-романтическим мировосприятием? Почему с годами нас покидают «творцы своей жизни», а им на смену приходят пародисты, юмористы, сатирики?

Ф. Феллини, как и многие художники, считал Клоуна синонимом высшего проявления творческой индивидуальности, привнесшую в этот мир нечто новое. Многие исследователи называют Клоуна воплощением «парадоксального рефлекса». В понимании А. Вулиса такой парадокс в отличие от бытового парадокса имеет новаторский характер. Таковы, например, парадокс искусства клоунады – парадокс «во плоти» – и парадокс детского мышления, связанные с диалектической природой мечты, влияние которой сказывается на поведении клоуна и ребенка. Это «поведение, которое одновременно представляет смесь двух противоположных типов поведения и единое, органичное – жизнь и судьбу одного человека». Этим достигается решение парадокса высокой информативности искусства.

Под парадоксальностью как качеством чувства комического К.И. Чуковский и Д. Родари понимали понятие, аналогично объясненное Ю.М. Лотманом, Я. Мукаржовским. Ю.М. Лотман и Я. Мукаржовский считали, что комическое такого качества, как амбивалентное, именно у комиков и клоунов обладает всеми свойствами художественного образа. Ю.М. Лотман считал, что двойственность образа Ч. Чаплина заключена уже в противоречии одежды и поведения, в противоречии статуса и мечты. И именно такая двойственность образа способна дать полную информацию и представление о целостности образа. Художественный парадокс искусства клоунады воплощен в клоунском персонаже – маске клоуна и является, по мнению Ю.М. Лотмана, наиболее адекватным способом выражения творческой индивидуальности художника. Например, внешние проявления клоуна, фиксируемые в таких проявлениях комического как видоизменение и деформация явлений, несоответствие между внешностью и тем, что за нею кроется, между иллюзией и действительностью, несоответствие между формой и содержанием – эти и многие другие комические проявления и приемы являются в клоунаде моментами процесса выявления творческой индивидуальности клоуна.

До определенного момента ребенок через комическое исследует мир, именно комические формы приближают его к «нащупыванию» Образа Мечты. Игра ребенка и клоуна в этот период – Мечта, к которой они пробиваются «через смертельный хаос к многоликому, радостному миру, захватывая чудесами, завораживая плутовством» [9].

Комическая природа Образа Мечты в искусстве клоунады связана с индивидуальными, масочными проявлениями. В частности, дериватами маски клоуна являются такие мало изученные детские проявления, как кривляние, дразнение, «несоответствие формы и содержания, несоответствие намерений и достигнутых результатов, чувств и их выражения, внутреннего состояния и внешнего проявления, слова и дела, костюма и возраста, назначения предмета и его употребления» [8,с.7]. У клоунов, например, визуальными атрибутами маски могут быть детали костюма, реквизита, взаимодействие маски клоуна с предметным миром в парадоксальной логике. Но если у Клоуна атрибуты одежды, как правило, закреплены, став неотъемлемой частью облика их комической маски, такие, как, например, котелок и разношенные ботинки Чаплина, канотье и очки Гарольда Ллойда, то у ребенка эти атрибуты находятся еще в постоянной смене. Игра с маской дает возможность максимального личностного проявления, вскрывая игровую природу существования, природу творческой индивидуальности. Маска в клоунаде и в детской игровой деятельности незаменима, как система познания природы творчества. От масштаба маски зависит масштаб индивидуальности в искусстве клоунады. Маска выявляет творческую индивидуальность именно в силу того, что связана с таким понятием, которое впервые обозначил Жан-Поль как «комическая индивидуализация». Комическое – одна из эстетических категорий, которая «до мельчайших подробностей индивидуализирует все», а также, по мнению Жан-Поля, «и части всего индивидуального». «Нигде Шекспир так не индивидуален, то есть чувственно-конкретен, как в области комического. Именно поэтому Аристофан индивидуален и чувствен, как никто из древних» [6, с.162] Юрий Богомолов в статье «Четверть века без Чаплина» написал, что «Великий Эйзенштейн бродяжку Чарли поименовал Его Величество Дитя. Дитя, которое не могло и не желало взростеть. Оттого и не расставалось со своей маской».

Одной из причин «утраты в индивидуальности ребенка «клоунских», карнавальных проявлений», по мнению ученых, является то, что в современном обществе сокращается период детства и ускоряется процесс овзроствления детей. Другими словами, можно назвать такой процесс «торопливым детством». Если в клоунаде как карнавальном архетипе комическое служит средством индивидуализации Образа Мечты, то, например, в других видах и формах смеха, комического оно служит диаметрально противоположному. Например, различные формы социального юмора, которыми окружен ребенок, лишены этого содержания. Возвращаясь к вопросу «Куда уходят Чаплины?», можно вспомнить мнение Н. П. Бехтеревой. Н. П. Бехтерева писала об особенностях проявления всякой художественной одаренности, отмечая 2 варианта ее развития. Первый вариант – когда художественная природа ребенка проявляется вопреки всему, а второй вариант – когда она себя самоистребляет: Маленький ребенок начинает рисовать на песке, на клочке бумаги, напевать, все это многократно прослежено и известно до тривиальности. Талант как бы говорит сам за себя, проявляется; ищет выхода. Принципиально то же происходит с любой формой одаренности, сколь рано или поздно бы она ни проявлялась. Настоящую, естественную одаренность, а не ее воспитанный, скажем так, суррогат, или вариант, проявленный воспитанием, очень трудно «затормозить», спрятать. Она (он – если талант) опять, повторяю, требует самовыражения, как бы живет своей жизнью, одновременно зависимой от носителя этой одаренности. Причем не только выхода, но и постоянного труда... Большая одаренность, как известно, может приводить к «самоожжению», «Самопожиранию», «самоистреблению» [2, с.241]. Бессознательная потребность человека к сохранению в себе качеств детской одаренности, которые не востребуются во взрослой жизни, могут как утрачиваться с возрастом, так и прорасти в различные формы творческого и нетворческого антиповедения. Возможный вариант «прорастания», «трансформации» такой природной одаренности или вырождения ее в смех, то есть в смеховое антиповедение, рассматривает Н.Г. Козинцев в работе «Смех: истоки и функции». Н. Г. Козинцев отмечает, что «после появления речи и культуры число норм и запретов взрывообразно увеличилось и, соответственно, появилось ровно столько же новых программ антиповедения. Например, бессознательный метакоммуникативный

сигнал несерьезности, псевдоагрессии – смех, эволюционная предшественница которого, игровая мина, была в докультурном контексте вполне «прозрачной (иконичной), – сохранился в качестве сигнала негативистской игры во всех иных ее культурных разновидностях и дожил до наших дней. В истории человеческой культуры праздничные обряды смехового антиповедения и выросший на их основе юмор посягают на культуру и функционируют в качестве ее временных отменителей» [7]. К творческому смеховому «антиповедению» ученые относят наивность, художественно-поэтическую иронию, чувство комического, свойственные искусству поэтико-романтической клоунады, эксцентрику, карнавальный смех.

В связи с этим представляется важным выделить формы смехового антиповедения, свойственные искусству поэтико-романтической клоунады, и проследить, в какой среде они более всего проявляются.

Ученые О.М. Дьяченко, Н.Е. Веракса указывали на то, что карнавальные проявления могут развиваться только в карнавальной среде, в карнавальной логике. «Карнавал, связывая в один узел бытийные проблемы, разворачивается в символическом пространстве, пространстве поисков 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. На наш взгляд, символ является одним из основных средств в структуре творческих способностей ребенка, так как часто творческая ситуация неопределенности связана с осмыслением действительности, проявлением и фиксацией проблемы ... Символ не может быть просто взят ребенком из культуры и использован им. Тогда теряется смыслообразующее значение символа. И он применяется формальнознаково. Символ может быть только прожит и порожден».[4] Для ребенка необходимо иметь такое символическое пространство, в котором бы он находил важные для формирования его Образа мечты личные смыслы бытия.

В частности, карнавальной формой развития детской творческой индивидуальности может явиться искусство постмодернизма. Такие направления в искусстве второй половины 20 столетия, как поп-арт, концептуализм, такие новые виды арт-деятельности, или смехового «антиповедения», как хэппенинг, перформанс, инсталляция пронизаны духом карнавальности, они обращены к детской комической природе как к источнику нового взгляда на мир. Клоуны-постмодернисты – это как раз анархисты, метафизики, романтики, парадоксалисты – создатели поэтико-карнавальных форм искусства 20 века. Пост-культура 20 века заимствует из мира детства такие творческие компоненты, как амбивалентность смеха, игровое начало, чувство комического, парадоксальное мышление, преобладающие в таких направлениях, как дадаизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, алеаторика, конкретная музыка, театр абсурда, литература «потока сознания», во многих перформансах и хэппенингах и в ряде других самых современных арт-проектах и практиках.

В искусстве постмодернизма наиболее ярко проявляются именно смеховые аспекты творческой индивидуальности с помощью различных способов выражения, смешения жанров искусства с самой жизнью. Таким образом, «карнавальная природа» живет по своим законам в мире искусства и, в частности, в мире театральном. Направления театрального авангарда, например, имеют карнавальную природу (дадаизм, хэппенинг, перформанс, сюрреализм, поп-арт, заумь, персонаж, энвайронмент и т.д.). В пост-культуре возникли «клоунские», «хулиганские» идеи о реформировании театрализованного зрелища, суть которого заключалась в том, что жизнь должна быть наполнена театральностью (Н.Н. Евреинов) и, более того, она должна стать праздником (Вяч. Иванов). В пост-культуре сам образ взрослости – диониссийский, карнавальный в противовес аполлоновскому: по мнению Ф. Ницше, это «...идеал духа, который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи, играет со всем». Авторы постмодернизма следуют заветам Жан-Поля, подвергая весь мир комической индивидуализации. Поэтому театр приобретает в их интерпретации

вселенский масштаб, расширяясь до перформансов в океанах, на горных вершинах, в космосе. В искусстве постмодернизма авторство, творческая индивидуальность возвращает многим обыденным вещам новую жизнь, придает обновленный карнавалый смысл (вспомним искусство коллажа, артефакты). В связи с этим нельзя не отметить такое появившееся течение в посткультуре, как «персонажи».

Группа «ОБЭРИУ», в которую входил Д. Хармс, строилась на характерном только для них сочетании стилистике инфантильного наива, нескладушки, считалки или лепета маленького ребенка с предельно обостренным абсурдом, бессмыслицей, в которой ОБЭРИУты усматривали более высокий смысл, чем в традиционных формально-логических текстах и нормальных действиях. В частности, сущность театра они видели именно в организации некоего более высокого смысла, чем в повседневной логике жизни, путем конструирования системы абсурдных действий [3, с.473.]

Такие карнавалы формы искусства постмодернизма, как перформанс, инсталляция, коллаж, парадокс, комическое, хэппенинг и другие, являются языком многих уличных театров мира. В качестве примеров можно привести несколько таких театров. Например, Нидерландский площадной театр «ДОГТРУП» под руководством Тиция Боувмейстера. Этот театр поражает парадоксальностью своих художественных образов-смыслов: «выращенные, например, в горшках человеческие руки, любящие крепкие рукопожатия, летающие по небу и начиненные пиротехникой рыбы, разверзающиеся небеса, вздымающиеся дома – словом, все самое невероятное и самое фантастическое, что может представить себе человек». Творчество этого театра выходит далеко за пределы сцены. Действия спектаклей-акций театра совершаются как в специальных помещениях, так и на природе или на городских улицах и площадях и включают в свой состав элементы многих видов искусства и арт-практик (как статических, так и процессуальных). Театр объединяет в себе сразу несколько направлений пост-культуры: акционизм, перформанс, хэппенинг, поп-арт, сюрреализм, дадаизм и другие.

Французский воздушный театр «Транс экспресс» воплощает собой энвайронментальную эстетику, парадоксию, сюрреализм, конструктивизм. Парящие в небе барабанщики – летающие человечки, хрупкие образы из детских снов, давно забытые нами и лишь изредка напоминающие о себе болезненным и томительным ожиданием чуда, оживают, возносятся в небо, и в «листьях деревьев, в окнах домов, в человеческих душах мягким теплом разольется счастье» [10].



Французский воздушный театр «Транс экспресс»

Французский уличный театр «ИЛЬОТОПИ» под руководством Бруно Шнебелин – это театр, создающий иную реальность. Это театра воды, огня, земли, воздуха. Вот мы видим разные миры на воде: мимо нас проплывает по водной глади «одиночество» в виде человека, сидящего на кровати и странствующего прямо в кровати по воде, вот мы видим женщину с коляской, идущую по воде, по воде едет велосипедист... И все эти «архетипы» существуют как бы сами по себе, не замечая друг друга... Разные миры, галактики, планеты. Этот театр синтетический. Его акции-спектакли носят, как правило, иррациональный, парадоксально-абсурдный, поэтический, метафорический характер.



Французский уличный театр «ИЛЬОТОПИ»

Итальянский уличный театр «Силенц театр» – «это театр ожившего времени. В своих работах театр стремится к безмолвному диалогу пространства города и театра, актера и зрителя, одной эпохи с другой. В перформансах театра присутствует принципиальная абсурдность, невозможность рассудочного прочтения этих акций, что способствует созданию вокруг них ореола некой первозданной, наивной (изначальной, доцивилизационной, то есть «чистой») сакральности, которая способствует контакту их участников и зрителей с какими-то иными реальностями» [10].



Итальянский уличный театр «Силенц театр»

Российский визуальный театр «АХЕ» занимается визуальными арт-смыслами, объектами, искусством перформанса. Театр «АХЕ» стремится к созданию некоего неутилитарного объекта, события. «Подобно детским играм и считалкам, театр АХЕ – это инте, инте, интерес, выходи на букву С, это стакан-лимон, шишел-мышел, аты-баты, это

ни рыба-ни мясо, ни к селу-ни к городу, ни то-ни сё» (*Патрик Сур, Журнал «Инокюптибль»*).



Русский инженерный театр «АХЕ»

Французский театр «Малабар» появляется всегда внезапно. В клубах дыма и вздымающейся пене, под крики восхищенной толпы и звуки рока на площадь выплывает дивной красоты белый корабль, который сопровождают странные существа – то ли гигантские насекомые, то ли диковинные птицы, то ли заблудившиеся ангелы.

Такие художественные театральные формы являются своего рода визуализацией или моментами материализации «Образа Мечты» творческой индивидуальности.



Французский театр «Малабар»

Подобные проявления мы встречаем в детских «нелепицах», «перевертышах», «парадоксальных фантастических образах», «гримасничании», создании комических ситуаций, пародировании.

По моему мнению, заслуживают внимания такие карнавальные формы, которые максимально отвечали бы органическому развитию таких важнейших свойств творческой индивидуальности ребенка, как «парадоксальное чувство комического» и способность «Мечтать карнавально».

Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Бехтерева Н.П. Магия мозга и лабиринт жизни, АСТ, Изд-во Сова, Москва – Санкт-Петербург, 2007.
3. Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2005.
4. Веракса Н.Е., Дьяченко О.М. Элементы карнавальной культуры в развитии ребенка-дошкольника//Вопросы психологии. М., 1994, №2. С. 77-87.
5. Выготский Л.С. Кризис семи лет. Собрание сочинений в 5 т. Т.1. С.376 – 385.
6. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
7. Козинцев Н.Г. Смех: истоки и функции. СПб, Наука, 2002.
8. Комики мирового экрана. М.: Искусство, 1966.
9. Смирнягина Т.Ю. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Российский театр пантомимы в конце 20 столетия (На опыте театра «Лицедеи» Вячеслава Полунина, перформтеатров «черноеНебобелое», «Российский инженерный театр АХЕ»).
10. Третья Всемирная ОЛИМПИАДА В МОСКВЕ//буклет к третьей театральной Олимпиаде в Москве. М., 2001.