

№3 2009 год

театральная педагогика

Семенова Елена Александровна, кандидат педагогических наук, научный сотрудник лаборатории театра Учреждения Российской Академии образования "Институт художественного образования", Москва
e-mail: semenova05@list.ru

«Карнавальная революция» и «Уличная педагогика».

На сегодняшний день в педагогике искусства наблюдается устойчивая тенденция использования театральных технологий в развитии творческой индивидуальности детей. Но мир самого ребенка – это уже индивидуальный театр, в котором ребенок строит свою картину мира. Поэтому в традиционной системе театрального детского воспитания существуют условия, приводящие порой к обратным результатам и даже к угасанию некоторых существенно-важных для творчества художественных задатков. По моему мнению, это связано с «глобальной проблемой» «профессионализации, преждевременного овзреления детского творчества», которое лишено подчас его «мироустроительной функции», «чувства комического». Это негативно влияет на естественный процесс развития и сохранения в ребенке качеств его природной одаренности (парадоксальности комического, наивности).

В. Т. Кудрявцев отмечает отсутствие «комической природы» в педагогических играх», подчеркивая, что «психологи и педагоги часто ссылаются на то, что из ролевых (и других) игр современных детей исчез творческий порыв, импровизация, что они стали шаблонными, поскольку их “заорганизовывают взрослые” и т.д. Однако не кроется ли причина этого в объективной природе самой сюжетно-ролевой игры? Сюжетно-ролевая игра – это своего рода “агент” мира взрослых в мире детей. В ней у ребенка формируется и сама потребность быть взрослым» [1]. В.Т. Кудрявцев считает, что творческое самоопределение может находить свои проявления в умении ставить проблемы, в проявлении ребенком чувства комического. По мнению В.Т. Кудрявцева, проявление чувства комического в детской игре является главной предпосылкой возникновения в истории феномена развитого детства.

М. Т. Рюмина обращает внимание ученых на то, что не проводилось никаких специальных исследований, направленных на выяснение связи между игрой ребенка и его смехом. М. Т. Рюмина отмечает, что игра оказывается тем механизмом, при помощи которого моделируется искусственное воспроизведение основного признака комического – удвоения видимости и ее разрушения. М. Т. Рюмина размышляет о соотношении смыслов игры и смеха и выявляет, что они обладают во многом сходной основой. «Во-первых, и то и другое явления строятся на воссоздании видимости, мнимой ситуации, то есть имеют два плана – реальный и воображаемый <...>, в понятие «реальный» входит особенно в игре и смехе тем более какая-то изрядная доля выдумки, фантазии, воображения, лжи и т.д. <...>, как игра нацелена на овладение новыми действиями с предметами, так и смех направлен на узнавание новых смыслов <...>. И игра, и смех связаны с творческими процессами» [4].

Я хочу обратить внимание читателя на существующее противоречие: в то время как потребность детей в творческом переосмыслении мира взрослых проявляется отнюдь не в сюжетно-ролевых играх, а в пародиях, комических играх, шалостях, в педагогическом процессе преобладают «серьезные игры». Но вероятнее всего, что именно в развитии, (позволю себе охарактеризовать данную разновидность «чувства комического» как «детское чувство комического») заложен потенциал развития ребенка как творческой индивидуальности. Бессознательная потребность человека к сохранению в себе детских качеств, которые утрачиваются с возрастом и попросту не востребованы, прорастают в различные формы антиповедения. Согласно исследованию смеховой культуры средневековья М.М. Бахтина носители карнавального сознания существуют в обществе и могут существовать в нем постоянно. М.М. Бахтин относит к носителям карнавального сознания клоунов, шутов, дураков, но не относит комических актеров.

Филологи Н.В. Гладких, Е.Ю. Рог, А. Червинский, Б.Ф. Шифрин отмечают на примере творчества Д. Хармса, что «парадокс клоунады» как прием осмысления, путь познания действительности связан с целым комплексом сохраненных и преобразованных взрослой личностью компонентов детской возрастной одаренности: игрой, нонсенсом, наивным, комическим, инфантильным, художественным образом. Ученые отделяют карнавальное сознание от реакционного юмора, который существует каждый день, и который порожден бытовым сознанием и связан с социализацией. Карнавал рассматривается в данных исследованиях как форма познания и способ познания.

В период младшего школьного возраста ребенок активно, как и в дошкольный период, ищет свой личностный смысл бытия. Поэтому технологии, методики развития творческой индивидуальности ребенка средствами искусства должны помогать ребенку обретать эти смыслы в духе его, детской логики. К.И. Чуковский, Дж. Родари утверждали, что развитие личности ребенка происходит в процессе познания мира «амбивалентно», в процессе «комического познавательного» процесса. Одной из наиболее близких к специфике развития ребенка дошкольного и младшего школьного возраста культурных форм является карнавал. Карнавал построен на организации, создании «второй» жизни на смеховом начале. Карнавальная картина мира весьма интимна, субъективно отражает окружающий мир. Это связано с самой «субъективной» природой комического. Именно в чувстве комического, по мнению многих теоретиков, наиболее полно проявляется человеческая индивидуальность. Вспомним слова Ф. Феллини о клоуне, которого он считал «ярчайшим проявлением человеческой индивидуальности»: «весь мир населён клоунами... клоун воплощает в себе черты некоего фантастического существа, приоткрывающего иррациональную сторону человеческой личности, её инстинктивное начало, импульсы бунтарства и протеста против установленного порядка. Клоун – это воплощённая карикатура, выпячивающая черточки, которые роднят его с ребёнком и животным, с тем, кто смеётся, и с тем, над кем смеются».

Любое человеческое культурное изобретение когда-то было «комическим, карнавальным (бинарным), парадоксальным явлением», прежде чем стало признанным новаторством. По сути своей на цирк можно посмотреть как на мир таких изобретений. Мир клоунов можно увидеть как мир ученых, изобретателей, которые переворачивают мир с ног на голову и с помощью комического освоения мира создают комические по своей природе новые изобретения.

Ребенок также как и клоун начинает переворачивать какие-нибудь понятия, смешивать их, намеренно путать только после того, как усвоил какие-то точные правила. Только после этого его начинает увлекать карнавальная игра перевертышей. И чем глубже ребенок узнает предмет, тем богаче и интереснее его дальнейшее карнавальное постижение этого предмета. Исследования

Н.Е. Вераксы и О.М. Дьяченко показали, что диалектические структуры сознания у ребенка очень рано проявляются по карнавальным законам на трех уровнях репрезентации: слова, действия, образа. Это выражается в проявлении у ребенка чувства комического и в потребности создавать комические ситуации. Исследователи карнавала отмечают, что основной рефлекс карнавальная игры проявляется в смеховом пародировании реальности, в результате которого у человека в воображении возникает «Образ обновленного мира» (М.Я. Куклинская). Ребенок осуществляет творческий процесс через комический парадокс в символическом пространстве карнавала, посредством своеобразного пародирования реальности, комической персонификации знаков и символов, карнавальная маска. В карнавальная маска поведение связано с игровой подменой одного человека другим, с эффектом «Я выдаю себя за другого» и связан с понятием двойничества. В работах О.М. Дьяченко и Н.Е. Веракса просматривается связь детской игры с карнавалом в том, что «в игре ребенок также постоянно удерживает двойственность позиции (он в любой роли и он, и не он)».

Традиционно в школе в социо-ролевых, театрализованных играх детям предлагаются определенные ролевые шаблоны, которые не вскрывают их личный карнавальная творческий потенциал. А такие атрибуты творческой игры как переодевание, обновление одежд и своего образа; перемещения верха (высокого), но уже устаревшего — в низ, материально-телесный, но готовый к обновлению и новому рождению; временная смена — развенчание и смерть старого и рождение нового — обязательно удерживают в себе как структуру реального, так и структуру карнавальная мира. У ребенка же в возрасте младшего школьного возраста каждый день идет формирование образа мечты, через присваивание символов, знаков культуры. Этот процесс у ребенка протекает в карнавальная форме. В частности, это взаимосвязано и с самой природой детской мечты. Она в этот возрастной период имеет «карнавальная масштаб»...

Все это относится и к образу взрослости в карнавале. Если педагог не обладает этими «карнавальными свойствами», то он не является проводником этого мира. Обратимся к образам «взрослости», которые «опосредованно» были педагогами для тысяч, миллионов детей и взрослых. Все они обладали одним, общим для них «секретным свойством». Назовем его условно «карнавальная игровое мышление».

Карнавальная свойства мышления в крови у многих гениев науки и искусства, таких как А. Эйнштейн, С. Дали, П. Пикассо и др. Карнавал — это своего рода «смеховое творческое начало».

Можно творить серьезно, а можно творить весело. И К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, и Н.Н. Евреинов и В.Э. Мейерхольд знали или интуитивно чувствовали бесконечно-богатый потенциал карнавальная начала, потому и изобретали с помощью него новые театральные формы и законы. Вспомним Н.Н. Евреинова с его теорией «театрализации жизни», с его «демоном театральности», когда театр приобретает вселенский масштаб, когда весь мир — это театр. Карнавальная законы легли в основу новаторской актерской системы Михаила Чехова. М. Чехов считал, что только весело можно браться за любое актерское упражнение, и если исполнение роли, репетиция идет серьезно... это уже не искусство...

Кабарэ, которое создали К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, явилось смеховым двойником театра драматического, его изнанкой, его неотъемлемой частью. «Биомеханика» В.Э. Мейерхольда, его парадоксальные режиссерские решения изначально воспринималось как нечто комичное, невозможное, парадоксальное... но со временем стало восприниматься как целостная система, теория, методика, новый театральная язык. Там где новое — там побывал карнавал.

Вспомним опыт Л.З. Трауберга и Г.М. Козинцева, которые в 1922 году организовали Театральную мастерскую под названием «Фабрика эксцентрического актера», (ФЭКС), создав в ней новые кино-театральные формы, выступив в духе эксцентризма, опираясь на «низовую» комическую природу. Гений Ч. Чаплина также имеет комическую, гэговую природу. Всемирно-известный клоун В.И. Полунин создал на основе карнавальных законов новую систему репетиций «Всяки-Бяки», такое театральное пространство, в котором праздничная жизнь стала формулой, и репетиции – это своего рода праздник в атмосфере праздника. Эта система репетиций царил на проекте В.И. Полунина «Корабль дураков» или «Дураки на Волге», участницей которого мне посчастливилось быть. Каждый день на корабле был праздничным. За 29 дней было 29 праздников от Нового года до Ивана Купалы. Нашли корабль и отправились по Волге в течение месяца с этой школой. Мы доехали до Тольятти от Москвы и обратно на этом пароходе сумасшедшем. Из 30 дней 29 было праздников, а один был выходной будний день. Все остальное это было с утра до ночи существование в праздничных персонажах. У нас там была такая доска, где мы писали, какой день завтра мы хотим, чтобы был. И с утра вставали, условно, все были Гоголи, а на следующий день все происходило у Достоевского где-нибудь в одной из его повестей. Вечерние «чаепития» (репетиции) спектакли строились на том, что в течение дня проводились различные мастер-классы, просмотр великих комиков мира, общение с В. И. Полуниним, когда определялась тема для вечерних импровизаций. В течение дня все студенты погружались в раздумья. Приготовления. Задания носили следующий характер: бал Наташи Ростовской, Гоголь пишет, Толстой ушел из дома. И все эти персонажи должны были быть клоунскими. Анекдоты Хармса давали лишь определенную направленность всему импровизированному карнавальному пространству-«репетициям». Так, данный карнавал должен был предполагать определенное знание данной литературы (на корабле была библиотека, также все студийцы получили задания «стаскивать» за день до отправления корабля на палубу реквизит, костюмы, книги – вообще все, что есть). За месяц студенты получили задание прочесть определенный объем литературы по данным автором, придумать несколько персонажей по данным авторам. В процессе репетиций пригодилось все. На корабле была костюмерная (Сэконд Хэнд). В силу того, что у каждого студента, уже сложилось свое представление о данных авторах и их произведениях, карнавал уже мог состояться. Так, данные авторы – каждый из них по своей сути клоун – такие цельные, типичные характеры, которые несут в себе клоунское поэтико-романтическое естество, которое и делает их комическими. Все найденные интересные моменты: ситуации, какие то элементы образов время от времени опробовались на публике, которую «подбирали» где-то на пристанях в городах, которые проплывали. Время от времени наши персонажи вторгались в города и выбивали всех прохожих из обыденного существования. В том, совершенно необыденном пространстве открылись внутренняя свобода, понимание, что такое клоунада, что такое, «театр внутренний», а не театр, который на сцене существует...

Ю.Б. Норштейн отмечает, что великие открытия в мультипликации произошли во многом благодаря клоунаде. Мультипликатор Ф.С. Хитрук, по существу, ввел сразу же в первом своем фильме систему клоунады. «Даже построение кадра, оно уже в себе таит эту самую клоунаду. Это резкие сдвиги очень ярких, очень насыщенных и по мультипликации, и по развитию действия сцен. Клоунада обладает тончайшими психологическими движениями. Выходит клоун, начинает чистить пальто и обнаруживает вдруг руку, которая его начинает гладить и т.д. и т.д. То есть это все смесь положений и психологического развития. Клоунада — когда действие доводишь до абсурда, до логического абсурда, и оно должно обязательно чем-то разрешиться внезапно, неожиданно. Когда для раскрытия реальности действия ты применяешь методы, которые в сравнении с реальностью упрощены. В гораздо более простой и ясной форме. Не случайно клоун

одевается в костюм, который ничего общего с реальностью не имеет, не случайно он меняет лицо, надевает маску. То есть он тебе все время хочет доказать: «Все это ложь, все это вообще смешно, все это так, так, так...» И тут понимаешь, что, оказывается, речь-то идет об очень серьезных и глубоких вещах» [2].

Таким образом, «карнавальная природа», живет по своим законам в мире искусства, и в частности, в мире театральном. Например, такие направления театрального авангарда как дадаизм, хэппенинг, перформанс, сюрреализм, поп-арт, заумь, энвайронмент имеют карнавальную природу.

Потому и педагог театрального искусства должен, как мне кажется обладать карнавальными свойствами, хотя бы отчасти. Я вижу образ такого педагога в образе уличного театрального актера, точнее, в образе самого уличного театра. Уличный театр может стать альтернативой «взрослому образу театра для детей», так как уличный театр – это 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, мультипликация, перформанс открывают новые возможности по развитию базовых компонентов творческой индивидуальности ребенка, что дает возможность сохранить и развить такие богатые предпосылки именно детского возраста как парадоксальность мышления, амбивалентность чувства комического.

Такие карнавальные формы искусства как перформанс, инсталляция, коллаж, парадокс, комическое являются языком многих уличных театров мира. В качестве примера можно привести Нидерландский площадной театр «Догтруп» под руководством Тиция Боувмейстера, который поражает парадоксальностью своих художественных образов-смыслов: «выращенные, например, в горшках человеческие руки, любящие крепкие пожатия, летающие по небу и начиненные пиротехникой рыбы, разверзающиеся небеса, вздымающиеся дома – словом, все самое невероятное и самое фантастическое, что может представить себе человек»[5].

Такие художественные формы являются, своего рода, визуализацией, или моментами материализации «Образа мечты» творческой индивидуальности. Подобные проявления мы встречаем в детских «нелепицах», «перевертышах», «парадоксальных фантастических образах», «гримасничании», создании комических ситуаций, пародировании. Клоун – уличный актер, например в своих акциях, перформансах, гэггах, комических проявлениях формирует, выражает свое индивидуальное отношение к действительности, воплощает свою мечту. В большинстве своем современные театральные технологии недостаточно обращают внимание на потенциал комической игры, что сужает возможности театра в развитии детской индивидуальности до уровня воспитания средствами сюжетно-ролевой игры, направленной на усвоение «серьезных образов взрослости», и умения играть в серьезные игры.

Поэтому заслуживают внимания формы театра, которые бы максимально отвечали органическому развитию важнейшей творческой способности ребенка как «парадоксальное чувство комического», как способности «красиво мечтать», или мечтать о большом. В уличном театре-ЭКС мы встречаемся с самой брутальной из всех стихий на свете с огнем. Огонь в этом театре не страшен, а комичен, игрив. Он то предстает перед нами в виде огненной шляпы, то снисходит на нас огненным, сверкающим дождем, и всегда он добр, весел, неожидан, и фантастичен. И герои,

которые взаимодействуют, живут в этом огне всего лишь актеры погорелого театра, которые не только таскают погорелый театр за собой, но и сами его построив, «спялют до тла», а потом счастливые пляшут на его пепелище, чтобы вновь его построить, играть в нем и вновь спалить... Странные, нелепые человечки, ... в саже и копоти, среди груды железа находят россыпи сокровищ, и на помосте вдруг ослепляет своей красотой огненная балетная пачка, роскошная железная карета, окутанная клубами цветного дыма... Актеры, которые воплощают свои «красивые мечты» в поэтико-романтических образах... Могут ли эти актеры быть педагогами искусства? Если ребенок увидит раз в жизни снеговиков с горящими шляпами на голове, а рядом девочку весело прыгающую на огненной скакалке, забудет ли ребенок этот образ? Снеговиков то видели все, а вот «огневых снеговиков»... не все... это уже парадоксальный образ, художественный, таинственный, будящий фантазию, такое важное в этот период для ребенка, для его нежного поэтико-романтического чувства впечатление.

Для уличного актера, как и для ребенка, весь мир – это театр. Например, Нидерландский площадной 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. Для них свалка или помойка могут также как и для ребенка являться вдохновителями, «отдушиной».

Потрясающие качества «уличных актеров», клоунов проявили внимательные, чуткие педагоги одного из детских садов Москвы. И этот эксперимент бесценен и уникален. Эти «нетеатральные, вообщем-то, люди» гениально заметили карнавные свойства свалки. Они саму свалку увидели как карнавный мир, способный питать фантазию ребенка, провоцировать на карнавальную, парадоксальную, гэговую игру смыслами, создающую объекты искусства, по своим свойствам близкие тому, что создавал Ч. Чаплин и А. Эйнштейн. Приведу цитату из замечательной книги М.В. Осориной «Секретный мир детей в пространстве мира взрослых»: «Вот ребенок видит на помойке старое продавленное кресло, и пружины из него торчат наружу. Вот одиноко лежит на земле кукольная голова. Вот аккуратно стоят в ряд детские и взрослые старые ботинки. Что это? Как это? Зачем это?! Тревога, удивление, страх, интерес соединяются с открытием того, что все вещи на помойке – без хозяев. Помойка как единственное место мира, где не действуют табу и запреты.!! Сломанные вещи, негодные для обычного употребления, раскрываются в многообразии своих свойств в полете творческой фантазии играющих детей, способных использовать эти предметы для самых разных нужд. Тут помойка становится полем творческих экспериментов, где в полной мере используется детское креативное, изобретательское мышление. Материальная ситуация меняется там ежедневно и ежечасно. Предугадать происходящие там события невозможно, потому что помойка живет не по правилам. Она всегда непредсказуема, полна неожиданностей и сюрпризов».[3] Так что уличный театр может начинаться... с вешалки... на свалке... в любом уголке земли. Свалка стала источником театральных педагогических идей для этих воспитателей детского сада. Воспитатели организовали во дворе детского сада такую свалку, и каждый день «незаметно, тайком» подкладывали на помойку новые вещицы. Через несколько дней к свалке началось паломничество детей. Каждый тащил с нее, что мог и изобретал все новые и новые вещи. Например, старый дырявый чайник становился горшком под цветок, или банкой под кисточки. А кукла с отломанной рукой вдруг становилась легендой, мифом – принцессой, заколдованной..., которая почему-то была влюблена в коробку из-под печенья, соответственно тоже заколдованного принца... Свалка выступила в этой ситуации как место паломничества детей в поисках обретения образа мечты. И здесь этот секрет «карнавного свойства» очевиден: «на карнавале и на свалке «зримо материализуется для человека тема перехода из одного состояния в другое: из жизни в смерть, из формы – в бесформенную кучу, из целого в элементы».[3] Это место, где нечто превращается в ничто, или в неизвестно что. «Это место перехода,

трансформации, пограничное между вещественной определенностью и устойчивостью и хаосом распада и превращений. Поэтому оно равно может стать местом, которое побуждает человека к дальнейшей разрушительной деятельности или, наоборот, вдохновляет на то, чтобы из обломков старого сотворить что-то совсем новое» [3].

Но также как для взрослого мира нужен своеобразный системный карнавальный выплеск, то есть «хронотоп», так и для детского мира такой карнавальный «хронотоп» необходим. Но на сегодняшний день карнавальная уличная театральная культура в России почти забыта. Идея же возрождения карнавальной театральной традиции в творческом развитии ребенка заключена должна быть «в празднике преображения ежедневности в фантастическую реальность снов, мечтаний, смеха, свободы» [2]. Наверное, чтобы влюбить ребенка в искусство, нужно найти это искусство на улице, а для этого надо обладать качествами уличного актера, а также уметь творить новые объекты искусства весело и парадоксально. В нашем случае карнавальный смеховой закон выступает против смехового закона Канта, по которому смех – это превращение в «ничто»... То есть, мы чего-то ждали, а оно превратилось в «ничто», и мы смеемся от этого... А карнавальный смех рождает из этого «ничто», например, дерево- оркестр....или...геликон-фонтан...или....

Литература

1. Кудрявцев В. Т. Культурно-исторические истоки развитого детства // Психологический журнал. 1998. №3.
2. Норштейн Ю. Он внес иное понимание изображения... // КЗ. 2005. № 73.
3. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 2008.
4. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. М.: Ком Книга, 2006.
5. Третья Всемирная ОЛИМПИАДА В МОСКВЕ: Буклет к третьей театральной Олимпиаде в Москве. М., 2001.