

## **Введение**

### **Улично-площадной театр как феномен культуры.**

#### **Метаязык улично-площадного театра**

Велик и многообразен мир зрелищного искусства. Кино и театр, цирк и хореография, шоу-программы и перформансы, театрализованные представления и видео-арт, мультимедийные проекты и эстрада, внутри которых, в свою очередь, присутствует огромное количество разновидностей, стилей, жанров, поджанров и форм. Объединяет их одно: чтобы овладеть навыками и умениями работы в том или ином направлении, необходимо не только пройти сложный путь профессионального обучения, но и становления своего творческого «я», формирования собственного человеческого и художественного мировоззрения.

Однако учебные заведения, в силу своей специфики и профессиональной принадлежности, по-разному подходят к данному процессу. Например, в Омском областном колледже культуры и искусства уже много лет ведется подготовка студентов по специальности «Народное художественное творчество», в рамках которой учащиеся имеют полноценную возможность не только в теории, но и на практике изучать специфику режиссерско-постановочной деятельности, в том числе и в условиях уличных спектаклей, представлений и т.д.

А вот на кафедре режиссуры и хореографии ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, т.е. классического университета, относящегося к министерству науки и высшего образования, из-за значительного сокращения часов групповых занятий и полной отмены часов индивидуальных, налицо довольно слабая профессиональная социализация будущих сценаристов и режиссеров театрализованных представлений и праздников, которые, в отличие от студентов этого же направления, но обучающихся в специализированных вузах культуры и искусства, испытывают недостаток практических навыков не только профессиональной сценарно-режиссерской деятельности, но и навыков профессионального общения, т. е. социализации в рамках своей будущей профессии.

Понимая под социализацией процесс усвоения человеком системы духовных, психических и физических идеалов, а также формирования принципов, мотивов, стратегий, планов, программ поведения, соответствующих усвоенным и сформированным идеалам, можно предположить, что профессиональная социализация имеет отношение к понятию «вторичная социализация», т.е. к категории социальных отношений, которая охватывает ту часть жизни, когда формирующаяся личность сталкивается с формальными организациями и учреждениями, называемыми институтами вторичной социализации: государством, СМИ, армией, судом, церковью, трудовым коллективом, ссузом, вузом, которые влияют на него особенно сильно.

К области профессиональной социализации начинающего режиссера можно отнести его быструю ориентацию в незнакомой зрительской среде, наличие коммуникативных качеств, проявляющихся в контакте со специалистами режиссерско-постановочных, административных и творческо-исполнительских групп, а также устойчивость к негативным воздействиям и конфликтным ситуациям, часто возникающим в процессе подготовки, организации и проведения того или иного зрелищного проекта.

Понимая это, кафедра режиссуры и хореографии ОмГУ ввела в число спецкурсов ряд дисциплин, способствующих, по ее мнению, адаптации начинающего режиссера к реалиям современного зрелищного пространства. Одна из таких дисциплин — «Режиссура площадного театра» — знакомит студентов с данным направлением и, более того, может стать одним из способов профессиональной социализации молодого специалиста сферы зрелищного искусства посредством его участия в деятельности площадного (уличного) театра как структурного элемента искусства, а, следовательно, и человеческой культуры.

Улично-площадной театр (термин введен автором) — это не только «...разновидность универсального языка культуры, особая форма театральной знаковой системы, вид зрелища, относящийся к самым древним видам театрального искусства, сохраняющий архаические черты обрядово-ритуальных действий, связанных, в первую очередь, с явлениями календарного цикла, часто без деления на зрителей и исполнителей, но с соблюде-

ние основных законов драматургии... и общением со зрительской аудиторией на языке абсолютно новых символов и понятий, рожденных третьим тысячелетием» [Павлов А.Ю.], не только исторически значимый и практически неумираемый вид искусство, но и универсальный язык культуры, который, с одной стороны, есть воспроизведение этой культуры в ее специфических системах, т. е. воспроизведение конкретно-исторического образа жизни людей различных эпох и этнических регионов, а с другой — утверждение и развитие отражаемого образа жизни, отражаемой культуры.

Являясь особой знаковой системой, улично-площадной театр, в отличие от других видов искусств, использует различные знаки, вербальные и невербальные, художественные и нехудожественные, что превращает его, в какой-то степени, в иерархическую пирамиду знаковых систем, способную транслировать и ретранслировать социально значимую информацию.

Не претендуя на полную и абсолютную дискурсивную ясность, автор, отталкиваясь от знака как материального, чувственно воспринимаемого объекта, символически, условно представляющего обозначенный им предмет (явление, действие, событие), отсылающего к нему, сигнализирующего о нем с помощью знаков-изображений (иконических), знаков-признаков (индексов), условных знаков (символов), и опираясь на исследования Г. Е. Крейдлина, С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова и других исследователей семиотики и знаковых систем, предполагает, что улично-площадной театр как особая знаковая система в семиотике повседневности оперирует:

1) Понятием «язык»: язык жестов, движений, звуков и слов, с помощью которых создается текст — основная единица культуры в семиотической концепции, носитель функции и значения культуры, сочинение языкового характера и всякой целостности — ритуал, представление, спектакль, произведение искусства. Данные знаковые системы как вторичные моделирующие системы (языки культуры), включают в себя не только все виды искусства, различную социальную деятельность и модели поведения, господствующие в данном обществе, но и традиционные методы, с помощью которых сообщество поддерживает свою историческую память и самосознание;

2) Понятием «вербальная коммуникация», под которой подразумевается и средство общения, и способ передачи информации, и способ воздействия на аудиторию. В данном случае речь идет о драматургии улично-площадного театра. Не секрет, что авторы (режиссеры) уличных представлений используют в большей степени сценарии (пьесы) собственного сочинения, особенностью которых является словесная передача несловесного (пластического, мимического, музыкально-шумового, зрелищно-выразительного и т. д.) действия. И тем не менее, в уличном театральном искусстве присутствует направление, опирающееся на вербальность, свойственную, в большей степени, классическому драматическому театру. Здесь стоит упомянуть драматурга Музу Павлову, чьи пьесы «Балаган на площади», «Шпионы», «Идиот», «Операция «Бес» и др., представляют собой экстравагантную смесь народных традиций и абсурда в условиях драматической бытовой реальности. Еще одним ярким представителем словесной вербальности в уличном театре является Владислав Панфилов, чьи умные и ироничные пьесы-сценарии, опирающиеся на традиции русской народной драмы и интерпретацию европейских фарсов и сати, нашли свое воплощение в творчестве Театра Охочих Комедиантов (Москва) и других уличных театров России;

3) Понятием «семиатизация», когда по своему отношению к семиозису культуры улично-площадной театр не разделяется на те, которые делают акцент на «выражении», и на те, которые ставят во главу угла «содержание». Первая позиция может быть охарактеризована как ориентированная на текст (подтверждающая уже установленный текст), а вторая — как ориентированная на правильность (стремящаяся к поискам новых текстов);

4) Понятием «универсальный коммуникационный канал», когда механизм получения, обработки и сообщения информации включает в себя как естественный язык, в котором тождественен код среди всех членов лингвистического сообщества, так и язык, функционирующий с помощью конвенций (кодов), которые разделяются членами неких социальных групп;

5) Понятием «невербальная (несловесная) семиотика», которая состоит из связанных между собой дисциплин: паралингвистики, изучающей звуковые коды невербальной

коммуникации (голос, звучание которого обусловлены психологическими, физиологическими, социальными, национально-этническими, культурными причинами); кинесики — науки о жестах, жестовых процессах и системах, среди знаковых форм которой выделяют жесты, мимику, позы, телодвижения и манеры, ярко проявляющиеся в улично-площадных представлениях (жест — «...демонстративное выразительное движение человеческого тела, сигнализирующего о чем-то, кинема» [Г. Е. Крейдлин]); окулесики — науки о языке глаз и визуальном поведении людей во время общения; аускультации — науки о слуховом восприятии звуков и аудиальном поведении людей в процессе коммуникации, в структурировании и смысловой фильтрации речи в процессе ее восприятия, в сурдопедагогике, что, несомненно, присутствует в улично-площадном театре;

6) Понятием «семиотика костюма», когда транслируется информация о возрасте, половой и этнической принадлежности, социальном статусе, профессии того или иного персонажа улично-площадного представления. Костюм — социальный код, передающий информацию из прошлого в будущее, дополняет образ, выполняет коммуникативную функцию, а потому одежду можно рассматривать как многозначный феномен, знак личностных особенностей, в котором заключена целая иерархия знаковых систем;

7) Понятием «вещь» как феноменом культуры, который, благодаря своей способности аккумулировать в себе традиции, социально-психологические установки, эстетические запросы, приобретает аксиологическое звучание. В любой вещи подчеркнута ее назначение. Наряду с ее практической функцией есть и иная, аксиологическая, отражающая отношение материально-предметного бытия к духовным запросам человека;

8) Понятием «интерьер» как знаковой системой, показателем социальной, кастовой, конфессиональной принадлежности владельца. В интерьере улично-площадного представления отражается система космологических символов: вещь в интерьере выступает как культурный текст исторически обусловленной знаковой системы, а интерьер, включающий ее, — как сама знаковая система. Семантика предметов, проявляющаяся на бессознательном уровне, оказывается связанной с человеческим сознанием и историей культуры.

Помимо семиотики повседневности улично-площадной театр как универсальная знаковая система имеет прямое и непосредственное отношение к «художественному знаку» — термину, обозначающему реальность не в чисто предметном бытии искусства, а скорее в его функционировании. В силу этого исходной становится не проблема знака как такового, а проблема вычленения знакового многообразия, проявляющегося в социальном бытии — потреблении, восприятии искусства. Элемент художественной формы, например, улично-площадное представление, имеет четыре свойства знака: он информирует нас о чем-то, он употребляется для передачи информации, окрашенной эмоционально-эстетическим отношением к репрезентируемому, он функционирует только в действующей знаковой ситуации.

И еще четыре свойства отличают художественный знак от обычного. Каждое средство в искусстве улично-площадного театра весьма многозначно, в то время как знак единичен и устойчив по значению. Многозначность каждого из выразительных средств улично-площадного театра имеет двоякую природу. Его различные значения зависят, с одной стороны, от ситуации и контекста, в которых оно применено, а с другой — от его истолкования зрителем («языковая полисемия»). Оба вида полисемии не являются целиком произвольными. «Произведения искусства всегда воспринимаются не только глазом индивида, но и... глазами «общественного субъекта» — общества. Вот почему «языковое» значение произведений искусства во многом определяется обществом и относительно не зависит от индивида...» [С. Н. Иконникова, В. П. Большаков].

Тем не менее, многозначность выразительных средств искусства улично-площадных представлений остается неоспоримым фактом: содержание уличного представления, которое извлекает зритель, несколько отличается от того, которое имели в виду его авторы. Специфика пластики, игры актеров заключена в том, что большое значение при восприятии имеет исполнение.

Второе отличие художественного знака в улично-площадном театре — он не может быть выделен из данного контекста и без изменений использован в другом контексте, что характерно для обычного знака. Самые главные отличия —

большая самостоятельная роль формы художественного знака и ее иное соотношение с содержанием, чем у обычных знаков. В искусстве же улично-площадного театра даже при небольшом изменении формы изменяется и содержание. Нам не безразлично, с какими интонациями произносится художественный текст даже в нерамповом спектакле, с каким отношением делается тот или иной жест исполнителем. Вот почему понятие «художественный знак» может применяться лишь как метафорическое.

Поскольку нас интересует характер соответствия художественных знаков формам реальных предметов, из всех существующих многочисленных классификаций знаков возьмем ту, которая основана на разделении знаков по их типу соотношения с денотатами. С этой точки зрения знаки делятся на три группы: знаки-изображения (иконические), знаки-признаки (симптомы, индексы, индикаторы), условные знаки (знаки-символы).

По аналогии с этим и среди художественных знаков можно выделить три основных типа: художественные изображения, близкие к классическим знакам-изображениям, художественные «выразительные приемы» (включая интонационные знаки) и художественные «символические средства».

В разных видах искусства разные знаки могут иметь сходное содержание, и, наоборот, сходные знаки могут выражать разное содержание: так искусство улично-площадного театра и живописи — разные знаковые системы, и то, что сказано однажды языком улично-площадного театра невозможно повторить языком изобразительного искусства.

И еще: «...за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст... является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)... Всякая система знаков... принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца». [М. М. Бахтин].

Все вышеизложенное помогает понять проявляющиеся черты знаковости в искусстве улично-площадного театра, которое характеризуется воплощением чувственных образов для реализации познавательной-коммуникативной функции с помощью изображения. Зато для передачи эмоций служат знаки-признаки, специфическое выражение которых проявляется в виде выразительных приемов, к которым относятся художественные средства (речитатив, пантомима и т.п.), которые имитируют реальные выразительные движения (интонации, жесты и т.п.) и новые самостоятельные средства (мелодии, танцевальные па и т.п.), созданные по аналогии с реальными выразительными движениями, но не воспроизводящие последние.

Чрезвычайно специфически воплощается в улично-площадном театре мысль, которая, в отличие от чувственного образа, не воспроизводит структуру отражаемого явления, а обобщенно выражает ее, выделяя связи и отношения между ее элементами и отражая их взаимосвязь в виде функций, служащих раскрытию сущности явлений.

Чувственные образы в искусстве передаются как с помощью знаков-изображений, так и с помощью знаков-признаков и условных знаков, когда наглядные образы (представления), особенно в выразительных видах искусства (театр, музыка, танец), воплощаются с помощью выразительных приемов. Так, в улично-площадном театре можно увидеть «картинки» быта, воссозданными с помощью огня, воды, тканей, рождающие настроение, соответствующее данной картине. На основании этих состояний зритель может увидеть «внутренним зрением» соответствующую картину, но в воображении разных людей возникают довольно разные образные представления. Общим будет только настроение, а ассоциации между настроениями и предметами в силу их субъективности окажутся весьма многообразными.

Что касается эмоций, то речь идет об их выражении с помощью либо знаков-изображений, либо условных знаков. Из-за условности ассоциаций между эмоцией и предметом люди в жизни почти никогда не передают свои эмоции друг другу с помощью изображений, а используют выразительные движения.



Однако в искусстве экспрессивная функция изображения используется широко и устойчиво.

С помощью знаков-изображений и знаков-признаков, в том числе выразительных движений (как в жизни, так и в искусстве), сопоставляя эмоциональное состояние, выраженное мимикой, пантомимикой, интонациями, их последовательность, можно воплощать различные понятия (мысли), транслировать разнообразные идеи: «торжество разума над силой», «слезы — проявление счастья»... Используемые при этом понятия вполне конкретны, так как каждое из них обозначает какое-то чувство.

В качестве эмоционального признака может выступать и цвет, разновидности которого обладают эмоциональной выразительностью: красный — возбуждает, зеленый — успокаивает и т. д.

Исходя из этого, можно предположить о наличии метаязыка как культуры в целом, так и в искусстве улично-площадного театра. Метаязык культуры — это принцип, который организует, иерархизирует и определяет саму культуру. Метаязык же улично-площадного театра — особая знаковая система, часть общеидеологической ценности, аккумулирующая все, что находится в контексте данной системы для создания новых кодов, компенсирующих неадекватность современной коммуникации. Это своеобразный феномен, функционирующий во всем социальном времени и во всем социальном пространстве, способный к «вторичной социализации» человека вообще и молодого режиссера и сценариста в частности.

Широкое распространение уличного площадного театра в России и за рубежом, пристальный и устойчивый интерес к данному виду творчества позволяет говорить о необходимости введения дисциплин вузовского компонента, спецкурсов, курсов по выбору, факультативов под общим направлением «Режиссура улично-площадного театра», что позволит не только познакомить студентов-режиссеров театрализованных представлений и праздников с данным художественно-творческим направлением, значительно усилить их профессиональную социализацию, но и, возможно, способствовать творческому самоопределению при выборе сферы будущей деятельности.

## **1. История возникновения западноевропейского и отечественного улично-площадного театра**

В истории и теории современного театра существует направление, мало изученное современной наукой, не предложившей четкого определения улично-площадного театра (далее УПТ), исследование которого представляет немалый интерес.

Причем, автор здесь сознательно оперирует понятием «улично-площадной театр», поскольку есть некоторая разница в толковании терминов «улица» и «площадь» как мест организации и проведения спектаклей и представлений. Кроме этого, сегодня на территории России существует определенная тенденция к сокращению площадей как мест выступления подобных театров за счет перепланировки городов и застройки их коммерческими, жилыми и прочими зданиями с сопутствующими коммуникациями. И известный лозунг, идущий от работы А. Д. Силина «Площади — наши палитры», корректируется нами с поправкой «Улицы и площади — наши палитры».

В трудах исследователей по традиционной и современной праздничной, зрелищной культуре (М. М. Бахтин, Н. Евреинов, А. Ф. Некрылова, Д. М. Генкин, Б. Н. Асеев, А. А. Конович, В. Д. Пономарев, Н. Н. Ярошенко, А. С. Фаминцын, А. И. Чечетин, И. Г. Шароев и т. д.) термин «улично-площадной театр» не встречается.

У Данилова С. С. так описывается «народный площадной театр»: «На балаганных гуляньях — этих театральных народных развлечениях, которые до самого конца XIX века систематически устраивались на масленице и пасхе в больших городах, — находят широкое распространение многие типичные фигуры народного площадного театра — «балаганный дед», «раешники» и тому подобные «увеселители».

И. Г. Шароев по этому поводу пишет: «Площадной театр «Развлечение и польза», входящий в общий комплекс народного гулянья «под горами», размещался посреди площади, на которой в балаганах... и просто среди народа выступали всякого рода... потешники: деды-балагуры, «паясы», раешники, петрушечники... театр... являл собою как бы продолжение всего народного гулянья и внешне сохранял любимый простым людом,

хорошо знакомый ему с детства лубочный стиль народного русского представления».

Один из современных исследователей улично-площадного театра как культурного феномена профессор Московского гуманитарного университета, руководитель Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, доктор филологических наук Вл. А. Луков использовал термины «уличный театр» и «площадной театр» как синонимы и определяет их как вид театральных представлений, которые происходят под открытым небом на городских площадях и улицах. В его трактовке уличный театр — это «...вид театральных представлений, которые происходят под открытым небом на городских площадях и улицах. Нередко более старые формы таких представлений называют площадным театром, а формы XX–XXI веков — уличным театром, но такое разделение не закреплено. Хотя древнейшие формы театра тоже связаны с представлениями на открытом воздухе (античные амфитеатры не имели крыш), их обычно к уличному театру не относят. Традиционно происхождение площадного театра связывают с народной и средневековой городской культурой».

Уличный театр является, по мнению Н. С. Московских, «...формой зрелищного искусства, в котором грань между зрителем и исполнителем-актером исчезает, зритель становится участником творческого соучастия, он творит действие, является реципиентом перипетий и коллизий спектакля и может влиять на ход их событий. Актер и зритель в спектакле уличного театра сообща переживают эмоции, содействуют и создают пространство игры. Целью актеров уличного театра... является ввести зрителя в иное пространство инобытия, в эфир живого общения и понимания, восприятия, воображения и соучастие. Главное не эпатаж, а взаимообмен. Следует отметить пространство, в которое проникает действие спектакля уличного театра, оно является важным компонентом и участником действия. Это пространство становится уникальным и действенным, это сценическое лоно и одновременно толчок для импровизации».

Французский культуролог Патрис Пави, на наш взгляд, дает очень точную характеристику так называемому «театру улицы»: «Театр, в котором играют за пределами традиционных

помещений: подмостками здесь служат улица, площадь, рынок, метро, университет и т.д. Желание покинуть театральное здание отвечает стремлению пойти навстречу публике, которая обычно не ходит на спектакль, добиться прямого социополитического эффекта, соединить культурную анимацию и социальную манифестацию... В сущности, речь идёт о возврате к истокам: говорят, что в VI в. до н. э. Феспис играл на телеге посреди рынка в Афинах, а средневековые мистерии занимали паперти церковей и разыгрывались на городских площадях.»

В основном же исследователи оперируют понятиями «игрище (а)», «игра», «действие», «фольклорный театр», «народный театр», «народная драма», «подкачельный театр», «народный феерический театр» и т.д.

А между тем, УПТ обладает целым набором свойств и качеств, как роднящих его с классическим театром, так и отличающих от него: во-первых, УПТ предполагает как соблюдение всех законов классического театра (в том числе сохранение «четвертой» стены), так и использование не только прямого обращения к зрителю, но и непосредственное вовлечение последнего в действие; во-вторых, УПТ очень демократичен по своей сути: декорациями спектаклей могут быть улицы и площади, стадионы и арены цирков, водные акватории и лесные массивы, а зрителями — тысячи, десятки тысяч людей, свободных в любой момент прийти и уйти, не нарушая сценического действия; в-третьих, если театр — искусство синтетическое, то УПТ — это квинтэссенция синтеза, когда органично сочетаются танец и слово, пантомима и документ, цирк и песня, кино и опера, классика и злободневность; в-четвертых, УПТ — это система социально-художественной коммуникации, модель взаимодействия людей, в ходе которого укрепляется структура общественных процессов, выявляющих реальное бытие человека. Типы и формы общения, диалога, рассматриваемые в русле знаковой системы, становятся выражением сути культуры в целом.

Кроме этого, УПТ совсем не «Иван, родства не помнящий», у него очень далёкие и славные предки. Так, например, ряд исследователей (О. Л. Орлов, В. М. Брабич, Г. С. Плетнева и др.) говорят о флиаках — народных импровизационных комических сценках, получивших особое распространение в IV–III вв.

до н. э. в античной Греции. Исполняли данные сценки одноименные греческие уличные театры, сведения о которых ограничиваются общим определением жанра, а информация о сюжетах, исполнителях и костюмах получена по терракотовым и глиняным статуэткам, по изображениям на вазах, датируемым от конца V в. до последних десятилетий IV в. до н. э. Темы флиаков — пародии на мифологические сюжеты с «участием» Геракла и Зевса или бытовые зарисовки шуточного характера, простейшие по сюжету, с участием от одного до трех актеров. В образах флиаков намечаются определенные типы (раб-вор, гетера и др.). Полагают, что мифологическую и бытовую тематику и некоторые распространенные типы флиаки унаследовали от Эпихарма.

Существовал в Древней Греции и уличный пантомимический театр — представления, где всё («панта», как говорили греки) изображалось с помощью танца и жеста, без слов. Пантомима вовсе не была безобидным копированием животных и взаимоотношений людей, («мимейн» — в переводе означает подражание), здесь нашли свое продолжение мотивы античной комедии с её иронией, высмеиванием, сарказмом.

Несомненно, флиаки и пантомима не просто перекочевали впоследствии в культурную жизнь Древнего Рима, но и оказали влияние на древнеримские ателланы — небольшие пьески комического содержания. Исследователи считают, что ателлана была заимствована римлянами от племени осков из Кампаньи в начале III века до н. э.: в Кампаньи был городок Ателла. Характерная особенность ателланы состояла в наличии постоянных типов масок. Это были глупец Макк, обжора Буккон, жадный старец Папп и шарлатан Доссен. Актеры играли эти пьесы не по написанному тексту, а тут же их сочиняя: поэтому содержание их было очень просто и коротко. Актеры говорили простым, грубым языком, пересыпая свою речь непристойными шутками: иногда они метко поддевали кого-нибудь из видных лиц города или селения, что вызывало шумные аплодисменты публики. Содержанием ателлан служили разные деревенские события, что было кстати во всенародный праздник сатурналий, праздник земледельцев.

Следующим этапом в развитии УПТ стала средневековая Европа с её городскими ярмарками, мистериями, полулитургической и литургической драмой, *commedia dell'arte*, с уличными бродячими труппами гистрионов, а также шпильманами (Германия), жонглёрами (Франция), менестрелями и вагантами (Англия), хуглярами, гангарильями, бохигангами (Испания).

Практически вся деятельность античного и средневекового УПТ подчинялась основным функциям развлечения публики и сатиры на окружающую действительность. Причем развлекательная функция позволяла добывать средства к существованию, а сатирическая отнюдь не способствовала популярности УПТ среди «сильных мира сего», что приводило к репрессиям и гонениям на данный культурный вид деятельности.

Было бы ошибкой считать, что только Древняя Греция имеет право считаться прародиной не только трагедии, но и театра вообще, а потому, говоря об истоках УПТ, нельзя не вспомнить о существовании в Древнем Египте театральных постановок, о чем сообщают и Геродот и Ямвлих в описании мистерий, которые являлись своего рода предтечей театрализованных представлений. Хотя главная роль в них отводилась жрецам, в мистерияльных действиях принимали участие и простые люди, приходившие на богослужение, причем роли тех и других сторон определялись ходом разыгрываемого действия. Древнейшие мистерияльные театрализованные представления восходили к эпохе Древнего царства.

В исследованиях культуры Древней Месопотамии есть упоминание о представлениях, проводимых в Вавилоне в I-м тысячелетии до н. э. в первые одиннадцать дней месяца Нисана: вечером четвертого дня читался весь Эпос творения, «Энума элиш», а чтение сопровождалось представлением в духе средневековых мистерий.

У жителей, населяющих остров Бали (Индонезия) имеется «священнейшее» представление — баронг-кекет, содержанием которого является мистическая борьба между добрым, благодетельным началом, персонифицированным в образе мифического животного — Баронга, и вредоносной, враждебной людям силой, воплощенной в образе безобразной, страшной и могущественной колдуньи Рангды. Представления баронга на острове

Бали интересны не только потому, что на их истории мы можем проследить развитие одного из видов восточного театра (индонезийского), но и потому, что эти представления, существующие и по сей день, представляют собою интереснейшую переходную ступень от священнодействия, мистерии к театру.

Еще более разительную картину превращения мистериального представления в светское зрелище, в котором мистическое восприятие церемонии в новых исторических условиях сменяется эстетическим ее восприятием, наблюдается в представлениях медвежьего праздника у народов ханты и манси. Большой интерес этот процесс представляет потому, что, с одной стороны, в основе его лежат самые древнейшие представления о животном, связанные с древнейшими формами труда, с охотой. А с другой стороны, уже к концу XIX века эта связь с медведем как священным животным все более и более становилась по существу формальной, а зрелища медвежьего праздника все более и более превращались в народный театр.

Если же говорить о России, то существование УПТ здесь также уходит своими корнями в глубокое прошлое. Зачаточной формой УПТ можно считать ритуальные пляски, песни и обряды наших далеких предков, декорациями которых были естественные природные условия, а каждый человек являлся одновременно и актером, и зрителем. Неисчерпаемая сокровищница национальной культуры, русская народная поэзия... с далеких времен несла в себе элементы драмы и театра. В течение многих столетий хранил народ песни, игры и обряды, порожденные еще примитивными экономическими отношениями и языческим религиозным культом. А вместе с ними хранились те зачатки театрального творчества, которые в одних условиях, как это было, например, в древней Греции, развивались затем в профессиональный театр, а в других, как это было у нас, так и остались в эмбриональных формах.

Наиболее ярко УПТ проявляется в хороводных песнях, которые начинались «наборными» песнями, целью которых являлся сбор участников. Затем шли песни «игровые» — основная часть хоровода, завершающегося «разборными», или «разводными» песнями, обычно переходившими в песни плясовые. Хороводные песни полны драматизма и часто являлись

произведениями законченного сюжета, дававшими материал для его интерпретации в театральном плане. Здесь народное выражение «играть песни» реализовалось в буквальном смысле слова, а простейшей формой проявления УПТ было пантомимное воспроизведение участниками хоровода того, о чем пелось в песне. Целую инсценировку предусматривала хороводная песня «Верный мой колодец». Здесь действовал парень, за которым ухаживали три девушки. Одна из них стлала ему постель на полу или на земле, другая готовила изголовье из своего платка, третья укладывала его спать. Наконец известны хороводы, где содержание песни «разыгрывалось» всеми ее участниками.

Следующим этапом развития данного вида народного художественного творчества стали скоморохи. Откуда бы ни пришло в Россию искусство скоморохов, с юга ли (из Византии) или с запада — но уже в XI веке оно оказывается привитым и укоренившимся в обиходе народной жизни у восточных славян. Уже у скоморохов, наряду с актерами-любителями, можно заметить образование своеобразных профессиональных кланов, где мастерство вместе с игровым и музыкальным материалом передавалось из поколения в поколение, а учеников учили скоморошьему делу как и любому другому ремеслу.

В XVI–XVIII вв. происходит разделение русского народного театра на две части: светский профессиональный театр, где пространство четко делится на «актеров» и «зрителей», и балаганный, «низовой» театр, который является продолжателем традиций скоморохов, и где разделение на «актеров» и «зрителей» носит достаточно условный характер.

В русском народном театральном творчестве появляются новые формы и исполнители: раек, вертепные драмы, диалоги клоунов на раусах, балаганные «деды» и зазывалы, театр Петрушки, народные драмы. И если балаганные представления были приурочены к ярмаркам, к массовым народным гуляниям на Масленицу, Троицу, то народные драмы игрались когда угодно и где угодно: в казармах, на деревенских посиделках, в тюрьмах. В отличие от скоморохов народные актеры, в большинстве своем, не были профессионалами, это были особого рода любители, знатоки народной традиции, которая переходила по наследству от отца к сыну, от деда к внуку.



Широкое распространение получили в России балаганные и раешные представления в XVIII–XIX вв. Чрезвычайной популярности достигли театры типа «Развлечение и польза» на Марсовом поле в Санкт-Петербурге.

Отцом же профессионального русского площадного театра можно считать выдающегося режиссера-новатора и педагога В. Э. Мейерхольда. Он в первые годы советской власти в своих постановках в театрах РСФСР-1, ГосТИМ и ТИМ, ломая привычные рамки театрального сценического действия, стремился вывести театр к широким народным массам. Его сценическими площадками были улицы и арены цирка. Кроме этого, В. Э. Мейерхольд смело вводил в число действующих лиц как организованные массы людей (отряды матросов и солдат), так и отдельных зрителей.

Говоря об УПТ, нельзя не упомянуть о так называемом «театре агитпропа», появляющегося в моменты острого политического кризиса, и сходящего со сцены сразу же, как только ситуация стабилизируется. Он представляет собой форму анимации (театрального действия), имеющую целью вызвать интерес публики к социальной или политической ситуации. Он появился после Великой Октябрьской революции 1917 года и получил особое развитие в СССР и в Германии после 1919 года. Его пунктуальные и недолговечные выступления дают мало материала исследователю: текст является только одним из средств, призванных затронуть политическое сознание, его усиливают максимально ясные и прямые жестикоуляционные и сценические эффекты. Отсюда тяготение такого спектакля к цирку, пантомиме, передвижному театру.

Развитию современного УПТ в России способствовало проведение получившего широкий общественный резонанс, престижного Международного театрального фестиваля в Авиньоне (автор идеи Ж. Вилар), в рамках «офф-программы» которого собираются уличные театры всего мира.

Современное развитие нового театрального течения в России связано, в первую очередь, с именем Вячеслава Полунина, ставшего организатором акции, которую можно считать началом современного этапа развития уличных театров России — Всесоюзный фестиваль уличных театров в Ленинграде (1987).

УПТ сегодня в культуре выступает не только как развлекательное действо, но и как коммуникативное средство, форма общения в разнородной городской среде. В данном случае под театром понимается особое средство городского общения, занимающее специфическое место в структуре и иерархии общения в городской культуре и осуществляющее важные социально-психологические функции, в частности, функции поддержания целостности городской общности и регуляции ее эмоциональной жизни.

Таким образом, история возникновения и развития УПТ в культурологии дает нам право вывести его определение: уличный площадной театр сегодня — это разновидность универсального языка культуры, особая форма театральной знаковой системы, вид зрелища, относящийся к самым древним видам театрального искусства, сохраняющий архаические черты обрядово-ритуальных действий, связанных, в первую очередь, с явлениями календарного цикла, часто без разделения на зрителей и исполнителей, но с соблюдением основных законов драматургии (идейно-тематических, композиционных, конфликтных) и общением со зрительской аудиторией на языке абсолютно новых символов и понятий, рожденных третьим тысячелетием.

С точки зрения УПТ социально-культурного феномена и императива художественной реальности внимание к данному виду творчества обусловлены тем, что он по-прежнему обладает важным на сегодняшний момент функциональным набором:

- функцией поликультурности, предоставляющей свободу личностного выбора деятельности и реализации культурных интересов индивида;
- функцией инкультурации, способствующей развитию современного человека как культурной личности;
- коммуникативной функцией, решающей проблемы эмоционального дефицита в современной городской среде на уровне информационных контактов и межличностных отношений;
- латентной функцией высмеивания существующей действительности;
- образовательной функцией, когда на суд зрителя представляются трактовки классических и современных драматургических и литературных произведений.

Вся многовековая история УПТ говорит о том, что он не просто интересен народу — он почитаем потому, что в основе своей социально значим, он современен и актуален, мгновенно откликается на все происходящее вокруг, он демократичен и доступен любому зрителю, он сочетает в себе гражданский пафос, мягкий юмор и едкую сатиру, что позволяет ему «говорить» с народом на одном языке.

Благодаря повсеместному распространению УПТ, его специфическим особенностям функционирования и интересу самой широкой зрительской аудитории, возникает предположение, что улично-площадной театр есть не только разрушение прежних иерархических отношений между театром и жизнью, театральными и нетеатральными, художественными и нехудожественными стихиями бытия, но и новая знаковая система, требующая как научного исследования, так и подготовки специалистов в области культурологии, сценарной драматургии, режиссуры на соответствующих кафедрах вузов и колледжей, в том числе Омского и Сибирского региона.

## 2. Смеховая культура и улично-площадной театр

Смеховая культура и улично-площадной театр — понятия уникальные в истории мировой цивилизации. В самые тяжелые и самые счастливые моменты смех и уличный театр сопровождали человека, даря ему свободу, социальное равенство, делая человека человеком.

И между тем смеховая культура (в дальнейшем СК) и улично-площадной театр (в дальнейшем УПТ) являются одними из наименее изученных областей «мировых культурных универсалий». Несмотря на труды выдающихся исследователей по данной тематике В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева и некоторых других ученых, которые, как правило, изучали какую-либо одну из двух величин — смешного объекта или смеющегося субъекта, остается еще очень много вопросов, один из главных для нас — взаимодействие СК и УПТ.

Изучение СК и УПТ невозможно без культурологического анализа, начать который можно с определения психологических основ юмора, смеха, отражающихся в улично-площадных представлениях.

В психологии творчества юмор, как основа СК, относится к социально приемлемым способам снятия напряжения, которые имеют благоприятный физиологический и психофизический эффект. Чувство юмора сходно по источнику возникновения со стрессом, однако в отличие от деструктивных форм, от возникновения и проявления негативных эмоций и ситуаций, юмор относится к конструктивным вариантам, способным дезактуализировать проблему, перевести ее на качественно иной, переносимый уровень., что и происходит часто в уличных спектаклях, где смех присутствует в трех ипостасях: всенародность (смех «на миру»), универсальность (направленность на все и всех), амбивалентность (этот смех одновременно отрицает и утверждает, хоронит и возрождает), подчеркивая при этом мирозерцательный и утопический характер этого смеха.

Необходимо отметить, что в основе ситуации, способной вызвать смех, всегда лежит определенный конфликт (прерогатива театра, драмы, драматургии, несомненно!), а смеховая реак-

ция, как считают некоторые исследователи (Ф. Б. Березин, М. П. Мирошников и др.) — не что иное, как *позитивная фрустрация*. Как сообщает нам философский энциклопедический словарь: «Фрустрация (лат. — обман, расстройство, разрушение планов) — психическое состояние тревожности, чувства безвыходности и отчаяния; одна из форм психологического стресса; возникает в ситуации, которая воспринимается человеком как неотвратимая угроза достижению значимой для него цели или решению задачи. Сопровождается целой гаммой отрицательных эмоций: гневом, раздражением, чувством вины и т. д.».

Возникающая в процессе смеховой ситуации в улично-площадном представлении тревога инвертируется и переживается индивидуумом как импульс, побуждающий к той или иной форме поведения, позволяющей прямо или косвенно разблокировать и отреагировать эмоцию. Данная реакция переживается как на уровне поведения (специфические мимические и звуковые проявления), так и на уровне идентичности (ощущения эйфории, подъема настроения, беспечности).

Психоанализ смеха на индивидуальном уровне показывает, что по существу он является инвертированной стрессовой реакцией. Экстраполяция смеха на социальный уровень, который формирует смеховую культуру, происходит в результате двух основных феноменов, присущих человеческой психике, — *транзитивизму* (переносу собственных ощущений, переживаний и представлений на других людей) и *аффилиации* (контакту, общению с другими людьми, которое приносит удовлетворение, увлекает и обогащает обе стороны).

Аффилиация является основным психологическим феноменом формирования различных по однородности социальных микрогрупп — субкультур. В культурологии субкультура — это культура групп, объединений в пределах более крупных культурных образований, трансформированная профессиональным мышлением система ценностей традиционной культуры, получившая своеобразную мировоззренческую окраску. Субкультура возникает как позитивная или негативная реакция на главенствующую в данном обществе культуру и социальную структуру среди различных социальных слоев и возрастных групп. Субкультура может иметь место во всех сферах жизнедеятельности

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)