

Н. С. Московских

## Уличный театр как форма урбанизации зрелищного искусства

Зрелищные виды искусства в структуре современной культуры постмодерна занимают все большее место. Им отводится значительная роль в идейном, духовном, нравственном, художественном развитии человечества. Закономерности социального функционирования зрелищных явлений культуры осмыслены не в полном объеме. Анализируя весь этот процесс через парадигму театра, в котором зритель становится непосредственным участником представления, можно ответить на многие вопросы. Именно через язык зрелища, уличный театр приобщает к искусству, где зритель и актер – единое целое. Уличный театр заявляет о себе манифестами и декларациями, обосновывающими создание четырехмерного искусства, развивается во времени и пространстве, вовлекает в свой круг элементы многих видов искусства, создает новые формы художественного зрелищного творчества.

Ключевые слова: зрелищные виды искусства, уличный театр, четырехмерное искусство, участие, театрализация, социальные функции

Nina. S. Moskovskikh

## The street theatre as a form of urbanization of spectacular arts

Spectacular art forms in the structure of the contemporary Post-Modernism culture occupy an increasingly prominent place. They play a significant role in the ideological, spiritual, moral and artistic development of mankind. Regularities of the social functioning of spectacular cultural phenomena are not understood in its entirety. We can answer many questions when totally analyzing this process through the theatre paradigm where an audience directly participates in a performance. Through the spectacle language, the street theatre introduces to the art where an audience and actor act as a single whole. The street theatre makes itself known through manifestos and declarations justifying the creation of a four-dimensional art, evolves in time and space, involves elements of many art forms, and creates new forms of the spectacular artistic creativity.

Keywords: spectacular art forms, street theatre, four-dimensional art, participation, theatricalization, social functions

Осмысливание, понимание мира через его художественное постижение происходит на протяжении многих веков. Из поколения в поколение человечество прикасалось к миру символическими зрелищными образами, таким образом, объясняя свое мировосприятие. Интерференция социальных преобразований повлекла за собой трансформацию зрелищных форм, сосредотачивая код этноса его культурную программу. Быть сопричастным к процессу художественного освоения мира всегда оставалось приоритетным. Как мы понимаем, это одно из важнейших соглашений существования человечества. Данное размышление, наталкивает нас на мысль о том, что первенство занимают именно зрелищные виды искусства, среди всех других форм и жанров, которые служат постижением жизненного эфтира человека. Устоявшаяся во времени история онтогенеза и генерирования зрелища, утверждает жизнеспособность и побуждает к полноценному и детальному осмыслению. В свою очередь, следует дополнить, что система развития культуры ее духовной составляющей, содержит зрелище как важный элемент.

Зрелищные искусства в эпоху постмодерна занимают все большее место. Им отводится все большее место в деле духовного, нравственного, художественного развития и воспитания, организации их отдыха и досуга. Обратимся к утверждению Я. В. Ратнера, автору исследования «Эстетические проблемы зрелищных искусств»<sup>1</sup>. Он утверждает, что именно зрелище становится социально-эстетическим феноменом широчайшего диапазона, следовательно, нуждается в глубоком осмыслении, изучении его природы, форм и функций, уточнении эстетических характеристик.

Уличный театр – вечный аутсайдер и, в то же время, не полностью изученная и раскрытая тема в театроведческом мире. Истоки уличного театра находят еще в античном мире и одновременно считают только что зародившимся современным сценическим искусством.

В уличном театре слышатся отклики камланий первобытных шаманов, древнегреческих празднеств – дионисий, народных игрищ и обрядов, средневековых религиозных мистерий и площадных представлений, импровизационных спектаклей итальянской commedia dell'ar-

те, карнавалных шествий, народных гуляний на масленичной и пасхальной неделях, балаганов, представлений скоморохов, дадаистических перформансов и русских революционных представлений и т. п.

Точно так же неоднозначна и жанровая палитра. В этом случае слово «театр» не является определяющим. В отличие от классического сценического варианта, актеры в уличном спектакле могут сливаться с толпой и рассказывать о самой что ни на есть повседневной реальности. В спектакле могут создаваться фантастические миры и использоваться маски, яркие костюмы, огни и пиротехника. Кроме того, на представлениях уличных театров можно увидеть и акробатов, и клоунов, и жонглеров, и уличных магов, и даже музыкантов! В этом плане ответственность перед зрителем за понимание границ уличного театра полностью лежит на плечах организаторов и режиссерах уличных театров.

П. М. Керженцев в книге «Творческий театр»<sup>2</sup>, выделяет понятие «творческое начало»<sup>3</sup>, которое, по мнению автора, необходимо вводить в театральное дело. П. М. Керженцев, акцентирует внимание на том, что именно через «творческое начало» возможно, пробуждение к жизни. П. М. Керженцев, называет новый театр, «театром импровизаций»<sup>4</sup>, чем-то с родни театру масок. Приведем пример рассуждения П. М. Керженцева, представленный в книге, где автор представляет зрительную залу в 2–3 тысячи человек, в которой будут, создавать пьесы, сцены или разыгрывать грандиозные «шарады», свободно фантазируя в своем творчестве. По убеждению П. М. Керженцева, так «...появятся спектакли под деревьями парка, на тихом перекрестке, на передвижной эстраде. Любимые отрывки трагических или оперных постановок будут повторяться случайно собравшейся праздничной толпой, где-нибудь под открытым небом. Возродятся публичные игры, танцы, новые хороводы, связывающие сотни участвующих единой целью. Творческое искусство будет жить яркой жизнью на площадях и улицах...»<sup>5</sup>.

В действительности так и происходит, именно на площадях поблизости с торговлей, в паутинах улиц, садов и парков – может рождаться развлечение и польза. Именно эта атмосфера неожиданности, вечного движения и отчасти харизма нас волнует и трогает, где, собственно говоря, и мог возникнуть уличный театр. Конечно, ранее были и античные празднества, и искусство придворных шутов, и странствующие скоморохи – гистрионы – мастерзингеры. Но только на ярмарках, как бы вдруг, создалась уни-

кальная атмосфера, способствующая развитию уличного театра.

«Как бы внутри ярмарочных и праздничных гуляний возник особый мир балаганов – театр, соединенный затеями разного рода» – отмечает С. С. Клитин в своей книге «Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства»<sup>6</sup>.

Приведем еще один пример, для того, чтобы полнее нарисовать картину «Тогда, – вспоминает Н. В. Дризеи, – в балагане раздавались пушечные выстрелы, трескотня ружейных залпов, крики „ура...“. Малые балаганы яркие черты эстрадной направленности. Содержание программ, да и упрощенная архитектура здания более подходит ярмарочному окружению. Начиная с внешности балагана, кончая его незатейливой внутренней обстановкой, все должно было содействовать слиянию актера со зрителями»<sup>7</sup>. Для нашего понимания первостепенным становится именно «слияние актера и зрителя», не только в понимании, что Уличный театр – это работа для зрителя, первостепенно это работа вместе со зрителем. Уличный театр по своей значимости может являться элементом терапии общества.

Развитие модели уличного театра по нашему убеждению, необходимо рассматривать как вид искусства зрелищного характера в рамках исторического развития культуры. Для создания полной картины феномена уличного театра в рамках парадигмы культуры, обратим внимание на трактовку искусствоведов, культурологов, философов и социологов, этнографов и психологов. Нам становится важным, понимание уличного театра как вида зрелищного искусства, в формате общественного мировосприятия его культуры, социума и взаимовлияния.

В театроведческих, культурологических и лингвистических словарях понятие «театр» трактуется как вид зрелища, место для зрелища, самобытным действием которого является возникновение актерской игры перед публикой.

Патрис Пави в словаре театра «зрелищное»<sup>8</sup> трактует все то, что воспринимается как часть совокупности, представленной обозрению зрителей. Мы согласимся с утверждением П. Пави, что степень зрелищности зависит от эстетики эпохи, которая то нуждается в обилии зрелищности и поощряет ее изобилие, то деспотично отказывается от форм зрелищности. Следует отметить, по мысли автора, зрелищное – это есть историческая категория, зависящая от идеологии момента, и именно она определяет, в какой форме и что должно быть показано.

В архитектурном словаре, мы находим для себя важный момент, в понимании сценического пространства уличного театра. Так, например,

## Уличный театр как форма урбанизации зрелищного искусства

античные сценические пространства, как правило, было открытыми. В период средневековья зрелищные представления также носили характер уличных спектаклей, они устраивались на площадях и городских улицах на специальных подмостках или повозках. В рамках нашей статьи мы не ставили целью проследить все этапы становления и формирования предпосылок уличного театра, выделим лишь одни из присутствующих компонентов. В первую очередь, не следует забывать о «смеховой культуре» уличных представлений и карнавалов, подробнейшим образом изученной М. М. Бахтиным. Далее импровизационный компонент, который полным объемом уличные театры черпают из итальянской комедии масок. Социальные деформации, смена праздничной парадигмы, авторитарные модели власти влияли на формирование и становление уличного театра как самостоятельного зрелищного вида искусства. И не стоит доказывать автономность уличного театра от канонов театра в академическом его понимании, так как полную автономность уличный театр приобретает лишь к XX в., когда урбанизация достигает своих верхних пределов.

В контексте нашего размышления, нам близки взгляды П. Пави о театрах улиц. По определению автора, в театре улиц играют за пределами традиционных помещений: подмостками здесь служат улица, площадь, рынок, метро, университет... и т. д. Желание покинуть театральное здание, отмечает автор, является стремление пойти навстречу публике, добиться прямого социополитического эффекта, соединить культурную анимацию и социальную манифестацию.

Продолжая свою мысль П. Пави, в сущности, ведет речь о возврате к истокам: «говорят, что в VI в. до н. э. Ф. Тэспис играл на телеге посреди рынка в Афинах, а средневековые мистерии занимали паперты церквей и разыгрывались на городских площадях»<sup>9</sup>. Именно в таком понимании, театр улицы получил особое развитие в 60-е гг. прошлого столетия. Он пропагандировал себя манифестами и декларациями, создавая предпосылку для четырехмерного искусства. Он прогрессировал и развивался во времени и пространстве, постепенно вовлекая в свой круг элементы многих видов искусств, создавал новые формы художественного творчества, такие как, видео-арт (англ. video art; video – вижу и art – искусство); энвайронмент (англ. environmen – окружение, среда); хэппенинг (англ. happening – случающееся, происходящее); перформанс (англ. performance – исполнение, представление, выступление).

В. Смирнягина рассматривает уличный театр как элемент приобщения к искусству через

язык зрелища. Доксограф акцентирует внимание на том, здесь мы не можем не согласиться, что зритель и актер в уличном спектакле единое целое, следовательно, язык уличного театра понятен и близок<sup>10</sup>. Уличный театр существует вне всяких определяющих рамок, он за эфирными пределами, театр без границ или нетрадиционный театр.

А. А. Рубб трактовку «нетрадиционный»<sup>11</sup> определяет не место действия, а в существе своем отличный от театра в академическом его понимании, вид сценического искусства. В книге «Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть», А. А. Рубб выделяет нетрадиционный театр как самостоятельную ветвь театрального искусства.

Н. Н. Евреинов ввел понятие «театрализация жизни»<sup>12</sup>, театр это в первую очередь, по мнению исследователя, ежедневная, естественная жизнь человека. Уличные шествия, карнавалы, представления, спектакли все это, по словам исследователя, существует приоритетным образом для того, чтобы побудить к творческому отношению к жизни. Н. Евреинов и Т. Кантор выделяют понятие «театр спонтанный»<sup>13</sup>, где стираются границы между жизнью и игрой, между актером и зрителем. Творческий обмен между актером и зрителем это спонтанное действие, такой процесс вторгается во внешнюю реальность, когда спектакль принимает вид игры и импровизации, вид хэппенинга и перформанса.

Следует обратиться к анализу зрелищных видов искусства театрального критика А. Р. Кугеля, исследователь утверждает: «...всякая демонстрация человеческого действия в пространстве и во времени, воспринимается коллективно»<sup>14</sup>.

О ценности балагана в театре, заявляет В. Э. Мейерхольд, рассматривая возрождение балаганных приемов в зрелищах.

Через общественное мировосприятие рассматривает А. Банфи театральное зрелищное явление, выделяя социальные функции, связывает с естественным, природным ощущением через коллективное восприятие. Нам интересны взгляды А. Банфи в направлении социологии. Условием зрелища, исследователь выделяет, коллективность, считая этот тип, символом свободомыслия «общественной органичности»<sup>15</sup>, обстоятельно выделяя зрелище в автономный феномен культуры. В анатексисе разделения культуры зрелищного полярность сохраняется, но исследователь уточняет, что элемент зрелищности: «по-разному осмысливается в религиозном обряде, политической церемонии, в художественном изображении»<sup>16</sup>, а подчас преобразуется в «значение всеобщего зрелищного мероприятия, переступающего рамки всякой

конституционной схемы, создавая вокруг более разнородных событий типический ореол социальности»<sup>17</sup>.

Выделяя социальные функции зрелищности, А. Банфи утверждает, что в рамках социума зрелище является управляющим компонентом. Таким образом, рассмотрение зрелищных видов искусств, через призму социологического подхода А. Банфи, находится в параллельном проектировании сущности уличных театров.

Следует подчеркнуть, что все действие спектакля уличного театра, игра актеров направлена на зрителя, является эпицентром его внимания, реакций, реплик, впечатлений и восприятий. Эквивалентом взаимодействия на зрителя служат окружающее пространство, вещественная среда декорации и атрибуты, различное обилие эффектов, а также жест, мимика, пластика, реплики и обращение. Весь этот спектр целенаправленно воздействует на коллективное сообщество, тем самым подчеркивая основное содержание спектаклей уличных театров.

Я. В. Ратнер определяет видовую специфичность зрелищности некую «развернутость на зрителя»<sup>18</sup>, вводя в когнитивный аппарат метод колоритно-динамических явлений, вовлекающий зрителя в действие.

Р. Ю. Виппер, определяет понятие театр, как процесс социализации, выводя такие явления как прилив чувств, состязательность, «наваждение ужаса», указывая на соревновательный компонент и утверждая, что по средствам театра, можно ликвидировать различные коллизии и конфронтации. В. Ю. Виппер, говорит о генезисе тайных союзов, рыцарских и масонских орденов, в тот момент общественной жизни, когда нет влиятельного управления власти. В такой период, вышеупомянутые коалиции функционируют рассредоточением и фильтрацией коллективной жизни. По средствам зрелища и театрализации, по мнению исследователя, можно контролировать, управлять и даже держать в остром напряжении членов орфеона. Таким образом, Р. Ю. Виппер выделяет функцию упрочнения нравственности через презентацию или представление публичного наказания человека.

Продолжая рассуждать о роли зрелища, Р. Ю. Виппер выделяет содействие, называя это «подъемом чувств», продолжим мысль автора, «...драматическое волшебство имеет особую, заразительную силу, если оно действует сразу на массу людей: состояние одного передается другому, а энтузиазм у отдельных лиц взаимно повышается. Везде, даже у самых некультурных народов, мы встречаем большие выразительные пляски с пантомимами, которые служат для воз-

буждения сильных общих чувств»<sup>19</sup>. Мы разделяем мысль исследователя в направлении того, что именно зрелище является не только приемом разрушения противоречий, а так же может служить способом «воспламенения зрителей», наоборот, применяться для сосредоточения конфликтных обстоятельств. Возбуждение чувств, рефлексия восприятия – не единственная прерогатива театрализованного зрелища.

Мы уже говорили выше о смеховом компоненте, стоит обратиться и к рассуждениям Р. Ю. Виппера, он связывает смех и отдых, с одной из потребностей человека, таким образом, выделяя еще одну функцию зрелища. Когда у человека возникает искреннее стремление преить в пространство инобытия, посмотреть на себя самого с другой стороны, через призму зазеркалья и уже не важно, если это зеркало кривое и вместо привычного отражения искривленная карикатура. Подводя итог рассуждений о функциях зрелища, выделенных Р. Ю. Виппером, следует отметить связь с «сильными и острыми потребностями человека»<sup>20</sup>, на которые особо акцентирует автор.

Зрелище в постмодернистском пространстве все более сближается со зрителем, тенденция усиления данной взаимосвязи усиливается, это в свою очередь как мы уже отмечали, предполагает творческое соучастие. П. Пави выделяет понятие «Театр участия»<sup>21</sup>, которое выглядит плеоназмом, так как театр не существует без эмоционального, интеллектуального и физического участия зрителя. Далее, П. Пави приводит точку зрения Б. Брехта, о том, что участие зрителей это эмоциональное напряжение. «Это то социальное, когда зритель на празднике или просмотре популярной пьесы, смеясь или сопереживая, присоединяется к другим зрителям, образуя с ними единое целое; то физическое, когда зрителей приглашают прохаживаться между подмостками, играть вместе с актерами или... получить заряд электричества; то игровое, когда в драматической игре или в „театре невидимом“, (термин А. Боалья) актеры являются актерами, не подозревая об этом»<sup>22</sup>.

Таким образом, мы находим, что нет одной формы или одного театрального жанра участия, есть стиль игры и постановки, который делает зрителя активным, приглашая его к соучастию в прочтении пьесы, к расшифровке знаков, к воссозданию фабулы, к сравнению представляемой действительности с его личным миром.

Культурологический аспект позволяет понять нам авантажность феномена уличного театра при его автономности от других форм зрелищного искусства. Историко-культурологический подход в первую очередь объясняет сосредоточение интереса публики к зрелищу. Свообразие

## Уличный театр как форма урбанизации зрелищного искусства

городской культуры постмодерна, социально-психологические изменения мироощущений общества усиливают концепт уличных театров.

Таким образом, мы приходим к собирательному определению «Уличный театр», но не ставим своей целью окончательной трактовки этого универсалия. Итак, Уличный театр в нашем понимании, является 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, на наш взгляд, является ввести зрителя в иное пространство инобытия, в эфир живого общения и понимания, восприятия, воображения и соучастия. Главное не эпатаж, а взаимообмен. Следует отметить пространство, в которое проникает действие спектакля уличного театра, оно является важным компонентом и участник действия. Это пространство становится уникальным и действенным, это сценическое лоно и одновременно толчок для импровизации.

Подводя итог, мы еще раз акцентируем внимание на том, что многие вопросы развития, становления и формирования уличного театра недостаточно изучены и требуют детальной проработки. Но все же, следует выделить факт того, что зрелище в структуре современной культуры постмодерна занимает все большее место в культурологическом аспекте, а уличный театр в полной мере является элементом концентрации зрелищного искусства.

### Примечания

<sup>1</sup> Ратнер Я. В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М., 1980. С. 3.

<sup>2</sup> Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 45–46.

<sup>3</sup> Там же. С. 45–46.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Клитин С. С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрад. искусства. М.: ГИТИС, 2002. С. 24.

<sup>7</sup> Петербург сбежался на балаганы // С.-Петерб. вед. 1996. 24 февр.

<sup>8</sup> Пави П. Словарь театра: пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 109.

<sup>9</sup> Там же. С. 361.

<sup>10</sup> Подробнее см.: Смирнягина Т. Театр мечты Вячеслава Полунина // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х гг.: сб. ст. / отв. ред. Е. В. Дуков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 163.

<sup>11</sup> Рубб А. А. Размышления о нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть. М.: ВК, 2004. С. 3.

<sup>12</sup> Евреинов Н. Н. Театр для себя. СПб., 1916. Ч. 2. С. 104.

<sup>13</sup> Пави П. Указ. соч. С. 359.

<sup>14</sup> Кугель А. Театральные портреты. М.: Искусство, 1967. С. 48.

<sup>15</sup> Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981. С. 62.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Ратнер Я. В. Указ. соч. С. 8.

<sup>19</sup> Виппер Р. Психология театра // Мир божий. 1902. № 2. С. 11.

<sup>20</sup> Там же. С. 18.

<sup>21</sup> Пави П. Указ. соч. С. 361.

<sup>22</sup> Там же. С. 362.