

Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Семенова Елена Александровна

**Современный уличный театр в России:
генезис, теория, практика**

Научная специальность

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени

доктора культурологии

Научные консультанты:

доктор культурологии, доктор искусствоведения,

профессор Консон Григорий Рафаэльевич,

доктор философских наук, профессор

Соколов Евгений Георгиевич

Санкт-Петербург – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Агональная природа уличного театра.....	49
1.1. Влияние философских концепций на интерпретации уличного театра....	49
1.2. Карнавальная культура и уличный театр.....	73
1.3. Потенциал исследований игры, смеха и юмора в изучении уличного театра.....	91
Глава 2. Культурно-исторические особенности формирования уличного театра в России в XX – начале XXI века.....	118
2.1. Культура ряженья в сохранении баланса постфигуративности и префигуративности.....	118
2.2. Институт детства в формировании театрального искусства в XX – начале XXI века.....	127
2.3. Возрождение архаического смехового мировосприятия в балаганных формах.....	135
2.4. Уличный художник: между пуэрилистом и кидалтом.....	148
2.5. Фигура клоуна в формировании неювенальных тенденций.....	161
Глава 3. Уличный театр как рекреационное пространство.....	178
3.1. Смеховая рекреация (онлайн и офлайн сообщества актёров).....	178
3.2. Агональная рекреация (рэп-баттл).....	198
3.3. Компенсаторная рекреация (театр огня).....	211
3.4. Карнавальная рекреация («Дураки на Волге»).....	226
3.5. Пуэрилистская рекреация (фестиваль).....	232
3.6. Социально-культурная рекреация («Деревенский театр»).....	247
Заключение.....	260
Библиография.....	266
Приложение.....	313

ВВЕДЕНИЕ

В XXI веке философы, культурологи, социологи всё чаще говорят о вновь надвигающейся общемировой антропологической катастрофе, поскольку человечество вынуждено отвечать на новые вызовы времени: дегуманизацию человеческих ценностей, эскалацию внутривидовой агрессии, информационные войны, способствующие расчеловечиванию общества, которое, в свою очередь, выражается в превращении человека в потребителя, в утрате чувства ответственности за свою жизнь и происходящее вокруг, в упрощённом понимании сложных явлений.

Одной из защитных реакций общества на подобные дегуманистические тенденции является повышенное внимание к архаическим формам культуры. Российский психолог А.Г. Асмолов считает, что «уникальная роль театра как карнавальской или смеховой культуры ... во времена кризисов только возрастает»¹, поскольку через них человеку «открывается мир иных возможностей»². Французский математик Р. Том, разработавший теорию катастроф, объяснил эту закономерность тем, что в решающие моменты «нижние, архаические слои, в которых содержится ... информация, которую человечество утратило, перемещается в верхние слои, и обретает актуальный характер»³.

Со второй половины двадцатого столетия активно развивается культура уличного театра, интерес к которой в России не снижается с 80-х годов XX столетия по настоящее время. За этот временной промежуток в нашей стране успели произойти такие события как распад СССР, «лихие

¹ Дмитревская М. «Это даже хорошо, что пока нам плохо»: страх как подарок эволюции и оптика театра. Беседу с Александром Асмоловым ведёт Марина Дмитревская // Петербургский театральный журнал. 2022. № 2 (108). URL: <https://ptj.spb.ru/blog/eto-dazhe-xoroshho-chto-poka-nam-ploxo-strax-kak-podarok-evolyucii-i-optika-teatra/?ysclid=lr13eo2ov929670890>. [Дата обращения: 23.10.2023.]

² Там же.

³ Пацюков В.В. Концептуализм и его истоки // Ритуал. Театр. Перформанс. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. Сб. ст. / Ред. И. Уварова. М., 1999. С. 11.

девяностые», глобализация, отразившаяся на многих сферах российского общества. Несмотря на то, что развитие отечественного уличного театра начинается во второй половине прошлого века, только в нулевые годы данное явление получает отклики российских театральных критиков, ранее знакомых с уличным искусством преимущественно по литературным описаниям площадного театра Средневековья и эпохи Возрождения. После проведения Третьей Всемирной театральной олимпиады в Москве в 2001 году, в рамках которой была показана программа «Уличные театры мира», теоретик театра В.Ю. Силюнас признался, что только тогда стало очевидно, «что театр — это не только драматические, оперные и балетные постановки, но и уличные и карнавальные зрелища, перформансы, инсталляции и клоунада»⁴.

Столь длинный путь, проделанный российским уличным театром навстречу театральной критике, закономерен. Отечественные историки театра «в течение нескольких десятилетий максимально сузили понятие “театр”, сведя его до театра психологического типа и до традиции русской актёрской школы, сформулированной раз и навсегда Станиславским»⁵. Точную оценку русскому театру дал советский и российский культуролог, философ, литературовед Г.Д. Гачев, отметивший, что «Русский театр начался как постройка при дворце (театр Алексея Михайловича, театр при Петре I) и потом все времена вырывался к площади: от театра Волкова через “Бориса Годунова” до Горького. До площади он так и не дошёл, а изощрился как камерный театр людей, живущих в помещениях — комнат, квартир и дач) (Чехов и МХАТ)»⁶.

⁴ Силюнас В.Ю. Счастливый круг игры. К итогам Третьей Всемирной театральной олимпиады. URL: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_cul_itog.htm. [Дата обращения: 22.11.2023.]

⁵ Максимов В.И. Формирование артодианской традиции в современном театре // Вопросы театра. 2013. С. 275.

⁶ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 208.

Актуальность исследования. Причина, по которой обращение к уличному театру представляется актуальным, связана с тем, что при сходстве с предыдущим этапом развития уличной театральной культуры в 80-90-х годах XX столетия, в нынешней волне популярности данного искусства в нашей стране, можно обнаружить совершенно новые тенденции. Если у основателя легендарного театра «Хлеб и кукла», представителя поколения шестидесятников П. Шумана основной задачей являлось ведение борьбы против конца света, а у пионера российского уличного театра В.И. Полунина — создание театра мечты, театра-карнавала, то сегодня сложно ответить, какова сверх-сверхзадача деятелей нынешнего поколения уличного театра. Ювенализация современной уличной театральной культуры может сигнализировать о нарастающем в ней потенциале пуэрилизма, который, по мнению Й. Хёйзинги, является признаком утраты культурой своего игрового начала. К проявлениям пуэрилизма историк культуры отнёс культ в обществе детских стереотипов мышления и поведения. Характерными чертами детско-подростковой незрелости Й. Хёйзинга считает фанатичность, отсутствие чувства юмора, неумение увлечься игрой и пр. Процессы пуэрилизации могут оказаться причиной возникновения далеко не безобидных проблем, связанных с явлением декарнализации⁷, которое в уличной культуре проявляется в виде размывания границ между уличным театральным искусством, протестными движениями, хулиганством и карнавальной культурой.

Однако проявления ювенализации, наблюдаемые в современном российском уличном театре, обладают рядом особенностей, не позволяющих говорить о них исключительно в негативном ключе, поскольку в XX столетии умение создавать игровые репрезентации детских типов и образов становится одной из профессиональных актёрских компетенций. Признаки пуэрилизма, обнаруживающиеся в современном российском уличном театре,

⁷ Используется определение А.Г. Козинцева, согласно которому декарнализация представляет процесс перерастания игровой агрессии в подлинную.

могут свидетельствовать о переходном периоде развития данного искусства от стадии детскоцентричности к агональности. Поэтому, модель пуэрилизации, представленная в современном уличном театре в России, может экстраполироваться на области культуры, в которых подобные тенденции не носят ярко выраженный негативный характер, а сигнализируют о том, что явление находится на этапе становления. Учитывая наличие полярных точек зрения на уличный театр, определение его специфики, отмежевание от различных видов протестных акций, выявление уникальности его миссии в современном обществе, видится своевременным для российской и зарубежной культуры. Исследование преследует те же цели, которые изложены в пунктах 4, 5, 7, 8, 12, 14 Указа Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» и пункте 8 Указа Президента Российской Федерации от 8 мая 2024 года № 314 «Об утверждении Основ государственной политики Российской Федерации в области исторического просвещения», поскольку изучение самобытности современного российского уличного театра способствует сохранению традиционных ценностей русского народа и «памяти о значимых событиях истории России»⁸, защите общероссийской гражданской идентичности от «разрушительной для российского общества системы идей и ценностей»⁹.

Данная работа может представлять интерес для отечественного театроведения, поскольку в ней предпринята попытка разработать теорию развития российского уличного театра, находящегося в полемическом диалоге с институциональной театральной культурой. Исследование,

⁸ Указ Президента Российской Федерации от 8 мая 2024 года № 314 «Об утверждении Основ государственной политики Российской Федерации в области исторического просвещения». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>. [Дата обращения: 20.10.2024.]

⁹ Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>. [Дата обращения: 25.08.2024.]

показывающее, что уличный театр, являющийся синкретичным искусством, невозможно интерпретировать в рамках отдельных предметных областей знания, включая театроведение и искусствознание, может быть полезно для гуманитарной науки и культурологии, поскольку в нём диагностируется довольно молодое явление, изначально проявляющееся как автономный культурологический феномен. Применение широкого культурологического подхода позволяет проследить, каким образом в традиционной системе знаний, в рамках отдельной познавательной задачи возникает эвристическое понимание такого явления как современный уличный театр. Затрагиваемые в исследовании вопросы, связанные с рассмотрением уличного театра в качестве эффективного инструмента продления творческой жизни человеческого вида в процессе игры и комического творчества, имеют общечеловеческое значение.

Степень разработанности проблемы. До середины XX столетия тема уличного театра не была специальным предметом изучения. Однако начало осмысления театрального искусства восходит к классическим трудам Платона, Аристотеля, Гегеля, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро и др.

Исследователи считают, что «константа “Весь мир — театр” впервые обнаруживается в Греции у Пифагора ... , в приписываемом ему афоризме: “Зрелище мира похоже на зрелище Олимпийских игр: одни приходят туда поторговать, другие — проявить себя, третьи — посмотреть на всё это”»¹⁰. Античная модель Театра Мира, в которой Бог наблюдает за актёрами, разыгрывающими перед ним драмы человеческих судеб, продолжает пользоваться успехом в средневековом обществе и в театре барокко. Английский историк Ф. Йейтс полагает, что основная идея шекспировского театра «Глобус» состояла в реконструкции античной модели Театра Мира¹¹. Французский философ Нового времени Р. Декарт сравнивал устройство

¹⁰ Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. С. 949.

¹¹ Йейтс Ф. Театр Мира [перевод и комментарии Александр Дементьев]. М.: Циолковский, 2019. С. 401.

природных явлений с закулисной механикой античного Театра Мира. Отголоски Театра Мира слышатся в работах чешского мыслителя эпохи Возрождения Я.А. Коменского, называвшего мир театром мудрости Божьей.

Существенное влияние на понимание природы театрального искусства оказали древнегреческие философы Платон и Аристотель. Как известно, Платон видел в искусстве простую имитацию внешних признаков чего/кого-либо, обман, грубую чувственность, не приближающую к истине, а, напротив, уводящую от неё. В отличие от Аристотеля, считающего мимесис сущностью природы искусства, Платон определяет мимесис как копию копии, где последняя есть не что иное, как недоступный чувственному постижению образ идеи. Театральные реформаторы болезненно восприняли платоновское определение театра как места, в котором «невеждам предлагается наблюдать за страдающими людьми»¹².

В истории театра существует множество попыток усовершенствовать природу театра, однако наиболее убедительными из них исследователи считают модель эпического театра Б. Брехта, в которой зрителя удаётся вырвать из оков идентификации с героем через очуждение, и театр жестокости А. Арто, в котором оценивающая дистанция зрителя по отношению к происходящему полностью упразднена. Французский мыслитель А. Лефевр считает, что Брехт произвёл революцию в классическом театре, внося в него дух поэзии повседневности. Несмотря на то, что «лозунг “эпического театра” был впервые провозглашён ... революционным новатором немецкой сцены Э. Пискатором»¹³, именно Б. Брехт предложил уличную сцену в качестве самого простого примера эпического театра, в котором зритель выступил соучастником, творцом, очевидцем уличного происшествия, повседневной драмы или комедии, вынужденным принимать чью-то сторону, брать ответственность за

¹² Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.

¹³ Эткинд Е. Предисловие. Театральная теория Бертольда Брехта / Брехт. Б. О театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 15.

происходящее. Эта позиция зрителя в театре в корне противоречила классическому эмоциональному сопереживанию героям, предлагая полное разотождествление с ними, отрицая любой намёк на пиранделлоизм¹⁴. Предложенный Б. Брехтом метод очуждения, направленный на показ происшествий и отношений между людьми как чего-то необычного, был, по мнению Лефевра, призван философски остранить повседневность при помощи иронической дистанции. Концепции театра Б. Брехта и А. Арто продемонстрировали несомненную пользу антитеатральной риторики Платона, запустившей в театральном искусстве процессы переосмысления представлений об идеальном зрителе.

Теория мимесиса Аристотеля, изложенная в труде «Поэтика», стала причиной непрекращающейся дискуссии о правомерности считать подражание сущностным критерием театрального искусства. Учение Аристотеля о жанрах, с одной стороны, послужило основанием относить комедию, народный театр и уличное искусство к низовой, грубой культуре, с другой стороны, выступило фундаментом, на котором исследователи стали выстраивать свои теории комического искусства. Отечественный филолог, фольклорист, антиковед О.М. Фрейденберг, разработала оригинальную теорию пародии с учётом аристотелевской трактовки жанров. Обратившись к аристотелевскому пониманию комедии как «подражанию худшим людям», автор теории смеха, российский историк А.Г. Козинцев выдвинул предположение, что «худшим людям» в комедии в первую очередь подражает сам автор (драматург). Используя аристотелевское определение комедии в качестве контртезиса, современный словенский философ Г. Модер поместил комедию на вершину жанровой иерархии, представив уличный театр как пример проявления смехового негативизма и материализации закона неидеологической интерпелляции.

¹⁴ Lefebvre H. Critique of Everyday Life. Vol. I: Foundations for Sociology of the Everyday. Verso, 1991. P. 17.

Существенный вклад в изучение искусства театра внесли французские философы эпохи Просвещения Д. Дидро, Ж.Ж. Руссо, М.Ф. Вольтер. С подачи Д. Дидро «слово “драма” используется именно для определения ... театра, где преобладает серьёзное»¹⁵. Суждение Д. Дидро о том, что «между трагедией и комедией возможен “средний” вид драматического искусства»¹⁶ было с воодушевлением воспринято Гегелем, увидевшим в этой идее удачную возможность для сосуществования комедии и трагедии в пространстве драматического произведения. Не менее убедительным для теоретиков и практиков театра оказалось противопоставление Дидро театра переживания театру представления. К последнему и сегодня обыкновенно относят комедию, карнавальнo-площадные жанры, уличное искусство. В трактате «Парадокс об актёре» Дидро косвенно касается темы уличного театра, рассматривая случайное уличное происшествие в качестве ценного материала для творчества актёра. Советский психолог, дефектолог, теоретик искусства Л.С. Выготский продолжил рассуждения Д. Дидро о парадоксальности актёрских переживаний, заострив внимание на культурно-историческом контексте сценических эмоций. Ж. Рансьер поставил на первое место не парадокс об актёре, а парадокс о зрителе, который, по его мнению, обыкновенно выступает либо в роли стороннего наблюдателя, либо активного участника спектакля, но только не зрителя.

Задаваясь вопросом о том, как усовершенствовать театральное искусство, Ж.Ж. Руссо пришёл к выводу, что идеальными образцами театра являются карнавалы и народные празднества. Суждения Руссо о празднике как совершенной театральной модели получили продолжение в работах современных исследователей французского уличного театра. Весомый вклад в развитие и популяризацию театрального искусства, драматургии, актёрского ремесла внёс Ф.М. Вольтер, являющийся одним из основоположников домашнего, любительского театра. При том, что Вольтер

¹⁵ Леман Х.Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesing, 2013. С. 57–58.

¹⁶ Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. С. 116.

считал театр глашатаем нравственности, он был убеждён, что во все времена народ неизменно жаждет грубых развлечений, одним из которых является зрелище.

В конце XIX века авторитет театра пошатнулся благодаря критической оценке творчества композитора Р. Вагнера, данной Ф. Ницше. В работе «Казус Вагнер» философ яростно выступил против театрократии искусства, назвав Р. Вагнера не композитором, а актёром, что равнозначно лжецу и притворщику.

В начале XX столетия в России повышенное внимание к народному театру, стихии игры, комедии масок проявляют актёры, музыканты, театральные авангардисты, в первую очередь, стремящиеся обновить театральное искусство, вдохнуть в него новую жизнь. Н.Н. Евреинов видит возможность расширения границ театра в театрализации жизни, В.Э. Мейерхольд — в реконструкции театра масок и балагана. Создатели студии ФЭКС Г.М. Козинцев и Л.З. Трауберг в этот период постигают законы эксцентризма театра и киноискусства. К.С. Станиславский, отстаивающий принципы жизненной правды в театральном искусстве, принимает участие в жизни театра-кабаре актёров Московского Художественного театра «Летучая мышь», внимательно вглядываясь в эксперименты В.Э. Мейерхольда в области гротеска, репрезентации балаганного искусства на театральных подмостках. Ключевое положение системы К.С. Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах» становится фундаментом для разработки М.А. Чеховым собственного метода игры, основанного на прямо противоположном принципе «мой персонаж в предлагаемых обстоятельствах», на котором, в частности, строится любое балаганное действие, театр Петрушки, комедия масок и т.д. Однако не только стремление обновить театр заставляет обратить театральных деятелей внимание на уличные формы искусства, но и желание сделать их эффективным способом вовлечения масс в революционные процессы. В частности, формы передвижного театра, балагана, цирка, игрища, ярмарки,

кабаре, клоунады активно используются В.Э. Мейерхольдом, Н.Н. Евреиновым, С.Э. Радловым, А.Р. Кугелем и др. в революционном воспитании и просвещении масс¹⁷.

В первой половине XX столетия Й. Хёйзинга отметил, что, несмотря на то, что метафора «вся жизнь — театр» является крайне популярной, она восходит «к платоновским представлениям» о нравственности¹⁸. Вслед за Й. Хёйзингой французский антрополог Р. Кайуа назвал профессиональных актёров не игроками, для которых игра представляет «свободную и добровольную деятельность», а ремесленниками¹⁹.

Во второй половине XX века начинается вторая, после 20-х годов, кампания против театрального истеблишмента, в которой уличный театр принимает живейшее участие. Как вспоминает Э. Барба, «в Польше в начале 60-х годов власти диктовали нормы официального искусства. Количество посещений было знаком “здоровья” артистического социализма»²⁰. Французские стационарные театры в этот период резко пустеют, поскольку бывшие и потенциальные театральные зрители устремляются на улицу, где кипит жизнь: протестуют рабочие, студенты и т.д. Среди леворадикально настроенной молодёжи Франции получает популярность сравнение спектакля с формой мёртвого общества, превращающего человека в товар философа Г. Дебора. Представители театрального истеблишмента в Индии называли уличный театр «театром сточных канав». Комментируя феномен популярности уличного театра в Индии, основатель национальной школы индийской драмы Н.С. Джайн сетовал на то, что количество театральных практиков, считающих, что уличный театр — лучшая форма театра

¹⁷ See: Murray N. Street theatre as propaganda: mass performances and spectacles in Petrograd in 1920 // *Studies in Theatre and Performance*. 2016. 36(3), pp. 230–241.

¹⁸ Хёйзинга Й. *Homo ludens. Человек играющий* / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 28.

¹⁹ Кайуа Р. *Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры*. Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 45.

²⁰ Барба Э. *Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии*. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. С. 151.

настоящего и будущего, растёт день ото дня. Идеальным в это время многим реформаторам театра представляется театр (со)участия, критериям которого соответствует «театр улицы», позволяющий не только вернуть театр к истокам, но и «добиться прямого социально-политического эффекта, соединить культурную анимацию и социальную манифестацию»²¹. Даже такие представители «творческой оппозиции»²² 60-70 годов XX столетия, как П. Брук и Е. Гротовский, стремившиеся «сохранить “театр ...”, в его суверенности от действительности»²³, вышли «за рамки профессии»²⁴. П. Брук, считающий, что «каждый, кто пытался оживить театр, возвращался к народному источнику»²⁵, основал интернациональную труппу актёров для изучения архетипической природы человека играющего. Е. Гротовский пытался «преодолеть ... — конфликт между жизнью и культурой»²⁶. Отметим, что даже Э. Барба, всецело поглощённый изучением природы преэкспрессивного поведения актёра, не отрицал, что главной заслугой всех новаторов театрального искусства является то, что они придали новый смысл социальным отношениям.

Параллельно с ростом в XX столетии интереса к уличным формам театрального искусства, возрастает внимание к проблемам уличной преступности, уличным субкультурам и т.п. В первой половине XX столетия в центре внимания американских социологов оказываются уличные банды, вандализм, беспризорничество, детская и подростковая преступность. Ф. Трэшер занимается изучением уличных банд в Чикаго. У.Ф. Уайт анализирует уличные сообщества и группы, одним из первых используя метод включённого наблюдения.

²¹ Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 361.

²² Швыдкой М. Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования. Театр Гротовского. Сборник. М.: ГИТИС, 1992. С. 121.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Брук П. Пустое пространство. Перевод с английского / О.С. Родман и И.С. Цымбал. М.: Прогресс, 1976. С. 48.

²⁶ Швыдкой М. Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования. Театр Гротовского. Сборник. М.: ГИТИС. 1992. С. 133.

Во второй половине двадцатого века проблемами подросткового насилия в афроамериканских сообществах занимается Э. Андерсон, согласно которому, межличностное и межгрупповое уважение являются формой уличного социального капитала, формируя так называемый «кодекс улицы», предупреждающий и предотвращающий уличные конфликты. В 2021 году, в британском международном научном издательстве «Рутледж» издан справочник по уличной культуре²⁷. Один из соавторов справочника Д. Росс предлагает модель уличной культуры, компонентами которой являются уличный капитал, конкуренция, средства массовой информации, популярные индустрии и Интернет-технологии. Т. Фредерик доказывает, что социальные сети являются движущей силой развития уличной культуры молодёжи, осуществляя трансляцию её образов широкой аудитории и обеспечивая неформальное взаимодействие членов уличных сообществ и союзов.

В немалой степени выход зарубежных и российских театральных деятелей за пределы традиционно очерченных границ толкования театрального искусства стимулировали работы М.М. Бахтина. Несмотря на то, что труд М.М. Бахтина о карнавальной культуре Средневековья и Ренессанса не способствовал появлению теории происхождения и развития современного уличного театра в России, тем не менее, он зародил в российской театральной среде сомнение в отношении главенства драматического театра над пустой развлекательностью уличного искусства. Кроме того, бахтинская концепция высветила карикатурность предшествовавших попыток эксплуатировать универсальные коды народной смеховой культуры в «советском карнавале». Как известно, попытки режиссёров советской эпохи использовать карнавал в качестве агитационного средства доходили до абсурда. Примером может служить случай, произошедший во время проведения общественного совещания изработников, посвящённого художественному оформлению демонстраций

²⁷ Routledge handbook of Street Culture. Edited by J.I. Ross, Routledge, 2021.

в России в 1932 году. Один из докладчиков страстно настаивал на необходимости в будущем «добиться того, чтобы ... в октябрьские дни» рядом с мавзолеем Владимира Ильича Ленина «было бы больше карнавальности»²⁸. Книга М.М. Бахтина о Ф. Рабле стала настольной книгой советских концептуалистов. Однако, как заметил М. Кантор, концептуалисты идентифицировали себя с бродячими студентами, трубадурами, шутами настолько, что прочно усвоили из трудов Бахтина только то, чего в них не было: смеяться везде, всегда и над всем.

События уличной театральной культуры в эпоху перестройки и постперестроечный период становятся предметом российских и зарубежных исследований в конце XX – начале XXI века. Т.Ю. Смирнягина, используя концепцию карнавальной культуры М.М. Бахтина, анализирует события, происходящие в уличной театральной культуре и российском театре пантомимы в конце XX столетия, обращаясь к творчеству театральных коллективов «Лицедеи», «черноеНЕБОбелое», «Российский инженерный театр АХЕ». Дж. Ким рассматривает программу «Уличные театры мира», организованную в рамках Третьей Всемирной театральной олимпиады в Москве, как карнавальный феномен. Театральный критик Ж. Зарецкая уделяет внимание феномену независимых театров в России в 80-90 годы прошлого столетия. Творчеству пластического театра «Terra Mobile», являющегося одним из легендарных независимых театров 80-90 годов прошлого столетия наряду с «ДО-Театром», театром «DEREVO», театром «Лицедеи», «Формальным театром», театром «АХЕ», в качестве выразительных средств использовавшего пантомиму, уличный брейк-данс, клоунаду, эксцентрику, рэп, посвящены статьи Е.В. Марковой.

Содержательный анализ российского уличного театра представлен в периодических изданиях «Московский комсомолец», «Новости Подмосковья», «Шик magazine», «Коммерсантъ», «Афиша», «Праздник»,

²⁸ О художественном оформлении демонстраций: Итоги общемосковского совещания изобротников. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. С. 14.

«Известия», «Театр», «Смена», «Российская Газета», «Петербургский театральный журнал». Российскому уличному театру посвящены статьи Н. Табачниковой, В. Полунина, Ю. Берладина, Е. Андрияновой, Ю. Григорьевской, Ж. Зарецкой, Н. Сидлина, И. Терентьевой, А. Филиппова, О. Галаховой, Р. Должанского, Д. Годер, Г. Заславского, В. Силюнаса, А. Казариной, Ю. Клейман, Н. Игламова, А. Шишкиной, Е. Строгалевой. Российскому театру огня посвящены статьи в прессе В. Новиковой, Е. Ковальской, Ю. Матвеевой.

Сегодня проявляется интерес современных исследователей к уличной музыкальной культуре, что этимологически оправданно, поскольку бродячий артист был изначально танцором, клоуном, фокусником, музыкантом и акробатом. Среди работ, посвящённых изучению карнавально-площадной, пародийной природы уличного музыкального искусства, можно отметить труды Л.А. Меньшикова, С.П. Сорокиной, С.С. Соковикова и Е.А. Каминской.

Российские исследователи рассматривают уличный театр в качестве альтернативы институционализованному искусству в городском пространстве, опираясь на зарубежные понятия *public theatre*, *street art*, *outside theatre*, *location theatre*, *site specific theatre*, *infiltration art*, *theatre in situ*. М.Э. Вильчинская-Бутенко рассматривает уличный театр в контексте *street art*. Е.А. Карцева анализирует уличный театр в ракурсе теоретических трендов урбанистики, используя зарубежную концепцию «плейсмейкинга». Современным российским фестивалям уличного театра посвящены статьи И. Селезнёвой-Редер, отмечающей определённую долю влияния на них зарубежной уличной театральной культуры. У.С. Швиндт заостряет внимание на проблеме разности восприятия уличного искусства экспертами в области теории и практики *street art* и жителями города.

Региональный и ценностный аспекты этнокультурной идентичности в уличном театре подчёркивают Е.В. Бастрыгина, А.И. Вахрамеева, Е.П. Тагильцева, считая уличный театр стратегией сохранения культурной

аутентичности. Д.А. Софина и Л.А. Польшова уделяют внимание сравнительному анализу российской и зарубежной уличной театральной культуры. Т.Н. Федоренко видит в уличном театре эффективный инструмент сохранения историко-культурной памяти города.

На фоне интереса театральных критиков к заимствованиям российским уличным театром форм зарубежного искусства, заметно отсутствие исследований, посвящённых анализу преемственности между поколением советских уличных театральных художников, театральными деятелями, работавшими в перестройку, постперестроечный период и представителями молодого поколения уличных артистов. Ощущается дефицит теоретических и методических работ, касающихся вопросов художественной, игровой специфики российского уличного театрального искусства начала XXI века, техник игры актёра современного уличного театра, влияния искусства уличного театра на профессионально-личностное становление студентов-режиссёров и студентов-актёров. Последний аспект представлен в учебно-методических пособиях А.Ю. Павлова.

Приходится отметить, что, несмотря на то, что исследователи изучают широкий спектр вопросов уличной культуры, включая культурно-историческую трансформацию театрального искусства; заимствование российским уличным театром форм зарубежного уличного искусства, за пределами внимания авторов оказались фундаментальные вопросы, связанные с миссией уличного театра сохранять человека, способного к добровольному смеховому самоотрицанию, защищать вид *Homo sapiens* от пуэрилистской серьёзности, чреватой декарнализацией, т.е. перерастанием игры в подлинную агрессию.

Объектом исследования выступает современная культура.

Предметом исследования является современный уличный театр в России.

В соответствии с темой и проблемой были очерчены географические и хронологические границы исследования, охватывающие Россию в XX –

начале XXI века.

Целью диссертационного исследования является выявление особенностей генезиса, теории и практики современного российского уличного театра.

Исходя из поставленной цели, были определены следующие **задачи исследования:**

1. установить наличие прямого или косвенного влияния философских концептов на авторские интерпретации уличного театра;
2. произвести аналитический обзор авторитетных театральных концепций, оказавших влияние на понимание сущности уличного театрального искусства;
3. подвергнуть критическому анализу современные понятия карнавальной культуры, применяемые в изучении уличного театра;
4. выявить потенциал исследований в области игры, смеха и комического в изучении агональной природы уличного театра в России;
5. проследить ювенальные тенденции в современном уличном театре;
6. охарактеризовать культурно-исторические особенности формирования детскоцентричности уличного театра в России в XX – начале XXI века;
7. исследовать, каким образом архаическое смеховое мировосприятие проявляется в уличном театре;
8. определить степень влияния фигуры клоуна на формирование уличного театра в России;
9. провести отбор практик, в которых реализуется рекреационная функция уличного театра.

Гипотеза исследования состоит в том, что уличный театр в России, образовавшийся в XX столетии как гетеротопия, репрезентирует знаки театральной системы и символику института детства, выполняя агональную функцию, генерируя традиционные образы ювенальности с

целью их деконструкции, карнавализации и создания неювенальных идентичностей.

Теоретико-методологические основы исследования. Поскольку в центре внимания исследования находится современный уличный театр в России, главным теоретико-методологическим подходом является культурологический. Использован системный подход, который предполагает анализ сущности уличного театра как системы и направлений её развития. Применён комплексный подход, включающий анализ аутентичных текстов, описательный и компаративный анализ при изучении литературных, мемуарных и Интернет-источников, фото, аудио, видеоматериалов. При анализе социокультурных явлений уличного театра использовался аксиологический подход, в изучении традиционных форм театрального искусства и формирования новых направлений уличного театра — историко-хронологический метод, метод реконструкции и ретроспективного анализа. При исследовании объективных факторов развития уличного театра в России применялся онтологический подход. Феноменологический подход задействован в анализе конкретных артефактов уличной театральной культуры. Использование в рассмотрении уличного театра метода синхронии позволило зафиксировать его карнавально-игровые константы. В связи с тем, что в центре внимания исследования находится агональная природа театрального искусства, предпочтительным для изучения является эволюционный подход к изучению игры, смеха и ювенальной природы уличного театра.

В качестве важнейших методических ориентиров были использованы следующие теории и концепции: теория мимесиса Аристотеля; культурологическая концепция игры Й. Хёйзинги; культурно-историческая теория Л.С. Выготского; типология культуры, предложенная М. Мид; концепция гетеротопии М. Фуко; концепция хронотопа и теория карнавализации М.М. Бахтина; концепция культуры как вторичной моделирующей системы Ю.М. Лотмана; теория тормозной доминанты Б.Ф.

Поршнева; метасемантическая теория смеха и юмора А.Г. Козинцева; теория театрализации жизни Н.Н. Евреинова; концепция эмансипированного зрителя Ж. Рансьера; концепция поэтического пространства Г. Башляра.

Источниковая база исследования

При написании диссертации был использован разнообразный круг источников, что обусловлено целью и задачами исследования.

В первую группу источников помещены труды философов Платона, Аристотеля, Гегеля, Ж.Ж. Руссо, Д. Дидро, Л. Альтюссера, Ж. Делёза, М. Фуко, Ж. Бодрийяра, Ж. Рансьера, М.М. Бахтина, оказавшие непосредственное и косвенное влияние на формирование представлений о театральной культуре в целом и уличном театре в частности.

Вторую группу источников составили работы теоретиков и практиков театра К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, М.А. Чехова, Н.Н. Евреинова, А. Арто, Б. Брехта, Г.М. Козинцева, А. Боалья, Р. Шехнера, Э. Барбы, Е. Гротовского и др., чьи направления творческих исканий представляются ценными в изучении театрального искусства XX столетия. В эту же группу включены работы историков культуры и театра О.М. Фрейденберг, П. Пави, Х.Т. Лемана, Л. Тихвинской, М.Е. Швыдкого, Д. Колдера, Э. Фишер-Лихте и др., проливающие свет на особенности генезиса уличного театра в России и за рубежом.

В третью группу источников помещены исследования Й. Хейзинги, Р. Кайуа, Х. Плеснера, М.В. Поньрко, Ю.Н. Тынянова, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, А.Г. Козинцева и др., чей потенциал представляется важным в изучении агональной и смеховой природы современного российского уличного театра. К этой же группе относятся работы К.И. Чуковского, Т.Б. Щепанской, Л. Абрамяна, Л.М. Ивлевой, Т.А. Бернштам, Ю.А. Артёмовой, П. МакГи, В.Т. Кудрявцева, изучающих игру и смех детей, подростков и молодёжи, позволяя объяснить ювенальные тенденции развития современного уличного театра в России.

Четвертую группу источников составляют официальные сайты, Интернет-страницы, Интернет-каналы, Интернет-группы уличных театральных деятелей, видео и фотоматериалы выступлений уличных театров, программы фестивалей уличных театров, афиши, статьи в прессе, описание представлений, анкеты, интервью, материалы из личного архива соискателя, дающие возможность составить творческие портреты современных российских уличных театров.

В данную группу источников вошли официальные сайты и Интернет-страницы, содержащие информацию о театрах «Лицедеи», «Terra Mobile», «Инженерный театр АХЕ» и др., оказавших существенное влияние на развитие уличного театрального искусства в конце XX и начале XXI столетия, современных российских уличных театрах «Государственный уличный театр Картонии», «Театр имени Которого Нельзя Называть», «Огненные люди», «Странствующие куклы господина Пэжо», «Высокие Братья», «Пластилиновый Дождь», «Эскизы в пространстве», Театр-Улица «Ларамбла», «АспектР», «Театр-ЭКС», «Антикварный цирк», театр «СоЛу», «Театр клоунов “Пампуш”», «ВАУ театр» и др.

К этой же группе источников отнесена информация из Интернет-источников о Всероссийском фестивале уличных театров в Архангельске, Международном фестивале театрального искусства и творчества «Яркие люди», фестивале уличных театров «Елагин парк», фестивале уличных театров «Золотая Карусель», фестивале уличных искусств «Улитка», фестивале уличных театров «Нашествие Необычного», фестивале уличных театров «PermInterFest», фестивале уличных театров «ФУТУР», фестивале уличных артистов «Белгородский Арбат», Международном фестивале уличных театров и спектаклей «Внестен», Международном фестивале уличных театров «Сны улиц», фестивале уличных театров «АртПланета», фестивале уличных артистов «Айда Фест», Международном фестивале уличного искусства «Пластилиновый Дождь», фестивале уличных театров «Золотые выходные», фестивале уличных

театров «На Карповке», Международном фестивале уличных искусств «Театральный дворик», фестивале уличного искусства «Живые улицы», фестивале «УуУ», фестивале уличных театров «Город счастья», фестивале уличного искусства «Передвижник», Всероссийском фестивале уличных театров «Лёгкие крылья», Всероссийском фестивале уличных театров «Театры без крыш», Международном фестивале уличных театров «Флюгер», Всероссийском фестивале уличных театров и театров на улице, фестивале уличных театров «Вселенский карнавал огня» и др.

Научная новизна диссертационного исследования состоит в следующем:

1. аргументирована необходимость пересмотра теоретических подходов, используемых в изучении современного уличного театра в России;
2. проанализированы исследования в области смеха, юмора и комического, представляющие ценность для изучения современного уличного театра в России;
3. выявлены негативные и позитивные тенденции пуэрилизации уличного театра;
4. доказано, что генезис уличного театра связан с процессами гетерохронии, в результате которых данное явление представляет гетеротопию;
5. уточнён смысл современных понятий и терминов карнавальной культуры, используемых в современной интерпретации карнавальной культуры;
6. продемонстрирована рекреационная функция уличного театра на примерах актёрских онлайн и офлайн сообществ, рэп-поединка, театра огня проекта «Дураки на Волге», фестиваля, «Деревенского театра»;
7. исследовано общее в генезисе российского рэп-поединка и театра огня агональное начало;

8. доказана эвристическая значимость использования понятий «карнавальный потенциал уличного театра», «неоювенальная природа образов современного уличного театра».

Основные положения, выносимые на защиту

1. Уличный театр в России, образовавшийся в XX столетии как гетеротопия, репрезентирует знаки театральной системы и символику института детства, выполняя агональную функцию, генерируя традиционные образы ювенальности с целью их деконструкции, карнавализации и создания неоювенальных идентичностей.
2. Современный уличный театр в России является кочующей рекреацией, возникающей в ювенально ориентированных профессиональных сообществах актёров.
3. Уличный театр в России, базируясь на серьёзных формах жизни и искусства, подвергает их травестированию.
4. Современный уличный театр в России представляет собой рекреацию, выполняющую в театральной культуре компенсаторно-сублимационную функцию.
5. Смех и юмор, расположенные на стыке биологии и культуры, выступают основой игры и образности в уличной театральной культуре.
6. Современная культура уличного театра в России испытывает влияние процессов пуэрилизации культуры.
7. Субкультура российского рэп-подинка, являясь составляющей уличной театральной культуры, оказывает на неё влияние.
8. Хрестоматийным примером осуществления в уличной театральной культуре компенсаторно-сублимационной функции являются такие рекреации как сообщества актёров; рэп-баттл; театр огня; проект «Дураки на Волге»; фестиваль; «Деревенский театр».

9. Искусство клоунады способствует формированию в уличной театральной культуре неоювенальных тенденций, восстанавливая биокультурный баланс смеха и серьёзности в человеческой культуре, направляя ювенализацию в русло юмористической метарефлексии.
10. Именно фигура клоуна в современном уличном театре является репрезентантом агональной сущности человека.
11. Добровольный, игровой поединок с самим собой и его репрезентация в клоунаде является показателем эволюции уличной театральной культуры, выражающейся в переходе от стадии детскоцентричности к агональности.

Основные научные результаты

1. доказано гетерохроническое происхождение современного уличного театра в России как гетеротопии, репрезентирующей знаки театральной системы и символику института детства²⁹;
2. выявлен потенциал исследований в области игры, смеха и комического в изучении уличного театра в России³⁰;
3. зафиксированы и охарактеризованы ювенальные тенденции в современном уличном театре³¹;

²⁹ Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 211–212, 215; Семенова Е.А. Очная и заочная дискуссия вокруг международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. Т. 3. № 4. С. 215, 217.

³⁰ Семенова Е.А. Карнавальная природа аддикции // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2017. №3. С. 33; Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // Наука телевидения. 2018. № 14.2. С. 67–68; Semenova E.A. Psychophysiological Aspects of Aggression and Laughter in the Contemporary Culture of Russian Rap Battle // Journal of Pharmaceutical Sciences and Research, 2018. 10(7). Pp.1873–1874; Семенова Е.А. «Цифровой смех» в XXI веке: педагогический аспект изучения проблемы // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2019. № 1. С. 51–53; Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1 (44). С. 36–40; Семенова Е.А. Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20, № 3. С. 307–314.

4. произведен аналитический обзор философских и театральных концепций, в контексте которых рассматривается современный уличный театр³²;
5. подвергнуты критическому анализу современные понятия карнавальной культуры, применяемые в изучении уличного театра³³;
6. доказано, что балаган как форма проявления архаического смехового мировосприятия актуализируется в смеховом поведении членов онлайн и офлайн сообществ актёров уличного театра³⁴;
7. обнаружено общее агональное начало в генезисе российского рэп-поединка и театра огня, являющихся составляющей частью уличной театральной культуры³⁵;
8. исследовано влияние фигуры клоуна на формирование уличного театра в России³⁶;

³¹ Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2019. 11(2). P. 6, 7; Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // *Наука телевидения*. 2019. № 15.2. С. 57.

³² Семенова Е.А. Театр поступка М.М. Бахтина // *Ярославский педагогический вестник*. 2019. 4(109). С. 215; Semenova E.A. Review on the International Bakhtin Conference "Street Theatre vs Theatre of Military Actions" (16–18 October 2019, Moscow) and Collection of Scientific Proceedings 2020 // *Southern Semiotic Review*. 2020. 12(2), pp. 46–48.

³³ Семенова Е.А. Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры // *Национальный психологический журнал*. 2023. № 3. С. 28, 32; Семенова Е.А. Очная и заочная дискуссия вокруг международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2021. Т. 3. № 4. С. 214–215.

³⁴ Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // *Наука телевидения*. 2019. № 15.2. С. 53, 55, 56.

³⁵ Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиaprостранстве как редуцированная форма карнавальной площади // *Наука телевидения*. 2018. № 14.2. С. 62, 66; Семенова Е.А. Смех в Российской молодёжной культуре рэп-баттла // *Ярославский педагогический вестник: сетевой электронный научный журнал*. 2019. 1(106). С. 237.

³⁶ Semenova E.A. Carnival in the absence of the actor // *Southern Semiotic Review*. 2019. 11(3), pp. 38, 39, 43–45; Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2019. 11(2). P. 6; Semenova E. Hospital clowning in the resocialization of adolescent girls and youth with health restrictions revista inclusiones // *Revista Inclusiones*. 2020. 7, P. 473; Семенова Е.А. Культуротворческий потенциал искусства клоунады в формировании педагогических компетенций эпохи массмедиа // *Ярославский педагогический вестник*. 2021. 5(122). 2021. С. 252–253; Semenova E.A. The Literary Genre of a "Diary of Anorexia": Aspects of Artistic Semiotics and the Practice of Thanatology // *Southern Semiotic Review*. 2021. 14(2). P. 27;

9. прослежены пуэрилистские тенденции современного российского уличного театра, свидетельствующие, что умение создавать репрезентации ювенальных типов и образов является одной из профессиональных компетенций современного актёра уличного театра в России³⁷;
10. продемонстрирована рекреационная функция уличного театра на примере онлайн и офлайн сообществ актёров³⁸, российского рэп-поединка³⁹, театра огня⁴⁰, проекта «Дураки на Волге»⁴¹, фестивалей⁴² и «Деревенского театра»⁴³.

Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // *Художественная культура*. 2023. № 1 (44). С. 41–42.

³⁷ Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2019. 11(2). P. 6, 7; Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // *Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции*. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 215–216.

³⁸ Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // *Наука телевидения*. 2019. № 15.2. С. 50–56; Дуков Е.В., Эвалльё В.Д., Семенова Е.А., Магидович М.Л., Гуркина Н.С., Казючиц М.Ф., Вирен Д.Г., Смолев Д.Д. Образы машин и техники. Авторские интерпретации // *Художественная культура*. 2021. № 4. С. 409.

³⁹ Семенова Е.А. Клоун vs рэпер: (инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках) // *Наука телевидения*. 2020. № 16.3. С. 94, 98.

⁴⁰ Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // *Наука телевидения*. 2018. № 14.2. С. 66–67, 69–70; Семенова Е.А. История огневых забав в России с XVI по начало XXI века: от потешных огней до огневого театра // *Двадцатые Денисьевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции по библиотековедению, книговедению и проблемам библиотечно-информационной деятельности*, г. Орёл, 18-19 декабря 2023 г. / Департамент культуры Орл. обл.; Орл. обл. науч. универ. публ. б-ка им. И.А. Бунина; Орл. гос. ин-т культуры; [ред.-сост. Н.З. Шахотина]. Орёл, 2024. С. 307, 310–311.

⁴¹ Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // *Наука телевидения*. 2018. № 14.2. С. 67; Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // *Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции*. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 214–215.

⁴² Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // *Наука телевидения*. 2018. № 14.2. С. 62; Семенова Е.А. Популярность фестивалей уличных театров в России как феномен молодёжной культуры // *Юсовские чтения. Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. Сборник научных статей по материалам XXI Международной научно-практической конференции*, 2021. С. 58–59.

⁴³ Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // *Наука телевидения*. 2018. № 14.2. С. 66; Semenova E.A. Carnival environment and educational tourism: ways to develop creative abilities of students

Теоретическая ценность работы

Теоретическая ценность работы состоит в доказательстве эффективности транспонирования на гуманитарные области знания терминов гетеротопия, гетерохрония, хронотоп, неотения, экзактация, смещённая активность, пуэрилизм, игровая агрессия, тормозная доминанта и др., интерпретированных культурологами, философами, антропологами.

Применение в изучении генезиса уличного театра в России концепта гетеротопии М. Фуко, позволило взглянуть на уличный театр как на гетеротопное образование, пустившее корни на теле театральной культуры, выполняющее неотеническую функцию по травестированию взрослых сценариев развития личности.

Теория смеха и юмора А.Г. Козинцева позволяет теоретически обосновать, что фигура клоуна выступает репрезентантом агональной сущности уличной театральной культуры. Задействованное в исследовании уличного театра понятие «хронотоп» М.М. Бахтина делает очевидным то, что уличный театр направлен на поэтизацию, романизацию действительности, её художественное остранение с помощью смеховой нарративности. Нарратор в уличном театре, представленный в маске комика, шута, клоуна, открывает вход в особое пространство и время, характерное высокой концентрацией остенсивной смеховой коммуникации, построенной по законам комического искусства. Юмор как двуголосое слово есть основной язык уличного театра. Тип повествования в уличном театре отступает от классического типа нарративности, аккумулируя потенциал для порождения смеховых нарративов. Предлагаемое понятие «карнавальный потенциал уличного театра» даёт возможность выделить в уличном театре его карнавально-игровое ядро.

Понятие «неоювенальная природа образов современного уличного театра» позволяет объяснить причину популярности фигуры клоуна в

современном уличном театре неювенальными тенденциями. Использование в изучении уличного театра понятия «пуэрилизм» Й. Хёйзинги, означающего явление культуры, утратившее своё состязательное, игровое начало, позволяет просканировать наиболее проблемные участки уличной театральной культуры с целью выработки культурологической стратегии по снижению рисков развития пуэрилизации уличного театра. В то же время, применение критерия пуэрилизации к современному уличному театру в России требует корректировки, поскольку в данном искусстве наблюдается процесс перехода от стадий детскоцентричности к агональности.

Практическая значимость исследования

Полученные результаты исследования могут быть использованы при изучении курсов «Культурология», «История искусства», «История театра» для студентов высших и средних учебных заведений, при составлении справочников и энциклопедий. Содержащиеся в работе материалы полезны при составлении лекционных курсов по карнавальной культуре и уличному театру. Результаты исследования могут быть использованы театроведами, искусствоведами, культурологами, филологами в изучении современных модификаций площадных жанров. Разработанная соискателем методика «Юмор против иронии» прошла успешную апробацию в ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, СГИИ, ФГБОУ ВО «ОГИК». Методика апробировалась в рамках регионального кластера междисциплинарных исследований «Потенциал искусства клоунады в развитии мастерства актёра и режиссёра» (Омск, 9-10 февраля 2018 г.). В кластере приняли участие студенты факультета культуры и искусств ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, студенты Областного колледжа культуры и искусства, студенты Омского регионального многопрофильного колледжа, преподаватели, режиссёры и актёры уличных театров. На основе методики проводился мастер-класс «Потенциал карнавала в формировании личности актёра и режиссёра», организованный в рамках Международного научно-практического кластера «Теория и практика непрерывного художественного образования в

современных социокультурных условиях: Россия – Франция» (Смоленск, 19 июня 2018 г.). В мастер-классе приняли участие студенты и преподаватели Смоленского государственного института искусств. Методика проверялась во время проведения мастер-класса «Принципы клоунады, карнавала, уличного театра в системе воспитания актёров и режиссёров», организованного в рамках Международного круглого стола «Культура тела в пластическом развитии и воспитании человека» (Орёл, 21 мая 2018 г.). В мастер-классе приняли участие студенты и преподаватели ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры». Методика показала высокую результативность в области формирования творческих компетенций студентов-актёров и студентов-режиссёров в процессе освоения карнавальных речевых жанров и может быть использована на занятиях по сценической речи, мастерству актёра и режиссёра.

Теоретические разделы исследования, посвящённые истории развития уличного театра в России, могут стать основой для разработки авторских курсов повышения квалификации актёров, режиссёров театрализованных представлений и массовых праздников. Представленные в исследовании творческие портреты уличных театральных коллективов могут послужить материалом для разработки педагогических методик, направленных на освоение специфики уличного театрального искусства студентами вузов культуры и искусства в процессе практической деятельности.

Описанные в исследовании результаты лонгитюдного исследования творчества труппы «Театр-ЭКС» могут применяться в дальнейших исследованиях антропологии профессии «актёр уличного театра огня». Приводимые в исследовании результаты анкетирования деятелей уличных театров могут быть использованы в изучении профессиональной идентичности современного актёра уличного театра в России. Материалы раздела диссертационного исследования, посвящённого фестивалям уличного театра, могут быть полезны при выработке стратегий культурной

политики регионов Российской Федерации на основе формирования на их территории фестивальных рекреаций.

Апробация исследования

Основные положения исследования отражены в научных публикациях и докладах, монографиях, учебно-методических рекомендациях, сборниках материалов научно-практических конференций под редакцией соискателя, экспертной деятельности, участии в телевизионных программах, спектаклях, реализации собственных научных и культурно-образовательных проектов.

1. По теме исследования автором опубликованы

Монографии:

1. *Семенова Е.А.* Карнавальный инстинкт в эволюции детства. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2017. 166 с.

2. *Семенова Е.А.* Уличный театр как универсальное пространство формирования карнавальной культуры личности: от детства к взрослости. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2018. 168 с.

3. *Семенова Е.А.* Потенциал карнавальных видов деятельности в формировании творческой индивидуальности младших школьников. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2019. 187 с.

4. *Семенова Е.А.* Театральные технологии педагогического сопровождения детей в трудной жизненной ситуации // Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства. Коллективная монография (ФГБНУ «ИХОиК РАО», Москва / Под ред. М.С. Савиной; ред.-составитель Е.В. Михайлина. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 63–79.

Научные статьи в журналах, индексируемых Web of Science:

5. *Семенова Е.А.* Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // Наука телевидения. 2018. № 14.2. С. 59–76. URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.2-59-76>.

6. *Semenova E.A.* A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in

Humanities. 2019. 11(2), pp. 1–10. URL: <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v11n2.20>.

7. Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 44–64. URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2019-15.2-43-64>.

8. Semenova E. Hospital clowning in the resocialization of adolescent girls and youth with health restrictions revista inclusiones // Revista Inclusiones. 2020. 7, pp. 465–480. URL: <https://revistainclusiones.org/pdf12/40%20VOL%207%20NUM%20ESPECIAL%20EUROASIA.pdf>.

9. Семенова Е.А. Клоун vs рэпер: (инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках) // Наука телевидения. 2020. № 16.3. С. 89–104. URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.3-89-104>.

10. Семенова Е.А. Очная и заочная дискуссия вокруг международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. Т. 3. № 4. С. 211–226. URL: <https://doi.org/10.46539/gmd.v3i4.227>.

Научные статьи в журналах, индексируемых Scopus:

11. Semenova E.A. Psychophysiological Aspects of Aggression and Laughter in the Contemporary Culture of Russian Rap Battle // Journal of Pharmaceutical Sciences and Research, 2018. 10(7), pp.1873–1875. URL: <https://www.jpsr.pharmainfo.in/Documents/Volumes/vol10Issue07/jpsr10071860.pdf>.

12. Semenova E.A. Review on the International Bakhtin Conference “Street Theatre vs Theatre of Military Actions” (16–18 October 2019, Moscow) and Collection of Scientific Proceedings 2020 // Southern Semiotic Review. 2020. 12(2), pp. 21–52. URL: https://www.southernsemioticreview.net/wp-content/uploads/2020/05/Semenova_Issue-12_2_2020-SSR.pdf.

13. *Seменова Е.А.* The Literary Genre of a “Diary of Anorexia”: Aspects of Artistic Semiotics and the Practice of Thanatology // *Southern Semiotic Review*. 2021. 14(2), pp. 18–35. URL: <https://doi.org/10.33234/SSR.14.2>.

Научные статьи в журналах, рецензируемых ВАК:

14. *Семенова Е.А.* Карнавальная природа аддикции // *Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал*. 2017. №3. С. 28–35. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29762064>.

15. *Семенова Е.А.* Смех в Российской молодёжной культуре рэп-баттла // *Ярославский педагогический вестник: сетевой электронный научный журнал*. 2019. 1(106). С. 235–241. URL: <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10305>.

16. *Семенова Е.А.* Театр поступка М.М. Бахтина // *Ярославский педагогический вестник*. 2019. 4(109). С. 212–218. URL: <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10473>.

17. *Семенова Е.А.* «Цифровой смех» в XXI веке: педагогический аспект изучения проблемы // *Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал*. 2019. № 1. С. 48–54. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36995967>.

18. *Семенова Е.А.* Культуротворческий потенциал искусства клоунады в формировании педагогических компетенций эпохи массмедиа // *Ярославский педагогический вестник*. 2021. 5(122). С. 247–254. URL: <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2021-5-122-247-254>.

19. *Дуков Е.В., Эвальд В.Д., Семенова Е.А., Магидович М.Л., Гуркина Н.С., Казючиц М.Ф., Вирен Д.Г., Смолев Д.Д.* Образы машин и техники. Авторские интерпретации // *Художественная культура*. 2021. № 4. С. 396–437. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-396-437>.

20. *Семенова Е.А.* Теории юмора в изучении фигуры клоуна // *Художественная культура*. 2023. № 1 (44). С. 30–67. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>.

Публикации в российских научных журналах:

21. Семенова Е.А. Карнавал как школьный учитель // Искусство в школе. 2009. № 6. С. 61–64.
22. Семенова Е.А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика» // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2009. № 3. С. 109–117.
23. Семенова Е.А. Анархия любви в искусстве. Уроки смеховой культуры // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2010. № 4. С. 305–316.
24. Семенова Е.А. Кризис семи лет — кризис клоуна // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2010. №1. С. 99–109.
25. Семенова Е.А. Карнавальные виды искусства в развитии творческой индивидуальности // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2012. №2. С. 255–264.
26. Семенова Е.А. Освоение карнавальной культуры в пространстве уличного театра детьми младшего школьного возраста // Проблемы современного образования. 2012. №6. С.177–186.
27. Семенова Е.А. Роль уличного театра в развитии современного общества // Инициативы XXI века. 2012. №3. С. 142–145.
28. Семенова Е.А. Актуализация карнавальных процессов в период кризиса культуры (на примере субкультуры студенчества) // Проблемы современного образования. 2013. №5. С.150–156.
29. Семенова Е.А. Детское карнавальное мировосприятие — наследство взрослого сообщества // Проблемы современной науки и образования. 2013. 3(17). С. 207–211.
30. Семенова Е.А. Дефектология Л.С. Выготского: Мир глазами клоуна // Проблемы современного образования. 2014. №6. С. 219–235
31. Семенова Е.А. Влияние карнавальной среды на профессиональное становление студентов сферы искусства // Казанский педагогический журнал. 2015. № 4. Том 1. С. 98–102.

32. *Семенова Е.А.* Концепция карнавальной культуры М.М. Бахтина в уличном театре В.И. Полунина // Казанский педагогический журнал. 2015. №5. Том. 2. С. 396–399.
33. *Семенова Е.А.* Профилактика агрессии и жестокости молодёжи в обрядовой жизни славянской общины в конце XIX— начале XX века // Казанский педагогический журнал. 2015. № 6. Том 2. С. 182–188.
34. *Семенова Е.А.* Стихийные процессы карнавализации в среде Российской студенческой молодёжи // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2015. № 2. С. 38–44.
35. *Семенова Е.А.* Карнавальный регресс в детство // Учитель музыки. 2016. 3(34). С. 23–27.
36. *Семенова Е.А.* Клоунский инстинкт в эволюции детства // Казанский педагогический журнал. 2016. №5. С. 173–179.
37. *Семенова Е.А.* Культуротворческая природа карнавальной рефлексии детства // Казанский педагогический журнал. 2016. Т. 2. № 2 (117). С. 313–317.
38. *Семенова Е.А.* Смеховой трансфер или неуловимая свобода в детском возрасте // Учитель музыки. 2016. 4(35). С. 16–22.
39. *Семенова Е.А.* Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: (по материалам международного круглого стола, посвящённого М.М. Бахтину) // Учитель музыки. 2017. 4(39). С. 35–39.
40. *Семенова Е.А.* Традиции народно-смеховой культуры в современном уличном театре в России // Учитель музыки. 2018. 2(41). С. 26–38.
41. *Семенова Е.А.* Наследие Бахтина: от данности к заданности // Учитель музыки. 2018. 3(42). С. 15–21.
42. *Семенова Е.А.* Карнавал «в зоне ближайшего развития» // Humanity space International almanac. 2019. 8(3). С. 366–375.
43. *Семенова Е.А.* Моцартианство vs туреттизи // Учитель музыки. 2020. 4(51). С. 31–35.

44. *Семенова Е.А.* Книги эстетиков А.И. Бурова и Ю.Б. Борева в личной библиотеке М.М. Бахтина // Бахтинский вестник. 2021. 2(6). URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/wp-content/uploads/2021/12/2021-№6-Семенова-Е.А.-Книги-эстетиков.pdf>.

45. *Semenova, E.A. Rose, M.A.* Bakhtin on parody // Бахтинский вестник. 2021. №2 (6). URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/2021-%e2%84%966/>.

46. *Семенова Е.А.* Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20, № 3. С. 305–316. URL: <https://doi.org/10.52119/LPHS.2022.60.67.011>.

47. *Семенова Е.А.* Зарубежная «карнавальная» культура: между идиомой и вирусным концептом // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT). 2023. 4(5). С. 19–47. URL: [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-19-47](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-19-47).

48. *Семенова Е.А.* Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры // Национальный психологический журнал. 2023. № 3. С. 25–34. URL: <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0304>.

49. *Семенова Е.А.* Эволюция российской байк-культуры: От «Безумного Макса» до «Ночного Волка» // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT). 2024. 2(7). С. 156–186. URL: [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-156-186](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-156-186).

Статьи, опубликованные в зарубежных научных журналах:

50. *Komandyshko E.F., Semenova E.A.* Educational Tourism: Adoption of Management Technologies in the Activity of Universities // Journal of Environmental Management and Tourism. Biannualle, Vol. 8, Issue 6(22), 2017. P. 1183–1188. URL: [https://doi.org/10.14505/jemt.v8.6\(22\).04](https://doi.org/10.14505/jemt.v8.6(22).04).

51. *Semenova E.A.* Carnival environment and educational tourism: ways to develop creative abilities of students attending institutes of art education and cultural studies // Opcion. 2018. 34(85), pp. 2026–2037. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=38688728>.

52. *Semenova E.A.* Street Theater in Modern Media Space // International Journal of Engineering & Technology. 2018. 7(4.38), pp. 459–461. URL: <https://doi.org/10.14419/ijet.v7i4.38.24604>.

53. *Semenova E.A.* Carnival in the absence of the actor // Southern Semiotic Review. 2019. 11(3), pp. 33–48. URL: <https://doi.org/10.33234/ssr.11.3>.

Публикации по материалам выступлений:

54. *Семенова Е.А.* Карнавализация: научное понятие и живая реальность // Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей. М.: ИХОиК РАО, 2017. С. 315–332.

55. *Семенова Е.А.* Карнавал как потенциал детской неадаптивной активности // Творческое становление детей и молодёжи: теория, практика, региональный аспект: сборник докладов по итогам межрегионального междисциплинарного научного кластера «Смоленск: искусство и процессы формирования местной идентичности» (22 июня 2017 г.) и научного семинара «Предикторы творчества» (26 октября 2017 г.). М.: ИХОиК РАО, 2017. С. 95–101.

56. *Семенова Е.А., Берладин Ю.А., Залдастанов А.С.* Похождения уличного театра // Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2017. С. 252–268.

57. *Semenova E.A.* Street Theatre as Part of the Contemporary Carnival Culture (Flash presentation). In 30th ISHS Conference Humour: Positively (?) Transforming. Tallinn University, Tallinn, Estonia 25-29 June 2018. Book of abstracts. P. 111–112.

58. *Семенова Е.А.* Карнавал в отсутствие актёра // Наследие М.М. Бахтина: культура — наука — образование — творчество: Международный

круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (Орёл, 22 мая 2018 г.). Сборник докладов и статей. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2018. С. 361–374.

59. *Семенова Е.А.* Процессы личностной самоидентификации в современной молодёжной субкультуре // Проблемы творческого развития личности в системе образования. Сборник статей по материалам V Всероссийского научно-практического семинара 26 апреля 2018 г., Москва / Сост. Никитин О.Д. М.: ИХОиК РАО, 2018. С.189–199.

60. *Семенова Е.А.* Юмор против иронии: потенциал карнавальной культуры в методиках формирования личности актёра и режиссёра // Художественное образование в России на современном этапе: научный поиск, обновление содержания и повышение качества. Сборник материалов по итогам международного научно-практического кластера «Теория и практика непрерывного художественного образования в современных социокультурных условиях». М.: ИХОиК РАО, 2018. С. 234–242.

61. *Semenova E.A.* Carnival in Distance (Problems of communication in the digital epoch) / The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS (International conference «Education Environment for the Information Age – 2019») (EEIA – 2019) (pp. 742–753). 2019. 69(84). URL: <https://doi.org/10.15405/epsbs.2019.09.02.84>.

62. *Семенова Е.А.* Дистанционный карнавал (проблемы коммуникации в цифровую эпоху) // Международная научно-практическая конференция «Образовательное пространство в информационную эпоху – 2019» (International conference “Education Environment for the Information Age–2019”) (EEIA–2019): сборник научных трудов / Под ред. С.В. Ивановой. М.: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2019. С. 467–485.

63. *Семенова Е.А.* Маска как собеседник // Развитие творческой личности в современном образовании. Сб. статей по материалам Международной научно-практической конференции, 24-25 января, 2019, Тверь. / Сост. Т.П. Скворцова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2019. С. 368–374.

64. *Семенова Е.А.* Организация карнавалльно-художественной деятельности студенческой молодёжи в условиях русской деревни // Образовательные стратегии освоения социокультурного пространства региона: сборник научных статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2019. С. 230–239.

65. *Семенова Е.А.* Уличный театр против театра военных действий... (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России) // Академические тетради. Сборник статей. Вып. 19. М.: Грант Принт, 2019. С. 132–159.

66. *Семенова Е.А.* Улыбка карнавального сознания (к феноменологии детской возрастной одарённости) // Проблемы творческого развития личности в системе образования. Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы творческого развития личности в системе образования» 25 апреля 2019 г., Москва. / Ред.-сост. О.Д. Никитин. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2019. С. 190–198.

67. *Семенова Е.А., Берладин Ю.А.* От Электрификации Гоголя Студии «ФЭКС» к «ШекспироШоу» Театра-ЭКС (из истории одного уличного театра) // Русская классическая литература на сцене и в кино: материалы XIV международной научно-практической конференции (Смоленский государственный драматический театр имени А.С. Грибоедова, Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования, 28-29 декабря 2018 года). С.: Маджента, 2019. С. 18–22.

68. *Семенова Е.А.* Буллинг в детской смеховой субкультуре // Эмоциональное образование: проблемы и споры. Сб. науч. статей по материалам Круглого стола «Эмоциональное образование как новый ресурс развития, значения и места предметов искусства в современной школе» (27 февраля 2020 г., Москва) / Общ. Ред. Е.М. Акишиной; науч. ред.-сост. Л.Г. Савенкова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 149–162.

69. *Семенова Е.А.* Диагностика резильентности педагога, работающего с детьми и подростками, находящимися в трудной жизненной ситуации (метод анкетирования) // Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства. Сборник научных статей и научно-практических материалов / Под ред. М.С. Савиной; ред.-составитель О.В. Гальчук. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 68–85.

70. *Семенова Е.А.* Карнавально-игровые формы коммуникации в профилактике детской речевой агрессии // Потенциал искусства в социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации: теория и практика. Сборник научно-методических статей по материалам Всероссийской сетевой научно-практической конференции «Потенциал искусства в социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации: теория и практика», проходившей 18-31 мая 2020 года / Составитель Т.П. Скворцова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 124–135

71. *Семенова Е.А.* Карнавальный потенциал личности в норме и патологии // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16-18 октября, Москва, 2019). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 372–386.

72. *Семенова Е.А.* Манифесты уличного театра XX века или мятежникам папье-маше посвящается // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16-18 октября, Москва, 2019 г.). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 310–316.

73. *Семенова Е.А.* Театр как область исследования современного бахтиноведения // Невельский сборник. Вып. 26. Отв. ред. Л.М. Максимовская. СПб.: Лема, 2020. С. 31–44.

74. *Семенова Е.А.* Я не хочу иметь куклу – Я сама хочу быть куклой. Социальная семиотика [перформативной] анорексии // Социальная

семиотика: точки роста / Научн. ред. Г.Л. Тульчинский. СПб.: Скифия-принт, 2020. С. 63–67.

75. *Берладин Ю.А., Семенова Е.А.* Верификация концептов М.М. Бахтина в лабораторной работе с актёрами уличного театра на Съезде «Смехотворец» // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16-18 октября, Москва, 2019). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 211–226.

76. *Семенова Е.А.* Карнавальная амбивалентность инвективы в современной российской субкультуре // Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия: от диалогического воображения к полифоническому мышлению: материалы XVII Междунар. Бахтинской конф., г. Саранск, 5-10 июля 2021 г. / отв. ред. Н.И. Воронина; ред.-сост.: С.А. Дубровская, И.В. Ключева, А.А. Сычёв. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2021. С. 315–318.

77. *Семенова Е.А.* Популярность фестивалей уличных театров в России как феномен молодёжной культуры // Юсовские чтения. Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. Сборник научных статей по материалам XXI Международной научно-практической конференции, 2021. С. 53–62.

78. *Семенова Е.А.* Театр в постпандемической перспективе // Русская классическая литература на сцене и в кино: социокультурный и образовательный аспекты. Сборник научно-практических материалов по итогам Международной научно-практической конференции «Русская классическая литература на сцене и в кино» / Сост. О. В. Гальчук. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2021. С. 47–55

79. *Семенова Е.А.* «Культура посторонних» или специфика общения современной молодёжи в условиях мегаполиса // Традиционная культура Орловского края: материалы Международной научно-практической конференции, посвящённой 200-летию П.И. Якушкина /составитель и редактор Н.А. Меркурьева. Белгород: Константа, 2022. С. 193–202.

80. Семенова Е.А. От «человека играющего» к «плоскому животному» (Эволюция Homo sapiens в ракурсе антропологии смеха) // Антропосфера. Герменевтика. Интеракция: сборник трудов Всероссийской научной конференции. Орёл: ООО «Горизонт», 2023. С. 19–30.

81. Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 210–216.

82. Семенова Е.А. Идиоматический потенциал зарубежных исследований карнавальной культуры // Карнавальный код в искусстве и на телевидении. Сборник материалов научной конференции. Москва, 18 мая 2023. / Сост. и науч. ред. д-р искусствоведения, профессор Н. Г. Кривуля. М: ВШТ МГУ, 2024. С. 115–127.

83. Семенова Е.А. История огневых забав в России с XVI по начало XXI века: от потешных огней до огневого театра // Двадцатые Денисьевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции по библиотековедению, книговедению и проблемам библиотечно-информационной деятельности, г. Орёл, 18-19 декабря 2023 г. / Департамент культуры Орл. обл.; Орл. обл. науч. универс. публ. б-ка им. И.А. Бунина; Орл. гос. ин-т культуры; [ред.-сост. Н.З. Шахотина]. Орёл: Орловская областная научная универсальная публичная библиотека им. И.А. Бунина, 2024. С. 305–311.

84. Семенова Е.А. Чёрный юмор белого клоуна // Вопросы кинодраматургии. Материалы научно-практических конференций 2015–2021 годов. М.: ВГИК, 2024. С. 203–211.

Учебно-методические рекомендации:

1. Семенова Е.А. Методические рекомендации к программе обучения студентов вузов культуры и искусства в рамках образовательного туризма (для работников системы общего и профессионального образования). М.: Сам Полиграфист, 2018. 68 с.

2. *Семенова Е.А.* Театральные технологии в педагогическом сопровождении детей, находящихся в трудной жизненной ситуации (на примере уличного театра и искусства клоунады) // Бережная М.С., Командышко Е.Ф., Лыкова И.А., Михайлина Е.В., Семенова Е.А., Усачёва В.О. Содержание и технологии социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации, средствами искусства. Научно-методические рекомендации. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 40–48.

Сборники научных трудов под редакцией автора:

1. Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (Москва, 19–20 апреля 2017 г.): Сборник докладов и статей. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2017. 500 с.

2. Наследие М.М. Бахтина: культура — наука — образование — творчество: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (Орёл, 22 мая 2018 г.). Сборник докладов и статей. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2018. 515 с.

3. Материалы международной научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» (Москва, 16-18 октября 2019 г.). / Программа и тезисы. М.: ИХОиК РАО, 2019. 91 с.

4. Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (Москва, 16-18 октября 2019 г.). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. 500 с.

Рецензент:

1. Павлов А.Ю. Улично-площадной театр как культурный феномен: учебное пособие. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2019. 114 с.

2. Основные идеи, положения и результаты исследования были публично представлены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях:

- Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину «Проблема хронотопа в современных научных исследованиях» (Москва, 19–20 апреля 2017 г.)
- Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Преемственность в непрерывной этнокультурной и этнохудожественной образовательной системе как условие сохранения традиций народного искусства» (Москва, 5 апреля 2018 г.)
- V Всероссийский научно-практический семинар «Проблемы творческого развития личности в системе образования» (Москва, 26 апреля 2018 г.)
- Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину «Наследие М.М. Бахтина: культура — наука — образование — творчество» (Орёл, 22 мая 2018 г.)
- 30th ISHS Conference Humour: Positively (?) Transforming (Tallinn, 25-29 June 2018).
- XXVI Невельские Бахтинские чтения (Невель, 28-30 июня 2018 г.)
- XVI Пирровы чтения «Маски приватности, маски публичности. Интерпретация культурных кодов» (Саратов, 28-30 июня 2018 г.)
- Научно-практическая конференция «Феномен синестезии в междисциплинарном пространстве научного знания» (Москва, 22-23 октября, 2018 г.)
- VII Международная научно-практическая конференция с международным участием «Творческая личность-2018: жизнь в горизонте массовой культуры» (Ярославль, 20-22 декабря 2018 г.)
- Международная научно-практическая конференция «Развитие творческой личности в современном образовании» (Тверь, 24-26 января, 2019 г.)
- Международный форум «Старые и новые медиа: пути к новой эстетике» (Москва, 26-29 марта 2019 г.)

- Всероссийский (с международным участием) Круглый стол «Методология М.М. Бахтина в теории и практике современного театра: лабораторный подход» (Орёл, 17 апреля 2019 г.)
- Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы творческого развития личности в системе образования» (Москва, 25 апреля 2019 г.)
- Международная научно-практическая конференция «Образовательное пространство в информационную эпоху» (Москва, 4-5 июня 2019 г.)
- XVII Пирровы чтения «Зверь как символический ресурс. Интерпретация культурных кодов» (Саратов, 27-29 июня 2019 г.)
- Всероссийский съезд «Смехотворец» (д. Крест, Торопецкий район, Тверская область, 11-17 сентября 2019 г.)
- Международная научно-практическая конференция «Уличный театр против театра военных действий» (Москва, 16-18 октября, 2019 г.)
- Международная научная конференция «Психология, литература, кино в диалоге с театром» (Москва, 3-5 декабря 2019 г.)
- Международная научная конференция «Культура больших городов и агломераций» (Москва, 11-13 декабря 2019 г.)
- VII Научно-практическая конференция «Драматург и зритель: допустимые стратегии диалога» (Москва, 17-18 декабря 2019 г.)
- Международная научно-практическая конференция «Актуальность идей Буровской научной школы в художественно-эстетическом образовании» (Москва, 19-20 декабря 2019 г.)
- Круглый стол «Эмоциональное образование как новый ресурс развития, значения и места предметов искусства в современной школе» (Москва, 27 февраля 2020 г.)
- Всероссийский научно-практический кластер «Педагогический потенциал искусства клоунады и уличного театра в социализации детей и подростков, находящихся в трудной жизненной ситуации» (Тверская область, Торопецкий район, д. Крест, 11 августа-11 сентября 2020 г.)

- Международная конференция «Социальная семиотика: точки роста» (Санкт-Петербург, 5-6 октября 2020 г.)

- Всероссийская научно-практическая конференция «Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства: от концепции к вариативным практикам» (Москва, 20 октября 2020 г.)

XXI Международная научно-практическая конференция Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. Юсовские чтения» (Москва, 19 ноября 2020 г.)

- VII Всероссийская с международным участием научно-практическая конференция Герценовские чтения «Художественное образование ребёнка: стратегии будущего» (Санкт-Петербург, 5 марта 2021 г.)

- Международная научная конференция «Антропологический поворот: теории и практики» (Орёл, 15-17 апреля 2021 г.)

- VIII научно-практическая конференция «Скучное, странное, примитивное, а также... страшное и смешное» (Москва, 29-30 апреля 2021 г.)

- XVII Международная Бахтинская конференция «Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия: от диалогического воображения к полифоническому мышлению» (Саранск, 5-10 июля 2021 г.)

- Intermediality International Online-Workshop (Warsaw, 16-17 November, 2021)

- Всероссийская научная конференция «От “позорищных игр” до кинокомедий: история человека смеющегося» (Москва, 2-3 июня 2022 г.)

- Международная конференция «Смысл и смыслообразование» (Санкт-Петербург, 2-4 июня 2022 г.)

- Научно-практическая конференция с международным участием «Современная образовательная среда: направления и пути развития» (Минск, 8-9 июня 2022 г.)

- Международная конференция «Humanities vs Sciences & the Knowledge Accelerating in Modern World: Parallels and Interaction», (Москва, 12-16 октября 2022 г.)

- II Всероссийская научная конференция «От “позорищных игр” до кинокомедий: история человека смеющегося» (Москва, 29-31 марта 2023 г.)

- Научная конференция «Карнавальный код в искусстве и на телевидении» (Москва, 17 мая 2023 г.)

- Всероссийская научно-практическая конференция, посвящённая годовщине Судбищенской битвы, «Слово грозного времени» (Орёл, 26-27 мая 2023 г.)

- Всероссийская научная конференция «Искусство советского времени: персонажи — исполнители — реципиенты» (Москва, 13-14 сентября 2023 г.)

- Научно-популярная конференция исследователей юмора «ЮморКон» (Москва, 8 октября 2023 г.)

- Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы психологии искусства» (Москва, 9-10 ноября 2023 г.)

- Всероссийская научная конференция «Антропосфера. Герменевтика. Интеракция» (Орёл, 16-17 ноября 2023 г.)

- III Международный научно-практический симпозиум «Герменевтика детства в России XVIII — XXI вв.: междисциплинарные взаимодействия» (Белгород, 8-9 декабря 2023 г.)

- Всероссийская междисциплинарная конференция с международным участием «Онтология эмоциональности в искусстве Нового и Новейшего времени» (Москва, 21-23 мая 2024 г.)

- Научно-практическая лаборатория «Бахтин» (д. Крест, Торопецкий район, Тверская область, 5-6 октября 2024 г.)

- Всероссийская научно-практическая конференция «Вокруг Бунина: адреса эпохи» (Орёл, 14-15 ноября 2024 г.)

3. Участие в качестве приглашенного эксперта:

- Дискуссия «Уличный театр: новые технологии, перспективы и будущее» в рамках Фестиваля будущего театра (Москва, 24 февраля 2020 г.).

URL: <https://festival-budushchego-teat.timepad.ru/event/1240342/>.

- Лаборатория «Соло перформанс» в рамках Первой онлайн-конференции-лаборатории «Про Уличный Театр» (Москва, 28-29 июля 2020 г.)

- Медиапрограмма в рамках Всероссийской студенческой научно-практической конференции высшего и профессионального образования «Театр [независимый и любительский]: актуальные вопросы теории, практики и педагогики» (Новосибирск, 16 февраля 2022 г.). URL: <https://rutube.ru/video/c40644994bda671940707485f06e31f5/?r=wd>.

4. Участие в телевизионных программах:

- «Ночной канал» телеканала «Столица», 2009 г. URL: https://vk.com/video15760029_120718984?ysclid=lrbpuxu261195286367.

- «Культурный обмен» телеканала ОТР (выпуск от 8.07.2012). URL: <https://otr-online.ru/programmy/kulturnii-obmen-s/ulichnye-teatry-gosti-hudruk-teatra-yeks-2706.html?ysclid=lrbpmyhls814679716>.

- «Письма из провинции» телеканала «Культура» (выпуск от 10.06.2022). URL: <https://smotrim.ru/video/2422181?ysclid=lrbnsxhlm9721673336>.

5. Участие в проектах В.И. Полунина «Дураки на Волге» (2003), «Пуховый сад» (Москва, 2005), «Snow Show» (2003-2004 г.); участие в уличных спектаклях Театра-ЭКС «Погорелый театр», «Огонь от кутюр», «Алебастровый балет» и др.

6. Соавтор (совместно с Ю.А. Берладиным) проекта «Деревенский театр», реализуемого с 2009 года в рамках деятельности Некоммерческого партнёрства «Театр-ЭКС» в деревне Крест Торопецкого района Тверской области, направленного на изучение творческого потенциала уличного театра в формировании личности актёра и режиссёра. Официальный канал Деревенского театра в Telegram: URL: <https://t.me/dere127>.

Диссертация соответствует следующим направлениям паспорта научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства:

8. Культурогенез и антропогенез, эволюция культурных форм.

9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры.
25. Искусство как феномен культуры.
34. Культура и субкультуры. Региональные, возрастные и социальные ориентации различных групп населения в сфере культуры.
89. Концепции культуры как игры и её современные модификации.
117. Народное искусство и народное творчество. Массовое и популярное искусство. Классическое искусство.
123. Авангардное и модернистское искусство конца XIX - начала XX века. Русский авангард в искусстве. «Серебряный век» российского искусства.
124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века.
126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX – XXI века.
127. Современный художественный процесс.

Глава 1. Агональная природа уличного театра

1.1. Влияние философских концепций на интерпретации уличного театра

Существенное влияние на осмысление театрального искусства оказали взгляды древнегреческого философа Платона⁴⁴ и его ученика Аристотеля⁴⁵. Однако исследователи по-разному оценивают вклад данных мыслителей в понимание природы театра. П. Пави считает, что благодаря Платону на протяжении многих веков театральное искусство считалось «чем-то внешним, физическим, противоречащим божественной идее»⁴⁶. Платон действительно отказывал художнику в способности «видеть высшую истину и ... постоянно воспроизводить её со всевозможной тщательностью, ... устанавливая ... новые законы о красоте, справедливости и благе или убересть уже существующие»⁴⁷.

Ж. Рансьер, напротив, считает, что именно Платон во многом способствовал развитию театрального искусства. Используя платоновское определение мимесиса, мыслитель попытался разрешить проблему, связанную с пассивным положением в театре зрителя, обратив внимание на то, что традиционное представление о зрителе как стороннем наблюдателе в корне неверно, поскольку смотреть — значит уже действовать. Опираясь на платоновскую критику театра, Ж. Рансьер разработал свою теорию эмансипированного зрителя, в которой зритель — «одновременно и отстранённый ... , и активный толкователь предложенного ему зрелища»⁴⁸. Исходя из положения о том, что человек всегда погружён в интеллектуальное приключение, связанное с интерпретациями «вещей, действий и знаков»,

⁴⁴ Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий. Пер. с древнегреч.: С.С. Аверинцева и др. М.: Мысль, 1999. Т. 3. С. 393.

⁴⁵ Аристотель. Поэтика; Риторика / Пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, 2013. 346 с.

⁴⁶ Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 185.

⁴⁷ Платон. Государство. Законы. Политик. М.: Мысль, 1998. 798 с.

⁴⁸ Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.

Рансьер пришёл к выводу, что любой человек является эмансипированным зрителем.

Несмотря на то, что Аристотель по сравнению с Платоном сделал шаг навстречу театральному искусству, его теория жанров завоевала не только апологетов, но и критиков среди философов, театроведов и театральных практиков. Определение жанров Аристотеля послужило методологической основой для историков театра, рассматривающих развитие театрального искусства в логике восхождения от более простых явлений к более сложным формам. В числе теоретиков театра, придерживающихся этой точки зрения, можно выделить П.Г. Богатырёва, видевшего истоки театральности в обрядовой поэзии, Н.И. Савушкину, обнаруживающую театральные корни в народных праздниках. В свою очередь фольклорист, театровед Л.М. Ивлева считала неверной гипотезу, возникшую под влиянием теории жанров Аристотеля, согласно которой, русский профессиональный театр вырос из фольклора⁴⁹.

Теория катарсиса Аристотеля является фундаментом теории искусства выдающегося отечественного психолога Л.С. Выготского, для которого катарсис представлял эстетическую реакцию, в которой «аффект, развивающийся, в двух противоположных направлениях, ... в коротком замыкании, находит своё уничтожение»⁵⁰. На основе аристотелевского определения комедии О.М. Фрейденберг разработала свою теорию докомедийного комизма, утверждая, что «древний комизм шире комедии»⁵¹, представление о которой «связано с комедийно-смешным» в трактовке Аристотеля. Присутствие докомедийного комизма исследовательница отмечала в древнегреческом уличном театре, который, с её точки зрения, был

⁴⁹ Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 30.

⁵⁰ Выготский Л.С. Психология искусства. / Общ. ред. Вяч. Иванова; Предисл. А. Н. Леонтьева; Коммент. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. С. 272.

⁵¹ Фрейденберг О.М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. С. 74.

«блестяще разобран Корнфордом, поставлен в связь с обрядами умирающих и воскресающих богов и сопоставлен с комедией Аристофана»⁵².

Автор «театра угнетённых», бразильский театральный теоретик и практик А. Боаль⁵³, чьи работы послужили идеологической платформой для зарубежных деятелей уличного театра, многократно обращается к трактовке мимеса Аристотеля, замечая, что обычно под словом «подражать» подразумевается «копировать». Однако, по мнению Боаля, это не имеет ничего общего с сутью мимесиса Аристотеля, для которого подражание связано с «воссозданием», сотворением, творящим началом. По мнению А. Боаля, встречаясь с переводом популярной цитаты Аристотеля, в которой утверждается, что искусство подражает природе, нужно учитывать, что перед нами неточно переведённая цитата. По мнению Боаля, когда Аристотель пишет, что «искусство подражает природе»⁵⁴, он имеет в виду, что предназначение искусства в том, чтобы исправлять изъяны человеческой природы, а не подражать им⁵⁵. Признавая несомненные достоинства теории мимесиса, А. Боаль в то же время выступает против использования аристотелевской теории катарсиса в качестве критерия театрального искусства. Теоретик и практик театра убеждён, что, если актёр и публика испытывают катарсис, театр не сможет выполнить свои социальные задачи.

Критическая оценка концепции катарсиса А. Боаля выступила теоретической платформой исследователей, занятых изучением репертуаров протеста. В частности, инициатор протестных движений, художник-активист Л.М. Богад⁵⁶, сыгравший заметную роль в формировании

⁵² Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подгот. текста, общ. ред. Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997.

⁵³ Существенное влияние на А. Боаля оказал выдающийся бразильский теоретик, психолог, педагог П. Фрейре, перу которого принадлежит книга «Педагогика угнетённых».

⁵⁴ Boal A. Theatre of the oppressed. New York, Theatre communications group, 1985. P.1.

⁵⁵ Ibid. P. 9.

⁵⁶ Bogad L.M. Tactical carnival. Social movements, demonstrations, and dialogical performance. In: Cohen-Cruz J, Schutzman M (eds) A Boal Companion. London: Routledge, 2006. P. 49.

терминологического аппарата современной карнавальной культуры⁵⁷, считает, что система театральных методов А. Боалья, основанная на фрейрианской теории, представляет идеальный полигон для испытания и проверки эффективности стратегий и тактик театрализованного протеста. С. Агарвал, вслед за Л.М. Богадом, соглашается с тем, что уличный театр возник как альтернатива аристотелевскому пониманию театрального катарсиса⁵⁸. В социальной модели уличного театра, как считают авторы, очищение от страстей посредством катарсиса неуместно. Сербские исследователи В. Илич и И. Ристич уверены, что в настоящее время нет оснований недооценивать социально-политическую значимость театрального искусства⁵⁹, поскольку поэтику таких художников как А. Боаль, Ги Дебор и др. невозможно понять, не приняв во внимание её политическое значение.

Театральные манифесты А. Боалья стали идейной основой индийского уличного театра, деятели которого горячо восприняли концепцию «Эпического театра» Б. Брехта⁶⁰, модель «Грубого театра» П. Брука, «Третий театр» Б. Сиркара, теорию карнавализации и смеховой культуры М.М. Бахтина, агитационно-политический театр В.Э. Мейерхольда. Начало национализма и радикального движения за свободу в Индии привело к созданию в 1943 году народной театральной ассоциации IPTA⁶¹, способствующей развитию уличного театра⁶². Идеолог и лидер уличного театра в Индии С. Хашми определил данное искусство как «боевой политический театр». А. Сидайн и М. Фейсал считают, что решающую роль

⁵⁷ See: Kreicberga Z. Political activism as a form of theatre // LicenseCC BY-NC 4.0. 2022. P. 147.

⁵⁸ Agarwal S. Street Theatre: From Awakening to Activism // IIS Univ.J.A. 2021. 10(2). P. 204.

⁵⁹ Ilić V., Ristić I. Dialogue on performative turns: From theater autonomy to the repeal. In book: Theatre Within the Context... And not Just Theatre. Publisher: Hop.La! & Institut za pozorište, radio, film i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, 2016. P. 11.

⁶⁰ См.: Брехт Б. О театре. Сборник статей. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 363 с.

⁶¹ Basa M. Social Impact through Polemic Street Theatre Performances of Jana Natya Manch // MZUJHSS. 2019. 5(2). P. 118.

⁶² Syedain A., Faisal M. A chronological study of origin and evolution of Street Theatre in India // Journal of the Gujarat Research Society. 2019. 21(9). P. 209.

в развитии уличной театральной культуры в Индии⁶³ сыграла Русская Октябрьская революция 1917 года⁶⁴, ознаменовавшая появление нового типа театра агитпропа, в котором спектакли разыгрывались на улицах, у заводских ворот, на рынках и т.д. Уличный театр, согласно мнению данных авторов, зародился в России⁶⁵. Л. Бандламуди и Е.В. Рамакришнан не сомневаются в том, что карнавальная практика укоренена в индийской культуре⁶⁶, поскольку в индийских театрах под открытым небом комический персонаж традиционно олицетворяет совесть общества. Можно сказать, что уличный театр в Индии исторически выступает эффективным способом отстаивания индийским народом границ собственной идентичности, средством антиколониальной борьбы⁶⁷.

Уличный театр «Bread and Puppet», известный своими миротворческими акциями и уличными спектаклями с участием гигантских кукол и масок, является зримым воплощением брехтовской идеи антисентиментального и эпического театра, выступающего против аристотелевской миметической эстетики, с помощью которой, считает основатель театра П. Шуман, иллюзию и притворство легко принять за реальность⁶⁸.

Авторитетом у авторов, занятых изучением политического театра, перформанса, театральных реконструкций, агитпропа А. Файлвода, Г. Ст. Джона и др., пользуются работы мыслителя, актёра, драматурга Б. Кершоу, рассматривающего политический театр в качестве близкого, но умирающего

⁶³ 12 апреля, в день рождения лидера индийского уличного театра, основателя JANAM (Ян Натья Манч) С. Хашми, погибшего 2 января 1984 года во время спектакля, в Индии отмечается Национальный день уличного театра.

⁶⁴ Syedain A., Faisal M. A chronological study of origin and evolution of Street Theatre in India // *Journal of the Gujarat Research Society*. 2019. 21(9). P. 212.

⁶⁵ Agarwal S. Street Theatre: From Awakening to Activism // *IIS Univ.J.A.* 2021. 10(2).

⁶⁶ Bandlamudi L., Ramakrishnan E.V. Introduction: Intellectual Traditions of India in Dialogue with Mikhail Bakhtin. In *Bakhtinian Explorations of Indian Culture Pluralism, Dogma and Dialogue through History*, Springer Nature Singapore Pte Ltd, 2018. P. 12.

⁶⁷ Banerjee A. Evaluating the role of street theatre for social communication // *Global Media Journal-Indian Edition*. 2013. 4(2). P. 11.

⁶⁸ See: Spitta S.D. Revisiting the Sixties and Refusing Trash: Preamble to and Interview with Peter Schumann of Bread and Puppet Theater // *Boundary*, 2. 2009. 36(1). P. 116.

родственника радикального перформанса. Основная идея работ Б. Кершоу, как считает Д. Уилкоккс, состоит в том, чтобы показать, что «радикальный перформанс» накопил достаточный потенциал для того, чтобы заменить политический театр, превратившийся в один из товаров капитализма⁶⁹. Б. Кершоу рассматривает перформанс в качестве явления, появившегося в результате сдвига культурной парадигмы во второй половине XX века, находя его корни за пределами театральных систем и институтов. Подкрепление своим рассуждениям Б. Кершоу находит в понятии «лиминальность» В. Тёрнера; концепции карнавализации М.М. Бахтина; работах представителей Франкфуртской школы Т. Адорно, В. Бенямина; идеях М. Фуко, Ж. Бодрийяра, М. де Серто, Р. Шехнера⁷⁰; концепции эпического театра Б. Брехта, делая два основных вывода: все эксперименты в области расширения границ театрального искусства, осуществляемые театральными деятелями после Второй мировой войны, воспринимались и продолжают восприниматься театроведами как маргинальные практики⁷¹; любые попытки объяснить социальный театр, феминистский театр, уличный театр и др., генеалогией уже известных художественных экспериментов стирают уникальные грани их эстетики⁷². Здесь Б. Кершоу напрямую касается проблемы диахронического и синхронического подходов. Характерной особенностью последнего, как известно, является интерпретация нового явления искусства в рамках классической теории или концепции, поскольку, как справедливо замечает Х.Т. Леман, «соприкосновения между радикальным театром и теми теоретиками, чьи мысли как раз и могли бы соответствовать новым тенденциям этого театра, происходят весьма редко»⁷³. Одной из классических теорий, с помощью

⁶⁹ Wilcox D. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. By Baz Kershaw. London: Routledge, 1999. 252 p. // *Theatre Research International*. 2000. 25(03). P. 303.

⁷⁰ Ibid. P. 304.

⁷¹ Kershaw B. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999. P. 60.

⁷² Ibid.

⁷³ Леман Х.Т. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesing, 2013. С. 31.

которой невозможно объяснить перформативную природу театрального искусства, Х.Т. Леман считает теорию мимесиса Аристотеля, в которой недооценивается роль получаемого зрителем наслаждения от узнавания предмета в процессе мимесиса. Неверно, по мнению Лемана, Аристотель трактует и сам мимесис, понимая под ним «некий род “матезиса”, — то есть ... знание»⁷⁴. Более приемлемыми для толкования новых явлений театрального искусства Х.Т. Леман считает суждения Гегеля о том, что действующее лицо драмы является телесно воплощённым героем⁷⁵, что драма представляет разновидность перформативной саморефлексии. Для того чтобы адекватно объяснить новые театральные тенденции Х.Т. Леман ввёл в театроведческий словарь термин «постдраматический театр», обозначающий специфическое качество постмодернизма, связанное с прорастанием его новой сущности в старых структурах.

В отличие от диахронического подхода, критикуемого Б. Кершоу, Х.Т. Леманом и др., синхронический анализ фиксирует внимание на явлении, как правилу, закончившем своё существование, ушедшем в историю. Таким артефактом является практически исчезнувший в Европе в XVIII веке театр *Comedia dell' Arte*. Как отмечает П.П. Муратов, «до нас ничего не дошло от старинной комедии масок, кроме немногих воспоминаний. Иначе и не могло быть с искусством, которое существовало лишь в словах и движениях создавших его людей»⁷⁶. Синхронический подход к культурным явлениям характерен тем, что ставит произведение на пьедестал, делая из него фетиш. Не случайно Д. Дьюи восстал против такого отношения к искусству, напомнив, что прежде, чем классические произведения стали таковыми, они несли на себе отпечаток авантюризма и приключений. То, что сейчас считается классикой, стало ею из-за завершения в ней приключения, а не из-за его отсутствия⁷⁷.

⁷⁴ Там же. С. 66.

⁷⁵ Там же. С. 72.

⁷⁶ Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Научное слово, 1911–1912. Т.1. С. 44.

⁷⁷ Dewey J. *Art as experience*. Perigee Trade, 1980. P. 144.

Театральный теоретик и практик Р. Шехнер, исследователь «партизанского театра» и перформанса заострил внимание на специфике изучения театрального искусства. С одной стороны, Р. Шехнер убеждён в том, что театр требует социологического анализа, поскольку любой театр выполняет те или иные социальные задачи⁷⁸. В то же время он подчёркивает, что театр является не агитацией, а искусством, в задачи которого не входит реальное изменение социальной действительности. Сущность актёрской профессии для Шехнера состоит в воссоздании различных линий поведения с помощью техник перевоплощения, транс и брехтовского очуждения⁷⁹. Согласно Р. Шехнеру, смысл театрального творчества заключён в «двойном поведении»⁸⁰. Р. Шехнер использует понятия К.С. Станиславского «сверх-сверхзадача» и «если бы». Поведение, подчинённое закону «если бы»⁸¹, по мнению Р. Шехнера, означает, что «я веду себя так, как если бы я был кем-то другим». Но этот «кто-то другой» может быть, как «я в другом состоянии чувства/бытия», как если бы в каждом человеке было несколько «я». Ф. Фердман замечает, что термин «экологический театр» Р. Шехнера, возникший под влиянием хэппенингов А. Капроу, означает театр, в котором отсутствует четвёртая стена⁸².

Усложнил полемику об идеологической составляющей театрального искусства Т. Адорно, уделив внимание отношению искусства к реальности, бессознательному в творчестве художника, субъективности и объективности искусства, константам и процессуальности искусства⁸³.

Д. Дьюи подчёркивал важность в искусстве личного эстетического опыта, сходясь с А. Боалем во мнении относительно того, что приверженцы

⁷⁸ Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

⁷⁹ Ibid. P. 36.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid. P. 37

⁸² Ferdman F. *A New Journey through Other Spaces. Contemporary Performance beyond "Site-Specific"* // *Theater*. 2013. 43(2). P. 16.

⁸³ Адорно Т.В. *Эстетическая теория*. Пер. с нем. А.В. Дронова. М.: Республика, 2001. С. 16.

теории мимесиса неверно понимают суть подражания искусству природе, считая, что Аристотель подразумевал нечто радикально отличное от подражания или реалистического изображения⁸⁴, близкое к творчеству и искусству. Однако, согласно Д. Дьюи, искусство является одним из альтернативных способов устранить разрыв «между ... автором и созерцающим наблюдателем»⁸⁵, а не собой и социальной действительностью. Не случайно идеи Д. Дьюи вдохновили художника А. Капроу, понимавшего искусство как переживание опыта, считающего, что авантюризм и приключение автора являются основой и существом произведения искусства.

В России идею важности приобретения личностью собственного театрального опыта исповедовал Н.Н. Евреинов, высказавший мысль о существовании театрального инстинкта, который специфичнее эстетического чувства и шире узкопрофессионального понимания театральности⁸⁶. Как верно заметил Н.А. Хренов, «Н. Евреинов, ... утверждает, что игра вовсе не исчерпывается ни театром как видом искусства»⁸⁷. Зачатки театрального искусства Н.Н. Евреинов находил у животных и птиц, проявляемые в инстинктах преобразования, украшения и маскировки.

Сквозь призму концепции театра для себя советский и американский литературовед М. Липовецкий анализирует формы театрализованного жизнетворчества представителей позднесоветского андеграунда⁸⁸. При всей убедительности аргументов, приводимых исследователем для доказательства мысли о том, что перформативные практики художников-концептуалистов

⁸⁴ Dewey J. Art as experience. Perigee Trade, 1980. P. 284.

⁸⁵ Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Научная монография. М.: «Канон» РООИ «Реабилитация», 2012. С. 97.

⁸⁶ См.: Евреинов Н.Н. Демон театральности : сб. произведений / сост., общ. ред. и коммент. А.Ю. Зубкова, В.И. Максимова. М.: СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.

⁸⁷ Хренов Н.А. «Человек играющий» в отечественном варианте: зрелищно-игровая стихия в ситуации перехода к культуре чувственного типа // Наследие М.М. Бахтина: культура — наука — образование — творчество: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (22 мая 2018 года, Орёл). Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2018. С. 281.

⁸⁸ Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // Koinon. 2021. Т. 2. № 2. С. 106–141.

относятся к разновидности театра для себя, с этим мнением сложно согласиться. Если рассматривать перформативные практики и театр, как явления одного порядка, значит упразднить границы между театральным искусством и его фронтами, к которым относятся игра, театрализация и симулякры театральности⁸⁹. Более целесообразным представляется вынести перформативные практики в отдельную область театрального творчества, в которой они либо обретают, либо утрачивают свой художественный и «культурный статус»⁹⁰.

Близкой к сущности евреинской идеи театра для себя выглядит творческая деятельность В.И. Полунина, воплощающего концепцию театрализации жизни в области уличного театра и искусстве клоунады. Для Полунина на первом месте в театре оказывается человек и его смеховое, юмористическое мировосприятие, его тяга к театральному, праздничному преобразению повседневности⁹¹. Ценную мысль об эстетической функции театра высказал отечественный психолог А.Г. Асмолов, отметив, что поскольку театральное искусство разрушает «гомеостатические схемы сотворения мира с финальными концами, которые существуют в жизни»⁹², оно представляет собой не средство выживания (как обыкновенно думают идеологи политического, протестного театра), а «искусство жизни»⁹³.

Своеобразный взгляд на театр как праздник был у французского мыслителя эпохи Просвещения Ж.Ж. Руссо, сыгравшего заметную роль в научном осмыслении природы уличного театра во Франции. Руссо считал, что, поскольку театр является формой развлечения, необходимой человеку,

⁸⁹ См.: Журков М.С. К вопросу об основных фронтах театра // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 17.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ См.: Семенова Е.А. Концепция карнавальской культуры М.М. Бахтина в уличном театре В.И. Полунина // Казанский педагогический журнал. 2015. №5. Том. 2. С. 398.

⁹² Дмитревская М. «Это даже хорошо, что пока нам плохо»: страх как подарок эволюции и оптика театра. Беседу с Александром Асмоловым ведёт Марина Дмитревская // Петербургский театральный журнал. 2022. № 2 (108). URL: <https://ptj.spb.ru/blog/eto-dazhe-xoroshho-chto-poka-nam-ploxo-strax-kak-podarok-evolyucii-i-optika-teatra/?ysclid=lr13eo2ov929670890>. [Дата обращения: 23.10.2023.]

⁹³ Там же.

вопрос о том, хорош или плох театр сам по себе, слишком расплывчат. Качества театрального искусства можно определить только по его воздействию на публику⁹⁴. Руссо был уверен, что буржуазный театр увеличивает социальную дистанцию⁹⁵, а древний праздник, напротив, сближает людей. Театровед, историк французского уличного театра Д. Колдер, находясь в полемике с Руссо и Аристотелем, разработал свою антируссоистскую концепцию развития уличного театра, противопоставив себя тем театроведам, которые пытаются рассматривать уличный театр во Франции в контексте праздничной концепции театра Руссо. Подобные взгляды, согласно Колдеру, ошибочны, поскольку праздник для Руссо выступал специфической характеристикой деревенской жизни, противоположной укладу городской жизни. Д. Колдер считает модель буржуазного театра, созданную на основе аристотелевского мимесиса, негативным пространством уличного театра во Франции. В качестве причины появления в 1968 году театрального искусства на улицах Франции Д. Колдер предлагает видеть не ностальгию художников сцены по демократическим пространствам и способам общения, а пустующие театральные залы. Находя неубедительными аргументы исследователей, приводимые по поводу того, что основным отличием уличного театра является отсутствие зрительских мест и четвёртой стены, исследователь доказывает, что ирония театральных деятелей в адрес устаревших форм театра является основной причиной их обращения к уличному искусству. Колдер считает, что иронический обман становится необходим в создании карнавального эффекта игры уличного актёра. Своё доказательство Д. Колдер строит на анализе уличного спектакля «2CV Théâtre» французской театральной труппы «Théâtre de l'Unité» (в переводе с французского «Театр единства»). Согласно мнению Д. Колдера, театр «Théâtre de l'Unité» выходит

⁹⁴ Rousseau J.J. Politics and the Arts: Letter to M. D'Alembert on the Theatre, trans. Allan Bloom. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1960. P. 17.

⁹⁵ Wihstutz B. Introduction. In Performance and the Politics of Space Theatre and Topology / Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, 2013. P. 9.

за рамки популистского понимания уличного театра, как антитезы элитарному, институциональному закрытому театру. Спектакль «2CV Theatre» представляет для исследователя большую ценность, поскольку в нём присутствует ироническая игра актёров уличного театра. Д. Колдер опирается на мнение Д. Ребентиш, согласно которой, портрет актёра, созданный Руссо, похож на портрет ироника. Согласно Руссо, в отличие от оратора, который исполняет свою роль, говорит от своего имени⁹⁶, у актёра наблюдается миметический разрыв между собой и ролью, в результате которого он становится притворщиком. Руссо считает, что обман актёра может развлекать зрителя только в театре, поскольку в другом месте актёр культивирует талант обмана. Д. Колдер утверждает, что спектакль «2CV Théâtre» предлагает самоироническую модель отношения уличного театра к самому себе. Изначально, как отмечает исследователь, спектакль «2CV Théâtre» был «анонс-шоу», своего рода тизером пьесы «Dernier Val»⁹⁷. Ирония создателей спектакля «2CV Théâtre» состоит в том, что, задумываясь изначально как элитарный спектакль для большой аудитории, позже он превратился в народный театр для нескольких зрителей.

В отличие от Франции, где многие концепции театра основаны на философии Ж.Ж. Руссо, в России мыслителем, давшим ключ к интерпретации различных явлений театрального искусства, является философ М.М. Бахтин и его труд о карнавальной культуре Средневековья и Ренессанса. И.П. Уварова вспоминала, что советские «живописцы, поэты, актёры — подверглись ... “облучению”» этой книгой⁹⁸.

Театральный и кинорежиссёр Г.М. Козинцев признавался, что книга М.М. Бахтина о Достоевском помогла ему определить жанр фильма «Король

⁹⁶ Rousseau J.J. *Politics and the Arts: Letter to M. D’Alembert on the Theatre*, trans. Allan Bloom. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1960. P. 80–81.

⁹⁷ Calder D. 2CV Théâtre: Transgression, Nostalgia, and the Negative Space of French Street Theatre // *Theatre Journal*. 2017. P. 11.

⁹⁸ Уварова И.П. Парадокс Рабле // *Уличный театр против театра военных действий*. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 299.

Лир», назвать его карнавалом-мистерией. Д. Ким считает, что почти сразу после выхода в свет книги Бахтина о Рабле, в которой автор невольно предлагал театральным деятелям такую альтернативную драматическому искусству форму, как карнавал, стало заметно её влияние на определения театра и на саму театральную практику. Например, главный режиссёр «Театра на Таганке» Ю. Любимов действительно признавался в том, что внедряет идеи Бахтина в свои постановки⁹⁹. Однако, несмотря на популярность трудов М.М. Бахтина среди театральных деятелей¹⁰⁰, определения и понятия карнавальной культуры, предлагаемые философом, долгое время не укладывались в отечественный театроведческий тезаурус. «Показателем этого может служить история защиты кандидатской диссертации Л.М. Ивлевой, которая видела определённые перспективы применения бахтинской концепции карнавала в изучении дотеатрально-игрового языка русского фольклора. Однако во время защиты диссертации, члены комиссии оценивали игровую природу ряженья не по карнавальным принципам игры, а по критериям игры системы К.С. Станиславского»¹⁰¹.

Идеи М.М. Бахтина сыграли роль в разработке концепции программы «Уличные театры мира», организованной в рамках Третьей Всемирной театральной олимпиады в Москве в 2001 году. Уникальность этой Олимпиады состоит в том, что в качестве художественного руководителя программы «Уличные театры мира» был приглашён всемирно известный российский клоун В.И. Полунин, определяющий уличный театр как театр без

⁹⁹ Kim J. International theatre olympics: exchanging national traditions and leading new trends in theatre. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Athens, Georgia, 2012. P. 77.

¹⁰⁰ См.: Семенова Е.А. Театр поступка М.М. Бахтина // Ярославский педагогический вестник. 2019. 4(109). С. 212–218. URL: https://vestnik.yspu.org/releases/2019_4/31.pdf. [Дата обращения: 05.02.2023.]; Semenova E.A. Carnival in the absence of the actor // Southern Semiotic Review. 2019. 11(3), pp. 33–48. URL: https://www.southernsemioticreview.net/wp-content/uploads/2019/11/Semenova_Issue-11_3_-2019-SSR.pdf. [Review date: 12.24.2023.].

¹⁰¹ Семенова Е.А. Очная и заочная дискуссия вокруг международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. Т. 3. № 4. С. 214. URL: <https://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/227>. [Дата обращения: 10.02.2024.].

границ, как театр, который даёт возможность обычному человеку почувствовать вкус к собственному театральному творчеству. Идеи М.М. Бахтина о карнавализации как гибкой форме художественного видения, как эвристическом принципе познания реальности, и комическом катарсисе достигли в карнавальном пространстве уличного театра В.И. Полунина своего неожиданного художественного переосмысления и воплощения. Полунин считает переосмысление традиции карнавала, представление её в качестве праздника «театра для себя», превращающего будни в фантастическую реальность грёз, фантазии, смеха и свободы, определённым шагом в развитии современной уличной театральной культуры¹⁰². Д. Ким вполне справедливо считает, что В.И. Полунин хотел оживить карнавальные традиции через театрализацию, поэтизацию повседневности¹⁰³. В своих интервью В.И. Полунин говорит о том, что всякий раз, создавая мир, приближённый к его мечтам, он становится своеобразным протестом против обыденности и повседневности. Поэтому любая творческая акция В.И. Полунина — «подчёркнуто не политическая, а эстетическая»¹⁰⁴.

Сегодня в работе М.М. Бахтина о карнавальной культуре черпает вдохновение режиссёр Ю.В. Муравицкий¹⁰⁵, пытающийся восполнить острый дефицит карнавальной составляющей в драматическом театре за счёт использования потенциала площадного, уличного театра, карнавала, искусства клоунады.

Отдельные зарубежные теоретики проявили интерес к рассмотрению в свете концепции карнавальной культуры узкопрофессиональных вопросов

¹⁰² См.: Семенова Е.А. Концепция карнавальной культуры М.М. Бахтина в уличном театре В.И. Полунина // Казанский педагогический журнал. 2015. № 5. Том 2. С. 395–399.

¹⁰³ Kim J. International theatre Olympics: exchanging national traditions and leading new trends in theatre. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Athens, Georgia, 2012. P.78.

¹⁰⁴ Зарецкая Ж. «Караван мира»: как это было 25 лет назад // Фонтанка. ру. 13 июля, 2014. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/1655/?ysclid=lor5cn9fwv194965382>. [Дата обращения: 09.11.2023.]

¹⁰⁵ Чуликова Е. Рецензия на спектакль в Театре на Таганке «Чёрная кошка, белый кот» // INC NEWS. 6 февраля 2023. URL: <https://inc-news.ru/cultures/2:93205>. [Дата обращения: 06.02.2023.]

сценического искусства. Притом, что историк, теоретик театра П. Пави не проводит прямую параллель между театром улиц и карнавалом, он существенно расширяет диапазон интерпретаций театральных явлений, когда помещает их в контекст бахтинских представлений об интонации, диалогическом высказывании, карнавализации, гротескном теле и др.

Преподаватель Лондонского Королевского театрального колледжа Д. МакКоу защитил диссертацию, представляющую первое исследование возможностей применения идей М.М. Бахтина в театральной практике. Д. МакКоу находит в трудах М.М. Бахтина подтверждение своим мыслям о важности владения актёром техническими навыками вживания. Исследователь считает выдвинутый Бахтиным принцип вневходимости автора по отношению к герою универсальным для театрального искусства, поскольку в процессе вживания в героя актёр не должен переходить черту, за которой образ становится реальным, поскольку, если это произойдёт, герой заслонит и поработит актёра. В то же время Д. МакКоу считает, что карнавальное гротескное тело, описанное Бахтиным в книге о Ф. Рабле, не поддаётся репрезентации средствами актёрской игры, поскольку для его воплощения требуется иная философия и органика существования на сцене. Д. МакКоу полемизирует с М.М. Бахтиным на предмет того, что только в карнавале отсутствует рампа, приводя в пример театральных деятелей, которые утверждали, что сценическое представление не создаётся рампой, а разрушается. Д. МакКоу напоминает, что уже в конце XIX века театр окончательно созревает для того, чтобы не отказаться от рампы, но расширить её границы. И это, согласно МакКоу, есть не разрушение театральной условности, как считает М.М. Бахтин, а шаг театра вперёд, в сторону открытия своих новых возможностей. Э. Золя требовал переделывать сцену до тех пор, пока она не станет единым пространством со зрительным залом. Д. МакКоу считает, что в этом Э. Золя предвосхитил требования К.С. Станиславского, восставшего в начале XX столетия против театральной декламации. На упразднении рампы настаивал английский актёр

и режиссёр, художник Э.Г. Крэг, швейцарский теоретик театра, сценограф А. Аппиа¹⁰⁶.

Венгерский культуролог, литературовед М. Барсонь применяет теорию карнавала М.М. Бахтина в изучении английского театра эпохи Возрождения, уделяя особенное внимание карнавализации и декарнавализации фигуры клоуна в пьесах У. Шекспира. Карнавальное измерение пьес Шекспира, как считает исследователь, открывается только тогда, когда они разыгрываются на сцене¹⁰⁷. Мысль исследователя о том, что карнавал онтологически духовен¹⁰⁸, представляется особенно важной в свете дискуссии о социально-политической миссии карнавала. В частности, Барсонь считает неверным сравнение В. Тернера карнавала с лиминальностью, поскольку если примирение жизни и смерти невозможно, то жизнь становится единственной «сознательной» сферой полномочий карнавала, который карнавализует лишь индивидуальную, линейную реальность жизни, заканчивающуюся неминуемой смертью¹⁰⁹.

Авторы работы «Политика и поэтика трансгрессии» П. Стеллибрас и А. Уайт интерпретируют коллизии во взаимоотношениях карнавальной культуры и театрального искусства в истории Англии. В ракурсе используемой авторами теории трансгрессии М. Фуко карнавальная культура трактуется как постепенно вытесняемая из общества и приобретающая иные формы. М. Фуко считает, что современный человек живёт «среди переполненных сцен», где ему не хватает собственной индивидуальности. В труде «Язык, контрпамять, практика» М. Фуко отмечает, что историческое чувство предполагает три типа его использования. Первый тип — пародирующий, направленный против реальности и противостоящий истории как реминисценции. Второй тип — деструктивный, противостоящий

¹⁰⁶ McCaw D. *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Abingdon: Routledge, 2015. P. 51.

¹⁰⁷ Bársony M. *Shakespeare's clown the decarnivalization of the World in three of his dramas*. Doctoral dissertation. Budapest, 2016. P.15.

¹⁰⁸ Ibid, p. 235.

¹⁰⁹ Ibid, p. 234.

истории, данной как преемственность или традиция. Третий тип — жертвующий истиной, противостоящий истории как знанию¹¹⁰. Исходя из своего понимания современного мира как переполненного чужими традициями, знаниями, памятью истории, М. Фуко предлагает свою концепцию пространства, главной категорией которой является гетеротопия. Фуко выделяет три вида гетеротопии: кризисные, девиационные, смешанные (т.е. совмещающие в себе несколько несовместимых пространств). Кризисными гетеротопиями мыслитель называет «места ... зарезервированные за индивидами, оказывающимися в кризисном состоянии»¹¹¹. Девиационными гетеротопиями Фуко называет места, «куда мы помещаем индивидов, чьё поведение является девиантным по отношению к среднему или к требуемой норме»¹¹². Театр относится к третьей разновидности гетеротопии совмещающей «в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений»¹¹³.

Д. Ребентиш использует теорию гетеротопии в изучении гетеротопологии театра Ж.Ж. Руссо. П. Пэфанис, отмечая, что амбивалентное отношение горожан к улице, одновременно вызывающей доверие и страх, влияет на восприятие уличного театра, как девиантной гетеротопии¹¹⁴, касается тем самым важной проблемы противоположных интерпретаций уличного театра, обязанных различным трактовкам улицы.

К. Мэлоун считает, что улицы в городах, с их названиями, нанесенными на дорожные карты, являются способами организации нашего социального пространства, сохранения нашей личной безопасности. Современное устройство города упорядочено символическими разметками в виде названий улиц, тупиков, площадей, скверов, дорог, жилых домов,

¹¹⁰ Foucault M. *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell University Press, Ithaca, 1977. P. 160.

¹¹¹ Фуко М. *Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью*. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 197.

¹¹² Там же. С. 198.

¹¹³ Там же. С. 200.

¹¹⁴ Pefanis G.P. *The Streets Belong to the People: Scenes and Heterotopias in the City* // *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 2014. 22 (2). P. 180.

парковых зон и пр. Однако если в центре города границы прочерчиваются довольно строго, чтобы не допустить проникновение в городское пространство объектов или людей, разрушающих городской культурный ландшафт, то на окраинах города чёткость границ уменьшается. Поэтому улицы и площади, в широком понимании, представляют собой общественную зону городского пространства¹¹⁵ и потенциально остаются местом массовых беспорядков¹¹⁶, обладающим высоким девиационным потенциалом¹¹⁷. Н. Файф считает, что «улицы являются территорией социальных встреч и политических протестов, местами господства и сопротивления, местами удовольствий и тревог»¹¹⁸. Не случайно в криминологии улица определяется как потенциальное или актуализированное место совершения преступления. Уличная культура является связующей артерией между индивидуальным и коллективным началом в человеке, жилищем (крепостью, приватной территорией) человека, и улицей, как проходным двором (публичным пространством). Согласно мнению теоретика городского планирования Д. Джекобс, город ассоциируется у горожан с авансценой, «на которой главные роли играют шум, грязь, попрошайничество, торговля сувенирами и крикливая агрессивная реклама»¹¹⁹. В этом контексте уместно вспомнить суждения Я.А. Коменского, использовавшего улицы и площади в качестве метафорического

¹¹⁵ Белоусов А.Б., Давыдов Д.А., Кочухова Е.С. В постматериалистическом тренде: мотивация участников протеста в сквере у Театра драмы в Екатеринбурге // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2020. № 6. С. 53–72. URL: <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.6.1694>. [Дата обращения: 11.05.2023.]

¹¹⁶ Л. Абрамян рассматривает трансформацию архаичного ритуала, разворачивавшегося на церемониальной площади, а затем переместившегося на театральную площадь, приняв форму современных митингов и протестов. См.: Abramian L.A. Archaic Ritual and Theater From the Ceremonial Glade to Theater Square // *Anthropology & Archeology of Eurasia*. Volume 29. 1990. P. 45–69.

¹¹⁷ See: Whyte W.F. *Street corner society: The social structure of an Italian slum*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1943; Thrasher F. *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. Chicago, University of Chicago Press, 1963. 388 p.

¹¹⁸ Malone K. Street life: youth, culture and competing uses of public space // *Environment&Urbanization*. 2002. 14(3). P. 157.

¹¹⁹ Джекобс Д. *Смерть и жизнь больших американских городов*. М.: Новое издательство, 2011. С. 34.

описания варварского общества. В трактате «Лабиринт света и рай сердца» Коменский описывает площадь и улицы города, как настоящий Вавилон, воплощение лицемерия¹²⁰. На проблемах города заострял внимание Ж. Бодрийяр, отмечая, что современная цивилизация производит огромное количество отходов, в результате чего многие люди, живущие на окраинах больших городов, буквально рождаются на свалке. Как следствие, у людей, живущих вблизи свалок, растёт ненависть ко всему, что связано с цивилизацией и городским центром. Ненависть, как считает Ж. Бодрийяр, представляет «чрезмерную форму выражения безразличия и неприятия этого недифференцированного мира»¹²¹. Если не ненависть, то неприятие у многих горожан вызывает и уличное искусство¹²², уличная музыка; уличные дети¹²³, в адрес которых нередко употребляются уничижительные выражения¹²⁴.

Показательно, что вплоть до 80 годов XX века в Европе термин «стрит-арт» применялся в отношении незаконных вмешательств в публичное пространство¹²⁵. В словаре английского языка¹²⁶ слово «улица» определяется как проезжая часть; бездомный, безработный; вышедший из тюрьмы человек; уличное происшествие; уличные бои; уличный торговец; уличные люди; уличная одежда; место выступления уличного музыканта и т.д. Содержание современной зарубежной научной дискуссии, посвящённой уличной культуре¹²⁷, заключается в том, чтобы объяснить специфику творчества уличного художника¹²⁸.

¹²⁰ Коменский Я.А. Сочинения. Пер. с чешек, и лат./ Ин-т философии. М.: Наука, 1997. С. 24.

¹²¹ Бодрийяр Ж. Город и ненависть // Проект Байкал. 2006. 3(9). С. 26.

¹²² Boero G. Banksy e l'immagine di Londra: breve analisi dell'opera dello street artist britannico e delle sue conseguenze socio-culturali nella capitale del Regno Unito // Saggi/Ensayos/Essais/Essays. 2018. 20(11), pp. 70–88.

¹²³ Pietkiewicz-Pareek B. Street children during Covid-19 pandemic in India // Dialogo. 2021. 7(2), pp. 263–270.

¹²⁴ Watt P. Street performers and street culture // Routledge handbook of Street Culture. Edited by J.I. Ross, Routledge, 2021. P. 38.

¹²⁵ Bengtson P. The Street Art World. Lund: Almqvist & Wiksell, 2014.

¹²⁶ The American Heritage dictionary of the English language. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2016. 2084 pp.

¹²⁷ Pefanis G.P. The Streets Belong to the People: Scenes and Heterotopias in the City//

В русском языке «слово уличный обнаруживает определённую негативную оценку со стороны говорящего: уличные торговцы, певцы, художники (“работающий в пространстве улицы” — “не очень профессиональный, не очень серьёзный”), уличный мальчик (“проводящий значительное время на улице” — “бесконтрольный, беспризорный”) ... “удовлетворяющий вкусам, запросам обывателей; пошлый”»¹²⁹. В словаре В.И. Даля улица примыкает к дому, выступая лицом домов, простором вне избы¹³⁰. В толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой даётся несколько определений слова «улица»: «1. В населённых пунктах: два ряда домов и пространство между ними для прохода и проезда, а также само это пространство. 2. Пространство, место вне жилых помещений, под открытым небом (разг.). 3. Перен. Компания (обычно празднично проводящая время вне дома), противопоставляемая семье по своему отрицательному влиянию на детей, подростков»¹³¹.

В связи с вышесказанным становится понятно, почему уличный театр часто рассматривается сквозь призму концепта гетеротопии. Концепция Фуко позволяет увидеть многомерность¹³² данного искусства. С. Хедике рассматривает гетеротопию в качестве эстетической стратегии уличного театра «Опера Пагай», цель спектаклей которого заключается в

Gamma: Journal of Theory and Criticism. 2014. 22(2). P. 180.

¹²⁸ Bengtsen P. Street art studies: some thoughts on an emerging academic discipline, 2016. Available at: <https://www.inchiestaonline.it/arte-poesia/peter-bengtsen-street-art-studies-riflessioni-su-una-disciplina-di-ricerca-emergente/#EN>. [Review date: 9.11.2023.]; Bengtsen P. Street art and the nature of the city. In Peter Bengtsen // Bild och natur Tio konstvetenskapliga betraktelser Peter Bengtsen, Max Liljefors, Moa Petersén (red.) Lund studies in arts and cultural sciences. 2018. 16, pp. 125–138.

¹²⁹ Мао Я. Качественные значения относительных прилагательных с пространственной семантикой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-4 (78). С. 113.

¹³⁰ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах. М.: РИПОЛ классик, 2006. Том 4. Р-Я. 672 с.

¹³¹ Цит по: Бицадзе Г.Э. Улица как место совершения преступления // Вестник Калининградского филиала Санкт-Петербургского университета МВД России. 2018. № 4 (54). С. 133.

¹³² Соковиков С.С. «Переходность» и «разноместность» уличного театра в культурном пространстве // Искусство – образование – культура: традиции и современность. Сборник трудов всероссийской научно-практической конференции. 2019. С. 324–330.

моделировании иных миров и наделении пространства различными социальными функциями. Культурный антрополог Г. Сен-Джон опирается на концепцию гетеротопии М. Фуко при анализе феномена «Burning Man»¹³³, называя его событийной, трансформационной праздничной гетеротопией.

А. Лефевр добавляет к трём выделенным М. Фуко разновидностям гетеротопии ещё одну, которую можно отнести к карнавальной гетеротопии. А. Лефевр помещает ярмарочные площади, караван-сарай, пригороды в отдельную группу архетипических гетеротопий¹³⁴. К сожалению, труды А. Лефевра используются российскими исследователями стрит-арта У.С. Швиндт¹³⁵, Ю.А. Кузовенковой¹³⁶, оставаясь до сих пор не востребованными в изучении уличного театра. Без внимания остались в исследованиях уличного театра рассуждения А. Лефевра об образах бродяги и ребёнка (малыша) в фильмах Ч. Чаплина, как изнанке капиталистического общества¹³⁷.

Категория Ж. Делёза «дифференциальное присутствие» и концепция различия и повторения¹³⁸ позволяют Л. Кулл выявить специфику перформанса, которая, по мнению автора, заключается в процессах движения и становления, растворяющих зрителя в театральном событии. Л. Кулл использует данные концепты Ж. Делёза в изучении природы перформанса, обращаясь к «Живому театру»¹³⁹, утверждая, что движение от театра к улице

¹³³ See: St John G. *Alternative Cultural Heterotopia: ConFest as Australia's Marginal Centre* (PhD thesis). La Trobe University, 1999; St John G. *Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at ConFest* // *The Australian Journal of Anthropology*. 2001. 12(1), pp. 47–66; St John G. *Ephemeropolis: Burning Man, Transformation, and Heterotopia* // *Journal of Festive Studies*. 2020. 2(1), pp. 289–322.

¹³⁴ Lefebvre H. *The Urban Revolution*. Translated by Robert Bononno Foreword by Neil Smith. Minneapolis. London, University of Minnesota Press, 2003. P. 79.

¹³⁵ Швиндт У.С. Эстетическая и проблемная ориентация стрит-арта в восприятии городского населения (на примере Екатеринбурга) // *Koinon*. 2021. Т. 2. № 1. С. 100–115.

¹³⁶ Кузовенкова Ю.А. Хронотоп города в субкультурах уличных арт-практик: на материалах граффити и стрит-арта в Самаре // *Аспирантский вестник Поволжья*. 2013. № 3–4. С. 32.

¹³⁷ Lefebvre H. *Critique of Everyday Life. Vol. I: Foundations for Sociology of the Everyday*. Verso, 1991. P. 12.

¹³⁸ Делёз Ж. *Различие и повторение*. ТОО ТК «Петрополис», 1998.

¹³⁹ «Living theatre» был основан в Америке в 1947 году Д. Малиной и Д. Беком.

есть жест, приглашающий людей в театр, что в перформансе улица словно бросает вызов предвзятым представлениям о ней¹⁴⁰.

Внимания заслуживают теоретические работы Г. Модера, в которых доказывается онтологический статус несерьёзности уличного театра. Г. Модер считает Аристотеля виновником того, что на протяжении многих столетий комедия относится к низким жанрам¹⁴¹. Исследователь использует в своём анализе концепции и понятия Ж. Лакана, Ж. Делёза, М. Бахтина, А. Зупанчич, позволяющие, с его точки зрения, увидеть комедию как явление высшего порядка. Противопоставляя неидеологическую интерпелляцию уличного театра закону идеологической интерпелляции Л. Альтюссера, применяемому обыкновенно в отношении критериев театрального искусства, порождающего у зрителя «эффект идеологического узнавания»¹⁴² себя в кажущейся ему знакомой ситуации, Г. Модер допускает мысль о том, что если идеология «“трансформирует” индивидуумов в субъектов»¹⁴³ за счёт интерпелляции, то есть конституирования индивидов в качестве субъектов, то «в ситуации уличного театра действия прохожего ... лишены идеологического содержания ... Прохожий не только не узнаёт себя как субъекта, которого окликнули, но и может поучаствовать в представлении с альтернативной идентичностью, псевдо-идентичностью, попросту *в качестве кого-то другого*. (...) Это означает, что даже в ситуациях, когда зрители разыгрывают собственные субъектные позиции, к примеру, когда их просят сыграть самих себя, их действия опосредованы; это в строгом смысле игра»¹⁴⁴. Исследователь предполагает, что если идеологическая интерпелляция «аналогична “вере”, иллюзии, у которой есть обладатель»¹⁴⁵, то «интерпелляция ничего не подозревающего прохожего уличным актёром,

¹⁴⁰ Cull L. Differential presence: Deleuze and performance. A thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Drama. University of Exeter, 2009.

¹⁴¹ Moder G. Comedy and negativity // Stasis. 2013. 1. P. 204.

¹⁴² Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 437.

¹⁴³ Модер Г. Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре – и наоборот // Stasis. 2014. Т. 2, № 1. С. 95.

¹⁴⁴ Там же. С. 94–95.

¹⁴⁵ Там же.

... — это случай иллюзии других: прохожий отлично понимает, что всё это не более чем глупая игра, а странный парень перед ним — актёр. Но само это знание отнюдь не делает игру невозможной для прохожего, наоборот! Именно потому, что прохожий отлично понимает, что всё это игра, он или она может получить от неё ещё больше удовольствия»¹⁴⁶.

При этом исследователь обращает внимание на парадоксальный момент: чем больше действия уличного актёра лишены идеологического содержания, тем выше вероятность того, что они будут восприняты как субверсивные акты. На ответ, почему это происходит, Модер выдвигает гипотезу о погрешности, которую допускает сама философия идеологической интерпелляции, предложенная Альтюссером, предполагая, что субверсия, переводящая действия уличных актёров из безадресной, несубъектно направленной комической игры в разряд подрывных актов появляется тогда, когда «интерпелляция невинного прохожего в активного участника уличного представления ... есть слепое пятно идеологической интерпелляции. (...) — точка, в которой уличные представления могут стать субверсивными по отношению к господствующей идеологии»¹⁴⁷.

В этом же ключе рассуждает словенский философ А. Зупанчич, полагая, что Гегель был одним из первых, кто взглянул на комедию как на отчуждение субстанции от самой себя, ставшей субъектом¹⁴⁸. Суждения Гегеля дают повод А. Зупанчич видеть в комедии не совпадение «я» актёра и его персонажа, а обитание актёрского «я» в «я» персонажа. В комедии, считает философ, не субъект-актёр представляет комический характер зрителю, но субъект-актёр выступает в качестве бреши, через которую персонаж (характер) соотносится с самим собой, «представляя себя»¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Там же. С. 96.

¹⁴⁷ Там же. С. 99.

¹⁴⁸ Zupančič A. *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2007. P. 27.

¹⁴⁹ *Ibid.* P. 36.

Гегель высказал ряд суждений, крайне актуальных для сегодняшнего понимания прагматики комических явлений в уличном театре, в которых он сближается с М.М. Бахтиным во мнении относительно того, что «пороки людей, ... не комичны»¹⁵⁰, что «с того момента, когда комедия становится только средством осмеяния со стороны, — она (...) склоняется к карикатуре»¹⁵¹. Приходится признать, что разделение Г. Гегелем и М.М. Бахтиным комического и сатирического не было учтено исследователями карнавальной культуры и уличного театра. Б. Шепард, Л.М. Богад, С. Данкомб остановились только на одном высказывании Гегеля о том, что «история повторяется дважды: сначала в виде трагедии, а потом в виде фарса»¹⁵².

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что все интерпретации уличного театра строятся на основе театральных и культурологических концепций, которые базируются на трудах античных философов Платона и Аристотеля. Среди наиболее востребованных в интерпретациях уличного театра концепций можно выделить модель театра угнетённых А. Боалья, теорию карнавальной культуры М.М. Бахтина, эпический театр Б. Брехта, концепцию театрализации жизни Н. Евреинова. К категории важных исследований относятся научные изыскания Д. Колдера, в которых уличный театр рассматривается как результат иронической саморефлексии деятелей театрального искусства. Находящееся в стороне от магистральной линии изучения социально-политического потенциала уличного театрального искусства направление представлено статьями Г. Модера, в которых автор предлагает интерпретацию уличного театра как игровой, неидеологической интерпелляции. Работа о карнавальной культуре М.М. Бахтина находится в числе философских трудов, к которым наиболее часто обращаются исследователи уличного театра. В связи с тем, что концепция карнавальной

¹⁵⁰ Аникст А.А. Драма от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. С. 111.

¹⁵¹ Там же. С. 115.

¹⁵² Цит. по: Боров Ю.Б. Эстетика. Серия «Высшее образование». Ростов н/Д: Феникс, 2004. 704 с.

культуры не стала триггером появления интерпретаций развития уличного театрального искусства в России, возникает необходимость пересмотреть её положения, активно применяемые в зарубежных исследованиях уличного театра¹⁵³, с тем, чтобы проверить, возможно ли их использовать в качестве методологической основы теории развития современного российского уличного театра.

1.2. Карнавальная культура и уличный театр

На протяжении более чем полувека теория карнавальной культуры М.М. Бахтина вдохновляет исследователей на создание собственных научных понятий и концептов. Сегодня в научном лексиконе используются такие новые термины как тактический карнавал, карнавализованный протест, карнавализованный юмор, смеховой протест, смеховой активизм, пост карнавал¹⁵⁴, протестиваль. Концепция карнавала является эффективным инструментом анализа репертуара карнавальных и театральных практик в бывших постколониальных державах.

На фоне возрастающего интереса к протестному потенциалу карнавальной культуры заметен рост научных работ, в которых уличный театр рассматривается в качестве театра конфликта¹⁵⁵. В трудах, посвящённых природе карнавализованных протестов, применяется теория трансгрессии П. Стеллибрасса и А. Уайта¹⁵⁶, понятие Ч. Тилли «репертуар

¹⁵³ См.: Семенова Е.А. Зарубежная «карнавальная» культура: между идиомой и вирусным концептом // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EEISCRT). 2023. 4(5). С. 19–47; Семенова Е.А. Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры. // Национальный психологический журнал. 2023. № 3. С. 25–34.

¹⁵⁴ Thejaswini J.C., Shuaib Mohamed Haneef, M. Intersections of Protest, Art and Networked Space: Analysis of the Artistic Protest Post Carnival. *New Media Spectacles and Multimodal Creativity in a Globalised Asia* (pp.77–93), 2020.

¹⁵⁵ Erickson B. Grotesque logic: Catalan carnival utopias and the politics of laughter // *Visual Studies*. 2020. 36(4), pp. 1–17.

¹⁵⁶ Stallybrass P., White A. *The Politics and Poetics of Transgression*, Methuen, 1986.

раздора»¹⁵⁷, а также концепция перформативных актов «воплощённой памяти»¹⁵⁸ Д. Тейлор¹⁵⁹. Тема формирования театральной культуры под воздействием неформального карнавального института была подробно рассмотрена М.Д. Бристолем, который, обращаясь к концептам М.М. Бахтина¹⁶⁰, прослеживает неуловимое влияние духа карнавала на институт театра. К. Хиршкоп уверен, что автор теоретической работы о народной смеховой культуре недооценил роль политических процессов в истории.

Современные зарубежные авторы, в свою очередь, считают возможным использовать карнавал в качестве средства социального протеста¹⁶¹. Исследователи считают, что в таких странах как Нигерия¹⁶², Бразилия¹⁶³, Кения¹⁶⁴, Зимбабве¹⁶⁵, Сирия¹⁶⁶, карнавал и уличный театр являются формами отстаивания собственной самобытности и независимости¹⁶⁷. Наблюдается отход исследователей от искусствоведческого анализа

¹⁵⁷ Snyder A. Politicizing Carnival Brass Bands in Olympic Rio de Janeiro: Instrumental Protest and Musical Repertoires of Contention // *Latin American Music Review*. 2020. 41(1), pp. 27–58.

¹⁵⁸ Ibid. P. 29.

¹⁵⁹ Taylor D. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

¹⁶⁰ Bristol M.D. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York and London: Methuen, 1985. P. 6; 19–24; 38–39; 66; 135; 138; 200.

¹⁶¹ Semenova E.A. Review on the International Bakhtin Conference “Street Theatre vs Theatre of Military Actions” (16–18 October 2019, Moscow) and Collection of Scientific Proceedings 2020 // *Southern Semiotic Review*. 2020. 12(2). Pp. 23–24.

¹⁶² Ezeugwu C.A. et al. From stage to street: The #EndSARS protests and the prospects of street theatre // *Ikenga Journal of African Studies*. 2021. 22 (2), pp. 128–145.

¹⁶³ Neto E.V., Gastal S.A. Tourism and Culture: Carnival in the City of Maceió-Al (Brazil) // *Revista Lusófona de Estudos Culturais*. 2021. 8 (1), pp. 221–239.

¹⁶⁴ Kebaya C. Street Art and the Reconfiguration of Civic Advocacy in Nairobi City // *English Studies in Africa*. 2022. 66 (5), pp. 1–14.

¹⁶⁵ See: Sibanda N. Staging the Zimbabwean ‘revolution’: ‘Carnivalising’ the November 2017 demonstration // *Critical African Studies*. 2021. 13(1), pp. 1–16; Mangosho T., Chivandikwa N., Mlenga T. Radical Acting Techniques in Zimbabwean Street Theatre: Implications on Audience Criticality // *Journal for Studies in Humanities and Social Sciences*. 2016. 5(2), pp. 37–52.

¹⁶⁶ Elshazly D. Im)possibilities of Integration in Ashtar, REACT and Street Theatre: the Syrian Condition // *Journal of Scientific Research in Arts (Language & Literature)*. 2022. 1, pp. 76–95.

¹⁶⁷ Gugolati M., Klien-Thomas H. The Im/Possibilities of Digitising Caribbean Carnival // *Makings Journal*. 2022. 3(1); Jackson R.O. Atlanta’s Carnival as Cultural and Spatial Practice // *Contexts*. 2022. 21(2), pp. 57–59.

уличного театра в сторону социологии и политологии¹⁶⁸.

В частности, А.Ю. Эльхозе рассматривает уличный театр как средство повышения политической грамотности¹⁶⁹. М. Баса видит миссию уличного театра не в том, чтобы развлекать граждан, а в том, чтобы реформировать общество. Заострение в исследованиях уличной театральной культуры социальной тематики обусловлено влиянием нескольких факторов. Первая причина связана с доминирующим в зарубежных академических исследованиях взглядом на карнавал как культуру ненасильственного театрализованного сопротивления и протеста. Политологи, медиевисты, социологи, рассматривающие протестную, подрывную природу карнавала редко учитывают, что М.М. Бахтин исследовал карнавальную модель культуры на материале художественного произведения, а не реальной действительности. Данная тенденциозность относительно видения карнавала и карнавализованного юмора как политического акта¹⁷⁰ может быть объяснена своего рода «теоретической ... близорукостью»¹⁷¹.

Ещё один, менее очевидный фактор, — исследователи протестного потенциала карнавальной культуры и уличного театра оставили без внимания рассуждения М.М. Бахтина о юморе, иронии, сатире и пародии. Не останавливаясь далее на определениях карнавальной культуры М.М. Бахтина по причине их избыточного цитирования в зарубежных исследованиях, уделим внимание тому, что М.М. Бахтин писал о пародии, юморе, иронии и сатире. Вопреки заявлениям М.М. Бахтина о том, что в его планы не входило

¹⁶⁸ Семенова Е.А. Очная и заочная дискуссия вокруг международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2021. Т. 3. № 4. С. 214. URL: <https://galacticamedia.com/index.php/gmd/article/view/227>. [Дата обращения: 2.10. 2023.]

¹⁶⁹ Eldhose A.Y. Political conscientisation through street theatre: a study with reference to Kalyanasaugadhikam // *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2014. 9(4), pp. 340–354.

¹⁷⁰ Sombatpoonsiri J. Carnavalesque humor, emotional paradoxes, and street protests in Thailand // *Diogenes*, 2021.

¹⁷¹ Сербино М., Панчи М., Карпова А. Молодёжь и насилие: «уличное искусство» как метод разрешения конфликтов // *Философия. Психология. Педагогика*, 2015. Т. 25, вып. 4. С. 60.

«Более подробное рассмотрение отрицательного использования трансгredientных моментов избытка (высмеивание бытием) в сатире и комическом, а также своеобразное положение юмора», он озвучил ряд принципиальных позиций, на которых строится сегодняшняя наука о смехе и искусстве комического. Тема юмора уже присутствует в ранней работе М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности». Философ пишет о «юмористически-пародийных тонах», используемых А.С. Пушкиным в художественной характеристике Ленского¹⁷².

В «Слове в романе» М.М. Бахтин раскрывает специфику юмористического стиля, который «требует такого живого движения автора к языку и от него, такого непрерывного изменения дистанции между ними»¹⁷³. В «Проблемах речевых жанров» пародийно-ироническую акцентуацию Бахтин называет одним из проявлений свободно-творческого смешения, переоформления речевых жанров¹⁷⁴. Рассматривая пародию в текстах Ф.М. Достоевского, философ отмечает, что такие художественно-речевые явления как стилизация, пародия, сказ и диалог при определённых различиях, имеют сходство. В каждом из них Бахтин обнаруживает «двойное направление — и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь»¹⁷⁵. Эти явления Бахтин называет «двойко направленными словами (учитывающими чужое слово)»¹⁷⁶.

Размышляя о менипповой сатире, относящейся к «области серьёзно-смехового»¹⁷⁷, М.М. Бахтин акцентирует внимание на «карнавальном

¹⁷² Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Академия, 2000. С. 25.

¹⁷³ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 115.

¹⁷⁴ Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Академия, 2000. С. 273.

¹⁷⁵ Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7-ми т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 207.

¹⁷⁶ Там же. С. 208.

¹⁷⁷ Там же. С. 123.

характере пародии»¹⁷⁸. Относя мениппову сатиру к серьёзно-смеховому жанру, М.М. Бахтин поясняет, что данный жар не имеет отношения к амбивалентности серьёзного и смехового: мениппова сатира присуща карнавализованным формам, в которых силён момент самопародирования. М.М. Бахтин концептуально разделяет области юмора и иронии, когда исключает возможность «отрицательного использования трансгредивных моментов (избытка видения, знания и оценки)» в юморе и помещает иронию в один ряд со злобой, недоверием, цинизмом и вызовом¹⁷⁹.

Без внимания зарубежных исследователей уличного театра остаются рассуждения М.М. Бахтина о пародии, созвучные представителям формальной школы литературоведения Ю.Н. Тынянову и В.Б. Шкловскому¹⁸⁰. М.М. Бахтин и В.Б. Шкловский отмечают омолаживающую функцию пародии в романе. М.М. Бахтин близок к Ю.Н. Тынянову своими рассуждениями о том, что пародия творчески переоформляет различные жанры. По мнению Бахтина, для жанра мениппеи «характерно широкое использование вставных жанров», подаваемых «с разной степенью пародийности»¹⁸¹. Ю.Н. Тынянов приводит примеры произведений Достоевского, в которых автор пародирует тексты и приёмы Гоголя, сохраняя имена героев «для игры с ними»¹⁸², уделяя особенное внимание сходству и отличию пародии от стилизации. Согласно Тынянову, «стилизация, комически мотивированная или подчёркнутая, становится пародией»¹⁸³.

Вне фокуса внимания авторов, изучающих карнавальную концепцию Бахтина в изучении уличного театра, остались рассуждения Шиллера о комедии, цель которой состоит в том, чтобы «быть свободным от страсти»,

¹⁷⁸ Там же. С. 144.

¹⁷⁹ Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Академия, 2000. С. 167.

¹⁸⁰ Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.

¹⁸¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. Том. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 133.

¹⁸² Тынянов Ю. Архаисты и Новаторы. Ленинград: Прибой. С. 416, 429.

¹⁸³ Там же. С. 416.

которые развил Б.М. Эйхенбаум, считавший, что «комедия — это квинтэссенция искусства, ибо в ней идея уничтожения содержания формой находит полное воплощение»¹⁸⁴.

В то время как бахтинская трактовка пародии остаётся вне сферы изучения авторов, непосредственно анализирующих протестный потенциал карнавальной культуры и уличного театра, она тщательно изучается бахтиноведами¹⁸⁵; исследователями смеха, психологии восприятия комического, теоретиками театрального искусства. В частности, автор театрального словаря П. Пави обращается к М.М. Бахтину, когда встаёт на защиту пародийной природы комического бурлеска, подчёркивая его актуальность как современного диалогического жанра.

С одной стороны, отсутствие интереса исследователей к суждениям М.М. Бахтина о юморе, иронии, сатире и пародии можно объяснить тем, что первое издание работы М.М. Бахтина о Рабле появилось в США в 1968 году. То, что выход первого издания книги о Рабле в Америке совпал со студенческой революцией, может многое объяснить в причинах понимания бахтинского карнавала как инструмента протеста¹⁸⁶. В то же время можно предположить, что сторонники такого понимания концепта карнавальной культуры не слишком интересуются теоретическим изучением различий природы юмора и иронии. Однако второе допущение становится не столь очевидным, если учесть, что популярные западные теоретики крайне внимательны к семантическим теориям юмора и иронии В. Раскина и С. Аттардо. Кроме того, темы, связанные с изучением функциональности смеха и юмора в образовании, коммуникации, риторике, медицине, политическом дискурсе, искусстве, крайне востребованы в зарубежной науке. Возможно,

¹⁸⁴ Цит. по: Козинцев А.Г. Уничтожение содержания формой // Петербургский семинар по когнитивным исследованиям: доклады и стенограммы. Т. 1. СПб: Изд-во СПбГУ, 2022. С. 97.

¹⁸⁵ Rose M.A., Semenova E.A. Bakhtin on parody // *Bakhtin Bulletin*, 2021. 6. Available at: <https://bakhtin.mrsu.ru/2021-%e2%84%966/>. [Review date: 05.02.2024.].

¹⁸⁶ Grübel R.G. Carnival, Carnivalism and Bakhtin's Culture of Laughter. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, 2022; Kowalewski M. Karnawalizacja protest // *Stanrzczy*, 2014. 2 (7). P. 199.

что вследствие популярности прикладных тем, фундаментальный, металингвистический анализ феномена карнавализации М.М. Бахтина остался на периферии зарубежной науки о смехе. Даже крупнейший исследователь юмора С. Аттардо считает бахтинскую концепцию всего лишь одной из теорий литературоведения, заимствующих психологические идеи З. Фрейда и К.Г. Юнга¹⁸⁷.

При анализе причин распространения в зарубежной науке гибридных понятий, в которых слиты категории протеста и праздника, необходимо учитывать момент, связанный с традиционными взглядами на уличный театр в европейской культуре, как культуру народного правосудия и бунта. Весомую роль в изучении зрелищной стороны народных восстаний занимает теория социального катарсиса М. Глакмана¹⁸⁸. Н. Роджерс сфокусировал внимание на грузинской эпохе британской истории, в которую получили распространение народные бунты, вспыхивающие в период праздников¹⁸⁹. Французский историк Е. Ле Руа Ладюри в своём исследовании карнавала у римлян в 1580 году подчёркивает сходство карнавала с крестьянскими восстаниями¹⁹⁰.

Особое место в ряду работ, повлиявших на представление о зарубежном уличном театре, занимают исследования «шаривари»¹⁹¹. Шаривари относится к форме народного осуждения поведения и поступков, на которые не распространяются правовые санкции (измена супругов, неравный брак и т.д.). Согласно одной из версий, шаривари восходит к

¹⁸⁷ Attardo S. *Linguistic theories of humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994. P. 51.

¹⁸⁸ Gluckman M. *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen & West. New York, Free Press of Glencoe, 1963. 277 p.

¹⁸⁹ Rogers N. *Crowds, Culture, and Politics in Georgian Britain*. New York: The Clarendon Press, Oxford University Press, 1998. 291 p.

¹⁹⁰ Le Roy Ladurie E. *Carnival in Romans*. New York, Scholar, 1980. 426 p.

¹⁹¹ В переводе с английского *charivari* означает «кошачий концерт», шум, гам.

традиции театрализации судебных процессов¹⁹², со временем трансформировавшейся в пародийный атрибут праздника.

Обоснованной выглядит попытка Е.П. Томпсона объяснить разницу между развлекательным и карательным шаривари. В первом случае шаривари осуществляет функцию пародийного обрамления коллективного праздника. Смеховое поведение участников такого шаривари выполняет карнавальную функцию подобно той, которую осуществляют ряженые в рождество, скоморохи¹⁹³; актёры фольклорного театра и современные уличные актёры, выступающие на фестивалях, городских и корпоративных праздниках.

Во втором случае театральнo-пародийные, смеховые приёмы используются с целью подвергнуть обвиняемого публичному осуждению и остракизму¹⁹⁴. Несмотря на то, что исторические факты свидетельствуют о том, что карательные шаривари провоцировали рост уличных преступлений¹⁹⁵, отдельные исследователи настаивают на их сходстве с уличным театром¹⁹⁶. Это, в свою очередь, даёт основание подвергнуть критическому анализу научное направление, изучающее протестный потенциал карнавала и уличного театра. Далее будут представлены результаты анализа выборки исследований, опубликованных с 2006 по 2022

¹⁹² See: Frank R.M. Singing duels and social solidarity: The case of the Basque *Charivari*. In W.A. Douglass (Ed.), *Essays in Basque social anthropology and history* (pp. 43–80). Reno: Basque Studies Program occasional papers series. 1989. 4.

¹⁹³ См.: Белкин А.А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 192 с.

¹⁹⁴ Thompson E.P. “Rough Music” et charivari. Quelques réflexions complémentaires // *Le charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25–27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique* publiés par J. Le Goff et J. Schmitt, France, 1981. P. 274.

¹⁹⁵ Уваров П.Ю. Кто глаголет устами младенца? Дети и религиозное насилие во Франции // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки*. 2021. Т. 23, № 1. Рец. на кн.: Crouzet D. *Les enfants bourreaux au temps des guerres de Religion*. Paris: Albin Michel, 2020. 336 p. С. 295–296.

¹⁹⁶ Forsdyke S. Street theatre and popular justice in Ancient Greece: Shaming, stoning and starving offenders inside and outside the courts // *P&P*. 2008. 201(1), pp. 3–50; Magalhães de Oliveira G.C. *Popular Justice and Street Theatre in Late Roman Cities*. URL: https://www.academia.edu/14884954/Popular_Justice_and_Street_Theatre_in_Late_Roman_Cities. [Review date: 03.01.2023.]

год в зарубежной периодике и неперiodических изданиях, посвящённых протестному потенциалу карнавальнoй культуры. Были отобраны и проанализированы исследования, на примере которых показано, что, в случае, когда при анализе карнавальнoх явлений ирония и сатира рассматриваются в рамках категории юмора, карнавальнaя культура приравнивается к карнавализованнoму протесту, одной из форм которого является уличный театр.

Термин «протестиваль» был предложен активным участником анархистских и художественных проектов в Австралии в 90-х годах двадцатого столетия Д. Джейкобсоном. Однако в научный оборот данное понятие вошло благодаря академической научной деятельности культурного антрополога, специализирующего на изучении антиглобалистских акций, политическом театре и феномене «Burning Man»¹⁹⁷ научного сотрудника Центра критических и культурных исследований университета Квинсленда Г. Сент-Джона. Автор использует понятие «протестиваль» в отношении протестных движений «Карнавал против капитала»; «Захвати Уолл-Стрит» (Илл. 1), «Вернуть себе улицы» (Илл. 2)¹⁹⁸. Такие термины как *festal hacktivism*, *festal realms festival* в коннотациях автора, используемые для характеристики ночных митингов и карнавализованных протестов, характеризуют подрывной смех. Согласно положениям *protestival* концепции, театральнoй характер протеста позволяет отличить его от чистого карнавала. Протестиваль в понимании исследователя, представляет автономную культурную гетеротопию, созданную молодёжными группами в Америке в 60-70 годы XX века¹⁹⁹. Ссылаясь на работы представителя манчестерской научной школы В. Тернера, французского мыслителя М. Фуко, работу о

¹⁹⁷ St John G. *Sherpagate: Tourists and Cultural Drama at Burning Man*. In M. Nita, & J. H. Kidwell (Eds.), *Festival Cultures: Mapping New Fields in the Arts and Social Sciences* (1st ed., pp. 169–193), 2021.

¹⁹⁸ St John G. *Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics in the Present* // *Social Movement Studies*, 2008. 7 (2). P. 168.

¹⁹⁹ *Ibid.* P. 169.

Рагле М.М. Бахтина, автор приходит к выводу, что сращивание праздника, карнавала и протеста является возможным.

Л. Богад предлагает использовать в теории протестного движения понятие «тактический карнавал»²⁰⁰. Автор исходит из того, что попытка устранить в уличной протестной акции разделение между актёрами и зрителями, подобно карнавалу, никогда не создаст карнавальную ситуацию в бахтинском понимании. Однако использование иронии и юмора, как карнавальных тактик, позволяет, по мнению Богада, создать современную версию тактического карнавала. Л. Богад считает, что клоунада, ирония, сатира и юмор, как разновидности смеховой провокации, способны не только подорвать незыблемость авторитарных режимов, но и помочь самим смеющимся преодолеть напряжение, испытываемое по отношению к этим авторитетам. Исходя из этого, Л. Богад утверждает, что за счёт расслабляющего, развлекательного, праздничного компонента, юмор может повышать эффективность демонстрации. Если саркастическая сатира, по мнению исследователя, обладает эффектом новизны и удивления, то ирония предлагает вариативность значений и смыслов, провоцируя прохожих на собственную интерпретационную работу²⁰¹. При этом Л. Богад предупреждает, что, используя в тактическом карнавале иронию, нужно быть готовым к тому, что публика может ответить на иронию иронией. Л. Богад доказывает, что показателем результативности карнавальной тактики ненасильственного сопротивления является полное отсутствие агрессии полицейских по отношению к действиям клоунов-повстанцев (Илл. 3, 4).

Однако ставка, сделанная Богадом на эффект ненасильственного сопротивления, привела к обратному результату. Во время одного из уличных перформансов клоунской армии, полицейские, не обратив внимания на использование клоунами принципа неидеологической интерпелляции,

²⁰⁰ Bogad L.M. Tactical Carnival: Social Movements, Demonstrations, and Dialogical Performance // In M. Schutzman, J. Cohen-Cruz (Eds.), *A Boal Companion: Dialogues on Theater and Cultural Politics* (pp. 46–58). London: Routledge, 2006.

²⁰¹ Ibid. P. 53.

арестовали нескольких его участников. Вследствие того, что автор не даёт определений самих понятий иронии и юмора, ирония в данной трактовке остаётся семантически насыщенной формой юмора²⁰².

Влияние идеи Л.М. Богада о тактическом карнавале как модификации средневекового карнавала обнаруживается не только в изучении карнавализованных протестов, политического театра, клоунфронтации, но наблюдается и в сфере изучения такого социально-политического явления, как публичная дипломатия. Научный сотрудник Шеффилдского института международного развития и старший научный сотрудник Академии высшего образования (SFHEA) Д.В. Чернобров использует в своих работах, посвящённых роли вербального юмора в публичной дипломатии, термин «*strategic humour*», понимая под ним упрощённую, развлекательную интерпретацию политического события. Чернобров считает, что помимо того, что юмор отстаивает ту или иную точку зрения, он может создавать постреальность, в которой внешнеполитические проблемы презентуются через их имитацию, вымышленные сценарии. Согласно исследователю, юмор — это способ рассказать хорошую историю²⁰³. Нужно отметить, что автор редко и крайне сдержанно подкрепляет свои тезисы теоретическими данными в области смеха и юмора, единожды ссылаясь на Д. Моррела и К. Грюнера²⁰⁴.

Результатом совместной рефлексии Б. Шепарда, С. Данкомба и Л. Богада проблемы повышения эффективности акций карнавального сопротивления стала совместная статья, посвящённая особенностям игры и карнавала в условиях протестной активности. Для характеристики клоунады, юмора, розыгрыша, карнавала авторы используют определение игры Й. Хёйзинги, который, как известно, не даёт развернутое определение

²⁰² Ibid.

²⁰³ Chernobrov D. Strategic humour: Public diplomacy and comic framing of foreign policy issues // The British Journal of Politics and International Relations. 2021. 24(2), pp. 277–296.

²⁰⁴ Ibid.

комическим играм и играм беспорядка²⁰⁵. В отдельной статье Б. Шеппард подробно останавливается на анализе игры, выделяя пять её разновидностей. К первой разновидности исследователь относит социальную и культурную игру, где культура — зависимая переменная, которой можно и нужно манипулировать. Второй тип игры — творческая игра, в которой элементы создают условия для импровизации. Третий вид — игра как перформанс, спектакль, шекспировская метафора «Весь мир — театр». Четвёртый тип — серьёзная игра. Пятый вид — целительная игра, репетиция свободы действий, игровое преодоление жизненных барьеров²⁰⁶. Можно заметить, что ни в одном из перечисленных типов игры Б. Шеппард не упоминает юмор и комизм.

Д. Хаммонд уточняет термин «тактический карнавал» Л. Богада, предлагая видеть в нём совмещение карнавала общинного и намеренного²⁰⁷. В фокусе внимания автора находятся такие, ставшие хрестоматийными, примеры карнавальных протестных акций и движений, как акция «Карнавал против капитала»²⁰⁸; действия группы «Повстанческая армия клоунов» (CIRCA) и акция «Захвати Уолл-Стрит». Автор критикует мнение исследователей, пытающихся сочетать карнавал с политической акцией, искажающих бахтинскую идею карнавала, который, в отличие от практик карнавального протеста с явно выраженной политической повесткой, не имеет инструментальной цели. Однако это не мешает Д. Хаммонду видеть в данных примерах одновременно проявление карнавала в бахтинском смысле и намеренного карнавала. С его точки зрения, участники таких смешанных карнавалов используют тот же средневековый карнавальный юмор, только

²⁰⁵ Shepard B., Bogad L.M., Duncombe S. Performing Vs. The Insurmountable: Theatrics, Activism, and Social Movements // *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. 2008. 4(3). P. 7.

²⁰⁶ Shepard B. Play, Creativity, and the New Community Organizing // *Journal of Progressive Human Services*. 2005. 16(2). P. 51.

²⁰⁷ Hammond J.L. Carnival against the Capital of Capital: Carnavalesque Protest in Occupy Wall Street // *The Politics of Carnival of Festive Studies*. 2020. 2 (1). P. 78.

²⁰⁸ Bogad L.M. Carnivals against Capital: Radical Clowning and the Global Justice Movement // *Social Identities*. 2010. 16, pp. 537–557.

предназначенный для того, чтобы донести до общества актуальное политическое высказывание²⁰⁹.

М. Ковалевский делает попытку теоретически связать концепцию карнавальной культуры М.М. Бахтина и уличный театр, предлагая ввести категорию карнавализованного протеста. Карнавализация протеста понимается исследователем как использование наследия карнавальных форм в тактиках протеста²¹⁰. Автор утверждает, что танец огня, маски, костюмы, куклы, музыка и акробатика — тот игровой арсенал, который протестующие превращают в опасные политические инструменты. Автор обращает внимание на театральность реквизита участников карнавализованных протестов, а также такие исторически повторяющиеся карнавально-театральные формы выражения как пародии на проповеди, разыгрывание фальшивой свадьбы, карнавальные дуэли²¹¹.

Внутри семантического пространства уличного театра М. Ковалевский стремится провести линию, разделяющую его на развлекательный и политический уличный театр. Как правило, политический уличный театр использует куклы, изображающие карикатуры на фигуры капиталистов, империалистов, политиков. Автор находит в политическом уличном театре карнавальные атрибуты, одним из которых является маска, скрывающая лицо, позволяющая субъекту, подобно участнику карнавала, стать частью общего политического тела²¹². Главный вывод, к которому приходит автор, состоит в том, что тактики карнавализованных протестов, вопреки ожиданиям, начинают существенно ослаблять протестный настрой участников, вызывая обратный эффект.

Дж. Сомбатпунсири использует понятие «смеховое сопротивление», рассматривая его на примере акций протеста сербской группы «Отпор»,

²⁰⁹ Hammond J.L. Carnival against the Capital of Capital: Carnavalesque Protest in Occupy Wall Street // *The Politics of Carnival of Festive Studies*. 2020. 2 (1). P. 79.

²¹⁰ Kowalewski M. Karnawalizacja protest // *Stanrzeczy*. 2014. 2 (7). P. 201.

²¹¹ Ibid. P. 203.

²¹² Ibid. P. 204.

фиксируя такие формы смехового сопротивления как карнавалы, митинги, остроумные лозунги и сатирический уличный театр²¹³. По мнению исследователя, пародия стала ключевой формой юмора, используемой активистами для кооптации национальных символов и исторических нарративов.

Согласно точке зрения Дж. Сомбатпунсири, сатира, пародия и карнавал являются проявлениями юмора²¹⁴. Дж. Сомбатпунсири считает, что сатира, как самый свирепый тип юмора, чаще всего используется в преднамеренной атаке противника, поскольку политическое заявление, лежащее в основе сатиры, более явное, чем в других жанрах юмора. Два основных оружия сатиры, эффективных при ниспровержении авторитетов — мимесис и искажение. Если сатирическая шутка работает на «поражение», уничтожая противника на его собственной территории заблуждений²¹⁵, то пародия, по мнению Сомбатпунсири, более деликатно ослабляет объект атаки посредством подражания. Объектом пародии обычно выступает произведение искусства, в котором пародия стремится разрушить его единство формы и содержания²¹⁶.

С. Попович и С.А. МакКленнен считают, что смеховой активизм является залогом успеха ненасильственного сопротивления²¹⁷. Авторы черпают вдохновение в концепции М. Соренсен, посвятившей не одну работу изучению роли юмора и смеха в политической активности²¹⁸. С. Попович и С. МакКленнен придерживаются мнения, что использование юмора и иронии для подрыва превосходства расы, угнетающей другую расу, восходит к

²¹³ Sombatpoonsiri J. *Humor and Nonviolent Struggle in Serbia*. Syracuse: Syracuse University Press, 2015. P. 99.

²¹⁴ Ibid. P. 4.

²¹⁵ Ibid. P. 8.

²¹⁶ Ibid. P. 9.

²¹⁷ Popovic S., McClennen S.A. *Laughtivism: The Secret Ingredient From the book. Pranksters vs. Autocrats*. London: Cornell University Press, 2020. P. 37.

²¹⁸ See: Sørensen M. *Humour in Political Activism: Creative Nonviolent Resistance*. London: Palgrave Macmillan, 2016; Sørensen M. *Laughing on the Way to Social Change: Humor and Nonviolent Action Theory*. *Peace & Change*. 2017. 42(1), pp. 128–156.

временам Третьего рейха, от шуток и карикатур, используемых норвежцами против нацистской оккупации, до речи Ч. Чаплина в «Великом диктаторе». Такое явление как Повстанческая Армия клоунов понимается авторами, как проявление смехового активизма, способного подорвать чужой авторитет за счёт его комической репрезентации²¹⁹.

Понятия, разработанные в области изучения карнавализованных протестов, становятся научной базой и для российских исследователей, предпочитающих брать за основу зарубежные разработки в области изучения карнавальской культуры и юмора. Ю.Н. Алисиевич, анализируя понятие «смеховой протест», обращается к зарубежным исследованиям потенциала юмора и смеха в практике ненасильственного протеста, отдавая предпочтение работам М. Соренсен. При этом исследователь существенно путается в таких терминах как смех, юмор, сатира, шутка, когда утверждает, что «комическое проявляется в множестве видов, жанров и форм: от традиционного разделения на юмор, иронию, сатиру и сарказм до огромного поля онлайн-юмора (например, мемы, троллинг, хештеги и т.д.) и перформативных форматов (например, розыгрыши, партизанский театр, “карнавальные” митинги)²²⁰, демонстрируя, вслед за зарубежными авторами, терминологическую небрежность в обращении с этими понятиями.

Несмотря на то, что в концептах и понятиях российских исследователей, разработанных на основе бахтинской концепции, юмор и ирония чаще, чем у зарубежных теоретиков, противопоставляются друг другу, в них нередко встречаются терминологические неточности и понятийные пробелы. Например, юмор для Л.Е. Пинского, как замечает А.Г. Козинцев, «как и для большинства эстетиков прошлого, ... — ...

²¹⁹ Popovic S., McClennen S.A. Laughtivism: The Secret Ingredient From the book. Pranksters vs. Autocrats. London: Cornell University Press, 2020. P. 37.

²²⁰ Алисиевич Ю.Н. «Смеховой протест»: комическое в современном активизме // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2022. No 4. С. 163.

“личностный приемник безличного древнейшего типа комического”²²¹.
 Позиция, которой придерживается большинство российских эстетиков, заключается в том, что комическое проявляется «в самых разных формах — от анекдота и карикатуры до саркастических выпадов и откровенных оскорблений»²²². Защита кандидатской диссертации М.М. Бахтина, как известно, перешла из научной плоскости в политическую²²³, так как соискателя заподозрили в чрезмерной увлечённости анализом смеха развлекательного и безыдейного²²⁴.

Например, известный советский и российский эстетик Ю.Б. Борев, высоко ценивший книгу Бахтина о творчестве Рабле за то, что её автор дал «теоретически глубокую и точную характеристику народного карнавального смеха»²²⁵, находился во внутренней полемике с Бахтиным по ряду вопросов. Ю.Б. Борев отмечал, что «в своей общей концепции комического, ... автор переисторизировал, передиалектичил. (...) За текучестью и изменчивостью ... упустил из виду историческую устойчивость и колоссальный консерватизм жизни, которая всякий раз, как её ни меняй, возвращается в ином виде к каким-то сходным, изначально прочным системам, конструкциям, принципам»²²⁶. Изначально Ю.Б. Борев отстаивал права сатирического смеха, который, по его мнению, не в меньшей степени, чем смех карнавальный, «способен анализировать состояние мира»²²⁷, казнить несовершенства мира. Однако позже исследователь признал, что «сатирик

²²¹ Козинцев А.Г. Леонид Пинский и философия комического / Почему Бог спит: Самиздатский трактат Л.Е. Пинского и его переписка с Г.М. Козинцевым / Сост., подг. текста, коммент., предисл. и заключ. ст. А.Г. Козинцева. СПб.: Нестор-История, 2019. С. 94.

²²² Гурова Е.К., Ломыкина Н.Ю. Карнавал в Сети: как формула протеста побывала мемом // Медиалингвистика, 2020. 7(3). С. 319.

²²³ Дубровская С.А. Бахтинская концепция смеха Н.В. Гоголя в социокультурном контексте 1940-1950-х гг. // Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвящённый М. М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей, 2017. С. 270.

²²⁴ Там же. С. 276.

²²⁵ Борев Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость. М.: Искусство, 1970. С. 40.

²²⁶ Там же. С. 42.

²²⁷ Там же. С. 41.

знает только отрицающий смех и ставит себя вне осмеиваемого явления — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, осмеиваемое становится частным явлением»²²⁸.

Нужно заметить, что подобная эволюция взглядов Ю.Б. Борева на смех представляется большой редкостью, поскольку в российской эстетике наблюдается устойчивое стремление видеть смеховую культуру в качестве орудия критики. Сегодня в российских и зарубежных исследованиях одним из научных трендов продолжает оставаться тема политического юмора²²⁹. Внимание исследователей приковано к политическому трикстерству²³⁰, юмору как компоненту артивистских интервенций²³¹, оскорбительному юмору, выступающему современной формой карнавализации²³². Подобные исследования способствуют тому, что юмор из разряда вторичной моделирующей системы переходит в статус первичной моделирующей системы. Но, как известно, если исключить основную знаковую, символическую функцию из человеческих привилегий, юмор вернётся на самый общий с животными уровень игровой агрессии, так и не поднявшись на ступень смехового отрицания знаков и символов культуры.

Стремясь выдать сатиру и иронию за юмор и клоунаду, авторы признают обратный эффект смеховых стратегий, которые, вопреки ожиданиям, начинают существенно ослаблять протестный настрой участников, приводя к обратному эффекту. Тенденциозность теоретиков политизации театра и карнавала, стирающих различия между карнавалом,

²²⁸ Боров Ю.Б. Эстетика. Серия «Высшее образование». Ростов н/Д: Феникс, 2004. С. 313.

²²⁹ See: Noderer S. No Laughing Matter? The Potential of Political Humor as a Means of Nonviolent Resistance: A Case Study of Syria // *Zeitschrift für Friedens- und Konfliktforschung*. 2020. 9(3), pp. 255–277.

²³⁰ См.: Ильин А.А. Политическое трикстерство в контексте коммуникативной политики // *Вопросы элитологии*, 2022. 4. С. 30–40; Оськина О.И. Карнавальность как маркер современной девиантной политической культуры // *Вопросы элитологии*. 2022. 2. С. 115–128.

²³¹ See: Milohnić A. Artivistic interventions as humorous re-appropriations // *European Journal of Humour Research*. 2015. 3(2/3), pp. 35–49.

²³² See: Graefer A., Kilby A., Kalviknes Bore I.-L. Unruly Women and Carnavalesque Countercontrol: Offensive Humor in Mediated Social Protest // *Journal of Communication Inquiry*. 2018. Pp. 19–21.

политическим театром и уличным театральным искусством²³³, приводит к вульгаризации бахтинской концепции карнавальной культуры, заводя в теоретический тупик²³⁴. Несмотря на то, что такие зарубежные термины и понятия, как тактический карнавал, смеховое сопротивление, смеховой активизм и др., используемые в изучении карнавальной культуры, формально синонимичны таким понятиям, как игровая агрессия, смеховой негативизм, на уровне семантики они выступают их антагонистами.

«Исходя из вышесказанного, можно заключить, что зарубежные практики, в отношении которых применяются данные понятия, корректнее рассматривать в русле процессов декарнавализации и политического театра. Данные слова и словосочетания имеют право на существование в теоретической области изучения карнавальной культуры в том случае, если воспринимаются как идиомы или вирусные концепты, направленные на то, чтобы наполнить карнавальную форму декарнавальным содержанием. В результате мы возвращаемся к выводу, который К. Эмерсон сделала более двадцати лет назад, заявив, что только безумцам придет в голову устраивать карнавал вокруг революции. К сожалению, не теряет сегодня актуальности и утверждение исследовательницы относительно того, что до сих пор именно в США (в которой, по иронии судьбы, область исследований смеха развивается довольно успешно) наиболее популярно заблуждение о том, что карнавал

²³³ В частности, этим и другим вопросам была посвящена Международная бахтинская научно-практическая конференция «Уличный театр против театра военных действий» (Москва, 16–18 октября, 2019 г.), соучредителями которой выступили ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО» и Некоммерческое партнёрство «ТЕАТР-ЭКС». В фокусе внимания участников конференции находились проблемы политизации карнавальной культуры и современного уличного театра в России и за рубежом. См.: Материалы международной научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» (Москва, 16-18 октября 2019 г.). / Программа и тезисы. М.: ИХОиК РАО, 2019. 91 с.; Семенова Е.А. Уличный театр против театра военных действий... (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России) // Академические тетради. Сборник статей. Вып. 19. М.: Грант Принт, 2019. С. 132–159.

²³⁴ См.: Семенова Е.А. Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры // Национальный психологический журнал. 2023. № 3. С. 25–34.

может быть использован в качестве тактики перманентной революции или поля сражения»²³⁵.

Анализ природы уличного театра и карнавальной культуры даёт основание резюмировать наличие между ними сходств и отличий на функциональном и семантическом уровне. На уровне семантики уличный театр может выступать манифестацией серьёзной игры, которая обнаруживается в манипулятивных механизмах протестных акций, где уличный театр используется как приём. Не случайно, чтобы повысить резюмируемость уличного театра зарубежные теоретики предлагают либо поднять его на уровень трагедии, усилив его семантическую нагрузку, либо возложить на уличный театр социально-политическую миссию. Если карнавальная культура может лишь выхолащиваться в социально-ролевую игру, то уличный театр, находясь на стадии социально-ролевой игры, может наращивать свой карнавальный потенциал. Толкованиям в логике теории карнавала не поддаются только те девиантные гетеротопии, которые, пустив корни на почве уличного театра, пытаются изменить его функцию на декарнавальную, замаскировавшись под карнавал.

1.3. Потенциал исследований игры, смеха и юмора в изучении уличного театра

В одном случае, исследования игры, смеха и юмора могут существенно помочь в изучении механизмов трансформации уличного театрального искусства в завуалированные формы агрессии, совмещающие смех и серьёзность²³⁶. В другом случае, они дают возможность выявить смеховой, карнавальный потенциал современного уличного театра. В свете

²³⁵ Семенова Е.А. Зарубежная «карнавальная» культура: между идиомой и вирусным концептом // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EEISCRT). 2023. 4(5). С. 42.

²³⁶ Артёмова Ю.А. Ипостаси смеха. Ритуал, традиция и юмор. Российский государственный гуманитарный университет. М.: Смысл, 2015. С. 201.

современных междисциплинарных исследований смеха и юмора, более очевидным становится завуалированное стремление теоретиков протестных карнавалов видеть смех и юмор в качестве инструментов манипуляции.

«Челок играющий» Й. Хёйзинги

Й. Хёйзинга внёс существенный вклад не только в развитие игровой теории культуры, но и в изучение эволюции культурных форм, убедительно показав в работе «*Homo ludens. Человек играющий*», как в результате прогресса человечества в сфере завоевания природы в обществе начинают преобладать серьёзные игры. Рассуждения голландского культуролога о регрессии от игры к серьёзности, получили дальнейшее развитие в трудах антропологов, культурологов, философов, изучающих игровые концепции культуры, природу смеха и юмора. Сегодня большинство исследователей разделяют точку зрения Хёйзинги относительно того, что «Понятие игры как таковой — более высокого порядка, нежели понятие серьёзного. Ибо серьёзность стремится исключить игру, игра же с легкостью включает в себя серьёзность»²³⁷.

В свою очередь, мы солидарны с антропологом, исследователем природы смеха А.Г. Козинцевым в том, что метафора «человек играющий» может быть воспринята как научное понятие только тогда, когда приходит понимание того, что «смех — отнюдь не метафора! Причина его особого статуса стала ясна (впрочем, лишь немногим) в XX в., когда пропасть между физиологией, психологией и философией оказалась заполнена благодаря появлению биологической науки о поведении — этологии»²³⁸.

Вследствие того, что Й. Хёйзинга не углубляется в частные случаи, в которых смех сопутствует игре, исследователи полагают, что несерьёзная ипостась игры его не интересует. Между тем из текста книги «Человек

²³⁷ Хёйзинга Й. *Homo ludens. Человек играющий* / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 79.

²³⁸ Козинцев А.Г. *Язык — реальность — игра — смех: Антропологические фрагменты*. М.: Издательский Дом ЯСК, 2024. С. 185.

играющий» следует, что Хёйзинга считает веселье, забавность, шуточность и несерьёзность игрового действия неотъемлемой его частью. Исследователь находит, что «*aardigheid* [забавность] игры, сопротивляется любому анализу, любой логической интерпретации»²³⁹. Й. Хёйзинга уделяет смеху достаточное внимание, пусть, по его мнению, и второстепенному, необязательному компоненту игры, справедливо отмечая, что если «чисто физиологическая способность смеяться присуща исключительно человеку»²⁴⁰, то игровая функция у человека является «общей с животными»²⁴¹. Й. Хёйзинга делает два важнейших вывода, касающиеся связи игры и комического, смеха и игры. Первый вывод Хёйзинги гласит, что «всё, что касается смеха, касается и комического», что «комическое ... подпадает под понятие несерьёзного»²⁴². Во втором выводе утверждается, что «комическое стоит в несомненной связи со смехом, ... возбуждает смех, ... его взаимосвязь с игрой носит второстепенный характер»²⁴³.

К аксиоматическим суждениям можно отнести мнение Хёйзинги о том, что всё, что касается комического имеет отношение к несерьёзному. Спорным с точки зрения современной науки о смехе выглядит утверждение Хёйзинги о том, что комическое всегда вызывает смех. Несмотря на то, что культуролог не стал развивать эту мысль, он коснулся важных вопросов, связанных с отличием игры от комического, смеха, шутки, забавы; значением формы и содержания в комическом искусстве; специфики игры в искусстве клоунады; взаимосвязи смеха и юмора и др.

Культурную незрелость Хёйзинга сравнил с пуэрилизмом²⁴⁴. Пуэр в теории игровой природы культуры Й. Хёйзинги (в отличие от понятия

²³⁹ Хёйзинга Й. *Homo ludens. Человек играющий* / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 25.

²⁴⁰ Там же. С. 29.

²⁴¹ Там же.

²⁴² Там же.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Как известно, понятие «пуэрилизм» утвердилось в психиатрии благодаря французскому невропатологу и психиатру Э. Дюпре, предложившему в 1903 году данный

«пайдиа», употребляемого Р. Кайуа) выступил не только символом культуры взрослых, подражающих миру детства, но стал выражением апофеоза утраты культурой своего агонального начала. «Судьба термина “пуэрилизм” имеет сходство с такими понятиями, как “неотения”, “гетерохрония”, “хронотоп” и др., изначально введёнными в естественнонаучных дисциплинах для характеристики физических и биологических явлений, позже транспонированными на различные культурные процессы»²⁴⁵.

Й. Хёйзинга признавался, что не сразу пришёл к выводу, что пуэрилизм не относится к игровому феномену. Трудности при распознавании им в пуэрилизме неигровых черт, были обусловлены сложностью, которая возникла при попытке отличить ребячество и наивность от подлинной игры, поскольку в пуэрилизме, на первый взгляд, ярко проступают именно игровые настроения. Изначально Хёйзинга рассматривал пуэрилизм в качестве результата игровой деятельности, которая «вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчёркивающие своё отличие от прочего мира всевозможной маскировкой»²⁴⁶. На этот спорный момент в определении игры Хёйзинги обратил внимание Р. Кайуа, предположивший, что «когда секрет, маска, переодевание выполняют некоторую сакраментальную функцию, можно быть уверенным, что перед нами не игра, а социальный институт. Всё, что по природе является таинством или симуляцией, близко к игре; но нужно ещё, чтобы в нём преобладало фиктивно-развлекательное начало»²⁴⁷.

Однако при детальном анализе Хёйзинга обратил внимание на то, что ребячество проявляется не в игровых потребностях индивида, а в его

термин в качестве характеристики психопатологического состояния взрослого человека, проявляемого черты ребёнка.

²⁴⁵ Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 211.

²⁴⁶ Цит по: Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 44.

²⁴⁷ Там же.

«банальных развлечений»²⁴⁸. Более того, пуэра отличает чрезмерная подозрительность, фанатизм, нетерпимость ко всему отличному от него, «подверженность любой иллюзии, если она льстит себялюбию или групповому сознанию»²⁴⁹. Главной причиной нарастающего в культуре пуэрилистского потенциала Хёйзинга считал «ослабление моральных стандартов»²⁵⁰ в обществе. В итоге культуролог стал использовать термин «пуэрилизм» для характеристики неигровой культуры, убедившись в том, что в культуре, в которой человечество добровольно жертвует «своей зрелостью, (...) отсутствуют существенные признаки настоящей игры»²⁵¹.

Ход рассуждений Хёйзинги созвучен идеям его современника, немецкого философа М. Шелера, объясняющего одержимость общества культом молодости через процессы де-сублимации и де-рефлексии. Согласно Шелеру, в начале XX столетия Европой завладела идея возрождения дионисийского человека, всецело поглощённого витальным развитием. Проявления культа молодости в обществе Шелер видел в масштабных спортивных движениях, забвении пуританской нравственности, танцевальной и революционной молодёжной лихорадке, «ребяческом презрении к науке в пользу идеологий разных орденов и кругов»²⁵² и др. Позже термин «пуэрилизм» использовал социальный философ К. Лэш для описания «культуры нарциссизма» американского общества 60-70 годов XX столетия, находя у рядового американского потребителя духовную незрелость пуэрилиста и нарцисса, проявляющуюся в равнодушии к великим достижениям науки и культуры, сравнимую с духовным варварством.

Й. Хёйзинга высказал ценные для сегодняшнего дня суждения об отличии плута от шпильбрехера, важные для понимания стратегий

²⁴⁸ Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха. С. 283.

²⁴⁹ Там же. С. 284.

²⁵⁰ Там же.

²⁵¹ Там же. С. 285.

²⁵² Шелер М. Избранные произведения: Пер. с нем. / Пер. Денежкина А.В., Малинкина А.Н., Филипова А.Ф.; Под ред. Денежкина А.В. М.: Гнозис, 1994. С. 111.

симуляции карнавальной, смеховой игры. Стратегия плутовства, по его мнению, заключается в том, что участники претворяются, что играют, создавая иллюзию игры при полном её отсутствии. Стратегия шпильбрехера направлена на то, чтобы сломать саму игру, угрожая своими действиями игровому сообществу, в котором разворачивается игра. Вторая стратегия наиболее опасна для игрового сообщества, поскольку с её помощью можно создавать его дублёров, в которых, при внешней схожести, действуют иные игровые правила.

Й. Хёйзинга существенно расширил горизонт культурной антропологии, взглянув на состязательную игру как на фундамент культуры. Такие элементы состязания и представления, как «схватка, выставление себя напоказ, вызов, щегольство, притворство, ограничительные правила», являющиеся, по мнению Хёйзинги, «общевидовыми качествами»²⁵³, которые «не проистекают из культуры как развлечение, а предшествуют ей»²⁵⁴. Исследователь заметил, что «все основные черты игры уже воплощены в играх животных. Стоит лишь понаблюдать, как резвятся щенята, чтобы в их весёлой возне приметить все эти особенности. (...) Они притворяются, что до крайности обозлены. И самое главное: всё это они явно воспринимают как в высшей степени шуточное занятие и испытывают при этом огромное удовольствие»²⁵⁵. Й. Хёйзинга обратил внимание на то, что в латинском языке область игры и игровых действий обозначается словом *ludus*. Термин «*ludere*» употребляется, когда речь заходит о резвящихся рыбах, порхающих птицах, указывая на область несерьёзного. Если учитывать, что игра возникла намного раньше, чем у человека появилось детство, можно понять, почему этимология игры связана с птицами, дикими животными, охотой, зооморфными тотемами, и почему репрезентация зооморфных образов так популярна в российском уличном театре сегодня.

²⁵³ Там же. С. 81.

²⁵⁴ Там же. С. 82.

²⁵⁵ Huizinga J. *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Boston: Beacon, 1950. P.1.

Концепция смеха и плача Х. Плеснера

Работа «Смех и плач» немецкого антрополога Х. Плеснера ценна для нас тем, что автор в развёрнутой форме высказывает в ней суждения о смехе. В своем философском трактате, первое издание которого датируется 1941 годом, Плеснер излагает свою экспрессивную теорию человеческого выражения через смех и плач. Такая постановка вопроса свидетельствует о стремлении автора выйти из-под влияния двух догматических систем: идеализма и позитивизма для того, чтобы у науки, по его мнению, появилась возможность посмотреть на человека его собственными глазами. Речь идёт об антропологии. Философ коснулся в своей теории смеха дискуссионных вопросов, многие из которых остаются открытыми до сих пор. От внимания Х. Плеснера не ускользнула дискуссия о сложно определяемых и часто замутнённых для понимания мотивах смеха. Плеснер затронул тему специфики формы выражения смеха и проблему ограниченных представлений о смехе как индикаторе, определяющем ход той или иной реакции²⁵⁶.

Не укрылась от взора философа спорность утверждения, бытующего не только среди обывателей, но психологов и этологов, согласно которому что животные способны смеяться. Х. Плеснер выступал категорически против антропоморфизации смеха у животных²⁵⁷, считая, что существо, не способное смеяться, не является человеком²⁵⁸. Актуальны замечания философа относительно того, что смех связан с радостью²⁵⁹ и близок к таким вегетативным реакциям как покраснение, рвота, кашель, насморк²⁶⁰. Идея Плеснера о том, что главным отличием человека от животных является его представление о себе как о виде *Homo Sapiens*, созвучна автору

²⁵⁶ Plessner H. *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przełożyli i opracowali Agata Zwolińska, Zbigniew Nerczuk, Posłowiem opatrzyła Agata Zwolińska, Kęty, Wydawnictwo Antyk, 2003. S. 11.

²⁵⁷ Ibid. S. 19.

²⁵⁸ Ibid. S. 5.

²⁵⁹ Ibid. S. 72.

²⁶⁰ Ibid. S. 69.

метасемантической теории юмора А.Г. Козинцеву. Верны суждения Плеснера и о том, что приведение себя в состояние свободного качания является источником радости и веселья. Принцип качелей, баланса, который нужно соблюдать в игре, чтобы она не перешла в серьёзную борьбу, лежит, согласно Плеснеру, в основе смеха²⁶¹. В теории Плеснера смех представляет реакцию²⁶² на невозможность серьёзно реагировать²⁶³.

«Игры и люди» Р. Кайуа

Прямым доказательством отсроченного эффекта книги Й. Хёйзинги служит изданная в 1958 году, спустя двадцать лет, после публикации книги «Человек играющий», монография французского антрополога Р. Кайуа «Игры и люди», в которой автор предлагает свою концепцию и классификацию игр, во многом способствуя принятию метафоры «человек играющий» в качестве научного концепта. Отдавая дань уважения труду своего коллеги, Р. Кайуа, тем не менее, считает, что данная «книга — не исследование игр, а исследование продуктивности игрового духа в области культуры, особенно духа одной специальной разновидности игр — упорядоченных состязательных игр»²⁶⁴. Р. Кайуа обращает внимание на ряд деталей игры, оставленных без внимания голландским культурологом. Одной из таких упущенных Хёйзингой деталей Кайуа считает азартные игры²⁶⁵, которые отсутствуют у животных. Нужно признать, что Р. Кайуа восполняет отсутствующее звено в работе Й. Хейзинги, заостряя внимание на зрелищности игры. Р. Кайуа подчёркивает, что существуют игры, получаемое удовольствие от которых достигается только при условии их жёсткого ограничения правилами. Чем строже и сложнее правила, тем искуснее игра, выше её культурная ценность, сильнее доставляемое ей удовольствие. Позиция исследователя базируется на концепции мимесиса

²⁶¹ Ibid. S. 78.

²⁶² Ibid. S. 93.

²⁶³ Ibid. S. 81.

²⁶⁴ Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 43.

²⁶⁵ Там же. С. 56.

Аристотеля, что даёт автору основание видеть в мимикрии тот же межвидовой игровой корень, проявляемый у животных и птиц, о котором в начале XX века заговорил Н. Евреинов.

Признавая несомненный вклад Кайуа в развитие теории игры, нельзя не отметить несколько крайне спорных положений исследователя, одним из которых является убеждение в том, что игра представляет собой трансформацию серьёзной деятельности в несерьёзную деятельность²⁶⁶. Второе утверждение исследователя заключается в признании ролевого поведения у животных и птиц. Исследователь предполагает, что «мимикрия насекомых внезапно предстает необычайно точным соответствием человеческой страсти преобразаться, переодеваться, носить личину, играть чью-то роль. (...) У позвоночных тенденция к симуляции проявляется прежде всего в чисто физической, почти непреодолимой заразительности, как это бывает с зеванием, бегом, прихрамыванием, улыбкой и вообще движением»²⁶⁷.

С точки зрения современной этологии, мысль Р. Кайуа о том, что мимикрия насекомых схожа с человеческим ролевым поведением²⁶⁸, не выдерживает критики. Согласно современным данным антропологии и лингвистики, ролевое поведение проявляет только человек, у которого «не просто есть отдельная от жизни игра в жизнь, но и сама жизнь в высшей степени напоминает театр»²⁶⁹. Это обусловлено языковым Рубиконом, благодаря которому животные и человек находятся на разных уровнях эволюционной лестницы.

«Плоское животное» Ж. Делёза

Для того чтобы увидеть динамику в эволюции научных взглядов на игру философии и культурологии, обратимся к метафоре, принадлежащей

²⁶⁶ Там же. С. 91.

²⁶⁷ Там же. С. 57.

²⁶⁸ Там же. С. 57.

²⁶⁹ Козинцев А.Г. Язык — реальность — игра — смех: Антропологические фрагменты. М.: Издательский Дом ЯСК, 2024. С. 9–10.

французскому мыслителю Ж. Делёзу, назвавшему человека «плоским животным», что эквивалентно животному, обладающему юмором. Поверхностность глубины в определении юмора присутствует в философских концепциях смеха Ж. Делёза, который по-своему защищает антиреференциальную функцию юмора, считая, что, несмотря на то, что именно на «поверхностях располагается вся логика смысла»²⁷⁰, смысл здесь представляет всего лишь поверхностный эффект. Герои юмора, если следовать логике Делёза, представляют собой некое число резвящихся на поверхности бытия бестелесных (виртуальных) сущих. Юмор и вся сфера смеховой стихии под углом делёзовских идей могла бы выглядеть как сопряжение эффектов, как фантом эмпирического опыта, как туман, поднимающийся от тел. Это очень напоминает паразитическую природу смеха, который надстраивается на фундаменте серьезного и отвечает на вопросы колебательной теории юмора. Вспомним И. Канта, который считал, что удовольствие, доставляемое юмором, смехом связано с игрой идеями, мыслями, посредством которых собственно ничего и не мыслится. В этом случае кантовское смеховое ничто и бунт против рассудка для Делёза есть эффект тумана, возникающий в результате скольжения смеха вдоль поверхности материи. В ракурсе концепции карнавализации Бахтина рассуждения Делёза о кэрролловском нонсенсе представляется не чем иным, как карнавализацией, или карабканьем юмора из глубин серьезных жанров на поверхность смеховой литературы. Идея Делёза о том, что любой смысл позволяет индивиду бесконечно регрессировать²⁷¹, информируя как «о полном бессилии говорящего, так и о всеилии языка»²⁷², близки антисемантической теории юмора А.Г. Козинцева, о которой пойдет речь далее. Ж. Делёз вплотную подходит к идее Козинцева о смеховом самоотрицании человека как вида. При том, что Делёз не опирается на

²⁷⁰ Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 127.

²⁷¹ Делёз Ж. Различие и повторение. ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 194.

²⁷² Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. С. 44.

этологические данные, он совершенно точно попадает в положения о разделении серьёзных и несерьёзных игр, когда рассуждает о глубине, что равно серьёзности животных и взрослых²⁷³.

Ж. Делёз называет философию С. Кьеркегора и Ф. Ницше театром будущего, поскольку оба философа выходят за рамки философии, строя театр философии на иронии и юморе. Театр будущего для Делёза, повинуется законам различия и повторения, которые подчиняются законам эстетического повторения. «Свой оригинальный анализ театральной природы философии Ницше и Кьеркегора Делёз строит на различиях юмора и иронии. Философию Кьеркегора Делёз называет “театром юмора и веры»”, “поскольку история — театр, то повторение, трагическое и комическое в повторении образуют состояние движения, при котором “актёры” или “герои” совершают в истории нечто действительно новое”. По мнению Делёза, Кьеркегор предлагает нам театр веры, в котором “может также пригласить нас преодолеть эстетическое повторение, преодолеть иронию и даже юмор, с болью сознавая, что при этом он предлагает нам только эстетический, иронический и юмористический образ такого преодоления”. Философию Ницше он именует театром безверия, в котором «юмор и ирония ... непреодолимы, действуя в глубине природы»²⁷⁴. Мысль Делёза о том, что истинный театр, в котором актёры и герои по-настоящему совершают что-то новое, основан субстанциями юмора и иронии, очень близка пониманию карнавального мировосприятия М.М. Бахтина как творческой стратегии преобразования мира с помощью смехового самоотрицания.

Метасемантическая теория смеха и юмора А.Г. Козинцева

Изучение связи игры и смеха получило своё продолжение в трудах А.Г. Козинцева, который, вслед за зарубежными биологами, этологами, назвал смех метакоммуникативным сигналом игры, наблюдаемым у

²⁷³ См.: Семенова Е.А. Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20, № 3. С. 305–316.

²⁷⁴ Там же. С. 309.

животных и людей. Теория смеха А.Г. Козинцева, базирующаяся на этологических исследованиях и философской концепции карнавализации М.М. Бахтина, является соединительным звеном между исследованиями природы и культуры человеческого смеха. Большинство исследователей разделяется мнение о том, что смех приматов как метакоммуникативный сигнал игры и дружелюбия, имеет особое отношение к происхождению юмора. Козинцев учитывает, что не только странность смеха с точки зрения биологии, но и действий, которые он провоцирует и которыми вызывается. Действительно, когда мы смеемся, мы нарушаем социальные условности, преувеличивая выражаемые эмоции, которых не чувствуем²⁷⁵. Углубляясь в вопрос взаимосвязи смеха и серьёзности, исследователь акцентировал внимание на общем межвидовом биологическом корне игры. Если Й. Хейзинга уделяет внимание смеху как второстепенному и непостоянному, необязательному компоненту, продукту игры, то Козинцев проводит строгий водораздел игр порядка и игр беспорядка, подводя под свои рассуждения об эволюции смеха теоретическую базу из этологии, психологии искусства, этнографии и философии. В частности, определение смешного И. Канта, согласно которому «Смех — это аффект, возникающий из превращения напряжённого ожидания в ничто», легло в основу теории А.Г. Козинцева, согласно которой юмор превращает в ничто смысловую, семантическую сторону языковых знаков, парализует референтивную функцию (нагрузку) языка. В отличие от Ю.М. Лотмана, понимающего под вторичными моделирующими системами коммуникационные структуры, расположенные выше естественно-языкового уровня (миф, религия), Козинцев относит к вторичным моделирующим системам юмор. Первичными моделирующими системами А.Г. Козинцев, называет серьёзное искусство и серьёзную игру, в частности игру театральную.

²⁷⁵ Morreall J. Comic relief: a comprehensive philosophy of humor. John Morse a Foreword by Robert Mankoff, Cartoon Editor of The New Yorker A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2009. P. 2.

А.Г. Козинцев выносит иронию и сатиру за скобки комического. Исследователь выражает категорическое несогласие с тем, что комическое может сочетаться с гневом и критикой²⁷⁶. Проводя водораздел между иронией и юмором, исследователь доказывает, что «объединение двух типов языковой игры — иронии и юмора — в рамках одного родового понятия “комическое” ошибочно, поскольку “ирония — это разновидность игры порядка. Подобно серьёзной фантазии и лжи, она основана на полноценных знаках. Ирония изменяет модус высказывания, оставляя в неприкосновенности референцию и пропозицию. Юмор же — разновидность игры беспорядка”»²⁷⁷. Определив юмор не как «отношение человека к миру и к другому человеку, а отношение его к собственному меняющемуся во времени отношению»²⁷⁸, выделив антиреферентивную функцию юмора²⁷⁹, А. Козинцев поставил в тупик зарубежных лингвистов и теоретиков, традиционно занятых изучением внешних объектов юмора. Согласно теории мира третьей референции А.Г. Козинцева, отличие мира юмора от мира художественного и мира реального состоит в том, что юмор представляет собой мир невозможный, тот, которого нет ни в мире реальном, ни в мире художественном. А.Г. Козинцев рассматривает юмор как спуск на более ранние эволюционные ступени развития, считая, что «Высовывание языка (по некоторым данным, оно символизирует плевание), гримасы, маски и вообще ряженье, судя по всему, восходят к архаическим формам подражания животным или духам мертвых, а не к докультурному поведению»²⁸⁰.

²⁷⁶ Kramer C.A. Parrhesia, humor, and resistance // Israeli Journal for Humor Research. 2020. 9(1). P. 27.

²⁷⁷ Семенова Е.А. Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20, № 3. С. 309.

²⁷⁸ Козинцев А.Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 158.

²⁷⁹ Козинцев А.Г. Об антиреферентивной функции языка. Логический анализ языка. // Между ложью и фантазией. М.: Индрик, 2008. С. 55–66; Семенова Е.А. «Цифровой смех» в XXI веке: педагогический аспект изучения проблемы // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2019. № 1. С. 51.

²⁸⁰ Там же.

А.Г. Козинцев сравнивает игру и смех у человека с неотенией²⁸¹. В биологии «неотения» — от греч. neos (незрелый, юный) и teino (растягиваю, удлиняю). Это способность особи, не достигшей биологической зрелости, оставлять потомство. Принято считать, что неотения в живой природе возникла как адаптационный механизм. Неотения порождает причудливые явления, например, присутствие во взрослом возрасте детских черт. У человека же она ярко выражена. Человеческая неотения, если сравнить её с видовой одарённостью, имеет уникальные особенности. А.Г. Козинцев проводит параллели между неотенией человека и животных, задаваясь вопросом о том: «Почему у обезьян склонны к смеху не взрослые особи, для которых проблема агрессии особенно актуальна, а подростки?». На этот вопрос он отвечает: «Нельзя не вспомнить здесь о принципе неотении: в отношении смеха человек как бы “задержался” на ранней стадии онтогенетического развития своих предков»²⁸². У человека на уровне физического облика неотения проявляется в отсутствии на протяжении всей жизни волосяного покрова на теле, лице. На уровне поведения неотения у человека проявляется в игривости, юморе и смехе.

В ракурсе теории юмора А.Г. Козинцева можно увидеть несостоятельность подходов к клоунаде и уличному театру как искусству осмеяния и сатиры, которые были описаны в предыдущем параграфе, поскольку исследователь доказал, что у несерьёзного искусства форма отрицает содержание, что карнавализация ведёт свою родословную от мирных архаических игр беспорядка. С помощью данной теории можно протестировать теории клоунады и комедии, опирающиеся на иной теоретический фундамент. В частности, теория смеха А.Г. Козинцева позволяет выявить, что Г. Модер существенно усложняет себе задачу, когда

²⁸¹ Семенова Е.А. Карнавальная природа аддикции // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2017. №3. С. 36.

²⁸² Козинцев А.Г. Смех, плач, зевота: психология чувств или этология общения? // Этология человека на пороге XXI века: новые данные и старые проблемы. Санкт-Петербург: МАЭ (Кунсткамера) РАН, 1999. С. 97–121.

пытается доказать закон слепого пятна в уличном театре и используемые приёмы повторения и избыточного принятия²⁸³, идя в обход металингвистическим исследованиям юмора. Избыточное принятие, возведённое Г. Модером в принцип ненасильственного сопротивления, было бы убедительнее объясняется принципом тормозной доминанты социолога и историка Б.Ф. Поршнева, лежащим в основе процесса взаимоторможения²⁸⁴ второй сигнальной системы и первосигнальных систем, используемым А.Г. Козинцевым в изучении природы смеха и юмора. Принцип «тормозной доминанты» проясняет причину возникновения ультрапарадоксальной²⁸⁵ активности в условиях, когда прежняя тактика достижения цели неэффективна.

В контексте теории тормозной доминанты юмор клоунов и смех полицейских выступают одновременным проявлением атаки и обороны. Этот же принцип тормозной доминанты прекрасно объясняет спонтанный смех публики и самого атакующего (в данном случае клоуна-повстанца, пародирующего полицейского). Смех одновременно атакует (заражает) и обороняется (блокирует-тормозит) речь и мысль полицейского. В этом случае неадекватный рефлекс (интердикция) не только провоцирует непроизвольное подражание, затормаживая адекватный рефлекс, но и даёт возможность клоуну использовать собственное интердиктивное торможение, влияя на торможение интердикции у другого²⁸⁶ (полицейского). Таким образом, интердикция в ситуации с клоунами-повстанцами, и есть, говоря словами Модера, избыточное принятие, используемое в целях обороны и наступления.

Явление «смещённой активности»²⁸⁷, описанное этологом Н. Тинбергеном, используемое в характеристике природы смеха А.Г.

²⁸³ Там же. С. 99.

²⁸⁴ Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). СПб.: Алетейя, 2007.

²⁸⁵ Там же. С. 186–206.

²⁸⁶ Там же. С. 231–240.

²⁸⁷ Tinbergen N. On the aims and methods of ethology // Zeitschrift für Tierpsychologie. 1963. 20, pp. 410–433; Тинберген Н. Поведение животных / Пер. с англ. М.: Мир, 1969. 192 с.;

Козинцевым, вполне применимо к реакции смеха полицейских на действия клоунов, проявляющейся как заблокированная для удовлетворения «избыточная мотивация». Комические приёмы клоунов-повстанцев, используемым в общении с полицейскими, выступают своеобразными социальными релизёрами, которые изначально были смещёнными действиями, возникшими «на базе агрессивного рефлекса», однако в процессе ритуализации стали выполнять миротворческую функцию²⁸⁸.

Подтверждает верность теории А.Г. Козинцева суждение немецкого философа Т. Адорно, считающего, что «В сходстве клоунов с животными высвечивается сходство человека с обезьянами: тандем животное—дурак [или придворный шут *Narr*]— клоун есть одна из основ искусства»²⁸⁹. Теория смеха А.Г. Козинцева позволяет доказать, что фигура клоуна является репрезентантом агонального начала, заметить неточности в определении сущности феномена клоуна другими исследователями. Например, Г. Модер анализирует искусство клоунады на примере творчества российского клоуна В.И. Полунина, рассматривая его номер «Пальто» из «Снежного Шоу Славы Полунина». Исследователь выделяет в игре клоуна такие приёмы как игра статусами, диалог двойников, мнимая идентичность, обмен идентичностями²⁹⁰, добровольное отчуждение одной части клоунского я от другой, притворная игра. Модер стремится доказать, что в клоунаде мы наблюдаем игровое расщепление личности²⁹¹, в которой мы подлинны лишь тогда, когда становимся теми, кем мы притворяемся²⁹². Специфику клоунады В.И. Полунина Г. Модер сравнивает с разновидностью чревовещания в

Тинберген Н. Социальное поведение животных, 1953 / Пер. с англ. Ю.Л. Амченкова. Под ред. акад. РАН П. В. Симонова. М.: Мир, 1993. 152 с.

²⁸⁸ См.: Козинцев А.Г. Смех, плач, зевота: психология чувств или этология общения? // Этология человека на пороге XXI века: новые данные и старые проблемы. Санкт-Петербург: МАЭ (Кунсткамера) РАН, 1999. С. 97–121.

²⁸⁹ Цит. по: Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С.31.

²⁹⁰ Moder G. Comedy as Performance. In: Mascat, J., Moder, G. (eds) *The Object of Comedy. Performance Philosophy*. Palgrave Macmillan, Cham, 2019. P. 237.

²⁹¹ Ibid. P. 240.

²⁹² Ibid. P. 239.

пантомиме и изображением шутов, ведущих разговоры с зеркалом. Исследователь приходит к выводу, что комический эффект в искусстве клоунады достигается не тогда, когда окружающие путаются в личности клоуна, но когда клоун начинает сомневаться в собственной личности²⁹³.

Таким же образом Г. Модер пытается отстоять онтологический статус несерьёзности актов повстанческой армии клоунов²⁹⁴, обращая внимание на то, что актёры этой группы просто «скопировали полицейское построение и больше ничего не делали. ... никому не угрожали, не совершали никаких особых действий»²⁹⁵. Это, согласно Г. Модеру, даёт основание рассматривать подобные действия в качестве неидеологической интерпелляции, противоположной идеологической интерпелляции Л. Альтюссера. Г. Модер прав, когда утверждает, что сущность клоунады состоит в притворной игре. Но в рассуждениях Модера совершенно отсутствует понятие добровольного несовпадения личности с самой собой, без которого смеховая рефлексия лишена специфичности. При всей убедительности аргументов, приводимых автором в защиту неидеологической интерпелляции Повстанческой армии клоунов, они расходятся с научными данными о юморе, у которого, в отличие от стилизованных под клоунаду и юмор действий клоунов-повстанцев, нет объектов извне. Природа игры клоуна в большей мере объяснима не рассуждениями Г. Модера, а положениями теории А.Г. Козинцева, согласно которым «клоун — это клоун, он никого не изображает, у него нет и не может быть никакого конкретного прототипа в реальном мире. Единственный его прототип — “человек вообще”, представитель вида *Homo sapiens*»²⁹⁶. Серьёзность репрезентаций клоуна в искусстве объяснима серьёзным «метаотношением художника/автора к своей серьёзности» к

²⁹³ Ibid. P. 233.

²⁹⁴ Модер Г. Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре – и наоборот// Stasis. ЕУСПб, 2014, Т. 2. № 1. С. 100.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. С. 29.

данной фигуре²⁹⁷. В связи с этим А.Г. Козинцев пишет, что «В случае Чаплина легкомысленная клоунада со временем облагораживалась путём добавления иных, антагонистичных ей компонентов — лиризма (“Малыш”, “Золотая лихорадка”, “Цирк”, “Огни рампы”), социального протеста (“Огни большого города”, “Новые времена”), политического пафоса (“Великий диктатор”, “Король в Нью-Йорке”) и трагизма (“Мсье Верду”). При этом комический компонент ослабевал ровно настолько, насколько усиливался любой из его антагонистов»²⁹⁸.

Д. Морреалл предполагает, что именно смех, создававший шум, нецелесообразно расходующий энергию, предназначенную изначально для выживания вида «Homo Sapiens», сделал наших предков более уязвимыми особями, доступной добычей хищников. Об этом пишет П. Макдональд²⁹⁹, считая, что в эволюции человека юмористическая способность развивалась по аналогии с развитием познавательной способности. Д. Морреалл также предполагает, что юмор ранних людей мог развиваться в процессе перемещения внешней игры во внутреннюю игру — игру мыслями. Именно это, по его мнению, не способны делать животные.

Теории экзаптации, которую выдвинули палеонтологи С. Гулд и Е. Врба, позволила К. Годдарду и Д. Ламберту³⁰⁰, изучающих функцию смех в биологической эволюции, рассматривать смех как каскадный эффект развития адаптационных функций. Учитывая, что какая-либо функция может порождать каскад или серию эффектов, не выполняющих какую-либо адаптационную функцию, авторы сомневаются, что смех выполняет исключительно полезную функцию для адаптации вида. Теория экзаптации

²⁹⁷ См.: Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1 (44). С. 30–67.

²⁹⁸ Козинцев А.Г. Уничтожение содержания формой: от комического к трагическому через эксцентризм, формализм и тоталитаризм // Киноведческие записки 116/117. Историко-теоретический журнал, 2022. С. 6.

²⁹⁹ McDonald P. The philosophy of humour. НЕВ HumanitiesE-Books, Penrith, 2012.

³⁰⁰ Goddard C., Lambert D. Laughter, bonding and biological evolution // The European Journal of Humour Research. 2022. 10(2). P. 17.

позволяет сделать вывод, что все виды смехового активизма, клоунфронтация, карнавализованный протест являются следствием процессов трансформации смеховой функции, в результате которой стало возможно объединение знаков подлинной агрессии и смеховой игры. В контексте теории декарнавализации А.Г. Козинцева экзаптация представляет собой «перерастание шуточной агрессии в подлинную, мотивы которой связаны с повседневностью или ритуалом, но только не с игрой и не с дружелюбием»³⁰¹.

В свою очередь Р. Провайн на серии экспериментов показал, что произвольный смех представляет собой неестественное явление, резко отличающееся от непроизвольного смеха. Чаще всего непроизвольный смех, согласно наблюдениям исследователя³⁰², возникает как реакция на невербальную клоунаду, шутки, смех в игровой социальной ситуации³⁰³. К интересным выводам исследователь пришёл в отношении культурной и социальной мимикрии смеха, отметив его изменчивость как социального послания. Такой негативный эффект или эффект остракизма, по мнению Р. Провайна, имеет, например, смех, воспроизводимый в записи³⁰⁴.

Теория полового отбора по юмористическому признаку Г. Миллера даёт пищу для анализа смеховой природы уличного театрального искусства. Согласно этой теории, юмор был полезен нашим предкам для наследственной передачи потомкам более высокого уровня интеллектуальных, метаболических реакций. В результате того, что юмор нелегко подделать, он стал надежным индикатором генетической приспособляемости у гомининов, которые смогли извлечь выгоду из этой адаптивной способности. М. Херли, Д. Деннет и Р. Адамс выдвинули

³⁰¹ Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация // Смех: истоки и функции / Под ред. А.Г. Козинцева. СПб.: Наука, 2002. С. 214.

³⁰² Provine R.R. Laughter: A Scientific Investigation, January // American scientific. 1996. 84. P. 38–45.

³⁰³ Provine R.R., Yong Y.L. Laughter: A Stereotyped Human Vocalization // Ethology. 1991. 89(2). P. 116.

³⁰⁴ Ibid. P. 117.

гипотезу, согласно которой юмор поощряет процесс, поддерживающий целостность наших представлений и знаний, гарантируя снижение риска ошибочных выводов и допущения фатальной ошибки. Принимая во внимание существенные недостатки данной гипотезы, которыми являются искаженные представления об эволюционной динамике естественного отбора, довольно небесполезным для изучения семантики красного носа клоуна представляется сравнение юмора с покраснением, то есть продуктом естественного отбора, возникшим вследствие необходимости интерпретировать определённый тип информации. В данном случае redness выступает индикатором созревания у человека юмористической способности. В эволюционной теории превосходства Ч. Грюнера главная мысль состоит в том, что современный юмор имеет агрессивные корни, сформировавшись в процессе того, как после победы над противником в жестокой схватке, наши предки были вынуждены скалить зубы и поднимать плечи (в знак демонстрации доминирования), совмещая дыхание с тихим смехом.

Внимания заслуживает теория доязыкового развития юмора К. Молинье. Исследователь считает, что юмор, функционируя как аутокаталитическая система, сыграл важную роль в появлении языка³⁰⁵. Исследователь предполагает, что юмор возник на стадии, когда человек стал использовать свои жесты для того, чтобы вызвать смех³⁰⁶. В контексте понимания юмора, как реакции субъекта на свои собственные спонтанные действия и жесты, эта мысль представляется ценной. В целом, согласно гипотезе К. Молинье и теории смеха А.Г. Козинцева, юмор сыграл большую роль в биосоциальном эволюционном развитии гоминидов³⁰⁷.

В работах А.Г. Козинцева анализируются научные данные о том, что игровая агрессия проявляется в раннем детстве. Дети, как известно, ещё

³⁰⁵ Molineux C. The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy by. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. P. 249.

³⁰⁶ Ibid. P. 83.

³⁰⁷ Ibid. P. 251.

сохраняют чувствительность к стадии, близкой к архаическому мышлению. Положение данной теории о том, что «одна из главных черт карнавала, народного театра, клоунады, балагана, фарса и антиповедения вообще игровая физическая агрессия»³⁰⁸ даёт ключ к объяснению популярности зооморфных образов в современной уличной культуре в России, которая активно развивается в коллаборациях с детским театром³⁰⁹. Согласно А.Г. Козинцеву и М.Л. Бутовской, детская игровая агрессия проделывает путь восхождения к таким более развитым её формам как юмор, а «юмор есть антиповедение»³¹⁰, что «шоковые игры — первый шаг к юмору». Их, как правило, уже к двум годам, провоцирует антиповедение матери³¹¹. Затем формируется платформа для символической игры, «что свидетельствует о появлении образного мышления»³¹². Исследователи утверждают, что наиболее удачной является последовательность формирования детского юмора, предложенная М. Вулфенштайн. Исследовательница сформулировала следующие этапы формирования юмора в детском возрасте: ««сперва — “я это делаю”, потом — “это делаю не я”, далее — “это говорю не я” и, наконец, “это думаю не я”»³¹³. Созревание возрастной психолого-биологической способности к восприятию и порождению юмора демонстрирует формирование потребности развития ребёнка в логике «не-я». Существенное

³⁰⁸ Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация: на грани природы и культуры // Кунсткамера: этнографические тетради. Вып. 13. 2003. С. 125.

³⁰⁹ Примером подобной коллаборации служит совместный проект создания уличной интерактивной сказки для детей «Тайна хранителя времени» Театра кукол Образцова и независимой театрально-цирковой компании «Антикварный цирк», героями которой являются Волк, Коза, Медведь и т.д. См.: Тайна хранителя времени. URL: <https://puppet.ru/performances/tayna-hranitelya-vremeni?ysclid=lrbmijbyumn843470802>. [Дата обращения: 09.01.2023.]

³¹⁰ Семенова Е.А. Буллинг в детской смеховой субкультуре // Эмоциональное образование: проблемы и споры. Сб. науч. статей по материалам Круглого стола «Эмоциональное образование как новый ресурс развития, значения и места предметов искусства в современной школе» (27 февраля 2020 г., Москва) / Общ. Ред. Е.М. Акишиной; науч. ред.-сост. Л.Г. Савенкова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 149–162.

³¹¹ Козинцев А.Г., Бутовская М.Л. О детях, богах и обезьянах (ответ оппонентам) // ЭО. 2017. №3. С. 112.

³¹² Там же.

³¹³ Там же. С. 114.

противоречие заключается «в том, что с течением времени, как утверждает А.Г. Козинцев, формы карнавала, которые были органичны для ребёнка, становятся всё более чужеродными для человека взрослого (хотя бы на первый взгляд). Это объясняется тем, что карнавальные формы вытесняются всё более адаптивными его формами (прагматичными). Быстрые способы вхождения и выходы из карнавала наиболее удобны как способы реагирования на окружающую среду. К таким быстрым, усечённым формам интеллектуальных реакций можно отнести анекдоты, сарказм, сатиру, которые становятся более привычными, удобными, востребованными в социуме»³¹⁴. Если сатира разлучает человека с его «эволюционным прошлым», то комическое творчество, напротив, приближает ребёнка «к архаическим формам культуры, где игра была живым творческим фактором»³¹⁵. Не случайно дети часто протестуют против регламентированности игры, самопроизвольно отступая от навязываемого порядка, заданного правилами сюжетно-ролевых игр³¹⁶, переходя к комическим играм и смеху.

Существуют психолого-возрастные особенности детского чувства комического, влияющие на восприятие детьми смеховой культуры. Лонгитюдное исследование зарубежных психологов, в котором фиксировались моменты игрового взаимодействия младенцев и родителей, показало, что первыми клоунами для детей становятся они сами, а не взрослый. Младенец начинает сознательно, как клоун, повторять движения, которые вызывали смех у взрослых. В процессе общения с детьми младшего и старшего школьного возраста, проживающими в сельской местности, мы пришли к выводу, что дети не ассоциируют фигуру клоуна с собой, но

³¹⁴ Семенова Е.А. Культуротворческая природа карнавальной рефлексии детства // Казанский педагогический журнал. 2016. Т. 2. № 2 (117). С. 315.

³¹⁵ Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 285.

³¹⁶ См.: Кудрявцев В. Т. Культурно-исторический статус детства: эскиз нового понимания // Психологический журнал. 1998. Т. 19. № 3 С. 17–33 .

представляют себя в роли человека, над которым смеются, воспринимая этот факт в радостном тоне, не видя в нем ничего обидного³¹⁷. Возможно, что опыт, полученный в раннем детстве, связанный со стремлением насмешить взрослого, служит для личности в будущем защитой от оценивающего смеха (направленного на объекты извне), присутствующего в анекдотах, сатире и сарказме.

Напомним, что в работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» З. Фрейд попытался описать стремление взрослого человека испытать эйфорию, которую он испытывал в детском возрасте. Речь идёт о своеобразной психической реконструкции взрослыми людьми того детского состояния, в котором они ещё «не знали комизма, не были способны создавать остроты, не нуждались в юморе, чтобы чувствовать себя счастливыми в жизни»³¹⁸. В теории комического З. Фрейда понятие «инфантильность» занимает особое место, означая сохранение в физическом и психическом облике личности черт, присущих предшествующим возрастным этапам. З. Фрейд считал, что очень часто мы даже не улавливаем тех следов «инфантильности, которые ещё сохранились в большинстве наших радостных переживаний». Отдельные мотивы «удовольствия ребёнка оказываются утерянными для нас, взрослых»³¹⁹. З. Фрейд отмечал, что «комизм подражания» представляет наибольшие трудности для нашего понимания, поскольку мы не учитываем его инфантильной природы.

А.Г. Козинцев принимает мысль З. Фрейда о «возврате в детство разума» при условии, если убрать из него «психическую энергию», которая есть ни что иное как чистая фикция, не ограничиваться собственным индивидуальным детством, а понимать детство обобщённо, как принадлежащее всему человеческому роду.

³¹⁷ См.: Семенова Е.А. Чёрный юмор белого клоуна // Вопросы кинодраматургии. Материалы научно-практических конференций 2015–2021 годов. М.: ВГИК, 2024. С. 209.

³¹⁸ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Я и Оно, М., Эксмо, 2005.

³¹⁹ Там же. С. 238.

П. Рикёр соглашается с мыслью Фрейда о хроническом стремлении взрослого человека вернуться в детство, приходя к выводу, что культура «есть этот эпигенез, ортогенез “образов” человека становящегося взрослым»³²⁰, где «символы имеют как бы два вектора: с одной стороны, они повторяют наше детство ... , с другой — ... исследуют наше взрослое состояние»³²¹. Несмотря на то что сам П. Рикёр придерживается мнения, что в детство нас ведёт не столько смех, сколько сновидение³²², он высоко ценит идеи, высказанные З. Фрейдом в «Остроумии и его отношении к бессознательному», отмечая, что в данной работе проведён глубокий анализ чувства удовольствия, испытываемого субъектом от смеха. Последователи психоанализа Э. Крис, Р. Лёвенштейн и Х. Хартман, упомянутые в данной работе П. Рикёра, «разработали понятие “регрессивная прогрессия”, обозначающее процесс, в ходе которого психика вырабатывает новые осмысленные значения, дающие новую жизнь преодолённым бессознательным явлениям. Подобный процесс “регрессивной прогрессии” можно сопоставить во многом со смеховым миром, который даёт новую жизнь всему обыденному, повседневному, привычному»³²³.

Позже А.Г. Козинцев обратил внимание на почти забытую теорию комического С. Эйзенштейна. Режиссёр рассматривал комическое, как возможность художнику совершить «эволюционное бегство»³²⁴ или «прыжок в инфантильность»³²⁵. Зритель же зараженный этой инфантильностью художника, получает возможность регрессировать в «золотой век инфантильного рая детского возраста»³²⁶. Теория юмора А.Г. Козинцева

³²⁰ Рикёр П. Конфликт интерпретаций очерки по герменевтике // Перевод с французского, вступит. Статья и комментарии Вдовиной: М., Академический проект 2008. С. 177–178.

³²¹ Там же. С. 183.

³²² Там же.

³²³ Семенова Е.А. Карнавальная природа аддикции // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2017. №3. С. 33.

³²⁴ Козинцев А.Г. Эволюционное бегство: С.М. Эйзенштейн и эстетика комического // /StudiaCultura. 2011 № 12. С. 7–29.

³²⁵ Там же.

³²⁶ Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 503.

объясняет культурологическую значимость карнавальной концепции М.М. Бахтина для понимания прагматики юмора, являющегося результатом трансформации примитивных игр беспорядка в их эстетизированные формы.

Учитывая вышесказанное, неудивительно, что теория А.Г. Козинцева получила высокий научный резонанс не только среди российских исследователей, но и зарубежных авторов, завоевав среди них сторонников и противников. К. Молинье солидарен с Козинцевым по ряду позиций³²⁷. В частности, исследователь принимает рассуждения Козинцева о наличии доли субъективности в юморе с некоторыми оговорками, предлагая ввести понятие «юмористическое воспоминание». Мысль Козинцева о том, смех уходит в докультурное прошлое, располагаясь на стыке биологии и культуры³²⁸, Молинье принимается безоговорочно. Анализируя такие категории стимулов, как щекотка, игра и юмор, К. Молинье, вслед за Козинцевым, отмечает, что порядок, в котором они перечислены, указывает на их иерархическую структуру, восходящую по линии — делать, говорить, думать.

Напомним, что А.Г. Козинцев и М.Л. Бутовская ранее пришли к выводу, что «Пройдя огромный исторический путь, антиповедение в своей общественно санкционированной форме пришло к тому миниатюрному, безопасному и эстетизированному варианту, который именуется юмором». Это мнение близко позиции П. МакГи в отношении того, что «улыбка, смех и игра должны быть исключены как показатели юмора у животных»³²⁹, поскольку именно юмор является исключительно человеческой привилегией³³⁰.

³²⁷ Molineux C. The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy by. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. P. 53.

³²⁸ Ibid. P. 40.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ See: McGhee P.E. Humor, its origin and development. San Francisco: W. H. Freeman, 1979. 251 p.

В рецензии на расширенную, англоязычную версию книги «Человек и смех» (2007), опубликованную в 2010 году под названием «The Mirror of Laughter», в переводе Р. Мартина, теоретик юмора Д. Морреалл одновременно признаёт очевидное новаторство А.Г. Козинцева и существенные недостатки его теории. Если теоретический фундамент теории смеха Козинцева, основу которого составляют этологические данные об игровом поведении приматов, Морреалл считает почти классическим, то теорию юмора Козинцева Морреалл не может соотнести ни с одной теорией юмора прошлого и современности. Главной революционной идеей Козинцева, по мнению Морреалла, является предположение того, что юмор — это разновидность игры беспорядка, в которой субъект регрессирует на ментальный уровень маленького ребенка, пьяного или умственно отсталого человека. Однако мысль Козинцева о том, что у юмора нет стимулов извне, Морреалл относит к самым слабым сторонам теории исследователя, считая, что, если согласиться с тем, что у юмора нет стимулов извне, мы должны будем смириться с тем, что юмор полностью самоинтенционален и не имеет объектов ни в действительности, ни в фантазии³³¹.

Тем не менее, рассуждения А.Г. Козинцева о специфике комического катарсиса, сущность которого заключается в получаемом субъектом, находящемся в состоянии веселья, удовольствии от серьёзных вещей, дают возможность взглянуть на уличный театр, как на искусство, воспринимая которое зритель переживает комический катарсис. Исследования, в которых агональность выступает в качестве древнейшего межвидового признака метакоммуникативного сигнала игровой агрессии, позволяют считать её базовой основой уличного театра, восходящей к мирным формам игр беспорядка.

³³¹ См.: Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1 (44). С. 39–40.

Произведённый аналитический обзор философских и театральных концепций, в контексте которых рассматривается современный уличный театр, показал, что агональная природа уличного театра сопротивляется трактовкам в рамках теорий карнавального протеста и модели театра угнетённых. В результате того, что специфика комического катарсиса в искусстве уличного театра остаётся за пределами внимания авторов, рассматривающих уличный театр в рамках социальной модели театра угнетённых, данный вид уличного искусства попадает в фронтирную область театральной культуры, оказываясь в промежуточном положении между игрой и субверсией. Неудачные попытки авторов идеологизировать уличный театр, использовать в качестве его характеристик понятия декарнавальной культуры, ещё более подчёркивают наличие между карнавалом, протестными практиками и уличным театром ярко-выраженных различий. Оптика современных исследований смеха позволяет адекватно оценить потенциал бахтинской теории карнавала в изучении уличного театра, который, в отличие от карнавальной культуры, представляющей игру второго уровня (смеховую игру), имеет потенциал для восхождения к карнавальной игре. Междисциплинарные теории смеховой игры, смеха и юмора дают возможность представить уличный театр как гетеротопию, порождающую рекреационные зоны, в которых представители вида *Homo Sapiens* омолаживают человеческий вид с помощью мирных игр беспорядка и комического творчества, опосредованно снижая в культуре и обществе уровень внутривидовой агрессии.

Глава 2. Культурно-исторические особенности формирования уличного театра в России в XX – начале XXI века

2.1. Культура ряженья в сохранении баланса постфигуративности и префигуративности

Одной из особенностей формирования уличного театра в России в XX – начале XXI века является сохранение баланса постфигуративности и префигуративности, в результате которого становится возможным не только наследование традиционных форм культуры, но и их видоизменение в результате влияния молодого поколения. Баланс постфигуративности и префигуративности в современной российской культуре во многом удерживается благодаря интересу современной молодёжи к ряженью.

Рассуждать о постфигуративности культуры ряженья позволяет характеристика основных типов культуры, данная М. Мид, согласно которой существует три типа культуры: постфигуративная, кофигуративная и префигуративная. Под постфигуративной культурой М. Мид понимает культуру, в которой «дети прежде всего учатся у своих предшественников»³³². Постфигуративная культура характерна тем, что в ней «будущее у детей формируется таким образом, что всё пережитое их предшественниками во взрослые годы становится также и тем, что испытают дети, когда они вырастут»³³³. В постфигуративной культуре «взрослые не могут вообразить себе никаких перемен и потому передают своим потомкам лишь чувство неизменной преемственности жизни»³³⁴. И, наконец, самые старшие служат в таких культурах «законченным образцом жизни, как она есть»³³⁵. Старейшие представители рода, клана, общины в русской культуре XIX – начала XX столетия становились духами рода, тотемами. Именно

³³² Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения. Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева. Сост. и послесловие И.С. Кона. М.: Наука, 1988. С. 322.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

³³⁵ Там же. С. 323.

такое отношение к старейшим представителям рода мы находим в культуре ряженья.

Кофигуративной культурой исследовательница называет культуру, «где и дети и взрослые учатся у сверстников»³³⁶. Несмотря на сходство кофигуративной системы с постфигуративной, заключающееся в том, что в этих типах культуры «старшие по возрасту по-прежнему господствуют»³³⁷, М. Мид считает, что кофигуративная система культуры отличается от постфигуративной тем, что в ней молодое поколение, ориентируется не на опыт родителей, а на опыт своих современников. Кофигуративная культура зарождается тогда, когда постфигуративная система переживает кризис³³⁸. В этом типе культуры повышается риск утраты традиционных ценностей.

Возникновению «префигуративной культуры будущего»³³⁹, считает М. Мид, мы обязаны техническому прогрессу, в результате которого современные дети имеют опыт, которого никогда не было у их родителей. Именно этот факт делает во многом оправданной ситуацию, в которой «взрослые учатся ... у своих детей»³⁴⁰. В то же время именно в такой ситуации возникает острая необходимость удержать в культуре баланс инноваций и традиций.

Подтверждением постфигуративности традиционной русской культуры служит отношение молодёжи к миру предков. Согласно этнографическим исследованиям, молодёжь в архаических обществах играла роль медиатора между живыми и мёртвыми. Исследователи отмечают, что «если в русской общине умирал кто-то из молодых, то в последний путь (вынос тела, вплоть до опускания его в могилу) его сопровождали люди его возраста»³⁴¹.

³³⁶ Там же. С. 322.

³³⁷ Там же. С. 342.

³³⁸ Там же. С. 343.

³³⁹ Там же. С. 361.

³⁴⁰ Там же. С. 322.

³⁴¹ Семенова Е.А. Карнавал как педагогическая форма отечественного воспитания молодёжи: традиции и современность // Актуальные проблемы преподавания искусства в общеобразовательных организациях Российской Федерации. Сборник научных статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. С. 186.

Согласно мнению Л.М. Ивлевой, ряжение служит возгоранию особенной игры, включаясь в которую, человек может присоединиться к мифологическому миру предков. Не случайным считает Ивлева то, что личины ряженных лишены «персональности». Персонажи ряжения нарочно погружают присутствующих в атмосферу «смеха и страха»³⁴². В русском ряжении «весёлое оживление, праздничная раскованность, стимулированный смех находятся ... в ненарушаемом единстве с ожиданием страха, подавленностью, с причастностью каждого какой-то жути, принудительностью целого ряда действий»³⁴³. Ивлева обращает внимание на сложность игры ряжения, в которой перевоплощение может, как исключать внешнее обозначение принятия роли, когда участвующий в игре не входит в роль, а лишь обозначает вхождение в неё, так и полностью завладеть играющим. Кроме того, в ритуальных играх ряжения участников могут принуждать к перевоплощению в роль в зависимости от возраста и пола.

Мысль о мирах ряжения, балагана и карнавала, как мирах, соприкасающихся с инфернальным миром, разделяется И.П. Уваровой, которая видит общее эволюционное происхождение древнего карнавала и его более молодого приемника балагана в развивающейся способности представителя вида *Homo Sapiens* уметь переживать смерть близких. Опираясь на исследования К. Леви-Стросса, А. Назаретяна, Уварова приходит к выводу, что страх гибели близкого обернулся для человека стремлением «приписывать мёртвому свойства живого»³⁴⁴ и страхом возвращения мёртвого человека к живым. И.П. Уварова считает, что время европейского карнавала и рождественского русского ряжения сопряжены с периодами, когда мёртвые могут встретиться с живыми под масками. Согласно мнению И.П. Уваровой, «Маска — изначально мертвец, личина

³⁴² Ивлева Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 87.

³⁴³ Там же. С. 88.

³⁴⁴ Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 28.

мёртвого, сохранность лица от быстрого распада, “прозодежда”, в которой шаман имеет возможность проникнуть во владения смерти с целью увести обратно преждевременно погибшую хантыйскую Эвридику. Маска — это пропуск, получаемый на том свете для увольнительной на этот свет, для посещения земли в свои урочные весенние и зимние каникулы»³⁴⁵. Маска же является для души усопшего входным билетом на праздник живых, с которыми он может встретиться, физически соприкоснуться с ними в облике живого. Праздничное общение живых и мёртвых во время рождественских праздников является доказательством постфигуративности культуры русского ряженья.

В отличие от А.В. Грунтовского, считающего игры ряженых частью фольклорного театра наряду с обрядово-драматическим действием; драматическими притчами; театром петрушки; народным театром; балаганным театром, Л.М. Ивлева уверена, что ряжение не пародирует жизнь, не изображает типичные характеры, а представляет собой обряд, связанный с выражением «идеи социальной инверсии как идеи ритуально-карнавальной»³⁴⁶.

Этнотеатроведческий подход к дотеатральным формам русского фольклора, используемый Л.М. Ивлевой, позволяет установить «структурно-типологические отношения»³⁴⁷ между такими явлениями, как современный уличный театр и культура русского ряженья, которые хронологически не выводимы одно из другого, но имеют общую сущность. В связи с мозаичностью высвечиваемых признаков и критериев современного уличного театра представляется существенным вывод Ивлевой о том, что всё многообразие фольклорных текстов пронизывает инвариант игры, универсальными свойствами которой является перевоплощение и действие.

³⁴⁵ Там же. С. 75.

³⁴⁶ Там же. С. 92.

³⁴⁷ Ивлева Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 36.

В этом же ключе рассуждает Ж. Делёз, считающий, что «маска, ряженный, травести обнаруживают себя как правда неприкрытого. Это несомненно, поскольку повторение не просто чем-то скрыто, оно формируется переодеваясь. Оно не предшествует этим переодеваниям, но при формировании создает неприкрытое повторение, в которое и заворачивается»³⁴⁸. Такое повторение философ называет подлинным, поскольку оно «владеет секретом наших смертей и жизней, скованностей и освобождений, демонического и божественного, (...) прикрываясь маской, меняя одежды»³⁴⁹. Концепция повторения Ж. Делёза даёт ключ к объяснению причин сохранения в культуре ряженья ритуалов неизменными. Мыслитель считает, что «повторение как действие и как точка зрения касается особенности, не подлежащей обмену, замещению. (...) Повторять — значит вести себя по отношению к единичному или особенному, лишённому подобного или равноценного. Возможно, такое повторение, как внешнее поведение, является откликом на более тайную вибрацию, более глубокое, внутреннее повторение движущего им особенного. Праздник имеет один явный парадокс — повторять “возобновляемое”»³⁵⁰.

Одним из основных инвариантов, в разных сочетаниях и последовательности проявляющихся в русской народной культуре, Т.А. Бернштам считает феномен «смех-плач»³⁵¹, представляющий, по мнению исследовательницы, «две равнозначные эмоциональные категории», образующие «феномен оппозиционного единства»³⁵². Данное понятие Т.А. Бернштам предлагает в качестве альтернативы понятию «народная смеховая

³⁴⁸ Делёз Ж. Различие и повторение. ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 40.

³⁴⁹ Там же.

³⁵⁰ Там же. С. 13.

³⁵¹ Используя термин «смех-плач» в анализе зрелищно-игровой русской культуры, А.Ф. Некрылова отмечает, что быстрая сменяемость комического и трагического является особенностью русского фольклорного театра. См.: Некрылова А.Ф. Соотношение смеха и плача в русской зрелищно-игровой культуре // Смех и плач в традиционной культуре. Материалы VII Международной Школы молодых фольклористов. СПб., 2021. С. 19.

³⁵² Бернштам Т.А. Феномен «Смех-плач» в русской народной православной культуре // Христианство в регионах мира. Вып. 2/ Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Наука, 2008. С. 303.

культура» М.М. Бахтина, настаивая на том, что при употреблении словосочетания «смеховая народная культура» применительно к русской крестьянской культуре нужно учитывать этнографическое определение слова «народ». Т.А. Бернштам приводит определение термина «народ», употребляемого по отношению к российскому этносу с XVIII по первую треть XX века. Первое значение этого термина — все слои русского населения. Второе — крестьянство (75-80%) с XVIII века по 1930 г. В данном случае под народной культурой понимается крестьянская культура³⁵³. Исследователь приходит к выводу, что смех-плач как ритуальные комплексы, уходящие корнями в архаику, окончательно оформляются в антиномию в период христианства, отражая «двумирность бытия, ... совместность, или взаимодействие, ... несовместимых явлений, принадлежащих двум мирам — земному и небесному»³⁵⁴.

Наряду с постфигуративными ритуалами и обрядами в русской традиционной культуре существуют кофигуративные и префигуративные социально-культурные практики. Об этом свидетельствует особенное отношение в русском обществе к молодёжи. Т.А. Бернштам подчёркивает особенный статус молодёжи в традиционном сельском обществе, которая выделялась в особую возрастную группу. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века являлась «проводником “изменяющих” (преобразующих) тенденций в механизме функционирования группового опыта, через противоборство таких антиномий, как традиция — новация ... в конечном счёте способствующих эволюции народной жизни и культуры»³⁵⁵.

К кофигуративным проявлениям русской традиционной культуры относится закрепление за молодёжью отдельного пространства, в котором сверстники могли бы учиться друг у друга, «открыто отображать себя и свои

³⁵³ Там же. С. 301.

³⁵⁴ Там же. С. 365.

³⁵⁵ Бернштам Т.А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. Л.: Наука, 1988. С. 6–7.

проблемы ... осознать себя»³⁵⁶. Исследователи отмечают, что «в южнорусских традициях места весенних гуляний и самые гуляния назывались *улица*»³⁵⁷, «расширение сферы пространственного перемещения хоровода — от улицы села до “диких” мест за селением или несколькими, нарастание активной роли парней в играх и, наконец, слияние в едином хороводе молодёжи многих сёл, составляющих максимальное общинное единство, — т. е. организация и г р о в о г о м а к р о с о ц и у м а , — происходили по мере приближения к летнему солнцевороту»³⁵⁸. Этот вариант употребления слова «игра», связанный с местами гуляния сельской молодёжи в весенне-летний период, даёт ключ к объяснению причин возгорания очагов российского уличного театрального искусства в неформальных сообществах, субкультурах, музыкальном андеграунде.

Т.А. Бернштам пишет, что «в силу народного представления о стихийно-природных, полудиких свойствах молодёжного возраста ему приписывалась более тесная связь с “тёмными”, нечистыми силами»³⁵⁹, потусторонним миром, с чём-то нечеловеческим.

Ёмкое определение феномена нечеловеческого даёт Г.Л. Тульчинский, согласно которому нечеловеческое — это «прежде всего, потусторонние силы и персонажи. (...) Это и почти бытовые персонажи вроде нав, духов болезней, привидений, домовых, леших, водяных, русалок. ... животные, растения, стихии (ветер, буря, мороз, море), предметы и вещи (камни, горы, мельнички, горошины и т.д.) — все они могли становиться предметами магических действий, заклинаний, а то и поклонения. Но нечеловеческое это и покойник, труп — уже нечеловек, но ещё сохранивший подобие с таковым,

³⁵⁶ Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. СПб.: Лениздат, 2014. С. 77.

³⁵⁷ Бернштам Т.А. Совершеннолетие девушки в метафорах игрового фольклора (традиционный аспект русской культуры) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб.: Наука, 1991. С. 235.

³⁵⁸ Там же С. 236.

³⁵⁹ Бернштам Т.А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. Л.: Наука, 1988. С. 246.

становящийся от этого загадочным и наделяющийся сверхъестественными качествами»³⁶⁰.

Для молодёжных игр отводились «нечеловеческие» места — места, «связанные с обитанием различных сверхъестественных существ — вне деревни (у реки, в лесу, на выгонах), а также в амбарах, банях и т.п.»³⁶¹. Поэтому, считает Бернштам, «ряд названий широкоизвестных в России хороводных фигур говорит о символике очерчиваемого молодёжью пространства для своих игр, аналогично пастбищному огораживанию скота: изгородь, кося, огорода, плетень»³⁶².

Учитывая особенности молодёжного возраста, русская «община разумно понимала признаки и свойства возраста молодёжи: ей была предоставлена возможность в течение игры — перехода — выплескивать избыток жизненной энергии, проявлять агрессивные (разрушительные) склонности, пробовать брачные силы — словом, дозревать и избывать свою биологическую и социальную неопределённость»³⁶³.

Префигуративный элемент русской традиционной культуры обязан потребности человека уйти от предрешённой родовой принадлежности, космосоциальной цикличности и заданности с помощью символической антиномии, перевоплощения, пародирования друг друга и т.д. Зачатки префигуративности обнаруживаются в андрогинности культуры, архаическом празднике (первопразднике), близнецном культе, трикстерских сюжетах и мотивах, праздничной перетасовке поколений³⁶⁴, природе двойничества. Префигуративность возникает тогда, когда возникает амбивалентность социальных и возрастных статусов. Молодёжь в русской

³⁶⁰ Тульчинский Г.Л. Нечеловеческое // Проективный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. С. 223.

³⁶¹ Бернштам Т.А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. Л.: Наука, 1988. С. 246–247.

³⁶² Там же. С. 246.

³⁶³ Там же. С. 247–248.

³⁶⁴ Абрамян Л. Первобытный праздник и мифология. Изд-во АН Армянской ССР, 1983. С. 33.

общине включалась в следующие антиномические ситуации: биологическую, социальную и символическую. Именно в символической антиномической ситуации старость и молодость, могли временно меняться местами, перевоплощаться друг в друга. Это выражалось в играх молодёжи, где неизменно присутствовало «деление на “молодых” и “старых”»³⁶⁵. В молодёжных играх «старички изображали жениха и невесту и рядились в олицетворения молодых стихий, а молодёжь — в различных стариков»³⁶⁶. Таким образом, в играх молодёжи осуществлялся «круговорот космоприродной антиномии “молодость-старость”»³⁶⁷. Г.Г. Гадамер справедливо считает детство и старость праздничными формами времени, объясняя это тем, что «Время, приносящее юность или старость, (...) дискретно»³⁶⁸, что любой «праздник связан ... с некоторого рода возвращением»³⁶⁹.

Удачным представляется использования понятия габитус³⁷⁰ по отношению к фольклорным театральным явлениям, не только наследуемым с помощью традиции, но и возгораемым вопреки ей. В.Г. Пушкарёв считает, что «народный (фольклорный) театр сохраняет не только устойчивость и повторяемость элементов сценического действия, хранит “память жанра”, но и особую телесность игры, которую можно назвать габитусом действия-зрелища, имея в виду, что этим понятием обозначается инкорпорированность социального опыта в манеру говорения, походку, жестикуляцию»³⁷¹. Исследователь определяет «стиль народного театра-действия ... как неразрывное единство этоса (пронизанного мифологическим

³⁶⁵ Бернштам Т.А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. С. 9.

³⁶⁶ Там же.

³⁶⁷ Там же.

³⁶⁸ Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 309–310.

³⁶⁹ Там же. С. 309.

³⁷⁰ В переводе с латинского *habitus* — внешний облик.

³⁷¹ Пушкарёв В.Г. Фольклорный театр как особая зрелищная форма в культуре России // Общество. Среда. Развитие (*Terra Humana*), 3(16), 2010. С.137.

синкретизмом обряда и ритуально преобразующего смеха) и габитуса (особой игровой и смеховой телесности)»³⁷².

Ряженье одинаково развернуто в сторону традиционной культуры взрослых и новационной культуры молодёжи. Святочные посиделки, например, становились центром всеобщего праздничного, игрового антимира «не только молодёжи, но и взрослых»³⁷³. Культура ряженья продолжает играть важную роль в сохранении в российской культуре баланса постфигуративности и префигуративности, позволяя не только сохранять человечеству память о своём прошлом в рамках традиционной культуры, но и проявлять себя в новационных формах уличного театрального искусства.

Учитывая, что «угасая, ряженье никогда не становилось театром само по себе»³⁷⁴, поскольку «маски и вообще ряженье, ... восходят к архаическим формам подражания животным или духам мёртвых»³⁷⁵, можно заметить, что данная ритуально-мифологическая форма общения с миром предков мимикрировала в сферу современного российского уличного театра под ликами зооморфных образов и белых масок клоунов, хоть и, утратив, как когда-то человеческая память вытеснила понимание первичной функции смеха, свой первоначальный смысл.

2.2. Институт детства в формировании театрального искусства в XX – начале XXI века

На сегодняшний день институт детства является отдельной научной областью исследований детской психологии и педагогики, изучающей такие явления детской культуры как «клятвенные ритуалы, сленг, ... детскую

³⁷² Там же.

³⁷³ Бернштам Т.А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. Л.: Наука, 1988. С. 247.

³⁷⁴ Ивлева Л. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. С. 10.

³⁷⁵ Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация: на грани природы и культуры. Кунсткамера: Этнографические тетради. Вып. 13. 2003. С. 125–129.

тайную неформальную традицию»³⁷⁶, игры, образ детства в различных культурах, трансформацию статуса детства и многое другое. При достигнутом прогрессе в изучении института детства наименее изученным сегодня остаётся сам феномен детства и его связь с природой театрального искусства. Нет единогласного мнения относительно того, считать ли театр детским искусством, или же видеть в нём возможность взрослых вернуть себе детство.

Литературовед А.И. Белецкий, например, считал, что в отдельных случаях детская и народная игра могут сказать о природе театра больше, «чем произведение великого драматурга»³⁷⁷. Профессор Н.И. Пирогов выступал категорически против участия детей в театральных представлениях, считая, что этот вид искусства развращает неокрепший ум и душу. На контрасте с мнением Н.И. Пирогова, изложенном им в статье «Быть и казаться» (1858), выступает книга театрального деятеля Н.Н. Евреинова «Что такое театр» (1921), особенность которой состоит в диалоге, который автор ведёт с детьми о разнице между детской игрой и игрой профессионального актёра. Профессиональные тайны, в которые Евреинов посвящает детей (игра за жалование, игра под суфлера и др.), открывают ребёнку широкую панораму технических приёмов, используемых в актёрской профессии для создания и поддержания иллюзии игры, органично соседствующих с таинством актёрского перевоплощения, ничуть не умаляя достоинства данного искусства³⁷⁸.

Современные психологи склонны видеть сходство между социально-ролевой игрой ребёнка и актёра, считая, что, когда «актёр отражает определённое представление о событиях, он разворачивает позицию роли в

³⁷⁶ Родина Н.А. Молодёжный социум как среда бытования современных прозвищ // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования. Сборник научных статей международной научной конференции. ВГУ им. П. М. Машерова, 2016. С. 192.

³⁷⁷ Цит. по: Ивлева Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 16.

³⁷⁸ См.: Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 210–216.

некоторых обстоятельствах, благодаря чему эта позиция усилена, и зритель получает возможность как бы видеть психическое содержание другого и относиться к нему. То же делает и ребёнок, раз за разом играя роль и обнаруживая свои чувства и своё отношение к событиям и персонажам»³⁷⁹.

Но не указывает ли подобное сравнение игры актёра и социально-ролевой игры ребёнка на ограничение их первой (серьёзной) ступенью игры? Вспомним в связи с этим определение пуэрилизма, данное Хёйзингой, который негативно высказывается о взрослых, пытающихся принять облик ребёнка.

Некоторый парадокс состоит в том, что в те периоды, когда детства как такового ещё не было ни на уровне социального института, ни художественной рефлексии, уже существовали такие явления как карнавал, пародийная культура, весёлая наука, посредством которых человечество периодически возвращалось в экстатическое состояние свободы, становясь «*hominibus ludenis*»³⁸⁰.

В связи с этим возникает вопрос, достаточно ли у нас оснований предполагать, что серьёзность театральной игры обязана возникновению её в период, когда ещё не существовало понятия детства? Может быть логичнее предположить, что причина вымывания игрового начала из театрального искусства связана с появлением в обществе искусственно-созданного, привилегированного института детства, в котором первенство было отдано социально-ролевой игре, а не смеховой? Чтобы установить связь между вниманием в обществе к детству с конца XIX века и развитием театрального искусства, обратимся к популярным в конце XIX – начале XX столетия теориям психологии, педагогической мысли и развитию театрального искусства в России.

³⁷⁹ Рябкова И. А., Шеина Е. Г. Об игре ребенка и актера: к вопросу о «превращениях» переживания // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51). С. 144.

³⁸⁰ Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 76.

Первые театры для детей стали возникать в начале XX столетия. В это время стремительно развивается русский драматический театр³⁸¹. В этот период «выходили десятки педагогических журналов, созывались многочисленные съезды педагогов, психологов, психиатров. (...) Общественно-педагогическое движение в этот период связано с появлением новых, ранее неизвестных форм дошкольного образования (детские сады, площадки, очаги, ясли и др.) и просвещения воспитателей (клубы, кружки, курсы и др.)»³⁸². В 20 и 30 годы прошлого века государство поддерживает театры для детей и юношества наряду с национальными театрами и театрами-студиями, театрами для колхозов и армии³⁸³.

Советская педагогика в начале прошлого столетия уверенно стояла на позициях биогенетической концепции, активно используя опыт американской психологии развития, в которой категория возраста как основная единица анализа детского развития ещё отсутствовала. В начале XX столетия дошкольный возраст в России определялся от рождения до 10-12 лет. В 1918 г. в Москве Н. Сац начинает работать в детской секции театральном-музыкального отдела Моссовета над созданием детского театра³⁸⁴. С 1920 по 1922 гг. в Москве создаётся театр под художественным руководством Г. Паскар. Вскоре, после некоторого периода работы театра, о нем стали высказываться негативно. В частности, П. Новицкий резко упрекал театр в подделке под детей, в искусственной игре в наивность»³⁸⁵. Сама Г. Паскар писала о том, что «актёра для ребёнка–зрителя ещё нет. И ребёнок–

³⁸¹ Семенова Е.А. Влияние теорий детской игры на работу актёров русских театров для детей с 1915 по 1938 гг. // Современные гуманитарные исследования. 2005. №5(6). М.: Спутник. С. 360.

³⁸² Чмелева Е.В. История педагогики: педагогика дошкольного детства в России конца XIX – начала XX веков: учеб. пособие для бакалавриата и магистратуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2019. С. 14–15.

³⁸³ См.: Станиславский К.С. Октябрь и театр / Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. Изд. 2-е, доп. М.: Искусство, 1974. С. 71.

³⁸⁴ Долгов К.М. Наталия Ильинична Сац: демиург детского музыкального театра. Концепт: философия, религия, культура. 2019. № 1. С. 233.

³⁸⁵ Семенова Е.А. Влияние теорий детской игры на работу актёров русских театров для детей с 1915 по 1938 гг. // Современные гуманитарные исследования. 2005. №5(6). М.: Спутник. С. 360.

зритель недостаточная пища для творческой фантазии актёра, нуждающегося в атмосфере взрослого зрителя. Ребёнок–зритель не пьянит его фантазии, ребёнок-зритель создает ряд рамок...»³⁸⁶. В 1922 г. в Москве организовывается Мастерская педагогического театра. Её художественный руководитель Г.Л. Рошаль считает особенностью мастерской то, что все действия в ней осуществляются как стихийно возникшая игра, с использованием имеющихся под рукой аксессуаров, как игра-импровизация³⁸⁷.

К.С. Станиславский задаётся в эти годы вопросом о сущности игры актёра, ставя вопрос «Ради чего?». Как и Й. Хёйзинга, Станиславский считает, что игра затевается не ради материальной выгоды. Однако Станиславский ставит вопрос куда более категорично, чем Й. Хёйзинга, когда исключает возможность осуществлять игру ради успеха у публики или аплодисментов. Главное, как считает Станиславский, актёр, исполняя роль, должен идти к сверх-сверхзадаче. А задача эта требует от актёра считаться с замыслом драматурга, режиссёрской трактовкой, искать постоянный ответ на мучительный вопрос «ради чего я сегодня выхожу на сцену?». В этот период К.С. Станиславский изучал серьёзную ступень игры, связанную с вживанием и перевоплощением в роль. Не разработанной в это время ещё остаётся вторая ступень игры, в которой присутствует момент таинства *карнавального отрицания* самого себя через переход на новый, глубинный уровень взаимоотношений человека с его смеховым дублёром. Не случайно К.С. Станиславский считал важнейшим критерием актёрского существования в роли детскую наивность. Мастер советовал начинающим и состоявшимся актёрам учиться у детей открытости, спонтанности, импровизационному самочувствию. Но как примирить стремление к сверх-сверхзадаче со свойственной ребёнку рассеянностью, неумением подолгу удерживать внимание и т.д.? Как показывают исследования Л.С. Выготского, А.З.

³⁸⁶ Там же.

³⁸⁷ Там же. С. 364.

Фрейда, Н.С. Лейтеса и других, детство — это, в первую очередь, период невероятной психофизиологической несвободы. С. Дали в своих воспоминаниях писал, что никогда не хотел бы стать ребёнком вновь. Он всегда мечтал стать стариком. Не случайно, костыль, с которым он не расставался, позже стал многоликим символом в его работах. Советский психолог А.Н. Леонтьев, например, рассматривал эволюцию детской игры не от социально-ролевой игры к антиповедению, а переход игры в форму грёзы, считая вторую более зрелой ступенью развития психики ребёнка. А.Н. Леонтьев считал грёзу революционным качественным изменением психического развития, сигнализирующим о том, что игра как таковая уже идёт к стадии своего распада, что игровая деятельность затухает.

Можно отметить, что детская смеховая игра остаётся одним из недооценённых явлений в истории изучения природы театральной игры и дотеатрально-игровых форм фольклора, многое объясняющих в генезисе уличной театральной культуры.

При достигнутом прогрессе в изучении детского чувства комического и юмора, неотъемлемыми компонентами которых являются страшилки как реакция ребёнка на контрзнаковую информацию, поступающую из мира взрослых, исследователи театра недооценили связь детского юмора с интересом к «страшным» местам³⁸⁸.

Второй момент, на который важно обратить внимание, — это взаимосвязь уличного театра с природой детской мечты. По мнению Г. Башляра есть две фундаментальные человеческие мечты: о покое и о дороге. Если следовать за Г. Башляром, законы психологической интеграции строятся по принципу дома. А закон дома — это есть топография нашего сокровенного, согласно которому душа есть жилище. Дом рассматривается Г. Башляром как инструмент анализа человеческой души. В образе дома, как нам показалось, феномен «неуловимой свободы» может быть хоть как-то

³⁸⁸ См.: Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. М.: Питер, 2021.

зафиксирован в категориях смеха, карнавального пространства, комического, мысли, любви. Эти выделенные нами компоненты неуловимой свободы и составляют топографию *сокровенного*. Это образное сравнение помогает приблизиться к сути понимания довольно сложного и действительно ускользающего явления, которое мы попытались заманить в логово хижины, дома-души³⁸⁹. Согласно мысли Г. Башляра, вспоминая о разных домах, о разных «комнатах» мы научаемся жить внутри самих себя. Это есть «эстетика спрятанного», эстетика дома шкафов с ящиками, которые полны. Вся эстетика дома Г. Башляра построена на том принципе, что «обитать может только тот, кто сумел забиться в какой-нибудь уютный закуток. А для этой цели у нас внутри имеется целый склад образов и воспоминаний, которыми мы не очень-то любим делиться»³⁹⁰.

Мечта покоя чередуется у ребёнка с мечтой о дороге как приключении. Поэтому, с одной стороны, дети тянутся к подвалам, чердакам, чуланам, то есть к местам избыточно насыщенным информацией опасности, приключения. С другой стороны, эти же места выступают прообразом обители, дома, логова, хижины, раковины, в которых можно укрыться, предаться сокровенным мечтам. Эта идея перекликается с рассуждениями О. Фрейденберг о происхождении театра, обратившей внимание на то, что «идея ящика — шкапа — гроба идёт в параллелизме с идеей жилища — телеги — храма — подмостков — ложа или стола. И что идея куклы параллельна идее божества — актёра — покойника»³⁹¹. Можно заметить, что детей не меньше привлекают такие придомовые игровые пространства, как песочница, детская игровая площадка и др.³⁹²

³⁸⁹ См.: Семенова Е.А. Смеховой трансфер или «неуловимая свобода» в детском возрасте // Учитель музыки. 2016. № 4 (35). С. 16–22.

³⁹⁰ Башляр Г. Поэтика пространства. Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 36.

³⁹¹ Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, 1988. С. 19.

³⁹² См.: Семенова Е.А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика» // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2009. № 3. С. 109–117.

Возникает парадоксальная ситуация, когда созданный ребёнком приватный театр для себя в «пост-культуре»³⁹³ второй половины XX столетия приобретает глобальный масштаб в форме публичных перформансов на крышах и стенах домов; уличных спектаклей на заброшенных фабриках и заводах; инсталляций на островах в океанах; граффити на горных вершинах и т.д.³⁹⁴

Детская тематика ярко проявилась в искусстве ленд-арта, возникнувшем в 60-годы XX столетия в США в рамках всемирного экологического арт-движения. Именно в этот период искусство ленд-арта берёт курс на возврат к природе, стремится вернуть миру фантазию и чистоту детского мировосприятия. Сегодня детская тематика ярко проявляется в деятельности представителя русского направления ленд-арта художника Н. Полискового, являющегося автором идеи создания арт-парка «Никола-Ленивец», на территории которого проходит фестиваль «Архстояние Детское». Пространство фестиваля воссоздаёт мир детских игр и фантазий, в котором можно, например, прокатиться на поезде из диванов, попрыгать на кровати из сена, встретиться со сказочными привидениями, заглянуть в колодец, принять участие в карнавальной шествии и др.

Внимание к общему межвидовому игровому корню у людей, животных и птиц наблюдается в современной театральной педагогике. Программа обучения студентов-актёров первого курса включает этюды на тему «Цирк», наблюдения за животными и детьми.

Репрезентация образов детской культуры наблюдается сегодня в современной российской уличной театральной культуре. Среди российских коллективов, развивающихся в подобном ключе можно назвать такие уличные театры как «Государственный Театр Картонии», «Странствующие куклы господина Пэжо», «Театр имени которого нельзя называть», «Театр за углом» и др.

³⁹³ Термин В.В. Бычкова.

³⁹⁴ См.: Семенова Е.А. Детское карнавальное мировосприятие — наследство взрослого сообщества // Проблемы современной науки и образования. 2013. 3(17). С. 207–211.

Институт детства играет важную роль в формировании театрального искусства в XX – начале XXI века. В начале XX столетия все официальные институты разворачивают кампании в области изучения феномена детства. В этот период наблюдается повышенная концентрация актёров на элементах детства в своём исполнительском творчестве, что приводит к возникновению своеобразного актёрского пуэрилизма. Умение создавать игровые репрезентации детских типов и образов формирует новую профессиональную компетенцию актёра драматического театра в XX столетии, становясь особенно востребованной в современном российском уличном театре, в котором детскоцентричность связана с поиском актёра уличного театра своей идентичности и своего зрителя.

2.3. Возрождение архаического смехового мировосприятия в балаганных формах

Начало XX столетия является периодом, когда театральные деятели не только самозабвенно предаются детским развлечениям, к которым относятся игра в куклы, театр марионетки, театр теней, но и увлекаются таким грубым, ярмарочным зрелищем как балаган. Балаган становится объектом научной рефлексии. О.М. Фрейденберг сравнивает древнегреческую комедию плаща с балаганом, считая, что «это — единственный вид литературной драмы, выросший из фокуса и престижигитаторства³⁹⁵, театр, в своей основе вещный. Он не моложе театра кукол, другой магистрали неодушевленной драмы. Недаром невроспасть³⁹⁶ находятся на рынке, на ярмарке, на вербах, возле каждого райка и балагана. У всех народов театр кукол шёл рядом с театром “теней”»³⁹⁷. Данный жанр, как и комедии Аристофана, почти не сохранился, поскольку строился на фольклорном, допсихологическом комизме.

³⁹⁵ Фокусник, артист, трюкач, иллюзионист и т.п.

³⁹⁶ Актёр-марионеточник.

³⁹⁷ Фрейденберг О.М. Миф и театр. Лекции. М.: ГИТИС, 1988. С. 66.

Балаганная «эпидемия» охватила Россию в начале прошлого века. В этот период русские театральные деятели обращаются к античному театру, средневековому карнавалу, мистерии, мюзик-холлу, кабаре, эстраде и цирку. Мерилом истинной театральности становится не театрализация жизни, а балаган, формулу которого театральным деятелям нужно было, во что бы то ни стало «с ярмарочной площади перенести на подмостки театра будущего»³⁹⁸.

Историки театра отмечают, что «помимо праздничных балаганов, многочисленные цирковые артисты, фокусники и просто предприимчивые люди на улицах и дворах Москвы, в частных домах демонстрировали “сирену”, “великана”, “девицу-альбинос”, “химическое представление несгораемого человека, стереоскопы, детские “механические театры”, “разные малобарские, индийские и эквилибристические игры”»³⁹⁹ и многое другое.

Основным объектом внимания зрителей в балагане были тела двух типов. Тела с отклонениями со знаком минус и тела с отклонениями со знаком плюс. Тела со знаком минус — тела аномальные. Вторую часть балагана составляли личности, имеющие «отклонения от нормы со знаком плюс»: «акробаты, силачи, наездники и канатоходцы»⁴⁰⁰. Главным орудием обмана в балаганной и карнавальной комике выступало игровое нарушение понарошку, к которому чувствительны дети.

Связь детства с театром Петрушки уловил П. Флоренский, посвятив восторженные строки кукольному представлению Н.Я. Симонович-Ефимовой, сравнив его с внезапно обретённым взрослым человеком раем своего детства, считая, что «Кукольный театр есть очаг, питаемый

³⁹⁸ Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 37.

³⁹⁹ Зограф Н.Г. Малый театр второй половины XIX века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. С. 15.

⁴⁰⁰ Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2018.

сокровенным в нас нашим детством и в свой черёд пробуждающий в нас к деятельности уснувший дворец детской сказки»⁴⁰¹.

Ю.М. Лотман точно объяснил феномен культа куклы⁴⁰², проявившегося в начале прошлого столетия, отметив, что в «культурном сознании сложилось как бы два лица куклы: одно манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации»⁴⁰³. Кроме того, исследователь отметил крайне важную вещь в разнице функциональности куклы в мире взрослых и в мире детей. Лотман считает, что кукла для ребёнка суть недвижимая кукла, поскольку сам ребёнок выступает в активной роли оживляющего куклу. Ребёнок производит с куклой различные игровые манипуляции (крутит, вертит, озвучивает и т.д.). Данное наблюдение Лотмана многое объясняет в двух крайних точках зрения на искусство балагана театральных деятелей. Согласно первому взгляду, балаганные куклы есть подобие статуи, на которую можно только смотреть, но которую нельзя трогать. Такая кукла «напоминает о ... двойничестве»⁴⁰⁴. Согласно второму взгляду, кукла есть способ вернуться к условности детской игры, к игре, в которой сам играющий выступает в активной, творческой роли.

Чем можно объяснить стремление театральных деятелей возродить балаган в театральных формах игры в тот период, когда в России происходили эпохальные политические события, в числе которых Октябрьская революция 1917 года, рождение Советского Союза, смерть В.И. Ленина? Возможно, что это связано с тем, что интерес к балагану, смеховым

⁴⁰¹ Флоренский П.А. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» // Сочинения: В 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 536.

⁴⁰² См.: Буткова О. Волшебство и механика. Сказочные герои и темы среди кукол и марионеток серебряного века // Вопросы театра. 2012. С. 154–165.

⁴⁰³ Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 379.

⁴⁰⁴ Там же.

формам культуры возникает в те моменты, когда «театральная жизнь, утрачивая свою традиционность, становится необыкновенно многообразной»⁴⁰⁵.

Это время богато на авторские, художественные манифесты. В этот период «дада» уже произносит свои манифесты об «активной простоте», «дадаистском отвращении», о том, что «дада» ничего «не означает»⁴⁰⁶. К 20 годам XX столетия была написана работа И. Голля о сверхдраме и маске. П. Клодель уже оставил в наследство свои размышления о понимании театрального пространства, которое живёт по законам сновидения наяву, памяти и ожидания⁴⁰⁷.

В начале XX столетия «артистическая элита Петербурга искала в театре источник энергии, способной преобразовать мир, потому казалось разумным постичь опыт прошлого: и европейские мистерии, и фракийские ритуалы, и, конечно, грандиозный античный театр, и театр японский ...»⁴⁰⁸. Данный исторический период обнаруживает невероятное стремление русских поэтов, писателей, артистов эпатировать и шокировать случайных уличных прохожих абсурдными образами и поведением. Один из обэриутов К. Минц вспоминает «1928 год. Невский проспект. Воскресный вечер. На тротуаре не протолкаться. И вдруг раздались резкие автомобильные гудки, будто бы пьяный шофер свернул с мостовой прямо в толпу. Гулявшие рассыпались в разные стороны. Но никакого автомобиля не было. На опустевшем тротуаре фланировала небольшая группа очень молодых людей. Среди них выделялся самый высокий, долговязый, с весьма серьезным лицом и с тросточкой, увенчанной старинным автомобильным клаксоном с

⁴⁰⁵ Семенова Е.А. Уличный театр против театра военных действий... (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России) // Академические тетради. Сборник статей. Вып. 19. М.: Грант Принт, 2019. С. 138.

⁴⁰⁶ Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр»: ГИТИС, 1992. С. 28–36.

⁴⁰⁷ Там же. С. 41–51.

⁴⁰⁸ Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 26.

резиновой чёрной “грушей”. Он невозмутимо шагал с дымящейся трубкой в зубах, в коротких штанах с пуговичками пониже колен, в серых шерстяных чулках, в чёрных ботинках. В клетчатом пиджаке. Шею подпирал белоснежный твердый воротничок с детским шёлковым бантом. Голову молодого человека украшала пилотка с “ослиными ушами” из материи. Это и был уже овеянный легендами Даниил Хармс»⁴⁰⁹.

Может быть причиной вспышки интереса к стихии балагана театральных деятелей в России является их служение в театре, которое невозможно было совмещать с грубым, уличным искусством? Напомним, что исторические источники дают основание полагать, что взаимодействие зарубежных уличных актёров с европейским театром было активнее, чем русских актёров драматического искусства. В Европе уже с XV века начинает возрастать спрос на передвижные театральные труппы, поскольку в городах всё чаще проводятся городские праздники и карнавалы. Примечательно, что во время Варфоломеевской ярмарки в Англии, на площадях выступали актёры, играющие в престижных театрах. Ярмарка давала актёрам возможность не только заработать в период, когда театры были закрыты, но и приобрести популярность, освоить технику игры на улице. П. Стеллибрасс и А. Уайт приводят в пример историю известного актёра Г. Вудворда, который, прежде чем попасть в лилипутскую театральную труппу, долгое время с успехом исполнял роль Арлекина на Варфоломеевской ярмарке, чем и заработал репутацию хорошего комического актёра⁴¹⁰.

Историю развития уличного европейского искусства отличает то, что в результате разрушения института карнавала уличные комедианты прошли этап легализации на театральной сцене, оставив заметный след в истории драматического искусства. В частности, в пьесах Шекспира клоуны впервые появились в качестве действующих лиц. При существенных различиях развития театральной культуры в России и за рубежом, существует общая

⁴⁰⁹ Цукер А. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах, 2(9), 2011. С. 11.

⁴¹⁰ Stallybrass P., White A. The politics and poetics of transgression. Methuen, 1986. P. 111.

тенденция институционализации театрального искусства, в результате которого оно становится текстуальным, драматическим искусством.

По причине отсутствия в России карнавалов, а также параллельного развития народного театра и драматического искусства, местом выступлений уличных артистов были преимущественно открытые праздничные или закрытые (приватные) пространства, в числе которых ярмарки, балаганы. Как замечает С.С. Клитин, «Как бы внутри ярмарочных и праздничных гуляний возник особый мир балаганов — театр, соединенный затеями разного рода»⁴¹¹. При этом у нас нет оснований недооценивать влияние народных смеховых форм на актёров и режиссёров русской драматической сцены, а также тяготение актёров к карнавальным вольностям.

Обширные сведения о влиянии площадного искусства на театральных деятелей можно почерпнуть из мемуарной и научной литературы. В автобиографической книге «Маска и душа» Ф. Шаляпин вспоминает, что свои первые театральные «ожоги» получил в возрасте семи лет, увидев на рождественском балагане актёра Я. Мамонова, выступающего «под именем Яшки, как ярмарочный куплетист и клоун»⁴¹². Известно, что родители В.Э. Мейерхольда не разрешали ему посещать балаганы, чем, вероятно, и разбудили в нём интерес к данному явлению.

Н.А. Хренов объясняет интерес театральных деятелей к архаическим формам культуры кризисными моментами развития театра. Среди наиболее часто упоминаемых причин этого кризиса Н.А. Хренов называет появление у театра такого конкурента как кинематограф⁴¹³. Согласно исследователю, первая стратегия выход театра из кризиса, «заключалась в том, чтобы

⁴¹¹ Клитин С.С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрад. искусства. М.: ГИТИС, 2002. С. 24.

⁴¹² Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. М.: Книжная палата, 1990. С. 5.

⁴¹³ Хренов Н.А. Театр XX века выходит из кризиса или реабилитация архаических форм коммуникации // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16-18 октября, Москва, 2019). Ред.-сост. Е.А. Семенова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 228.

ассимилировать те возможности, приёмы и формы, которые принёс с собой кинематограф»⁴¹⁴.

Жанр кинокомедии в начале XX столетия становится самым популярным массовым развлечением, в котором доминирует клоунада, комическое искусство. Восходят такие имена комиков немого кино как Ч. Чаплин, Б. Китон, Г. Ллойд, Г. Лэнгдон и др. С появлением немого кино, и возник, по мнению Л. Трауберга, «загадочный термин “море смеха”»⁴¹⁵. Толпа делает своими кумиров клоунов, которые дурачит её «заведомой глупостью». Не случайно, «“Глупыш” — одно из самых ласковых имен в русском языке»⁴¹⁶. Кинокомики прочно закрепили в своих образах основополагающие принципы клоунады: клички, прозвища, падения, погони, пощечины, маски. Растёт статус кинокомиков.

Как ответ кинематографу можно расценивать реконструкции балагана В.Э. Мейерхольда, который «рутине невыразительного “бытовизма” противопоставлял “гистриона-художника”, с акцентом на артистическом владении сценическим мастерством. Учащиеся Мейерхольдовской Студии на Бородинской именовались реабилитированным термином “комедианты” что также было апелляцией к эпохам расцвета театрального профессионализма, не скрытого натуралистическими “формами самой жизни”»⁴¹⁷.

Вторая стратегия была направлена на то, чтобы «выразить ритмы современности, но теми приёмами, которые были бы для театра органичными. (...) Её, например, отчасти выразил В. Мейерхольд, прививая театру приёмы биомеханики»⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Там же.

⁴¹⁵ Трауберг Л. Мир наизнанку: Соц.-критич. мотивы в амер. кинокомической 1910-1930-х годов / Послесл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1984. С. 12.

⁴¹⁶ Там же. С. 21.

⁴¹⁷ Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск III. СПб., 2015. С. 28.

⁴¹⁸ Хренов Н.А. Театр XX века выходит из кризиса или реабилитация архаических форм коммуникации // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019). Ред.-сост. Е.А. Семенова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 228.

Третья стратегия заключалась в том, чтобы «создать язык, соответствующий индустриальной динамике»⁴¹⁹. Студия «ФЭКС» была «истинно современным выражением» моторов, технического прогресса, всего, что «сжато, спружинено в краткое, полное энергии созвучие: ФЭКС»⁴²⁰. Студия «ФЭКС», основанной в 1921 году Г.М. Козинцевым, Л.З. Траубергом и С.И. Юткевичем, является примером настоящего прорыва стихии балагана, карнавала в театр и кино. Студия «ФЭКС» представляет ярчайший пример того, как карнавал и смех буквально штурмовали отечественный кинематограф и театр. Создатели содружества Фабрики эксцентрического актёра с самого начала проявили интерес к зарубежному немому кинематографу — комической. В 1922 году на основе «Женитьбы» Гоголя ФЭКСы поставили комическое представление под названием «Электрификация Гоголя».

Примечательно, что основатели студии «ФЭКС» не только практически исповедовали эксцентризм и карнавализацию, но и теоретически его осмыслили. Фэксовцы характеризовали свою студию как «депо эксцентриков», «фабрику эксцентрического актёра». Среди немых кинофильмов студии известны работы «Похождения Октябрины»; «Чертово колесо»; «Шинель», «Братишка», «С.В.Д.», «Новый Вавилон». В пьесах фабрики ФЭКС «Балаганное представление четырёх клоунов», «Джин-Джентельмэн и ... Распутная бутылка», «Американское представление», «Внешторг на Эйфелевой башне», а также «Женитьба» Гоголя как «Трюк в трех актах совершенно невероятных походов Н.В. Гоголя» среди персонажей были Эйнштейн, Ч. Чаплин, Альберт, Профессор, Паровой жених, Мистер Биль, злодей 1-ый, злодей 2-ой, Жених, Н.В. Гоголь, Электрический жених, Радиоактивный жених, М-ль Агата, Ив. Подколесин, Крокодил, банкир, четыре Американца, паровоз, Мэри, Делегатка, трое банкиров, Мисс ФЭКС др. А.Г. Козинцев разделяет творчество студии

⁴¹⁹ Там же.

⁴²⁰ От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева / Сост. и коммент.: В.Г. Козинцева и Я.Л. Бутовский. СПб.: ДБ, 2002. С. 46.

«ФЭКС» на два периода, первый из которых был преисполнен оптимизмом. Во втором периоде творчества у фэксовцев нарастали трагически ноты, что делало далее невозможным для них создание произведений в жанре чистой комедии. Собственно, трагедийная составляющая мировоззрения авторов, согласно Козинцеву, приводит к появлению клоунады, как смеси трагического, лирического и смешного.

Четвёртая стратегия, по мнению Н.А. Хренова, была «порождена обострившейся проблемой рецепции театра в новых условиях, а именно в ситуации омассовления. (...) Эстетические потребности такого зрителя определяли курс театра не на эксперименты, связанные с творчеством нового языка или, если опять же обращаться к Ю. Лотману, “грамматики”, а на те его формы, которые из профессионального театра вытеснялись и являлись периферийными»⁴²¹. Пятая стратегия была нацелена на «преодоление культурной изоляции русского театра». Шестая стратегия, по мнению исследователя, связана «с политическим контекстом эпохи»⁴²². В наиболее конструктивной стратегии, по мнению Н.А. Хренова, «в качестве художественного приёма»⁴²³ используется внутренняя речь.

Подобная агония театра в попытках выйти из кризиса ещё раз подтверждает, что Й. Хёйзинга и Р. Кайуа были правы, когда отказывались видеть в игре актёров истинную игру. Симптомом нездоровой театрализации выглядит лозунг Р. Вагнера, в котором трагедии должны превратиться во всеобщие народные празднества, «во время которых человек, свободный, сильный, ... будет с достоинством и величием приносить в жертву любви свою смерть»⁴²⁴. Нечто подобное высказывает в эти годы А. Луначарский: «И подумайте, какой характер приобретут наши празднества, когда ... мы будем

⁴²¹ Хренов Н.А. Театр XX века выходит из кризиса или реабилитация архаических форм коммуникации // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16-18 октября, Москва, 2019). Ред.-сост. Е.А. Семенова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 229.

⁴²² Там же.

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.; СПб, 2001.

создавать ритмически движущиеся массы, ... действительно охваченную одной идеей упорядоченную мирную армию»⁴²⁵.

Процессы эстетизации политики, в рамках которой происходит слияние искусства и жизни, достигают в начале прошлого столетия своего апокалипсиса. Многие уличные театрализованные представления, посвящённые революционным событиям, являлись реконструкцией того или иного момента истории. Так, например, 7 ноября 1920 года на Дворцовой площади Петрограда была воспроизведена масштабная реконструкция события «Взятие Зимнего дворца», в которой приняли участие восемь тысяч человек. Режиссёрами-постановщиками этой глобальной реконструкции были Н.Н. Евреинов, Н.В. Петров, Ю.П. Анненков. И. Чубаров считает эту постановку прообразом современных политических пиартехнологий, предтечей художественных перформансов⁴²⁶.

Российские эксперименты в области уличных театральных практик в начале прошлого столетия были беспрецедентными по масштабам включения публики в игровое действие, однако было ли это игрой в культурологическом понимании Й. Хёйзинги? К. Бишоп высказывает предположение, что партисипаторное искусство XX века зародилось в среде российского леворадикального искусства. Свои рассуждения Бишоп основывает на фактах истории развития коллективного театрального творчества 20 годов XX века, обращаясь к творчеству В.Э. Мейерхольда⁴²⁷, идеям П.М. Керженцева⁴²⁸ и А.В. Луначарского⁴²⁹, считая их ключевыми фигурами в развитии партисипаторного искусства.

По мнению К. Бишоп, П.М. Керженцев был одним из первых, кто предложил альтернативу буржуазной драматургии в виде массовых драм,

⁴²⁵ Луначарский А. Об искусстве, в 2-х т. М. Т. 2, 1982.

⁴²⁶ Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 125–126.

⁴²⁷ Bishop C. Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship. London-New York, 2012. P. 53.

⁴²⁸ Керженцев П.М. Творческий театр. П.: Государственное издательство, Петербургское отделение, 1920. 172 с.

⁴²⁹ Луначарский А.В. Почему нельзя верить в бога? М., 1965. С. 359–362.

призывая задействовать в их постановках граждан пролетарского общества. Многие театральные коллективы откликнулись на этот призыв, в результате чего стали функционировать как коммуны, в которых все работники театра, включая уборщиц и осветителей, принимали участие в создании спектакля.

Известна глобальная постановка С. Радлова и К. Марджанова «К мировой коммуне», осуществлённая на ступенях здания Биржи в Петрограде в июле 1920 года. Создатели этого масштабного действия прибегали к плакатности, карикатуре, а также к монументальности позднеантичных празднеств. В том же году создаётся театрализованное зрелище «Блокада России», в котором задействуется язык политической эксцентриады.

Воспоминания театральных критиков, теоретиков искусства, писателей позволяют предположить, что истинная игровая стихия бушевала не на площадях, где устраивались театрализованные зрелища, а в карнавальных мирках, одним из которых являлись русские театры-кабаре. Много впечатлений о театре начала прошлого столетия оставил в своих рецензиях и дневниках К.И. Чуковский. В частности, писателю не понравился спектакль «Мистерии-буфф» В.Э. Мейерхольда⁴³⁰, в котором ему не хватило настоящей вульгарности и каламбуров, разочаровал спектакль «Первой студии МХТ своего перевода “Героя” Синга», в котором его испугали «рыжие и голубые парики, ... клоунские прыжки, ... визги, ... хрюкание, ... цирковые трюки!»⁴³¹.

М.М. Бахтин, делаясь с В.Д. Дувакиным своими воспоминаниями о литературных кабачках «Привал комедиантов» и «Бродячая собака»⁴³²; передвижном театре Гайдебурова, постановках В.Э. Мейерхольда;

⁴³⁰ Цит. по: Ярош К. Корней Чуковский: «Я не люблю театра» // Театр. 26 октября 2020 г. URL: <https://oteatre.info/kornej-chukovskij-ya-ne-lyublyu-teatra/?ysclid=lrd4icul5o218495634>. [Дата обращения: 12.12.2023.]

⁴³¹ Там же.

⁴³² Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. Вступ. ст. С.Г. Бочарова и В.В. Радзишевского; закл. ст. В.В. Кожина. М.: Прогресс, 1996. С. 64.

исполнении М. Чеховым роли Хлестакова⁴³³; Рейнгардтовском театре и его постановке «Царь Эдип»⁴³⁴, довольно сдержан в оценке театра.

Возможно, что одна из причин сдержанности Бахтина в оценках театра связана с тем, что он был причастен к неофициальным интеллектуальным кружкам, в которых царила карнавальная игра ума. Его первым кружком был «Omphalos», что в переводе с греческого означает «пупок», «пуп»⁴³⁵, продолжавший традиции кружков, которые ранее существовали в Англии (из такого кружка вышел Д. Свифт) и Польше. М. Бахтин сравнивал свой кружок с пушкинским «Арзамасом». В подобные кружки входили «учёные шутники, шутники от науки... шуты от науки...»⁴³⁶. В XVIII века их называли швабровцами. В каждом из участников можно было наблюдать «карнавал... ушедший вглубь»⁴³⁷ личности, пустивший в ней корни. В этих кружках присутствовало вышучивание «высокого философского стиля»⁴³⁸. Пародии и стилизации имели в них характер весёлый, лёгкий, иронично-юмористический и не высмеивали конкретные исторические события, явления науки и др.

Островки карнавала М.М. Бахтин находил в литературных кружках и театральной богеме, в среде которой возник интерес к кабаре. Почвой, на которой в начале XX столетия расцвело русское кабаре, были актёрские капустники⁴³⁹, во время которых участники разыгрывали пародии, импровизировали, исполняли «наскоро собранные шутки из внутритеатрального фольклора»⁴⁴⁰. Как правило, спектакли в русских кабаре «Бродячая собака», «Летучая мышь», «Привал комедиантов», «Лукоморье», «Кривое зеркало» были выдержаны «в характере представлений ...

⁴³³ Там же. С. 200.

⁴³⁴ Там же. С. 201.

⁴³⁵ Там же. С. 51.

⁴³⁶ Там же. С. 52.

⁴³⁷ Там же. С. 115.

⁴³⁸ Там же. С. 52.

⁴³⁹ Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 16.

⁴⁴⁰ Там же. С. 26.

парижских уличных театров»⁴⁴¹, сочетая утончённость и грубый балаганный стиль.

Театральный критик Н.Е. Эфрос, ставший свидетелем расцвета театров-кабаре в России, с сочувствием вспоминал процесс превращения театров-кабаре из закрытых, неформальных театров в коммерческие театральные предприятия. Русское кабаре «Летучая Мышь», например, задумывалось «как интимный кружок, как уютное местечко для взаимного увеселения и забавы актеров Художественного театра в послеспектакльные часы»⁴⁴². Поскольку, как отмечал Н.Е. Эфрос, «у актёров этого театра — ... большая любовь к юмору»⁴⁴³, кабаре «Летучая Мышь» представляло собой «царство привольной, но красивой шутки»⁴⁴⁴. В театре-кабаре проявились не только историко-культурные, но и психофизиологические закономерности формирования карнавального потенциала актерской профессии. Используя современные подходы к природе комизма и смеха, можно сказать, что источником игры в театрах-кабаре был профессиональный актёрский юмор, основанный на глубинном знании театральной профессии и виртуозном владении техникой актёрской игры, отличавший театр-кабаре от театра миниатюр.

Попытки режиссёров советской эпохи использовать балаганные и кабарежные формы в качестве агитационной пропаганды не увенчались успехом. В итоге излишняя эстетизация народно-смеховых форм при переносе на сцену, стремление превратить образ детской игрушки, куклы в машину-автомат, лишить её архаической, примитивной функции привели к тому, что балаганная лихорадка сменилась разочарованием и охлаждением театральных деятелей к потенциалу народной смеховой игры. Тем не менее, такие явления как русское кабаре, студия ФЭКС, реконструкция балагана на

⁴⁴¹ Там же. С. 124.

⁴⁴² Эфрос Н.Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева: 1908 – 1918: Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. Петроград: Художественные мастерские журнала «Солнце России», 1918. С. 11.

⁴⁴³ Там же.

⁴⁴⁴ Там же.

театральных подмостках, ушли в подсистему театральной культуры, продолжая давать «боковые побеги»⁴⁴⁵ в виде появления смеховых рекреаций в пространстве современного театрального искусства.

2.4. Уличный художник: между пуэрилистом и кидалтом

В 60 годы XX века в мире наблюдается всплеск активизма, общественных волнений, массовых демонстраций и протестов. Именно в этот период в мире происходит второй, после 20 годов двадцатого столетия, всплеск театральности в обществе. Шестидесятые годы проходят под девизом «город горожанам». Уличное искусство стремится утвердить свои права в мегаполисах, совершая арт-интервенции в центральные районы крупных городов. Театр, музыка, танцы, кукольный театр, цирк, изобразительное искусство и кино вновь захватывают общественное пространство, из которого власти, полиция, академии и другие государственные институты вытеснили их после эпохи ярмарок⁴⁴⁶.

При этом, «несмотря на все радикальные перемены, происходящие с театром, концепция драмы всё же продолжает сохраняться в качестве латентной нормативной идеи самого театра»⁴⁴⁷, выражаясь в отождествлении зрителями понятий «пьеса» и «постановка». В эти годы становится популярной апробация в уличном театре радикальной философии. В мейнстриме оказывается философия «оргазма» М. Маффесоли, концепция «иммедиатизма» Х. Бея.

В 70 годах XX столетия лидер бразильской театральной группы «Oficina Theatre»⁴⁴⁸ З. Селсо начал экспериментировать с контркультурными

⁴⁴⁵ Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 382.

⁴⁴⁶ Calder D. 2CV Théâtre: Transgression, Nostalgia, and the Negative Space of French Street Theatre // Theatre Journal. 2017. 69(1), pp. 1–20.

⁴⁴⁷ Леман Х.Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesing, 2013. С. 54.

⁴⁴⁸ Santos F., Israel H. City and Spatial Dynamics: Teatro Oficina In the NIMBYs' Perspective / Cidade e dinâmicas espaciais: Teatro Oficina na perspectiva dos NIMBYs. In Conference: 10º

практиками, которые позже стали частью движения тропизма, оживившего антропофагический манифест бразильского писателя, основателя движения Антропофагии О. де Андраде, найдя ему применение в интегрированных формах театра, музыки и поэзии. Антропофагия послужила исходным материалом и генетическим кодом театрального языка группы «Oficina Theatre»⁴⁴⁹. Театральный сценограф, архитектор Б. Барди опиралась в своем творчестве на философа-марксиста А. Грамши, бразильского педагога П. Фрейре и театрального теоретика и режиссёра А. Боалья⁴⁵⁰.

В Аргентине в середине 1980 годов расцветает творчество художника В. Телласа⁴⁵¹, экспериментирующего с такими жанрами, как кабаре, моноспектакль, экологический театр, театр пространства. Театральные эксперименты В. Телласа включали в себя постановки специально плохо написанных пьес, превратившихся в Festival de Teatro Malo (Фестиваль плохих театров). Область экспериментов В. Телласа пролегает в эти годы близко к территории клоунады и уличного театра, поскольку она основана на неподдельном восхищении неумелой игрой непрофессиональных исполнителей. Работы В. Телласа подобны карнавалу, поскольку соединяют искусство и жизнь за счёт «разрыва» предсказуемости театральной условности⁴⁵².

В 1967 году М. Трайлович вместе с Й. Чириловым основали Белградский международный театральный фестиваль ВІТЕФ, на котором могли встретиться художники с обеих сторон железного занавеса. На протяжении десятилетий программы охватывали различные направления, от экспериментов таких режиссёров как Ю. Малина, Е. Гротовский, Р. Шехнер,

Fórum de Pesquisa FAU-MackenzieAt: São Paulo. Project: Innovative Learning Spaces / Espaços Educacionais Inovadores, 2022.

⁴⁴⁹ Ibid. P. 6.

⁴⁵⁰ Usakli H. Inner sound or forum theater to resolve communicational problems // International Journal of Education and Science. 2021. 4(1), pp. 26–32.

⁴⁵¹ Fuentes M.A. Theater as Event: The Politics of Interruption in Vivi Tellas' Documentary Theater // *Calling Out of Context*. Ed. Joachim Hamou. Paris, France: Paraguay Press, 2017. P. 16.

⁴⁵² Ibid. P. 17.

Т. Кантор, П. Шуман до режиссёрских интерпретаций классических произведений П. Брука, П. Штайна, И. Бергмана, О. Крейчи, П. Задека, П. Шеро, К. Паймана, Р. Планшона, Ю.П. Любимова.

Уличный театр «Bread and Puppet» Питера Шумана выступает симбиозом уличного театрального искусства и политического протеста, который можно одновременно отнести к представителю провокационного театра и миротворческому направлению искусства. Шуман относит себя к «мятежникам папье-маше, картона и мусора», имеющих «несерьёзный вид, обладающих терпимостью, свойственной только сумасшедшим», видя свою миссию в том, чтобы противостоять «трубе смерти», помогать «маленькой ржаной буханке» бороться с большим белым хлебом, который символизирует Америку и власть денег. Как представитель кукольного театра Шуман считает, что это искусство не стремится вещать от лица правительства или цивилизаций, предпочитая иметь своё тайное и самоуничижительное место в обществе. Шуман подчёркивает несерьёзность кукольного театра. Те же, кто стыдятся его «смехотворного статуса», очевидно, как считает Шуман, либо не уважают этот вид театра, либо проявляют немощные попытки выдать его за так называемое серьёзное искусство. Шуман считает невозможным для искусства ситуацию, при которой оно «послушно ковыляет в обозе бизнеса развлечений», выполняя «волю сильных мира сего». Философия поступка Шумана состоит в том, что, если мы построим дом, сварим суп, а Большая Нога решит всё это растоптать, мы просто не дадим совершиться этому чёрному делу. Театр «Хлеб и кукла» — это «театр борьбы против конца света». В качестве негативного примера Шуман приводит модернизм, считая, что его политическая и общественная неудача состояла в том, что он не был способен использовать в исторической ситуации свои открытия. Процесс постмодернистского освобождения, по его мнению, был ограничен искусством и связанным с ним производством.

Ко многим своим спектаклям П. Шуман издавал открытки (Илл. 5-7) и буклеты в стиле рисованных комиксов (Илл. 8-10). Все манифесты Шумана, изложенные на страницах буклетов, направлены на то, чтобы разбудить сознание людей, расшевелить их покорность политической системе. Соппротивление Шумана направлено против вечно растущей капиталистической империи; покорного потребителя, которого заставляют верить в свободу выбора; бессмысленности механичности нашей жизни. Шуман считает, что необходимо учить детей разрешать конфликты не с помощью оружия, а с помощью слов. С одной стороны, Питер Шуман противостоит власти, системе⁴⁵³. С другой стороны, он подчёркивает «кукольность» своих орудий борьбы (папье-маше, картон, глина), сближаясь в этом с послевоенным интернациональным объединением «Флюксус» и карнавальными протестными практиками начала XXI века. При этом манифесты П. Шумана «Bread and puppet» не были завуалированными или замаскированными под карнавал. В лице П. Шумана мы находим пример художника, в первую очередь создающего архетипические, художественные образы, пропитанные любовью и сочувствием их создателя. Несмотря на то, что Шуман довольно резко высказывался в своих буклетах, комиксах, картинках, спектаклях на тему несправедливости, неравенства, бедности, капитализма в Америке и др., он завоевал народную любовь, прежде всего как уличный художник. Нужно отметить, что П. Шуман оказал влияние на художников нашей страны. В частности, театр «Bread and puppet» бывал на гастролях в Москве (Илл. 11). Театровед, художник кукольного театра И.П. Уварова дружила с П. Шуманом, участвовала в шествии его театра в Москве на Старом Арбате в 1988 году (Илл. 12). В своих воспоминаниях И.П. Уварова характеризует Шумана как художника, принимающего «на себя

⁴⁵³ См.: Семенова Е.А. Манифесты уличного театра XX века или мятежникам папье-маше посвящается // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019). М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 310–316.

ответственность за судьбы мира»⁴⁵⁴. По мнению И.П. Уваровой, у Шумана цель «была стратегическая: устроив художественную акцию, он надеется мировое зло если не вовсе уничтожить, то, по крайней мере, усмирить»⁴⁵⁵.

В 70 годы двадцатого столетия была создана лаборатория режиссёров и художников театров кукол под руководством И.П. Уваровой, участниками которой были художники из Пензы, Ижевска, Новгорода, Уфы, Краснодара, Челябинска, Нижневартовска, Воронежа, Харькова, Магнитогорска, Ставрополя, Могилева, Абакана, Архангельска, Тюмени, Кургана, Пушкина, Санкт-Петербурга. И.П. Уварова охарактеризовала лабораторию как «собрание кукольников или семинар, носящий алхимическое название “Лаборатория”»⁴⁵⁶, который ведёт свою историю с 70 годов прошлого века, начавшись на Урале. Это, согласно И.П. Уваровой, не является случайностью, так как именно там «начинали тихое бурление процессы авангардистского характера, скоро принявшие характер скандально-ярких театральных событий. Там собирались частые фестивали, они концентрировали энергию новаций (...) Лаборатория как бы самозародилась в этом котле бурлений и кипений, куда попадало решительно всё от мировой культуры, всё, что ветер мог донести до тех отдалённых мест»⁴⁵⁷. На лаборатории обсуждались такие актуальные и одновременно новые, смелые темы, как авангард 20 годов XX века; художник-демиург как творец новой вселенной; концептуализм и сценография. Ставились вопросы о том, что есть Театр и что есть Не-Театр; в чём заключается разница между театром и концептуализмом; анализировалась природа перформанса и его отличие от спектакля. В рамках лаборатории устраивались встречи с искусствоведами, художниками, докторами наук, режиссёрами, актёрами. В сборниках публиковались работы культурологов, этнографов, театроведов Я. Чеснова,

⁴⁵⁴ Уварова И.П. Даниэль и все все все. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. С. 288.

⁴⁵⁵ Там же. С. 290.

⁴⁵⁶ Уварова И. О лаборатории // Ритуал. Театр. Перформанс. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. Сб. ст. / Ред. И. Уварова. М.: СТД, 1999. С. 4.

⁴⁵⁷ Там же.

И. Уваровой, Т. Бернштам, Л. Ивлевой, О. Купцовой и других. Во время лабораторий устраивались обсуждения спектаклей. По результатам этих лабораторий выпущены такие, ставшие уже классикой, сборники как «Ритуал. Театр. Перформанс» (1999), «Миф и мистификация» (2000), «Балаган. Часть 1» (2002), «Балаган. Часть 2» (2003), «Маска. Кукла. Человек» (2004), «Театр художника» (2006), в которых особое внимание уделялось карнавальной культуре и комическим жанрам театрального искусства. Можно сказать, что «эта лаборатория во многом повлияла на процесс осмысления и популяризации концепции народно-смеховой культуры М.М. Бахтина, пик популярности которой пришёлся на начало 90 г. XX века»⁴⁵⁸.

В 60-70 годы XX столетия в зарубежной театральной культуре наблюдается повышенный интерес к перформативным практикам, в центре которых оказалось постмодернистское тело — тело непредсказуемое, эпатирующее и перформативное, являющееся выражением «девиантной субъективности»⁴⁵⁹. Перформативность в данных практиках представляла собой не речевое действие, представленное в ранней трактовке перформатива Д. Остина, а телесное неререферентное действие⁴⁶⁰. Под перформативностью Д. Батлер понимает драматичность тела⁴⁶¹, которая придаёт телесным актам перформера особое качество. Д. Батлер отмечает, что, несмотря на то, что философы нередко проводят ассоциативные параллели между действием, теориями перформативности и актёрского искусства, они не рассматривают идентичность, обусловленную культурой, требующей от личности

⁴⁵⁸ Семенова Е.А. Уличный театр против театра военных действий... (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России) // Академические тетради. Сборник статей. Вып. 19. М.: Грант Принт, 2019. С. 150.

⁴⁵⁹ Burke E. Celebrity anorexia a Semiotics of Anorexia Nervosa A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy // School of Literary, Visual and Performance Studies Monash University, January, 2003. P. 75.

⁴⁶⁰ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. М.: Международное театральное агенство «Play&Play» - Издательство «Канон⁺». 2015. С. 46.

⁴⁶¹ Там же. С. 47.

определённой стилизации в теле и поведении. Перформативные акты предполагают стилизацию невербальных и вербальных средств выражения (телесных жестов, движений, внешности, голоса, речи и пр.), создавая иллюзию «идеальной» идентичности⁴⁶². Драматизм тела состоит в том, что культура требует от него циклично повторяющегося перформативного поведения, подчиняя его законам моды, стиля. В результате в обществе становится нормой двойственное, маскарадное существование тела⁴⁶³.

Э. Фишер-Лихте приводит в качестве примера такого двойственного перформативного поведения перформанс М. Абрамович «Уста Святого Фомы», в котором, с одной стороны, зрители оказывались в ситуации добровольного соучастия в самоистязании, так называемом эксцессе поведения перформансистки. С другой стороны, зрители испытывали муки при виде такого самоистязания. Нечто подобное можно наблюдать в тех театральные перформансах, где патологическая телесность вселяет ужас и одновременно обладает невероятной притягательностью. В данном случае речь идёт не о приёме десемантизации действия и деконструкции персонажа перформера⁴⁶⁴, не о преобразении тела перформера с помощью художественных и нехудожественных средств, а об использовании тела как знака, которое отличается своей инаковостью. Такими были спектакли группы «Сочиетас Рафаэлло Санцио». В частности, в спектакле «Юлий Цезарь» на сцене Хеббель-театра в 1998 году в Берлине, труппа привлекала внимание зрителей за счёт феноменальности тел актёров, их гипернатуральности, разрушающей восприятие персонажа⁴⁶⁵.

⁴⁶² Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal, Vol. 40 (40). 1988. P. 519–520.

⁴⁶³ См.: Семенова Е.А. Я не хочу иметь куклу — Я сама хочу быть куклой. Социальная семиотика [перформативной] анорексии // Социальная семиотика: точки роста / Научн. ред. Г.Л. Тульчинский. СПб.: Скифия-принт, 2020. С. 63–67.

⁴⁶⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. М.: Международное театральное агенство «Play&Play» - Издательство «Канон⁺». 2015. С. 154.

⁴⁶⁵ Там же. С. 156.

Подобные постмодернистские эксперименты с телом крайне серьёзны, как и стремление вписать патологическое тело, далёкое от карнавального гротескного тела, в ткань перформанса. На языке Й. Хёйзинги, это является проявлением пуэрилизма, свойственного юношескому максимализму и инфантильности. К проявлению пуэрилизма относится сопряжение искусства и протестного движения, которое устраняет «различия, территориализует, сегментирует и размечает пространство, добиваясь единообразия масс посредством искусства»⁴⁶⁶. Примерами пуэрилизма являются акции венских акционистов, развернувшиеся «в преддверии майских событий в Париже Ситуационистский Интернационал»⁴⁶⁷; австрийское студенческое движение SOS, представляющее «организационный центр для love-in'ов, сидячих забастовок, уличного театра и марксистских, фрейдистских, библеистских и гегельянских рабочих кружков»⁴⁶⁸. Активисты движения SOS, вышедшие 1 мая 1968 года на демонстрацию, были подвергнуты жестокому обращению с ними полицией⁴⁶⁹. К пуэрилизму можно отнести Zock-фест, состоявшийся в Вене 21 апреля 1967 года, на котором несовместимые художественные принципы и акционистские установки вступили в противоречие, приведя «столкновению между самими актёрами и между актёрами и публикой»⁴⁷⁰.

К разновидности пуэрилизма относится «агрессивный, провокативный театр, театр политической акции и театр хэппенинга, ... театр улиц и площадей, разрушивший стены театральных зданий»⁴⁷¹ в лице таких групп как SNCC Freedom Singers, The Living Theatre, Diggers, Guerrilla Art Action и др., благодаря которым уличный театр стал приобретать политический

⁴⁶⁶ Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб: Издательство европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. С. 14.

⁴⁶⁷ Там же. С. 178.

⁴⁶⁸ Там же. С. 181.

⁴⁶⁹ Там же. С. 183.

⁴⁷⁰ Там же. С. 186.

⁴⁷¹ Швыдкой М. Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования. // Театр Гротовского. Сборник. М.: ГИТИС.1992. С. 112.

смысл. Подобное агрессивное внедрение уличного театра⁴⁷² в общественное пространство нередко приводило к его отторжению горожанами. Причиной отторжения уличного зрелища были не только «ошибки в режиссуре или восприятии (хотя речь может идти о своеобразной интерференции, когда коды конвенционального спектакля или, наоборот, публичной акции накладываются на другой вид практики)»⁴⁷³, но и то, что уличная театральная культура утрачивала свой смеховой «негатив».

В большей степени именно серьёзность театральной культуры, а не смех, как принято обыкновенно считать, становится причиной того, что театральное искусство не только «приглашается» в публичные сферы жизни, но и нередко вытесняется из них. Что если не серьёзность театра привела к тому, что в период расцвета и распада Римской империи⁴⁷⁴ «величественные театральные здания превращались в зловещие руины»⁴⁷⁵? Почему, когда в 1564 году в Англии епископ Лондона требовал закрыть театры, в этот же период правительство Англии покровительствовало уличным комедиантам, относясь к ним вполне лояльно⁴⁷⁶?

В отличие от провокативного, агрессивного, воинствующего направления уличного театра, представленного творчеством пэурилистов, художники-кидалты проявляют преимущественно ироничный взгляд на искусство и реальность, представляя более зрелый психолого-возрастной тип. Кидалты⁴⁷⁷ рефлексиируют по поводу собственной персоны. Их

⁴⁷² Calder D. 2CV Théâtre: Transgression, Nostalgia, and the Negative Space of French Street Theatre // Theatre Journal. 2017. 69(1). P. 6.

⁴⁷³ Гордиенко Е.И. Между вторжением и совместным опытом: к вопросу о взаимоотношении спектаклей в публичном пространстве со средой // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 44–45.

⁴⁷⁴ Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.: Искусство, 1941. С. 10.

⁴⁷⁵ Там же. С. 12.

⁴⁷⁶ В первой половине XVII века в России, как известно из различных источников, велась борьба против скоморохов. При этом нужно добавить существенную деталь. Велась эта борьба преимущественно церковь.

⁴⁷⁷ В оксфордском словаре английского языка термин *Kidult* означает взрослого, который любит делать или покупать вещи, которые обычно считаются более подходящими для детей. See: Daszykowska J. Od kultu młodości do stylu życia kidult // Społeczeństwo i Rodzina.

самоирония сочетает в себе черты «естественной шаловливости» и «психологической наивности»⁴⁷⁸; возникая от испытываемого удовольствия от сложной интеллектуальной работы. Саморефлексия кидалтов становится предметом творчества и объектом наблюдения зрителя. Кидалт не рискует заполучить невроз, когда смотрит на себя со стороны. Подобное отстранение, ироническая дистанция по отношению к своей маске встречается у клоунов.

С одной стороны, детская сторона кидалта обнаруживается в момент, когда он облачается в почти «клоунский костюм», с другой стороны, его виноватая ироничность есть признак рефлексии, свойственной взрослому. У кидалта «слиты два выражения — виноватости и иронии, и она производит одновременно впечатление улыбки взрослого и улыбки ребёнка: улыбка ребёнка застенчивая, виноватая, а улыбка взрослого — ироническая, снисходительная»⁴⁷⁹. Кидалт демонстрирует то, что «он сам себя оценивает»⁴⁸⁰. Смеховое развенчание самого себя у кидалта органично завершает творческий процесс. Подобную рефлексия мы наблюдаем у ребёнка на этапе взросления⁴⁸¹. В отличие от юмористического самоотрицания кидалта, самоотрицание пуэрилиста чревато катастрофами, так как в этот момент личность спорит и отвергает самого себя всерьёз.

Влияние на европейскую театральную культуру оказало творчество легендарного европейского содружества кидалтов «Флюксус», чей манифест гласил, что искусство является продолжением жизни. Данное содружество представляет беспрецедентный случай иронического отношения интернациональным объединением художников различных направлений искусства, нащупавших ключ, с помощью которого искусство может

2018. 54(1). S. 58–84.

⁴⁷⁸ Лейтес Н.С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия: избранные труды. Российская акад. образования, Московский психолого-соц. ин-т. 3-е изд. / испр. и доп. М.: Московский психолого-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 2008. С. 19.

⁴⁷⁹ Там же.

⁴⁸⁰ Там же.

⁴⁸¹ See: Kennedy D. Fools, Young Children and Philosophy// Thinking: The Journal of Philosophy for Children. 1990. 8(2).

обновляться через самоиронию и юмор. Флюксус — это арт-движение, появившееся после Второй Мировой войны, на Западе. Во «флюксусе» работали такие известные художники, как Д. Хиггинс, В. Фостелл, К. Фридман, А. Ноуэлз, Р. Ватс, Б. Вотье, Й. Оно и др. Считается, что именно флюксусу современное искусство XX века обязано появлением таких явлений, как хэппенинг, перформанс, акция, инвайронмент. Во время своих акций художники данного направления искусства намеренно ставили зрителей в непривычные для них ситуации: могли попросить покинуть театр в самый интересный момент перформанса или пригласить принять участие в создании уникальных музыкальных произведений и др.⁴⁸²

К направлению художников кидалтов можно отнести творчество Комара и Меламида, которые совершили огромное количество иронических акций, инсталляций в духе «соц-арта». Один из их знаменитых проектов заключался в создании фирмы «Komar and Melamid Inc», занимающейся скупкой и продажей душ. Через эту фирму удалось «продать» тысячи американских душ. Сам Э. Уорхол безвозмездно подарил фирме свою бессмертную душу⁴⁸³. Характерно, что на этом аукционе все души были выставлены на продажу в птичьих клетках. К каждой душе прилагался удостоверяющий её подлинность сертификат.

Среди известных художников этого же направления можно выделить Т. Тэжика, который в начале перестройки установил на Арбате четырехметровую стеклянную пирамиду, представляющую конструкцию из четырех роялей, внутри которых было построено здание, символизирующее социализм. А. Петлюра известен такими ироническими акциями как «Один на один с капитализмом», «Снегурочки не умирают», «Красный крест». В 90 годы двадцатого века А. Петлюра собрал внушительную коллекцию одежды, вещей, добытых им на мусорных свалках и помойках, считая, что, пропуская

⁴⁸² См.: Семенова Е.А. Анархия любви в искусстве. Уроки смеховой культуры // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2010. № 4. С. 1–12.

⁴⁸³ В 1979 году на аукционе в Москве художники Комар и Меламид продали душу Э. Уорхола за тридцать рублей.

старые вещи через перформансы, инсталляции, театральные спектакли, они обретают новую жизнь. Творчество группы «Звуки Му» отражает проявление самоиронии, как одну из характерных черт постсоветских перформансистов.

«Инженерный театр АХЕ», основанный «участниками легендарного театра «ДА-НЕТ» Бориса Позниовского: Максимом Исаевым, Павлом Семченко и Вадимом Васильевым»⁴⁸⁴ можно отнести к интеллектуальному, элитарному направлению художников-кидалтов, чьё творчество проникнуто духом постмодернисткой иронии. Отдельно стоит отметить творчество труппы театра «Терра Мобиле» под художественным руководством В. Михеенко, использовавшего в своем творчестве такие зарубежные уличные жанры, популярные среди тинейджеров и молодёжи, как рэп и брейк-данс, совмещая их с клоунадой и пантомимой⁴⁸⁵.

В это время молодые деятели российского театра знакомятся с зарубежным уличным театральным искусством. Режиссёр А. Могучий признаётся, что настоящим для него «потрясением был, безусловно, “Караван мира”»⁴⁸⁶. Режиссёр вспоминает: «лето 1989 года. Тогда я увидел и театр “Футсбарн” Джона Килби, и “Театр восьмого дня”, и “Догтруп”, и “Космос Колей” И это уже была мощная европейская инъекция — эти бродячие труппы, уличный театр, которым потом мы все заболели (так или иначе мы все через улицу прошли). А нас как самодеятельный театр к “Каравану мира” прикрутил Ленинградский межсоюзный дом самодеятельного творчества, ... чтобы мы заполняли пустующие пространства по указанию Полунина. ... То есть весь ЦПКиО был занят крутыми европейскими и российскими театрами, а где крутые не доставали,

⁴⁸⁴ Об АХЕ. URL: <https://akhe.ru/ru/about/>. [Дата обращения: 22.12.2022.]

⁴⁸⁵ Terra Mobile - Улицы-дома (оригинал, 1989). URL: https://vk.com/video-19636097_456239041?ysclid=lrqz56ev4147334719. [Дата обращения: 31.12.2023.];

Маркова Е.В. Страна движения // Смена. 1988. № 157. С. 4.

⁴⁸⁶ Феномен петербургского независимого театра 90-х. // Театръ. URL: <https://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/?ysclid=lub2masjik764972126>. [Дата обращения: 12.12.2023.]

там были мы, никому не понятные молодые люди. И всё это создавало ощущение праздника невероятного и повсеместного»⁴⁸⁷.

В целом, уличная театральная культура второй половины XX века находится в состоянии перехода от пуэрилизма к кидалтизму, развиваясь в таких направлениях, как ирония, юмор, клоунада. Если начало XX века наполнено наивными, почти детскими увлечениями народными формами искусства, вторая половина двадцатого столетия характерна накоплением в театральной культуре иронического потенциала, возникшего как следствие разочарования театрального искусства в самом себе, подобно подростку, выражающего протест против взрослых норм и органически его свободы.

У юмористического и иронического направления уличного искусства, представленного кидалтами, появляется больше точек пересечения, чем с серьёзным искусством пуэрилистов. В отличие от художников-пуэрилистов, художники-кидалты отличались отсутствием «социального инфантилизма», свободно тасуя и репрезентируя различные возрастные модели, включая детство, юношество, зрелость и старость. Уличный художник во второй половине прошлого столетия находится в положении между пуэрилистом и кидалтом, поскольку пройдя неудачный опыт совмещения игры и серьёзной провокации, он вступил в фазу смеховой игры с театральными системами. Стадию иронии можно считать переходной ступенью от пуэрилизма к кидалтизму, который подготовил почву для развития новых неювенальных тенденций уличного театрального искусства, проявившихся в России конце XX – начале XXI века в форме интеграции искусства клоунады и уличного театра.

⁴⁸⁷ Там же.

2.5. Фигура клоуна в формировании неювенальных тенденций

В 80 годам XX века в мире стремительно возрастает количество экспериментов в области уличной клоунады. На улице работают клоуны Д. Эдвардс, Л. Басси. В конце 80 годов двадцатого столетия в России начинает свой творческий путь театр «Лицедеи». На развитие современного российского уличного театра существенное влияние оказало искусство клоунады, представленное творчеством В.И. Полунина. Многочисленные культурно-образовательные проекты мастера, включая школу «Лицедей-Лицей» (1987); программу «Уличные театры мира» (2001), международный передвижной фестиваль «Караван мира», проект «Дураки на Волге» (2003) и многие другие, спровоцировали волну интереса молодёжи к искусству клоунады. На творчество В.И. Полунина можно взглянуть с нескольких позиций. В начале своего творческого пути Полунин занимается пантомимой. Затем, когда переходит на метапрофессиональный уровень владения искусством пантомимы, он увлекается искусством клоунады, которое позволяет увидеть ограниченность первого и богатство второго вида искусства. Далее Полунин переходит на метауровень смехового отрицания самой клоунады, экипированной на тот период гэгами, ставя во главу угла внутренний мир своего персонажа, для которого его мечты и фантазии важнее, чем реальность сегодняшнего дня⁴⁸⁸. Этот же приём профессионального метатеатрального юмора применяется Полуниным в отношении театральной культуры. Полунин переходит к уличному театру, отрицающему классические каноны театра в закрытой коробке. Театр открывает В.И. Полунину новые области в современном карнавале.

Влияние феномена клоунады на развитие современной уличной театральной культуры в России представляется весьма значительным.

⁴⁸⁸ Цит. по: Семенова Е.А. Потенциал карнавальных видов деятельности в формировании творческой индивидуальности младших школьников. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2019. С. 82.

Однако нельзя не озвучить проблему, состоящую в том, что под данным феноменом понимаются различные уровни его проявления. Представляется актуальным развести внутри одного явления два основных уровня: уровень искусства и уровень игры. Придерживаясь этой градации, далее будет рассмотрена роль феномена клоунады в развитии современной уличной театральной культуры в России в качестве специализированного, профессионального явления (искусства) и универсального знака смехового самоотрицания личности, присущего всем представителям *homo sapiens*. В различных культурах слово «клоун» нередко употребляется, как уничижительное или оскорбительное выражение («не будь клоуном», «ну ты и клоун»), используется в качестве негативной характеристики политиков, звёзд шоу бизнеса, эстрадных и театральных артистов⁴⁸⁹. Напротив, в «сообществе профессиональных клоунов слово “дурак” является высшей оценкой мастерства и таланта»⁴⁹⁰. В качестве примера амбивалентности фигуры клоуна можно привести её присутствие в сфере больничной клоунады⁴⁹¹ в качестве лечебно-профилактического средства и триггера развития коулрофобии⁴⁹²; воплощение её в образе монстра в кинематографе и трогательного чудака на арене цирка.

В кинокартинах «Джокер» Т. Филиппса; «Ужасающий» Д. Леоне; «Клоуны-убийцы из космоса» С. Чиадо; «Пайасос» М. Веги; «Город

⁴⁸⁹ Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad nacional autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. P. 18.

⁴⁹⁰ Семенова Е.А. Клоун vs рэпер: (инвективы в онлайн и офлайн_рэп-поединках) // Наука телевидения, 2020. № 16.3. С. 92.

⁴⁹¹ Vagnoli L. et al. Fear of being laughed at in Italian healthcare workers: Testing associations with humor styles and coping humor // Current Psychology. 2020; Semenova E. Hospital clowning in the resocialization of adolescent girls and youth with health restrictions revista inclusiones // Revista Inclusiones. 2020. 7, P. 473. URL: https://revistainclusiones.org/pdf12/40%20VOL%207%20NUM%20ESPECIAL%20EUROASI_A.pdf. [Review date: 08.06.2023.]; Semenova E.A. The Literary Genre of a “Diary of Anorexia”: Aspects of Artistic Semiotics and the Practice of Thanatology // Southern Semiotic Review. 2021. 14(2). P. 29, 35. URL: https://www.southernsemioticreview.net/wp-content/uploads/2021/07/Semenova_Issue-14_2_2021-SSR.pdf. [Review date: 05.06.2023.].

⁴⁹² Meiri N. et al. Fear of clowns in hospitalized children: prospective experience. Eur J Pediatr. 2017. 176(2). P. 270.

клоунов» Т. Нейджела; «Оно» Э. Мускетти; «Клоун» Дж. Уотса, «Могильщик Гейси» К. Саундерса, «В присутствии клоуна» И. Бергмана, образ клоуна шокирует зрителя своей непредсказуемостью, противоречивостью, инфернальностью. В фильмах Ф. Феллини, Ч. Чаплина, клоун, напротив, вызывает симпатию, сочувствие и любовь зрителя.

В автобиографических книгах⁴⁹³, мемуарной и художественной литературе образ клоуна часто окрашен лирическими, ностальгическими нотами субъективных переживаний авторов. Таков образ клоуна в книгах «Моя удивительная жизнь» Ч. Чаплина, «Алхимия снежности» В.И. Полунина и Н.Е. Табачниковой, «Тотальная клоунада» Т. Терентьевой, «Невидимый клоун. Как не бояться быть собой» М. Усова, «Путь клоуна. История смехотерапии» В. Ольшанского, «Сердце в опилках» В.А. Кулакова и др. В культурологических и философских штудиях клоун весьма многолик. Его называют преемником карнавального шута и наследником трикстера; духом беспорядка; возмутителем спокойствия; проточеловеком; персонифицированной стадией смерти; знаком аристократического актёрского призвания; миротворцем-аутсайдером; артистом, развлекающим публику шутками и пр.

Прежде чем перейти к более подробному рассмотрению роли искусства клоунады в развитии современной уличной театральной культуры в России, обратимся к истории происхождения самого слова «клоун». Лексема «клоун» происходит от латинских слов «colonus» и «clod». Оба термина означают крестьянина, деревенского жителя, а также человека, приехавшего в город из сельской местности. Р. Кроффт-Кук и П. Котес связывают происхождение слова «клоун» со скандинавским словом *klunni*, что означает грубый. Термин «клоун» является родственником датского слова *kluntet*, что означает

⁴⁹³ Garin M. On Nintendo's Visual Humour: Slapstick Cinema and Comic Theatre in Super Smash Bros. In: Bonello Rutter Giappone, K., Majkowski, T.Z., Švelch, J. (Eds.), *Video Games and Comedy* (pp. 93–112). Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

неуклюжий, неспособный что-либо делать, приехавший из деревни в город человек, становящийся источником насмешек городских жителей⁴⁹⁴.

Первые цирковые клоуны пародировали деревенских жителей. В английском языке одно из значений слова «клоун» связано с актёром, склонным к разыгрыванию комедийных сцен. М. Гарин отмечает, что японская драма саругаку развивалась из случайного развлечения, близкого к юмору. Саругаку, как правило, пишется иероглифами и означает «обезьяна», то есть развлечение, родственное более древнему китайскому термину «сангаку» (случайное развлечение), к которому относились различные цирковые номера и жанры уличного театра (ходьба на ходулях, жонглирование, поедание огня). При японском дворе в конце IX века сангаку стали включать в себя комические действия. К середине X века комический элемент стал доминирующим, поскольку сарагаку обозначала в то время глупое поведение, которое заставляет людей смеяться вопреки их воле. По мнению Миямото, саругаку могла возникнуть в результате весёлых игр, в которых юмор — это скорее настроение и возможность, чем заранее определённая цель⁴⁹⁵.

Д. Кабальеро обращает внимание на то, что все существующие определения клоуна в той или иной степени сосредоточены на самой комической психофизике актёра, сходной с мимикой и пластикой представляемого им персонажа⁴⁹⁶. Шекспироведы, изучающие актёров театра «Глобус» Админа и Кемпа, считают их прототипами клоунских типов в шекспировских пьесах. В Словаре испанской Королевской академии слово «клоун» связывается с итальянским словом *Payaso*, имеющим два значения.

⁴⁹⁴ Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad nacional autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. P. 14.

⁴⁹⁵ Garin M. On Nintendo's Visual Humour: Slapstick Cinema and Comic Theatre in Super Smash Bros. In: Bonello Rutter Giappone, K., Majkowski, T.Z., Švelch, J. (Eds.), Video Games and Comedy (pp. 93–112). Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

⁴⁹⁶ Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad nacional autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. P. 17.

Первое значение — несерьёзный человек, склонный смеяться над своими высказываниями или поступками. Второе значение относится к артисту цирка, который своей игрой вызывает смех публики. В британской энциклопедии клоун определяется как актёр, специализирующийся на исполнении комических персонажей. Примечательно, что в словаре В.И. Даля нет слова «клоун», но есть слово «шут», в одном из определений которого, наряду с потешником, фигурирует клоун, выступающий в качестве разновидности шутовской профессиональной деятельности. Слово «клоун» начинает употребляться в России в целом довольно поздно, в XIX веке. Особенностью слова клоун в русских словарных определениях является его связь с буффонадой. В словаре С.И. Ожегова под данным явлением понимается актёрская игра, основанная на комических приёмах, шутках и шутовстве, «как своеобразном перерождении классической формы актёрского поведения».

Суммируя вышеприведенные определения клоуна, можно увидеть основные его характеристики. *Первая характеристика* связана с определением клоуна в качестве выходца из сельской местности, который становится объектом насмешек городских жителей. *Вторая* указывает на профессиональное качество, комический дар, выделяющий человека в профессиональной актёрской среде за счёт его способности изображать комических персонажей. *В третьем случае* мы имеем дело с человеком, склонным к осмеянию и вышучиванию окружающих. Есть ещё одна ценная характеристика клоуна, как человека, склонного смеяться над собой. Далее, используя кросскультурный метод анализа, рассмотрим коннотации фигуры клоуна, проследив, насколько они согласуются или расходятся с его этимологическими характеристиками.

На сегодняшний день нет единой версии относительно времени возникновения феномена клоунады. Д. Фо считает, что клоуны встречаются повсюду в различных культурах уже с древнейших времен. Д. Таунсен утверждает, что около 2000 г. до н.э. в древней китайской и египетской

империи уже существовали персонажи-шаманы, подобные клоунам⁴⁹⁷. Ритуальный клоун, по мнению профессора страсбургского университета, мифолога Б.Л. Огибенина, относился к «обществу перечасащих», чьи антинормативные действия считались почти шаманскими, жреческими по своему статусу, обладая целебными свойствами. Слово «клоун» стало впервые использоваться в XVI веке в Англии во времена шекспировского театра по отношению к актёру, играющему комедийного персонажа в пьесах того времени, основой характера которого была глупость и способность попадать в неприятности⁴⁹⁸.

М. Барсонь считает, что клоуны, шуты — комики встречаются практически во всех культурах. Именно клоуны и шуты, по его мнению, внесли значительный вклад в развитие раннего театра и литературной драмы⁴⁹⁹. В частности, в «Гамлете» фигурируют два клоуна (подобно паре Белого и Рыжего), играющие роль могильщиков. Согласно исследователю, слово «клоун» — это, по всей видимости, не подходящий термин для историка, поскольку он сопротивляется любой нормативно-исторической классификации, валоризации и иерархизации⁵⁰⁰. М. Барсонь предлагает видеть в клоуне медиатора между театральным и карнавальным мирами; воплощение одного из основных знаков театральной семиотической системы; фигуру, создающую в театральном пространстве очаги бифуркации; трансфер, способный переносить нас в мир смеха, то есть в пространство бессмыслицы⁵⁰¹.

Г. Лицзюнь в исследовании, посвящённом анализу особенностей лексической репрезентации образа «смеющегося человека»⁵⁰², приходит к

⁴⁹⁷ Ibid. P. 45–46.

⁴⁹⁸ Ibid. P.13.

⁴⁹⁹ Bársony, M. Shakespeare's clown the decarnivalization of the World in three of his dramas. Doctoral dissertation. Budapest, 2016. P. 55.

⁵⁰⁰ Ibid. P. 53.

⁵⁰¹ Ibid. P. 60.

⁵⁰² Лицзюнь Г. «Человек, который смеётся»: репрезентация образа в русском языке // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 4. С. 23.

выводу, что значение слова клоун гораздо шире определения, предлагаемого в толковых словарях, в которых оно определяется как «цирковой артист, исполняющий комические и сатирические номера»⁵⁰³. Обратившись к анализу контекстов, встречающихся в национальном корпусе русского языка, в которых фигурирует слово клоун, автор приходит к выводу, что в них наблюдается «утрата одного из семантических компонентов, ограничивающих профессиональную деятельность конкретным местом работы»⁵⁰⁴. Г. Лицзюнь предлагает расширить словарное определение клоуна, добавить к нему определение человека, который профессионально развлекает людей.

Ж. Бодрийяр проводит аналогию между шутами, мертвецами и деревенскими дурачками, которые «по-своему играли в первобытных обществах одну и ту же роль символического фермента»⁵⁰⁵. А. Хокарт считает, что «буффонада и шутовство так часто связаны в разных частях света со смертью, что, когда бы мы ни сталкивались с ритуализованным балагурством, надлежит выяснить, не находится ли где-то поблизости смерть (реальная или мистическая), и не вовлечены ли в происходящее души умерших»⁵⁰⁶. Действительно, вся мифология предков клоуна сохраняет память о нём как об убиенном, но постоянно воскресающем герое. Таковы мифы о Трикстере, Дионисе, Петрушке, Арлекине. Р. Хорнбак находит в дураке совмещение двух ипостасей: клоуна как человека, над которым смеется шут, и шута⁵⁰⁷, который смеётся над клоуном. Эту же точку зрения во многом разделяет И.П. Уварова, считая, что подобно шутам, «балаганщики, не подверженные болезни или какой-либо аномалии, часто

⁵⁰³ Там же. С. 25.

⁵⁰⁴ Там же.

⁵⁰⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 298.

⁵⁰⁶ Цит. по: Козинцев А.Г. Фома и Ерёма; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах // Смех: истоки и функции. СПб: Наука, 2002. С. 186–210.

⁵⁰⁷ Hornback R.V. The Fool in Quarto and Folio King Lear // English Literary Renaissance. 2004. 34(3). P. 309.

подражали своим больным коллегам»⁵⁰⁸.

Согласно мнению С. Иванова, священный индийский клоун близок к юродивому своим эксцессивным поведением, поскольку «вызывает амбивалентные чувства — как и юродивый. ... действует он в реальности»⁵⁰⁹. Д.С. Лихачёв, А.М. Панченко, Н.В. Понырко в работе «Смех в Древней Руси» рассматривают феномен юродства в категориях карнавальной культуры, шутовства. Однако эта трактовка встретила серьёзную критику со стороны Н. Ростовской, настаивающей, что «Смех юродивого заключается не в хохоте, не в дурачестве и шутовстве, ... а в ином, а именно: в онтологических основаниях подвига юродства»⁵¹⁰. В концепции трикстеризации советской и постсоветской эпохи М. Липовецкого, клоун, как шут и юродивый, выступает в качестве более позднего культурного типа фольклорной модели трикстера. Несмотря на то, что каждый из этих типов отличается от своего источника — трикстера, как мифологического героя, их объединяет определённый набор знаков или совокупность черт (маргинальность; хитрость; бездомность; амбивалентность статуса и поступков, вытекающая из их лиминальности; отсутствие социальной идентичности; мимикрия и отчуждение от социокультурного контекста посредством пародийных и трансгрессивных театральных (артистических) жестов⁵¹¹. В целом Липовецкий рассматривает трикстера в плоскости устного фольклора (в частности, анекдота); на примере реальных личностей; мифологии, созданной советским кинематографическим искусством, выделяя внутренний артистизм в качестве главного отличительного признака советского и постсоветского образа трикстера. Ю.Г. Акопян, как и М. Липовецкий, помещает клоуна в один ряд с трикстерами, шутами и дураками,

⁵⁰⁸ Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2018. С. 22.

⁵⁰⁹ Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. Рос. академия наук. Ин-т славяноведения. М.: Языки славянских культур, 2005. 448 с.

⁵¹⁰ Ростова Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради) / По ред. проф. Ф.И. Гиренка. М.: МГИУ, 2010. С. 81–82.

⁵¹¹ Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston, 2011. P. 18–19.

рассматривая его в качестве этапа «генезиса комических персонажей в культурах мира», но находит в них родственные признаки, основанные «на имитации физической и умственной недостаточности и несостоятельности в целях низового тестирования культуры»⁵¹². Р. Вейхе относит шутов, трикстеров, дзанни, комиков, буфонов, бродяг, цирковых артистов к клоунам⁵¹³. Б. Отто рассматривает шута в качестве фигуры, близкой к клоунам, шутам, гистрионам⁵¹⁴.

О.М. Фрейденберг видит в клоунах дублёров героя, находящегося в символической стадии смерти⁵¹⁵. Мим, как отмечает Фрейденберг, «представляет собой архаичную форму фольклорного театра, которая “гораздо древнее новой комедии”», «Главный актёр в миме — это шут, в балахоне арлекина из пёстрых лоскутков, с наброшенной сверху накидочкой, с привешенным красным фаллом; он дурак и обжора, с лысым черепом, произносящий, подобно цирковому дураку, политические остроты и личные выпады»⁵¹⁶. А.Н. Веселовский высказывается в том же ключе, что и О.М. Фрейденберг, отмечая, что у греко-римских мимов «существовала организация по труппам, коллегиям, во главе которой стоял архимим (титул, упоминаемый со времен Суллы) с главным актёром и неизбежным при нём потешником, передразнивавшим слова и поступки, подобно современному клоуну»⁵¹⁷.

М.М. Бахтин отмечал бессмертность комических героев (пульчинеллы, арлекина, петрушки), которые, в отличие от героико-трагических масок,

⁵¹² Акопян Ю.Г. Строеие смешного // VI Конгресс этнографов и антропологов России, С.-Петербург, 28 июня — 2 июля 2005 г.: Тез. докл. / Отв. ред. Ю.К. Чистов; Ассоциация этнографов и антропологов России, РАН. ИЭА, МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: МАЭ РАН, 2005. С. 82.

⁵¹³ See: Blanche B. Richard Weihe (Hg.): Über der Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven Bielefeld: transcript 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd.77). 284 p. // MEDIENwissenschaft. 2017. 2. S. 232.

⁵¹⁴ Otto B. Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

⁵¹⁵ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. С. 53.

⁵¹⁶ Там же. С. 179.

⁵¹⁷ Цит. по: Власова З.И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001.

имеют право не только выбирать судьбу, но и менять судьбы и их сценарии. В «Эпосе и романе» Бахтин размышляет о комических героях, которые пребывают в вечной фазе становления, возрождения и умирания. Таковы исполнители лацци в комедии дель арте, в которых комический герой не был скован сюжетом. Именно клоуну был позволен «смеховой произвол», в котором он раскрывал «своё несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо»⁵¹⁸. П.Л. Мюррей считает, что в результате разрушения института карнавала, и неудачной попытки вписаться в рамки театральной коробки, клоуны вновь устремились на улицу. Поэтому, считает Мюррей, современный клоун в XXI веке стремится устроить карнавал на улице, относясь к реальным местам как к сценам⁵¹⁹. В.И. Полунин объясняет причастность клоунов к шутам, скоморохам и юродивым тем, что исторически клоуны развивались в этих трёх направлениях. Если учесть мнение Ю.Е. Берёзкина, считающего трикстера серией эпизодов и мотивов, присутствующих в фольклорных текстах⁵²⁰, то клоун находится в промежуточном положении между реальной персоной, фольклорным героем и художественным образом.

Несмотря на то, что во всех трактовках фигуры клоуна отмечается его смеховая сущность, в них отсутствует доказательное объяснение специфики смеха клоуна. Авторы не отвечают на вопрос о том, в чём состоит главное отличие клоуна как художественного образа в произведениях искусства от клоуна как знака игрового самоотрицания личности на поведенческом и психологическом уровне. Это даёт основание обратить более пристальный взгляд на исследования, в которых фигура клоуна рассматривается в

⁵¹⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 479.

⁵¹⁹ Murray P.L. The Contemporary Fool: Facilitating Participation and Resistance in the 21st Century. In Theatre within the Context --- and not just Theatre = Pozorište u kontekstu --- i ne samo pozorište (pp.102–109). Editors, urednici Irena Ristić, Vlatko Ilić. - Belgrade = Beograd: Нор. La!: Faculty of Dramatic Arts: Fakultet dramskih umetnosti, (Belgrade = Beograd: Pozitiv Print), 2016. P. 106.

⁵²⁰ Берёзкин Ю.Е. Зооморфные трикстеры: закономерности ареального распределения // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. С. 29–42.

контексте теорий, не ограничивающихся рамками искусства. К таким теориям относятся теории смеха, позволяющие приблизиться к пониманию первичного смысла феномена «клоун» и его последующей деконструкции и декарнализации в системе художественных произведений. Прежде, чем проанализировать их, сразу отметим, что они малочисленны.

Массив автобиографической и художественной литературы, посвящённой клоунам, существенно превосходит в количественном соотношении исследования смеховой природы клоуна. К подобным исследованиям относится, вышедшая в свет в 2015 году книга П. Буиссака «Семиотика клоунов и клоунады: Ритуалы трансгрессии и теория смеха», в которой, на основе теорий смеха, делается попытка проанализировать феномен клоунады⁵²¹. В рецензии на данную книгу В. Цаконис наряду с достоинствами книги отмечается её существенный недостаток. Рецензент находит неубедительными попытки автора связать анализ фигуры клоуна с теоретическими подходами к смеху, поскольку в нём отсутствует объяснение того, какие стороны смеха имеют отношение к природе клоуна⁵²². В рецензии на эту книгу А. Сампьетро отмечается некоторая неубедительность представленного в книге обзора теорий смеха⁵²³. Сравнительно недавно, в 2020 году была издана книга о стилях клоунской драматургии, в которой автор Х.А. Кабальеро-Вега посвящает отдельную главу рассмотрению клоунады в ракурсе теорий смеха. К сожалению, приходится признать данную главу едва ли не самым слабым в теоретическом отношении местом книги, поскольку автор перечисляет довольно устаревшие с точки зрения современных исследователей смеха концепции А. Бергсона, Ш. Бодлера, З.

⁵²¹ Buissac P. The semiotics of clowns and clowning: Rituals of transgression and the theory of laughter. London and New York: Bloomsbury, 2015. 218 p.

⁵²² Tsakona V. Book review. Bouissac, Paul. The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. Bloomsbury Advances in Semiotics. London: Bloomsbury, 2015. 218 p. // European Journal of Humour Research. 2016. 4(1). P. 124.

⁵²³ Sampietro A. Review on Buissac P. The semiotics of clowns and clowning: Rituals of transgression and the theory of laughter. London and New York: Bloomsbury // SOLS. 2016. 10(3), pp. 497–498.

Фрейда, а также приводит субъективные точки зрения на смех клоунов-практиков⁵²⁴.

Отдельные книги, главы и статьи авторов, посвящённые смеху клоуна, при всех их достоинствах, мало способствуют прояснению специфики смеховой природы клоуна и не отвечают на вопрос о том, какова роль фигуры в формировании неювенальных тенденций современного уличного театра. Помочь ответить на этот вопрос, как представляется, могут исследования, в которых рассматриваются истоки, эволюция человеческого юмора, проделавшего путь от примитивных форм игровой агрессии к индивидуализированным эстетизированным формам комического искусства. Юмор, проделав столь длинный путь эволюционного развития, тем не менее, подвергся нападкам серьёзных форм искусства, в результате которых появились такие разновидности клоунады как анархическая клоунада, поэтико-романтическая, политическая, трагическая, трагикомическая и др. В связи с этим, далее перейдём к рассмотрению исследований, посвящённых юмористической природе клоуна. Несмотря на то, что Жан-Поль рассматривал шута, а не клоуна, он был одним из первых, кто придал шуту статус олицетворённого юмора⁵²⁵. Л. Песок предпринимает убедительную попытку рассмотреть фигуру клоуна в аспекте природы юмора. Автор даже помещает в название своей книги «Бумажный клоун или четвёртое лицо единственного числа» формулировку юмора из «Логики смысла» Ж. Делёза. Однако авторское повествование ближе к художественному произведению, чем теоретическому исследованию.

Приверженцы популярного семантического подхода к юмору пытаются дать объяснение связи клоуна с природой юмора. В качестве доказательства приведём в пример статью А. Юргенс, посвящённую обзору статей специализированного выпуска журнала «Comic Studies». Авторы статей

⁵²⁴ Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad nacional autónoma de México Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México, 2020. P. 81.

⁵²⁵ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981. С. 179.

обсуждают способы, с помощью которых клоуны разрушают рамки искусства и реальности, придерживаясь традиционного взгляда на клоунов, как на родственников трикстера, воплощающих энергию трансгрессии, олицетворяя амбивалентность сакрального и мирского, возвышенного и гротескного, страшного и отвратительного. А. Юргенс утверждает, что юмор и ужас, вызываемые жестоким клоуном, обнаруживают структурное сходство и могут с одинаковым успехом быть интерпретированы с помощью понятия несоответствия. Автор опирается на общепринятую в зарубежных исследованиях семантическую теорию юмора⁵²⁶, считая, что она помогает понять, каким образом в клоуне сочетается юмор и насилие⁵²⁷.

Краткий обзор исследований, посвящённых юмору клоуна, показывает, что юмор в них либо упоминается, но не осмысливается теоретически, либо рассматривается в пределах весьма ограниченной семантической парадигмы. Представляется, что в свете всего вышесказанного ранее рассмотренная междисциплинарная теория смеха и юмора А.Г. Козинцева не только обнажает проблему невозможности интерпретировать фигуру клоуна в рамках традиционных семантических⁵²⁸ теорий юмора, но и бросает вызов многим театроведческим исследованиям фигуры клоуна, давая существенные основания усомниться в правомерности ограничивать феномен клоунады рамками художественного произведения или классическими дефинициями комического и комедии. В данном случае фигура клоуна выступает в качестве несерьёзного метаотношения субъекта к своему отношению к чему/кому-либо, в котором клоун выступает в качестве знака несерьёзности. Тезис о том, что в основе юмористической рефлексии лежит не конфронтация мира реального и мира художественного, а добровольное

⁵²⁶ Attardo S. *The Linguistics of Humor*: Oxford University Press, 2020.

⁵²⁷ Jürgens, A.-S. *Violent Clown Artists between Science & Art*. 12-03-2019. URL: <https://www3.hhu.de/wuk/en>. [Review date: 01.08.2023.]

⁵²⁸ Attardo S. *The linguistics of humor*. Oxford University Press, 2020. P. 136–156.

«тотальное самоотрицание субъекта»⁵²⁹, в котором «объект юмористического метаотношения — не реальность, а чувства, мысли и слова субъекта, относящиеся к этой реальности»⁵³⁰ даёт основание не ограничивать клоуна рамками художественного образа театрального искусства. Именно поэтому любой творческий процесс, связанный с идентификацией себя с объектом внимания, любви и пр., должен чередоваться разотождествлением — временной «анестезией чувств», за счёт которой личность начинает «рефлектировать над своей рефлексией».

С учётом теоретических положений эволюционной теории смеха и юмора было проведено анонимное пилотное анкетирование, направленное на изучение особенностей использования актёрами уличного театра образности и приёмов клоунады в своей профессиональной деятельности. В анкетировании приняли участие актёры, руководители российских уличных театров. В перечень вопросов анкеты входили следующие: Были ли у Вас прозвища в детстве. Если да, то назовите те из них, которые Вам нравились. Есть ли у Вас прозвища сейчас? Помогал ли когда-нибудь Вам комический образ в вашей профессиональной деятельности? Если бы вас называли клоуном, Вы бы восприняли это как оскорбление; обиделись; отнеслись снисходительно; сочли за комплимент и др. В ответах актёров уличного театра, имеющих профессиональное актёрское образование и опыт работы в качестве клоунов, прослеживается стремление ассоциировать клоуна с наивысшей оценкой своей профессиональной деятельности. При этом респонденты не видят разницу между клоуном как актёрской маской и клоуном как фиктивным образом, порождённым юмористической рефлексией. В то время как своя репрезентация клоуна оберегается от внешних глаз, находясь в зоне сокровенного, многих респондентов смущает чужая репрезентация клоуна. Высоко коррелируют в ответах актёров уличного театра понятия персонаж, маска и клоун. Особенность реакции

⁵²⁹ Morreal J. Alexander Kosintsev. *The Mirror of Laughter*. New Brunswick NJ: Transaction, 2010. 220 pp. // *Humor: International Journal of Humor Research*. 2013. 26(1). P. 191.

⁵³⁰ Козинцев А.Г. *Человек и смех*. СПб.: Алетейя, 2007. С. 40.

актёров уличного театра на фигуру клоуна состоит в том, что клоун рассматривается ими как невидимый, несерьёзный собеседник.

На вопрос «Были ли у Вас прозвища в детстве» 50% респондентов ответили, что имели или имеют прозвища, которые им придумали близкие и друзья. На вопрос «случаются ли в вашей жизни моменты, когда вы хотите ощутить себя ребёнком?» мнения разделились. Одни ответили, что нередко испытывают желание вернуться в детство. Другие, напротив, считают детство утомительным периодом. Третьи считают, что ощущают себя ребёнком постоянно. На вопрос «Были ли в вашей жизни ситуации, когда Вы подвергались злым насмешкам своих сверстников, коллег?» отдельные респонденты ответили, что практикуют использование поддерживающих шуток, которые занижают их собственный статус. На вопрос «Кто для вас “Больничный клоун”?» были получены ответы, в которых больничный клоун понимается как творческая личность, а также тот, кто прячется за красный нос клоуна, таковым не являясь. Большинство ответов респондентов на вопрос «Возникало ли у вас в жизни желание совершить поступок, который удивил бы вас самих?» ответили положительно. В числе любимых комических героев респонденты назвали Панурга, Тиля Уленшпигеля, Кота в сапогах, Мурзилку и др. Один из художественных руководителей уличного театра пояснил, что образная персонификация для него является действенным методом преодоления проблем с помощью осознания того, что всё, что происходит, происходит не с тобой. Респондент отметил, что персонаж (невидимая маска) всегда оказывается умнее, храбрее, чем ты сам, поскольку существует в некой архетипической ситуации, в которой кураж и игра выполняют защитную функцию. Респондентам предлагалось ответить на вопрос «Если бы вас называли клоуном, Вы: а) считали бы это оскорблением; б) обиделись; в) отнеслись снисходительно; г) восприняли как комплимент; д) ваш вариант. Ответы преподавателей театральных вузов весьма отличались от ответов руководителей уличного театра. Первые предпочитали не считать себя клоунами, отдавая предпочтение шутам,

объясняя это тем, что клоун — это профессия, а шут — фатальная обречённость. На вопрос «Приходилось ли Вам наблюдать за тем, как цирковой клоун общается с детьми во время своего выступления (номера)? Какие характерные особенности данного общения Вы могли бы выделить?» наиболее критические ответы были получены от руководителей уличных театров, отметивших такие негативные стороны общения циркового клоуна с детьми, как обилие клише и штампов, фальшь, отсутствие реального интереса к игре с ребёнком, заученность исполняемых реприз.

К позитивным проявлениям клоуна респонденты отнесли непосредственную реакцию на происходящее, обаяние, парадоксальность мышления. Среди наиболее профессиональных клоунов были названы Л. Ребера, Л. Бруско, К. Мо, В. Полуни, Л. Басси, Д. Эдвардс и др. Чаще всего приёмы клоунады используются на визуальном уровне (объекты, грим, костюм, маски). В создании образа уличные актёры используют клоунские маски, являющиеся одним из стилистических художественных средств выразительности. В стилистике клоунады работают такие российские уличные театры как «ТЕАТР-ЭКС», «Театр имени которого нельзя называть», театральное товарищество «Комик-Трест», театр «Микос», театр клоунов «Пампуш», уличный театр «Высокие Братья» и многие другие. Творческие инициативы В.И. Полунина способствовали формированию в российской уличной театральной культуре неювенальных тенденций, направляющих уличный театр в русло юмористической метарефлексии. Не случайно, театроведы и историки цирка отмечают, что «свойственная уличному театру острота социального и политического высказывания»⁵³¹ за рубежом, практически полностью отсутствует в современном российском уличном театре.

⁵³¹ См.: Селезнёва-Редер И. Улице закон не писан. О фестивале уличных театров «Елагин парк», проходившем с 28 по 30 июля в Санкт-Петербурге // Петербургский театральный журнал. 26.08.2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ulice-zakon-ne-pisan/>. [Дата обращения: 08.10.2023.]

В процессе изучения культурно-исторических особенностей формирования современного уличного театра в России было выделено пять основных факторов, оказавших влияние на его генезис. *Первым фактором* является культура ряженья, восходящая к архаическим формам подражания животным и духам мёртвых. Мимикрировав в сферу уличного театра в виде зооморфных персонажей и inferнальных масок, ряжение способствует сохранению в современном российском уличном театре баланса постфигуративности и префигуративности. Институт детства, активно формировавшийся в России на протяжении всего XX столетия, является *вторым фактором*, повлиявшим на детскоцентричность игры актёра современного уличного театра в России. *Третий фактор*, благодаря которому в театральной культуре сформировался оределённый карнавальный потенциал, связан с устойчивым интересом театральных деятелей к народно-смеховым, балаганным формам культуры. *Четвёртый фактор* связан с переходом советско-российских уличных художников во второй половине XX столетия к стадии кидалтизма, на которой уличное театральное искусство вступило в фазу смеховой игры с театральными системами. *Пятый фактор*, благодаря которому сегодня в российской уличной театральной культуре наблюдаются неювенальные тенденции, — искусство клоунады, восстанавливающее биокультурный баланс смеха и серьёзности, утраченный во второй половине прошлого столетия, направляя уличный театр в русло юмористической и карнавальной метарефлексии⁵³². Прохождение стадий пуэрилизма, агональности, смехового самоотрицания является особенностями генезиса современного уличного театрального искусства в России.

⁵³² См.: Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 2019. 11(2). P. 6. URL: <http://rupkatha.com/V11/n2/v11n220.pdf>. [Review date: 12.12.2023.]; Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1 (44). С. 41, 42.

Глава 3. Уличный театр как рекреационное пространство

На сегодняшний день под рекреацией в широком смысле понимается «компенсирующее восстановление израсходованных человеком в процессе трудовой деятельности сил, а также создание определённого запаса сил для дальнейшей деятельности в интересах сохранения и увеличения физического и интеллектуального потенциала»⁵³³. Рекреации подразделяются на культурные, социальные, реабилитационные, оздоровительные, спортивные и другие.

3.1. Смеховая рекреация (онлайн и офлайн сообщества актёров)

В отдельную группу рекреаций относятся смеховые рекреации, к которым М.М. Бахтин относит «школьные и университетские рекреации». На них распространялись «все праздничные привилегии, установленные традицией для смеха, для шутки, для материально-телесной жизни»⁵³⁴.

В качестве рабочей гипотезы было выдвинуто предположение о том, сообщества актёров уличного театра являются предикторами, предупреждающими возможные негативные сценарии развития уличной театральной культуры, карнавализуя ригидные образы профессиональной идентичности актёра уличного театра. Данные сообщества уличных актёров можно отнести к смеховым сообществам, поскольку на них распространяются праздничные привилегии. Современные сообщества уличных актёров представляют рекреации, в которых создаются «практические формы уличного театра в повседневной и праздничной

⁵³³ Колесник Е.Л. Социально-культурная сущность и основные функции рекреации // Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 1 (17) С. 191.

⁵³⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.

жизни»⁵³⁵. Вследствие того, что уличный театр в России формирует новый праздничный хронотоп, его создатели получают определённые предпочтения в области их профессиональной деятельности, частью которой является смеховое поведение. В сообществах актёров уличного театра допускаются довольно резкие, обидные формы дразнения, в том числе «иронические переделки самоназваний»; сленг; переодевание, розыгрыши, шутки, создающие особенную атмосферу. Квазисемейная матрица молодёжной культуры характеризуется Т.Б. Щепанской как ядерная структура⁵³⁶, в центре которой находится отец-лидер; хранитель — «сосредоточие символов». Подобную семейную матрицу выделяют этнографы, историки при изучении феномена подшучивания–избегания между родственниками, а также нормативного (отношения подшучивания, обрядовое смеховое поведение, ритуальную клоунаду) и спонтанного смехового поведения в традиционных обществах и в современных городских культурах (межличностное и межгрупповое подшучивание).

Теория антропологии профессий Т.Б. Щепанской позволяет предположить, что для профессии актёра уличного театра крайне важно получение знаний, освоение норм и приобретение навыков в неформальной форме, в процессе общения с коллегами — наставниками, учителями, сотрудниками. В профессионально-личностном становлении актёров уличного театра играют роль наличие неформального компонента передачи знаний, умений, навыков, опыта, т.е. элементов повседневности, которые в представлении самих носителей связаны с их профессиональной деятельностью, актуальны и воспроизводятся в контексте этой деятельности. Можно предположить, что базой для неформальной традиции актёров уличного театра является не структура профессиональной среды в целом

⁵³⁵ Федоренко Н. Опыт прочтения традиций средневекового уличного театра в контексте градообразования и управления городскими поселениями в переводе А. Газо // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 2. С. 59–64.

⁵³⁶ Щепанская Т.Б. Символика молодёжной субкультуры: Опыт этнографического исследования Системы, 1986-1989 гг. СПб.: Наука, 1993. 340 с.

(включая структуру официальных организаций уличного театра), а неформальные структуры в её рамках. Согласно Т.Б. Щепанской, «индикатором принадлежности того или иного наблюдаемого феномена к области “традиции” служат знаковый характер (т.е. зафиксированные случаи его интерпретации как знака в изучаемой среде) и стереотипизированность (что говорит о воспроизводимости, т.е. включении в сферу действия традиции как механизма воспроизводимости культурных форм)»⁵³⁷.

Учитывая, что «профессиональная культура усваивается в процессе обучения, а её содержанием являются нормы, транслируемые и провозглашаемые на официальном уровне, составляющие идеологию профессии»⁵³⁸, под профессиональной традицией уличного театра в данном случае будет пониматься субкультура уличного театра, которая находится в некотором противоречии с профессиональной культурой. Последнее становится основой возникновения её как смеховой рекреации в рамках профессиональной (официальной) культуры уличного театра.

В ходе исследования был осуществлён сравнительный анализ двух видов смеховых рекреаций актёрских сообществ: онлайн и онлайн/офлайн. В одном случае, смеховая онлайн рекреация создаётся в процессе юмористического Интернет-общения деятелей уличного театра. В другом случае, смеховая онлайн рекреация является продуктом комического цифрового творчества деятелей уличного театра в области Интернет-презентации. Онлайн/офлайн смеховая рекреация предполагает участие в общении представителей уличного театра живого и виртуального общения. Презентация театральных коллективов в такой разновидности рекреации также выступает в смешанном формате: цифровом и офлайн.

Несмотря на то, что исследования роли Интернет-общения в формировании уличной театральной культуры малочисленны⁵³⁹, сегодня не

⁵³⁷ Щепанская Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры. М.: ОГИ, 2004. С. 34.

⁵³⁸ Там же.

⁵³⁹ См.: Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 44–64; Семенова Е.А. Уличный

вызывает сомнение то, что Интернет-технологии и социальные сети оказывают воздействие на развитие, популяризацию и трансформацию уличной театральной культуры. Вследствие того, что Интернет-презентация является не только формой рекламы среди представителей уличного театрального искусства, позволяя транслировать своё творчество на широкую аудиторию⁵⁴⁰, но и самоценным продуктом развлекательной, зрелищной Интернет-индустрии, существует опасность преждевременной виртуализации уличного театрального искусства, которое вынуждено соревноваться не с драматическим искусством в закрытой коробке, а с Интернет-самопрезентацией. Кроме того, серьёзным конкурентом уличного театра является смеховой Интернет-сегмент, выполняющий рекреационную функцию. Сегодня исследователи сходятся во мнении относительно того, что Интернет является бескрайней сценой не только для пародийных высказываний⁵⁴¹, распространения фейков⁵⁴², порождения конкуренции⁵⁴³ и социального неравенства⁵⁴⁴, но и для юмористического творчества⁵⁴⁵.

Научная литература о карнавале и смехе в Интернет-пространстве избыточна⁵⁴⁶. Первое, довольно распространенное мнение исследователей

театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // Наука телевидения. 2018. № 14.2. С. 59–76.

⁵⁴⁰ See: Campos R. Youth street cultures. Between online and offline circuits. In J.I. Ross (Ed.), *Routledge handbook of street culture* (pp. 59–70). Routledge, 2021.

⁵⁴¹ Boxman-Shabtai L. The practice of parodying: YouTube as a hybrid field of cultural production // *Media, Culture and Society*. 2019. 41(1). P. 5.

⁵⁴² Brodie I. Pretend news, false news, fake news: The onion as put-on, prank, and legend // *Journal of American Folklore*. 2018. 131(522). P. 452.

⁵⁴³ Abbots E.-J., Attala L. It's not what you eat but how and that you eat: Social media, counter-discourses and disciplined ingestion among amateur competitive eaters // *Geoforum*. 2017. 84, pp. 188–197.

⁵⁴⁴ Rovisco M. A new 'Europe from below' Cosmopolitan citizenship, digital media and the indignados social movement // *Comparative European Politics*. 2016. 14(4), pp. 435–457.

⁵⁴⁵ Kanuck S. Humor, ethics, and dignity: Being human in the age of artificial intelligence // *Ethics and International Affairs*. 2019. 33(1). P. 3.

⁵⁴⁶ См.: Семенова Е.А. Дистанционный карнавал (проблемы коммуникации в цифровую эпоху) // Международная научно-практическая конференция «Образовательное пространство в информационную эпоху – 2019» (International conference “Education Environment for the Information Age–2019”) (EEIA–2019): сборник научных трудов / Под ред. С.В. Ивановой. М.: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2019. С. 467–485.

заключается в том, что карнавал не только возможен в виртуальной среде, но и реален. Вторая позиция строится на убеждении, что в виртуальном мире присутствуют лишь отдельные карнавальные компоненты. Третья позиция основана на представлении о том, что карнавал категорически не переносим в интернет, так как в нем нет *самой главной карнавальной составляющей — телесной материи*. Как правило, те, кто разделяют первую позицию, переоценивают возможности виртуальной коммуникации. Основными характеристиками интернета авторы считают анонимность и карнавализацию. Взгляды тех, кто стоит на второй позиции, представляются более убедительными. Как правило, этих авторов интересует лингвистическое, вербальное, визуальное выражение стихии смеха, юмора, карнавализации.

Наиболее категоричной представляется третья позиция, согласно которой карнавал не переносим в интернет без определенных потерь. Взгляды С. Петрилли можно отнести к третьей позиции. С. Петрилли считает, что М.М. Бахтин, размышляя о карнавальном взаимодействии, подразумевает «диалог межтелесности», который взаимосвязан с гротескным, диалогическим телом. Виртуальный диалог, по мнению исследовательницы, отличается монологичностью, в котором голоса сливаются и отождествляются друг с другом, а невербальные знаки, связанные с гротескным телом, исчезают. Заслуживает внимания позиция С. Траусана-Мату, на базе полифонической модели М.М. Бахтина разработавшего образовательные методики, основанные на технологии искусственного интеллекта. С. Траусан-Мату утверждает, что искусственному интеллекту не дано породить карнавал, так как он не обладает чувством эмпатии. Исследователь пришёл к выводу, что карнавализацию в чатах можно создавать двумя способами. Первый способ состоит в том, что карнавализация порождается спонтанно, в течение коротких промежутков времени, во время серьёзного общения. Второй

способ заключается в том, что карнавальный процесс осознанно накладывается на серьёзный диалог, чтобы запустить творческий процесс. Например, четыре студента не справились с решением арифметической задачи, когда пытались решить ее индивидуально, но преуспели в ее решении тогда, когда стали сотрудничать друг с другом в чате. Решение к ним пришло после серии поочередных карнавальных высказываний. Один студент, рассуждая о решении проблемы, использовал математическую терминологию, заканчивая свои фразы текстом («ха-ха»), как откровенным признанием того, что это был розыгрыш.

С. Траусан-Мату объясняет, что в Интернете возможен только процесс карнавализации, но не карнавал⁵⁴⁷, который может состояться только тогда, когда есть совместная групповая деятельность, общение от лица физической и символической карнавальной маски и пр. Для протекания процесса карнавализации непосредственное физическое взаимодействие необязательно, так как данный процесс может происходить дистанционно, опосредованно. Он протекает по законам полифонии. Данный процесс во многом облегчается из-за свойств-посредников медиасреды (диатопности, симультанности и пр.), которые ускоряют все эти процессы. Таким образом, как считает С. Траусан-Мату, карнавализация представляет собой полифоническую игру центробежно центростремительного/диссонанса-консонанса, которая похожа на дивергентно-конвергентные этапы творческого действия⁵⁴⁸.

Рассматривая такие свойства медиасреды, как репликация, диахрония, симультанность, диатопность, мультиплицирование, можно обнаружить, что они, в разной степени, видоизменяют рекреационные свойства уличного театра. Репликация (от позднелат. *replicatio* — повторение) — свойство

⁵⁴⁷ См.: Семенова Е.А. «Цифровой смех» в XXI веке: педагогический аспект изучения проблемы // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2019. № 1. С. 50.

⁵⁴⁸ See: Semenova E.A. Carnival in Distance (Problems of communication in the digital epoch) / The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS (International conference «Education Environment for the Information Age – 2019») (EEIA – 2019) (pp. 742–753). 2019. 69(84).

медиасреды, проявляющееся в том, что говорение определённого собеседника чередуется с говорением другого или других в порядке смены или прерывания. Диахрония — мощнейшее коммуникационное свойство виртуальной среды (от греч. *dia* через, сквозь и *chronos* время), способное снижать потребность личного, физического участия и присутствия. Диатопность и симультанность (одновременность) в виртуальной среде осуществляют доступ и доставку информационного ресурса в любой момент. Мультиплицирование (неизменность сообщения, которое многократно повторено) лишает уличный театр его спонтанности. Наиболее точно передают природу уличного театра невербальные каналы коммуникации (паралингвистические звуковые коды, кинестетические, окулесические, аускультационные), популярные также в виртуальном общении⁵⁴⁹.

2020 год стал рекордным по числу созданных на базе Интернет приложений юмористических видеороликов⁵⁵⁰, позволивших пользователям создать миллионы «бравых ... призраков, с которыми болтаешь и смеешься»⁵⁵¹. Искусственный интеллект, на базе которого создаются различные Интернет-платформы, не только «наблюдает» за процессом активности пользователя в Сети, но и создаёт для него индивидуальную ленту рекомендаций. «Персоноцентричные» алгоритмы машинного обучения способны генерировать продукты смехового мира за счёт оснащённой комическими спецэффектами вертикальной видео камеры. Любой пользовательский материал, будучи обработан таким редактором даже в минимальной степени, может приобрести комический оттенок.

Искусственный интеллект способен распознавать юмористический текст. Разрешая пользователям размещать на платформе самые вольные

⁵⁴⁹ См.: Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальная площади // Наука телевидения. 2018. № 14.2. С. 59–76.

⁵⁵⁰ См.: Дуков Е.В., Эвалльё В.Д., Семенова Е.А., Магидович М.Л., Гуркина Н.С., Казючиц М.Ф., Вирен Д.Г., Смолев Д.Д. Образы машин и техники. Авторские интерпретации // Художественная культура. 2021. № 4. С. 407–409.

⁵⁵¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов. М.: Академический Проект, 2007. С. 15–16.

юмористические ролики, он словно руководствуется правилом, что «когда пытаются установить какие-то чёткие пределы и правила для дурачества, смеха и сатиры, то тут действуют ложные друзья человечества, его реганы и гонерильи: они роют ему могилу, которая уже не чревата новым рождением»⁵⁵². Однако человек всё же обманывает искусственный интеллект, действуя по «классической схеме»: «агрессия — содержание, а смех — форма»⁵⁵³.

В сети Интернет можно расслышать многоголосье индивидуальных карнавалов картин мира. В социальных сетях в изобилии присутствует игра слов, «устный анекдот, слух (моментальное сообщение о событии, поступке и его версия ... ; импровизация по поводу ... ; легенда ... ; очернение ... ; надгробное слово (ср. некролог); инвектива ... »⁵⁵⁴, самоуничижительный юмор.

В комических Интернет-челленджах юмористические высказывания (если они действительно юмористические) приоткрывают «“невозможный мир”, всецело фиктивный, сколь бы реалистичным он ни казался»⁵⁵⁵. Пользователи часто выбирают для собственного юмористического творчества облегчённый Интернет контент, предпочитая не затрачивать энергию на юмористическую обработку серьёзного содержания. Этим можно объяснить массовое увлечение созданием пародии на пародию. Кроме того, Интернет позволяет каждому быть не анонимным, а зримо воплощённым автором юмористического высказывания. Факт того, что

⁵⁵² Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 68.

⁵⁵³ См.: Семенова Е.А. Буллинг в детской смеховой субкультуре // Эмоциональное образование: проблемы и споры. Сборник научных статей по материалам круглого стола «Эмоциональное образование как новый ресурс развития, значения и места предметов искусства в современной школе». М.: Институт художественного образования и культурологии РАО, 2020. С. 149–162.

⁵⁵⁴ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 80.

⁵⁵⁵ Козинцев А.Г. Юмор: на пути к общей теории // Фольклористика и культурная антропология сегодня. Тезисы и материалы международной школы-конференции (Москва – Переславль Залесский 27 апреля – 2 мая 2012 г.). М.: РГГУ, 2012.

пользователи нередко переводят в русло юмора острые, объектно-ориентированные высказывания, циркулирующие в ленте, возвращая юмору его незаконно отнятую у него суверенную субъективность, вселяет надежду на то, что юмор не даст себя осерьёзнить.

Однако, вслед за М.М. Бахтиным, посетуем на то, что смеховой Интернет сегмент трактуется несколько «искажённо, так как к нему прилагают совершенно чуждые ему представления и понятия»⁵⁵⁶. Пытаясь искать «в юморе отражение индивидуальных или социальных конфликтов»⁵⁵⁷, исследователи редко учитывают, что сатира отличается от юмора тем, что в ней «метаотношение субъекта к своей серьёзности уступает место серьёзному отношению к объекту»⁵⁵⁸.

Отдадим должное дальновидности разработчиков различных мобильных приложений, удовлетворивших возникший в 2020 году общественный запрос на общедоступные «карнавалоёмкие» технологии глобального вовлечения человечества в процесс смехового творчества. Обширный юмористический Интернет-сегмент в 2020 году был подобен модели утопического общества людей, вынужденно «эмигрировавших» в период пандемии рекреацию, обретая в ней необходимую долю безопасности и равные права на смеховое творчество. Интернет в период самоизоляции можно сравнить с рекреацией «зеркальный госпиталь», где любой человек мог не только получить спасительную «анестезию сердца», но и попробовать себя в роли доктора-клоуна.

В период ограничений театральные деятели стали активно использовать в онлайн режиме карнавальные, интерактивные приёмы общения с публикой тет-а-тет, крупным планом; в форме челенджей,

⁵⁵⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.

⁵⁵⁷ Козинцев А.Г. Юмор: на пути к общей теории // Фольклористика и культурная антропология сегодня. Тезисы и материалы международной школы-конференции (Москва – Переславль Залесский 27 апреля – 2 мая 2012 г.). М: РГГУ, 2012.

⁵⁵⁸ Там же.

флешмобов, лайфхаков, вайнов, мемов⁵⁵⁹, задействуя тот игровой ресурс, которым как методом задолго до пандемии вооружились блогеры и уличные артисты. В 2020 году в дистанционном и смешанном формате прошло внушительное количество конференций, круглых столов, дискуссий, неформальных встреч, посвящённых актуальным вопросам уличного театрального искусства в России. Состоялись такие научно-практические мероприятия, как Онлайн Конференция «Pro Уличный Театр»; Всероссийский кластер «Педагогический потенциал искусства клоунады и уличного театра в социализации детей и подростков, находящихся в трудной жизненной ситуации».

В качестве онлайн смеховой рекреации рассматривались творческие портреты российских уличных театров, представленные на сайте РСУТиА и на официальных Интернет-сайтах и страницах театров. В официальную организацию «Российский союз уличных театров и артистов» входят свыше тридцати театров, в числе которых моножанровые театры; полижанровые, например, использующие в качестве средств художественной выразительности огонь и пиротехнику; театры смешанного, синтетического типа, использующие приёмы визуального театра, жанры цирка, светодиодную аппаратуру и т.д. Были проанализированы интернет-сайты, официальные интернет-страницы и презентации российских уличных театров «Театр имени Которого Нельзя Называть»⁵⁶⁰, «Картония»⁵⁶¹, «Огненные люди»⁵⁶², «Странствующие куклы господина Пэжо»⁵⁶³, «Tall

⁵⁵⁹ См.: Семенова Е.А. Театр в постпандемической перспективе // Русская классическая литература на сцене и в кино: социокультурный и образовательный аспекты. Сборник научно-практических материалов по итогам Международной научно-практической конференции «Русская классическая литература на сцене и в кино» / Сост. О.В. Гальчук. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2021. С. 47–55.

⁵⁶⁰ Театр имени которого нельзя называть. URL: <https://kotorogo.ru>. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁶¹ Мастерская. Сделано в Картонии. URL: <http://madein.cardboardia.info/events>. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁶² Огненные люди. URL: <https://www.fireshow.ru/main/>. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁶³ Театр «Странствующие куклы господина Пэжо». URL: <http://new.pejo.ru>. [Дата обращения: 19.12.2023.]

Brothers&Высокие Братья»⁵⁶⁴, «Пластилиновый Дождь»⁵⁶⁵, «Эскизы в пространстве»⁵⁶⁶, «АспектР»⁵⁶⁷, «Театр-ЭКС»⁵⁶⁸, Механический экспериментальный театр «Злые рыбы»⁵⁶⁹, «ВАУ театр»⁵⁷⁰, театр «СоЛу»⁵⁷¹, «Театр клоунов Пампуш»⁵⁷² и др.

В каталоге РСУТиА указан Театр «Странствующие куклы господина Пэжо», основанный в 1993 году в Санкт-Петербурге, позиционирующий себя как «старейший уличный театр России», в котором «все актёры играют в масках в специфической, созданной многолетней работой манере». Далее следует список наград, полученных в результате участия театра в международных театральных фестивалях, спектакли, информация о художественном руководителе театра, телефоны, адреса электронной почты, сайты, страницы в интернет⁵⁷³. «Государственный уличный театр Картонии» характеризует себя как «государство без территории, ... объединяющее Персонажей Картонии»⁵⁷⁴. Далее указываются представления театра: «Официальный Оркестр Картонии», «Тамагочи Live!», «Вход», «Бои на

⁵⁶⁴ Театр «Высокие братья». URL: <https://vk.com/tallbrotherscircus?ysclid=lrbrgmampz377662624>. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁶⁵ Театр «Пластилиновый дождь». URL: https://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-813113238181-teatr-plastilinovii-dozhd?ysclid=lrbriz7bmw150837131. [Дата обращения: 17.12.2023.]

⁵⁶⁶ Театр «Эскизы в пространстве». URL: <https://vk.com/eskizi?ysclid=lrbrm07vai625466168>. [Дата обращения: 19.12.2023.]

⁵⁶⁷ Театр «АспектР». URL: https://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-767486367511-teatr-aspekt?ysclid=lrbrphuam542018433. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁶⁸ Театр-ЭКС. URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-311896581594-teatr-eks>. [Дата обращения: 19.12.2023.]

⁵⁶⁹ Механический экспериментальный театр «Злые рыбы». URL: <https://www.angryfish-fire.com/>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁵⁷⁰ ВАУ театр URL: https://t.me/vau_theatre. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁷¹ Театр «СоЛу». URL: <https://vk.com/solutheatre>. [Дата обращения: 21.12.2023.]

⁵⁷² Театр клоунов «Пампуш». URL: <https://m.vk.com/teatroclownspampush>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁵⁷³ Театр «Странствующие куклы господина Пэжо». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-626767208119-teatr-stranstvuyuschie-kukli-gospodina-p>. [Дата обращения: 09.03.2023.]

⁵⁷⁴ Государственный уличный театр Картонии. URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-867235721718-gosudarstvennii-ulichnii-teatr-kartonii>. [Дата обращения: 08.03.2023.]

Картонных Трубах», «Парад/Карнавал Картонии», «В поисках творческой энергии».

Третьим по счёту в каталоге уличных театров РСУТиА значится легендарный «Инженерный театр “АХЕ”», в котором «основой творческой деятельности ... являются перформансы, вписанные в городское пространство Санкт-Петербурга»⁵⁷⁵. Театр «Пластилиновый дождь» представлен в каталоге как всемирно известный театр⁵⁷⁶. Далее приводится внушительный список международных фестивалей уличных театров, уличного и современного искусства, в которых театр принимал участие. Клоун-театр «Микос» называет себя «самым эксцентричным театром клоунады России», «безумцами, гениально усложняющими простые вещи»⁵⁷⁷.

Создатели Театра «Трикстер» начинают свою презентацию на сайте РСУТиА с фразы о том, что это «один из самых успешных независимых театров России». Далее речь идёт о жанре и репертуаре театра, включающем «постановки разных форматов от камерных моноспектаклей до масштабных уличных шоу. (...) в портфолио творческой команды Трикстера — оперы, уличные спектакли, хореографические и драматические постановки большой формы». Подчёркивается профессиональное сотрудничество театра с государственными театрами России и крупными фестивалями, такими как «Золотая маска» и «Территория». Далее в каталоге указан театр «Мимикрия, в репертуаре которого есть как сценические, так и уличные спектакли и др.»⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Инженерный театр «АХЕ». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-654313436121-inzhenernii-teatr-axe>. [Дата обращения: 09.03.2023.]

⁵⁷⁶ Театр «Пластилиновый дождь». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-813113238181-teatr-plastilinovii-dozhd>. [Дата обращения: 07.03.2023.]

⁵⁷⁷ Клоун-театр «Микос». URL: https://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-176981998554-klounteatr-mikos?ysclid=lrbrszr93i411708951. [Дата обращения: 10.03.2023.]

⁵⁷⁸ Театр «Мимикрия». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-885622930908-teatr-mimikriya>. [Дата обращения: 10.03.2023.]

Завершив на этом краткий обзор презентаций театральных коллективов на сайте РСУТиА, отметим следующие моменты. С одной стороны, наблюдается серьёзное стремление деятелей уличного театра вписаться в государственные институции, достичь легитимности своего искусства. Об этом свидетельствует приводимый подробный список участия театров в фестивалях, грантах, конкурсах. С другой стороны, заметно стремление подчеркнуть свою причастность к «лёгкому» жанру комического искусства. Чаще всего это подтверждают фотографии спектаклей театров, на которых актёры представлены либо в гриме и костюме клоуна, либо в зооморфных образах. В частности, в центре уличного действия «Люди и рыбы», ставшего кульминационной точкой юбилейного фестиваля уличных театров в Архангельске, оказался Ной и представители бестиария, включая «бобров, жирафов, зайцев, ... львов»⁵⁷⁹. Характерно, что появление зооморфных героев сопровождалось музыкой и исполнением комических стихотворных рифм («Бобр-добр», «Заяц-волк, шкурки мягкие как шёлк», «Косули-красотули», «Жирафы — важные графы», «Ты не прав, лев, а теперь припев: лев, лев, лев»⁵⁸⁰).

Стремление подчеркнуть комическую составляющую своего творчества выражается в названиях уличных театров и спектаклей «Кабаре-Шапито», «Моллюск-ревю», «Лисапед-шоу» и др. Например, входящий в состав РСУТиА коллектив «Театр имени которого нельзя называть» своим названием уже задаёт определённый игровой тон самопрезентации в профессиональном сообществе артистов уличного театра.

Однако редко уличный театр, позиционирующий себя в Интернет-пространстве как смеховую рекреацию, фактически ею является. В качестве исключения можно привести «Театр имени которого нельзя называть» из Санкт-Петербурга, позиционирующий себя в Сети как «Банду джентльменов

⁵⁷⁹ Селезнёва-Редер И. После нас // Петербургский театральный журнал. 27 июля 2024. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/posle-nas/?ysclid=m2wxwzjrna774356281>. [Дата обращения: 10.09.2024.]

⁵⁸⁰ Там же.

удачи от искусства», которая представляет собой синтетический уличный театр, которому подвластны такие жанры, как театр кукол, «пантомима, клоунада, огненное шоу; кино, музыка, мультипликация, литература» и др. Актёры труппы «Театр имени которого нельзя называть» анонсируют свои предстоящие или прошедшие гастролы, как приключения, сопровождая текстами и картинками юмористической тональности «Я в багажнике автобуса. Меня украли какие-то клоуны. ... Помогите!!!!!». Поклонники, члены труппы театра с удовольствием включаются в эту интернет-игру, отвечая на сообщение «Не ври. Ты не в багажнике! Видно же комфорт и удобство. И окно. И сам ты — лысый. ... Клоун!!»⁵⁸¹.

Слова «клоун», «дурацкий» являются одновременно кодовыми словами данного театрального сообщества и критерием профессионализма. Композиционное построение постов уличных театров характерно нарочито пафосным началом и нарочито сниженным финалом, что отвечает закону комедийного сюжетосложения (В пятницу вечером на площадке Дома Ученых состоялось феерическое шоу в исполнении уличного «ТЕАТРА имени которого нельзя называть» проездом из Питера. Единственный спектакль по мотивам сказки про Красную шапочку и серого волка. И, конечно, всё закончилось дракой! Love is all you need!). Труппа уличного театра «Театр имени которого нельзя называть» регулярно анонсирует в социальных сетях серию импровизационных спектаклей под названием «Тупое кабаре». Помимо юмористической презентации своего творчества в Интернете, труппа данного театра реализует такие офлайн проекты на стыке клоунады, музыкальной эксцентрики и уличного театра как «Хор Дурацкого» (Илл. 31), «Уличный Цирк Которого», «ВИА имени Которого», детская студия «Катышки», «Глупособие»⁵⁸². Среди тем кабаре присутствуют такие

⁵⁸¹ См: Семенова Е.А. Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры // Национальный психологический журнал. 2023. № 3. С. 25–34.

⁵⁸² Театр имени которого нельзя называть. URL: http://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-668027604271-teatr-imeni-kotorogo-nelzya-nazivat. [Дата обращения: 02.10.2023.]

как мода, насекомые, театр и пр. Коллектив театра создает спектакли в форме совместных импровизаций актёров и публики, называя эту форму «Выкрутасы». Организованный в данном театре педагогический процесс позволяет обучающимся в теории и на практике постигать искусство клоунады, цирка, уличного театра, выстраивать свою перспективу развития в этой области искусства. Нужно признать, что актёры «Театра имени которого нельзя называть» безупречно выдерживают клоунский стиль в творчестве, во внутригрупповом общении и Интернет-презентации. Однако данный пример является редкостью. Чаще случается обратное: интернет презентация труппы, творчество которой имеет карнавальный характер, не отражает его. В качестве примера можно привести уличные театры, академически представленные в каталоге РСУТиА как театральные труппы, состоящие из театральных и цирковых артистов, выпускников московских театральных учебных заведений и циркового училища⁵⁸³.

При этом заметно желание деятелей уличного театра достичь легитимности своего искусства через комическое творчество. Примером может служить двухдневная дискуссия членов Российского Союза Уличных Театров и Артистов (РСУТиА) в официальном чате, созданном на платформе Telegram. Во время дискуссии деятеля современного уличного театра предлагалось назвать «одним (приличным) словом», чтобы не утратить историчность самого понятия «уличный артист» и быть понятным потенциальному заказчику, работодателю уличного театра. Стремление сохранить следы этимологии выразили примерно 70 процентов участников, предложивших «плясать» от русского слова улица. В процессе мозгового штурма были созданы самые причудливые аббревиатуры, слова и словосочетания, которые можно считать первой попыткой создать разговорный словарь российского уличного театра.

⁵⁸³ ТЕАТР-ЭКС. URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-311896581594-teatr-eks>. [Дата обращения: 10.03.2023.]

В качестве заменяющих номинаций понятия актёр уличного театра предлагались такие слова как УТошник, Уличитель, Уловка, Удеятель, УТята, УлоШник, Тотуттотам, Утя, Улкомастер, Уточка, Улочница, Улочники, переулочники, площадняки, скверовые, прискверные, племя «УЛИ», ПрибаУТник, позорник, смехотворец, Театрул, ТеатУл, Утрист, уличист, уличистый, уличист, Скомореж, актрисУЛИ, УлАк, АУ, актрисУли, Удеятель, НаУличник, наружник, наличник, Гулёна. Нужно отметить, что слова, производные от корня «ул, ула, ули» спровоцировали возникновение в чате смеховой коммуникации, в процессе которой ярко проявилась словесная и семантическая карнавализация понятия «актёр уличного театра». Кто-то парировал: «О бедный уличник печальный, Был смеходеем изначальноным... До Хлебникова не дотянем». На предложенные термины «уличист» и «уличистый» также последовали рифмы: «Уличисты уличали-уличали, да не выуличали»). Инициатор дискуссии в какой-то момент воскликнул: «Требуйте ... закрытое заседание ... артистУлов! Заседание Утят! Пленум смеховерцев. ... артистов театра публичных пространств. Собрание уличистов!».

Стремление соединить английское street art с русским словом «уличный» не спровоцировало появление комических каламбуров. Ироническую реакцию участников дискуссии вызвало мнение о том, что слово улица не годится для характеристики уличного театра, поскольку ассоциируется с низкими жанрами, чем-то, что несерьёзно воспринимается. Не получило поддержки участников группы и предложение организовать поединок «Артист Публичных Пространств VS Уличный Артист».

Далее перейдём к рассмотрению второй разновидности смеховой онлайн/офлайн рекреации. В качестве этого типа рекреации рассматривалось живое и онлайн общение актёров нескольких уличных театров в группе, созданной одним из актёров для решения проблем, возникающих во время

подготовки уличных, театральных спектаклей; создания реквизита, сценария; обсуждения графика репетиций и т.д.⁵⁸⁴.

Коммуникация участников группы делилась на бытовую, интернет-коммуникацию и сценическое взаимодействие. Использовался метод включённого наблюдения. Анализировались фото и видеоматериалы с выступлений, которым участники делились в группе, тексты переписки.

При анализе Интернет-сообщений применялась полифоническая модель С. Траусана-Мату. Применялась трактовка карнавальной, телесной сущности балагана И.П. Уваровой, Я.В. Чеснова, согласно которым, балаган основан на «состоянии человеческого тела». Под балаганом подразумевается форма взаимодействия, которая происходит в пограничном пространстве «между страхом и смехом», в ситуации метаморфозы, в которой личность в любой момент может превратиться, перерядиться духовно и физически в другого персонажа, маску. Балаган олицетворяет «временность». Это временное сооружение «для театральных народных представлений». Это локальное пространство (амбар, сарай, навес и т.д.). Загадка балагана, как считает И.П. Уварова, состоит в том, что он выходит далеко за пределы реальной карнавальной площади. При анализе текстов использовалась семиотическая модель классификации юмористических текстов В.И. Карасика.

В результате анализа Интернет-сообщений было выявлено, что, чаще всего участники запускают карнавальные процессы в онлайн-переписке в форме фраз-розыгрышей «Меня завтра не будет (шучу, наверно). Всем спокойной ночи! И ДОБРОГО УТРА! Если оно бывает», «Наберусь традиций и игр! могу задержаться! но постараюсь остаться фанатом своего дела и вернуться к 11». Часто комическая реплика сопровождает не очень удачное или странное высказывание («Вы у меня не отражаетесь просто, не

⁵⁸⁴ См.: Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 44–64.

идентифицируетесь. Назовите ФИО!», «Должность, вес, анализы нести???, Или чушью обойдёмся?»). Популярно в сообществе актёров уличного театра употребление таких кодовых слов и фраз как «Нормально. Думаю. Вещь», рождённых в процессе общения в гримёрной. Кодовые слова постепенно формируют специфический сленг данного сообщества, подчеркивая определённый приватный тон общения.

Пародийные, самоуничижительные высказывания участников в онлайн-переписке используются с целью показать то, что сам высказывающийся прекрасно знает о своих ошибках, опозданиях и пр. Чтобы быть как можно менее уязвимым для критики, нужно спародировать самого себя раньше, чем это сделают другие участники группы. Этот же приём является основным в искусстве клоунады и жанре рэп-баттла. В данном случае, этот принцип был основным при создании своего сценического персонажа-маски, позитивно влияя на общую доброжелательную и весёлую атмосферу в коллективе (в гримёрной комнате и на сценической площадке). Каждый день роль «клоуна», то есть самого провинившегося, выполнял кто-то один в группе. Остальные члены группы объединялись «в семьи по подшучиванию».

Часто в Интернет-общении наблюдается симметричное отражение событий в гримёрной комнате в виде удачного выступления, неожиданного происшествия. Самое большое количество сообщений зафиксировано в дни подготовки к выступлению и после наиболее удачных выступлений. В те дни, когда на уличной площадке работала только одна часть коллектива, неработающая часть группы выступала её Интернет-зрителем, критиком и педагогом, моментально реагируя на размещаемые в онлайн-группе фото и видео с площадки семейным, отеческим журением, советами, подбадриванием, кодовыми словами, смайликами и пр. В этом угадывается стремление сигнализировать о желании продолжать и укреплять карнавальные взаимоотношения.

Примечательно то, что закулисное общение представляло собой «симбиоз юмористической и иронической игры, выраженной в псевдоагрессивных, карнавальных приемах коммуникации (тактильное касание, поцелуи, щипания, объятия, дружеские, игровые побои, карнавальная хвала-брань)»⁵⁸⁵. Меньше всего участники размещали в группе фото и видеоматериалы, сделанные в гримёрке, что можно объяснить тем, что, поскольку в моменты карнавального общения все погружены в процесс таинства игры, редко в этой ситуации появляются наблюдатели с камерой в руках, успевающие запечатлеть эти моменты. В самые напряжённые дни выступлений онлайн-переписка носит исключительно информационный, деловой характер.

Если в самом начале общения в группе, в которой многие не были знакомы друг с другом, в переписке преобладали значки, смайлики, то к середине проекта, когда общение становилось всё более неформальным, стало появляться больше развернутых предложений. В Интернет-группе «Балаган» актёров уличного театра была выявлена устойчивая положительная корреляция подшучивания и надёжной привязанности. Применение классификации юмористических текстов В.И. Карасика позволило продиагностировать тексты на предмет содержания в них юмористического алгоритма.

В результаты было выделено три условия, необходимых для возникновения юмористической коммуникации: намерение в общении «уйти от серьёзного разговора»; юмористическая тональность, позволяющая сократить дистанцию для того, чтобы ещё более продуктивно, но в «мягкой форме» приблизиться к обсуждению серьёзных проблем; использование типичных для группы моделей смехового поведения. Удалось проследить, что основными «ключами общения» или коммуникативной манерой⁵⁸⁶ в

⁵⁸⁵ Там же. С. 54.

⁵⁸⁶ Карасик В.И. Алгоритмы построения комических текстов // Вестник РУДН. Серия Лингвистика. 2018. Т. 22. № 4. С. 901.

данном сообществе является дружеское подшучивание, которое часто оканчивается ироническим *крещендо*. Самые «вольные», пограничные иронично-юмористические шутки дозволяются среди тех, кто поддерживает друг с другом партнёрские отношения. Именно эта стратегия даёт возможность в ироничной, хвалебно-ругательной, дразнящей манере выразить в необидной форме своё недовольство, обиду и пр.

Очень часто в группе наблюдается такое явление как «смеховой дебют»⁵⁸⁷, которое В.И. Карасик характеризует как переход от серьёзного тона общения к смеховому. В данной группе актёров уличного театра это явление выступает признаком расширения балаганного сообщества за счёт принятия в группу ещё одного собрата, *родственного по духу*. В рекреации «Балаган» словесная ирония в гораздо меньшей степени строится на основе видео, фото-презентации, чем при помощи синтаксического и морфологического искажения кодовых слов или фраз.

Не полностью подтвердилась ранее сформулированная нами гипотеза о том, что карнавальная составляющая не поддаётся переформатированию при переводе на язык интернет общения без потерь, так как в её основе лежит тактильный контакт. При этом живой, неформальный очаг сообщества актёров уличного театра является основой создания в онлайн-группе атмосферы дружественного подшучивания, которая находится за пределами виртуального мира в сфере телесного контакта и легко затухает без постоянного телесного карнавально-игрового взаимодействия. Чем насыщеннее и интереснее жизнь в коллективе, тем более короткие посты в социальных сетях актёров уличного театра.

Можно заключить, что отношения переходят в разряд квазиродственных по мере развития в сообществе дружественных отношений, возникновения общей истории совместных импровизаций, номеров, преодоления трудностей на уличной, театральной площадке, прожитых вместе в одной смеховой рекреации (гримерке) насыщенных дней,

⁵⁸⁷ Там же.

связанных с выступлениями, общими трапезами, гримированием, поиском образа, импровизациями, переодеванием и пр.

Участники Интернет-группы «Балаган» на сегодняшний день применяют принципы карнавализации в своих совместных проектах и спектаклях, в живом взаимодействии и онлайн общении. В этой смеховой рекреации первостепенную роль играют фамильярный контакт, юмор, балаганный стиль общения, создающие доверительную атмосферу в группе, способствуя её трансформации в уличную театральную труппу.

Передача знаний и навыков профессии уличного актёра осуществляется в уличном андеграунде, закрытых сообществах актёров уличного театра. Смеховые рекреации сообществ актёров уличного театра представляют гибридные ювенально ориентированные гетеротопии, в которых участники предаются неотеническим видам деятельности, травестируя взрослые модели поведения, используя живое общение и Интернет-технологии. Последние, в свою очередь, дают возможность поддерживать юмористическую тональность общения в офлайн сообществах артистов уличного театра, способствуя трансформации уличных театральных трупп в смеховые рекреации, наращивающие карнавальную потенциал современной российской уличной театральной культуры.

3.2. Агональная рекреация (рэп-поединок)

Первый аргумент, дающий основание относить феномен субкультуры, сформировавшейся вокруг искусства рэп-поединка, получившего название «рэп-баттл», к явлению уличной театральной культуры, связан с определением Й. Хёйзинги, согласно которому, агон есть состязательная игра, которая подготавливает переход к культуре. В свою очередь рэп-поединки представляют собой словесные состязания, строясь «по законам

драматургии и театрализованного представления»⁵⁸⁸. *Второй довод* основан на мнении О.М. Фрейденберг о том, что в основе древнего до комедийного комизма заложен игровой «поединок двух противников (борьба светлого и темного начала), нового и старого года, лета и зимы, нового плодородия, причём эти противники размножились в целую серию героев»⁵⁸⁹. *Третий аргумент* в пользу возможности причислить рэп-поединок к агональной рекреации уличной театральной культуры связан с генезисом комедии, которая зародилась из осмеивающих друг друга людей, сидящих на телегах. *Четвёртый аргумент* основан на замечании А.Г. Козинцева о том, что все виды народного театра содержат игровую агрессию, и что ирония выходит за пределы комического. *Пятый аргумент* строится на положении концепции карнавальной культуры М.М. Бахтина о том, что пародия превращает серьёзный жанр в смешное «страшилище», которым в рэп-поединке выступает инвектива, выходящая из разряда буквального оскорбления в случае, если употребляется в карнавализованном ключе. Карнавально заряженная инвектива в таком случае есть не оскорбление, а игровой сигнал псевдоагрессии, служащий повышению «культуры бесконфликтного группового взаимодействия»⁵⁹⁰.

Шестой аргумент в защиту агонального начала рэп-поединка строится на наблюдении за тем, как субкультуры, сохраняющие свой состязательный дух, становятся законодателями нового художественного направления деятельности, стиля и т.д. Важно подчеркнуть, что «современные уличные

⁵⁸⁸ Семенова Е.А. Смех в Российской молодежной культуре рэп-баттла // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1. С. 237. URL: https://vestnik.yspu.org/releases/2019_1/38.pdf. [Дата обращения: 27.05.2023.]

⁵⁸⁹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. С. 170.

⁵⁹⁰ Семенова Е.А. Карнавально-игровые формы коммуникации в профилактике детской речевой агрессии // Потенциал искусства в социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации: теория и практика. Сборник научно-методических статей по материалам Всероссийской сетевой научно-практической конференции «Потенциал искусства в социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации: теория и практика», проходившей 18-31 мая 2020 года/ Составитель Т.П. Скворцова. М.:ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 132.

субкультуры проявляют «свой игровой потенциал ... в различных областях, одной из которых является сфера театральной игры. Доказательством этого служат сообщества уличных артистов, музыкантов, актёров театров огня»⁵⁹¹.

Ярким примером реализации субкультурой своего игрового, агонального потенциала в области театральной деятельности является российская байк-культура «Ночные волки», которая стала оформляться в 80-е годы прошлого века в Советской России, испытывая значительное влияние «зарубежной байк/рок-культуры»⁵⁹². Однако её внутригрупповая идентификация претерпела колоссальные изменения. В «Ночных волках» «произошла эволюции образа героя: от воина, которым движет личная месть, до народного героя»⁵⁹³. Сегодня «Ночные волки» служат ярчайшим «примером трансформации культуры байкеров в легитимное, героико-патриотическое сообщество», являясь авторами и создателями театрально-поэтического жанра «байкерской сказки». На протяжении пятнадцати лет представители байк-культуры «Ночные волки» создают и реализуют уличные представления новогодних сказок для детей при участии труппы уличного театра огня, что поддерживает в этой культуре особенный агональный, состязательный, театрально-игровой дух⁵⁹⁴.

Переходя непосредственно к феномену рэп-поединка, отметим, что прямыми предшественниками рэп-состязаний считаются dozens («дюжины» или «десятки»), представляющие собой афроамериканскую соревновательную игру, в которой два соперника пытаются оскорбить друг друга при помощи рифмы⁵⁹⁵. Подобная форма словесного поединка (агона) встречается уже в ранних обществах. Переход к статусу *communitas* можно

⁵⁹¹ Семенова Е.А. Эволюция российской байк-культуры: От «Безумного Макса» до «Ночного Волка» // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT). 2024. 2(7). С. 160.

⁵⁹² Там же. С. 166.

⁵⁹³ Там же. С. 180.

⁵⁹⁴ Там же. С. 173.

⁵⁹⁵ See: Semenova E.A. Psychophysiological Aspects of Aggression and Laughter in the Contemporary Culture of Russian Rap Battle // Journal of Pharmaceutical Sciences and Research, 2018. 10(7), 2018. P. 1873.

наблюдать уже у детей, сопровождаемый переругиванием друг с другом. Сегодня одной из самых популярных словесных игрушек молодёжи выступает панч (от англ. punch — «удар кулаком»), который заменяет акт агрессии словесной остротой⁵⁹⁶. Во многом, это можно объяснить инстинктивной потребностью молодёжи изживать свою агрессию и страх через смех.

В большинстве рэп-баттлов сохраняется главная цементирующая сила — пародийность боя. В рэп-баттле соперники подобны архаическим близнецам (двойникам), один из которых был обязательно хуже другого. Как правило, от него предпочитали избавиться. Один из архаических близнецов, ныне один из противников на поле рэп-битвы, по правилам поединка, должен быть уничтожен. Но не физически. Уничтожается его пародийный дублер. Чтобы быть как можно менее уязвимым для соперника, необходимо спародировать самого себя раньше, чем это сделает противник, или спародировать противника лучше него самого. Для поддержания игривой тональности сражений, обычно, участники посылают друг другу невербальные сигналы «я просто играл», «у меня нет никаких обид». Когда ситуация на баттле крайне накалена, зрители смягчают ситуацию шутками. Нас интересует момент, который указывает на связь данного жанра с уличной театральной культурой именно в те моменты, когда он переходит из серьёзной игры в несерьёзный поединок. Именно этот прецедент перехода из плоскости серьёзности в плоскость юмора и клоунады даёт основание рассматривать его в качестве феномена уличной театральной культуры.

Далее наше внимание будет сосредоточено на самоинвективах и смешанном эффекте подшучивания, наблюдаемом в современной молодёжной рэп-баттл культуре. Прежде, чем приступить к рассмотрению данного вопроса, обратимся к дефиниции инвективы. Понятие инвективы

⁵⁹⁶ Семенова Е.А. Смех в Российской молодёжной культуре рэп-баттла // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1. С. 236. URL: https://vestnik.yspu.org/releases/2019_1/38.pdf. [Дата обращения: 27.05.2023.]

имеет множество толкований. В Большом словаре иностранных слов, в словаре лингвистических терминов, Новейшем философском словаре, Большой советской энциклопедии, термин «инвектива» в переводе с латинского «*investives*» означает бранное, ругательное выражение.

Цицерон, чье ораторское красноречие вошло в историю, планомерно использовал гневные инвективы на протяжении всего процесса восхождения на олимп ораторской славы. Великий ритор с помощью инвективы мог решить судьбу нарушителя закона, даже если тот был выходцем из привилегированного сословия. Во многих случаях инвектива трактуется несколько односторонне с позиции агрессивной речевой коммуникации.

В.И. Жельвис под инвективой понимает «способ существования словесной агрессии, воспринимаемый в данной социальной группе как резкий и табуированный ...; вербальное нарушение этического табу, осуществленное неcodифицированными средствами ...; любое словесно выраженное проявление агрессивного отношения к оппоненту», относя к инвективе «любое словесно выраженное проявление агрессивного отношения к оппоненту»⁵⁹⁷. А.В. Курьянович рассматривает инвективу в ракурсе экстралингвистического критерия речевого общения, опираясь на теорию речевых жанров М.М. Бахтина и современную теорию речевых жанров⁵⁹⁸.

С. Матяш предлагает рассматривать инвективу «в узком (жанровом) смысле» и «в широком ... (как тип речи)»⁵⁹⁹. В первом случае инвектива «представляет прямое обращение субъекта», во втором случае, она «может быть обращена в адрес как присутствующего, так и отсутствующего лица»⁶⁰⁰. Среди высоких, пафосно обличительных инвектив, лишённых бытовой

⁵⁹⁷ Жельвис В.И. Поле брани: сквернословие как социальная проблема. М.: АСТ. 2008. С. 35.

⁵⁹⁸ Курьянович А.В. Инвективные речевые жанры в пространстве современной межличностной коммуникации // Вестник ТГПУ. 2005. №3 (47). С. 108.

⁵⁹⁹ Матяш С.А. Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестник Оренбургского государственного университета. № 77. 2007. С. 36.

⁶⁰⁰ Там же.

направленности, встречаются самоинвективы. К диаметрально противоположному типу высокой инвективы С. Матяш относит «низкую» и «площадную». Эпиграмматическая инвектива, по мнению исследователя, занимает промежуточное место между высокой инвективой и площадной⁶⁰¹.

Т. Джей считает, что целый ряд экстралингвистических выражений может возникать в связи с потерей контроля, испугом, отвращением, напряжением, болью, болезнью (копролалией, гебефренией, Синдромом Туретта)⁶⁰². Ругательства могут быть непропозиционными (нефактуальными), то есть не основанными на фактах, и пропозиционными, т.е. являющимися речевым отражением реальной ситуации. В первом случае цель инвективы состоит в том, чтобы извлечь некоторую выгоду из использования агрессивной речи, например, вызвать восхищение сверстников тем, как говорящий с помощью вербального оскорбления смог унизить или запугать невинную жертву. Во втором случае вербальная агрессия может быть ответом жертвы на действия обидчика. В таком явлении как буллинг мы наблюдаем пропозиционную и непропозиционную агрессию. Буллинг представляет такую форму речевой агрессии, когда между участниками диалога (очного или заочного, косвенного) нарушаются семантические законы коммуникации, в результате чего происходит коммуникативная неудача. Причиной или следствием такого коммуникативного провала может быть использование шутки в качестве орудия словесной агрессии в дружеской коммуникации, когда в ответ на добродушное подтрунивание собеседник встречает оскорбление в свой адрес⁶⁰³.

Тем не менее, инвектива не всегда является выражением «враждебных намерений»⁶⁰⁴. Во время римских триумфов воинам разрешалась так

⁶⁰¹ Там же. С. 42.

⁶⁰² Jay T. Why we curse: a neuro-psycho-social theory of speech. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company Philadelphia/Amsterdam, 2000. Pp. 3, 5.

⁶⁰³ Ibid. P. 137.

⁶⁰⁴ Щербинина Ю.В. Речевая агрессия vs злоречие: соотношение понятий и границы исследования // Научная школа профессора Т.А. Ладыженской: Материалы научно-

называемая «ритуальная, пёсья ругань». В такие моменты инвектива в адрес жожака была официально разрешена, так как выполняла позитивную функцию. По обряду войны должны были выругаться в адрес правителя, или, другими словами, «тявкнуть напоследок», прежде, чем вернуться в мирскую жизнь⁶⁰⁵.

Сложные инвективы присутствуют в стихотворениях русских поэтов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, Ф.И. Тютчева. В поэзии Ф.И. Тютчева, по результатам исследования С.А. Матяш, «инвектива как жанр, составляет 5,8%⁶⁰⁶. Этот процент намного выше по сравнению с показателем у Пушкина (1,5%) и даже у Лермонтова (4, 6%)⁶⁰⁷. Инвектива в лирике Ф.И. Тютчева интересна не только потому, что из «периферийного» жанра переходит в разряд центрального, но и потому, что представляет амбивалентный переход от высокой инвективы к площадной (низкой)⁶⁰⁸.

Амбивалентную брань-хвалу М.М. Бахтин отнёс к области смеховой культуры, в которой «вырабатывается ... новый модус взаимоотношений человека с человеком»⁶⁰⁹. В ракурсе современных теорий смеха, «ругательства, божба и ... проклятия», являющиеся неотъемлемыми компонентами карнавальной фамильярно-площадной речи, выполняют ту же функцию, что и юмор, цель которого — «десемантизация, отказ от языка»⁶¹⁰. В русской культуре характерным примером десемантизации языка является балаганный Петрушка, произносящий бранные слова с помощью голосового

практической конференции, посвященной 95-летию со дня рождения ученого (3–4 апреля 2020). М.: НВИ; Языки Народов Мира, 2020. С. 217.

⁶⁰⁵ Михайлин В.Ю. Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса. Саратов: Издательство Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии, 2010. С. 33.

⁶⁰⁶ Матяш С.А. Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестник Оренбургского государственного университета. № 77. 2007. С. 38.

⁶⁰⁷ Там же.

⁶⁰⁸ Там же. С. 43.

⁶⁰⁹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Советская. Россия. 1979. С. 141.

⁶¹⁰ Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. С. 185.

модификатора (пищика), тем самым переводя их из «обывательской»⁶¹¹ сферы в область невозможного, то есть в мир смеха.

Особенный интерес представляют шуточные издевательства, прозвища, подчёркивающие индивидуальные, личностные качества адресатов фамильярных обращений, являющиеся атрибутами интимного, дружественного общения⁶¹². Б.А. Успенский считает, что одной из функций русской экспрессивной фразеологии является дружеское приветствие⁶¹³.

К.И. Чуковский отмечает, что А.П. Чехов, «разговаривая с близкими, заменял обычные их имена фамильярными кличками. (...). Себя самого Чехов величал в своих письмах то Гунияди Янос, то Достойнов-Благонравов, то Бокль, то граф Черномордик, то Повсекакий, то Аркадий Тарантулов, то Дон Антонио, то академик Тото, то Шиллер Шекспирович Гёте. Клички раздавались родным и приятелям, так сказать, на основе взаимности. (...). Здесь дело не столько в кличках, сколько в той “вакханалии” весёлости, которая их порождала»⁶¹⁴. Сконструированные Чеховым сложные инвективы особенно интересны, поскольку в них есть амбивалентный переход от высокой инвективы к площадной (низкой)⁶¹⁵. Стремление создать свой неформальный язык наблюдается в разное время у представителей различных субкультур.

Известны Интернет-субкультуры «падонкаф», «упячка», отличающиеся особым жаргоном, сленгом. «Сегодня инвектива в российской субкультуре является платформой для конструирования ядра идентичности новых сообществ, интуитивно стремящихся не утратить связь с

⁶¹¹ Греф А., Пенская Д., Слонимская Е. Традиционный театр Петрушки и политическое высказывание // Материалы международной конференции «Уличный театр против театра военных действий». 16–18 октября 2019, Москва. Программа и тезисы. М.: ИХОиК РАО. 2019. С. 27.

⁶¹² Kalbermatten M.I. The role of verbal irony in conflict talk among relatives and friends in an Argentinian community // Journal of language aggression and conflict. 2018. 6(2). P. 300.

⁶¹³ Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Избранные труды. Т.2. М., 1994. С. 55.

⁶¹⁴ Чуковский К. Сочинения в двух томах. Том 2. М.: Правда. 1990. С. 214.

⁶¹⁵ Матяш С.А. Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестник Оренбургского государственного университета. № 77. 2007. С. 43.

карнавальным сознанием. (...) Характерно, что данные субкультуры тяготеют к театральным проявлениям, ... использованию инвективных метафор в качестве комплементарных, дружелюбных игровых сигналов коммуникации»⁶¹⁶.

В данном случае для нас важна специфика юмористической инвективы. Напомним, что Козинцев утверждает, что юмор посягает не на модус, а на референцию⁶¹⁷. В силу «добровольной приостановки неверия» мы относим такое сообщение к одному из возможных миров — метафорическому миру гиперреальности, который может воздействовать на нас даже сильнее самой реальности. Мы отказываемся воспринимать юмористическое сообщение всерьёз не потому, что его референты представлены менее реалистично (на самом деле может показаться, что дело обстоит наоборот), а потому, что референция вымышлена, как и всё сообщение. Принятие или отклонение юмористического сообщения означает не то же самое, что принятие или отклонение инвективного сообщения. В инвективе мы имеем дело с добросовестным обвинением, хотя его модус может быть недобросовестным, как во лжи, иронии. В юморе мы имеем дело с псевдообвинением, главная цель которого состоит в том, чтобы нас развлечь. Чем слабее противник, чем глупее он себя ведёт, тем лучше. Юмористическое обвинение в значительной степени шутивно и, следовательно, вовсе не является обвинением. Самый главный для нас вывод, который делает исследователь, состоит в том, что метасообщение юмора, отсутствующее в чистой инвективе, отменяет сообщение словами: «Это есть игра». Мир, к которому относится такое квазисообщение, несмотря на внешний реализм, является сообщением из мира невозможного. Когда юмористические персонажи напоминают

⁶¹⁶ Семенова Е.А. Карнавальная амбивалентность инвективы в современной российской субкультуре // Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия: от диалогического воображения к полифоническому мышлению: материалы XVII Междунар. Бахтинской конф., г. Саранск, 5-10 июля 2021 г. / отв. ред. Н.И. Воронина; ред.-сост.: С.А. Дубровская, И.В. Клюева, А.А. Сычёв. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2021. С. 317.

⁶¹⁷ Kozintsev A. War propaganda and humour: World War II German, British, and Soviet cartoons. In *War Matters: Constructing Images of the Other (1930s to 1950s)*. (pp. 84–107). Editions Harmattan, 2015.

реальных людей, они всего лишь клоуны, поведение которых не должно приниматься всерьёз. Поэтому мы принимаем или отвергаем юмористическое квазисообщение не на его уровне, как в инвективе, а на метауровне.

Внешне, драматургия инвективных текстов участников рэп-баттлов выглядит как чистая инвектива. Однако когда в рэп-дуэль вмешивается публика, всё идет по другому сценарию, в котором происходит серия поединков прозвищ, бессмертных по своей природе. На баттле возникает прецедент возникновения комедии в духе Аристофана, в которой борются маски и псевдонимы. Для создания смехового эффекта участники нередко создают себе псевдонимы-самоинвективы, псевдонимы-каламбуры, используют приёмы двухсловных псевдонимов-масок, множественные маски; инвективы, построенные на основе иностранных слов. Однако комические, снижающие псевдонимы-самоинвективы, обещающие зрителям шуточные перебранки, похожие на пикировки между белым и рыжим клоуном, в реальности, редко используются в юмористических целях.

Доказательством обманутых ожиданий публики служит своеобразная зрительская Интернет-субкультура, отличающаяся стремлением восполнять недополученную на рэп-баттлах дозу юмора с помощью собственной самодеятельности, сочиняя юмористические и фантастические истории на основе словесной игры с псевдонимами оппонентов⁶¹⁸. Этот феномен зрительской компенсации юмора интересен тем, что в нём ярко проявляется процесс поглощения юмором иронии. Если битва оппонентов рэп-дуэлей в подавляющем большинстве разворачивается как битва личностей (таковы правила рэп-поединков), пытающихся нанести удар самолюбию противника, то зрители атакуют не личности соперников, а «саму речь», поглощая

⁶¹⁸ См.: Семенова Е.А. Клоун vs рэпер: (инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках) // Наука телевидения, 16 (3). 2020. С. 89–104. Семенова Е.А. Клоун vs рэпер: (инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках) // Наука телевидения. 2020. № 16.3. С. 89–104. URL: https://gitr.ru/data/events/2020/semenova_16.3.pdf?ysclid=lu4dq5ye9123495429. [Дата обращения: 23.01.2024.]

(абсорбируя) юмором семантику слов, тем самым делая их стерильно бессмысленными.

В большинстве проанализированных исследований, посвящённых рэп-поединкам, рассматриваются инвективы, основанные на использовании реальных фактов биографии соперника. Это можно объяснить тем, что в рэп-баттле мы имеем дело не с юмором, а с явлениями, расположенными «на границе между смехом и серьёзностью». Для анализа были отобраны рэп-поединки, которые становились поводом для юмористического словесного творчества комментаторов видеозаписей баттлов, преобразующих употребляемые рэп-исполнителями инвективы в имена героев комиксов, персонажей анекдотов или клоунских пар. Особый интерес представляют ранее не анализируемые, письменные комментарии, оставленные под видеозаписями баттлов, авторы которых нередко «обезвреживают» декоративное начало в инвективе, досочиня недостающие в псевдонимах рэп-исполнителей комические детали, позволяя воспринимать их, подобно героям комиксов, народного театра, персонажам анекдотов или маскам клоунов⁶¹⁹.

Соперники рэп-дуэлей произносят большое количество инвективных высказываний в адрес псевдонимов друг друга. Были отмечены следующие наиболее распространенные моменты, вызывающие всеобщий смех: 1) употребление инвективы, сочетающей реальное имя оппонента и его псевдоним; 2) произнесение словесных каламбуров с псевдонимом; 3) уменьшительно-ласкательные обращения к псевдониму; 4) сравнение псевдонима с названием животного, птицы («Птицей Эрнесто»); 5) удвоение псевдонима за счет сравнения с известным комиком или юмористом («Ты кривляешься как Гарик Харламов», «травит байки этот Аркадий Райкин»); 6) обвинение оппонента в совершении постыдного поступка, подобно трикстеру, совершающему «что-то запретное и неприличное в месте, где его никто не видит»; 7) юмористическое пародирование псевдонима, в

⁶¹⁹ Там же.

результате которого комический эффект возникает от того, что мнение рассказчика не совпадает с мнением пародируемых им персонажей, а также потому, что инвектива направлена в целом на вымышленного комического героя; 8) рифмованные псевдонимы, напоминающие удвоенные имена членов «пар цирковых клоунов (Дик и Дофф, Грок и Брик, Дарио и Барио, Арлекин Фэт (Толстяк) и Арлекин Бэт (Летучая Мышь)»⁶²⁰. Авторы комментариев выстраивают между псевдонимами взаимоотношения, находят сходство с известными комическими персонажами («Даже Бивиса вспомнил»). В письменных комментариях, оставленных под видеотрансляциями баттлов, авторы нередко устанавливают родственные связи между псевдонимами.

Смех вызывают сопутствующие произнесению инвектив мимические реакции соперников. Публике импонирует самоирония исполнителей. Смех публики вызывают моменты, когда оппоненты используют пародию и отсылки к литературным произведениям. Комический эффект возникает от погружения оппонента в художественное пространство известного литературного произведения («сейчас тебя забаттлит Гоголь МС, ... Тебя на баттле положила в коробочку та самая Гоголя повесть»). В комментариях к таким баттлам зрители откровенно дают понять, что самым главным критерием успешного баттла является его юмор, рождающийся на основе «вымышленных фигур речи» и пародии: «Вот такие батлы я люблю, и смешно, и шутки про семью, и в конце руки жмут. Не то что ... баттлы по “фактам” ... :)))))))). (...) все мы хотим хорошее настроение от баттла) ... юмор и рэп вкупе это классное свойство (...) чёткое пародирование оппонента — предсказание мрачного будущего оппонента — собирание словесных мозаик-панчей из имён»⁶²¹. Эти комментарии служат явным доказательством того, что словесные пикировки и оскорбления — это вовсе не то, ради чего зрители смотрят баттлы. Намного важнее зрителям спонтанный юмор соперников, артистизм, невербальные нюансы, реплики

⁶²⁰ Там же.

⁶²¹ Там же.

апарт, импровизация, пародия. Даже когда зрители замечают выход оппонентов за пределы жанра, их комментарии служат знаком одобрения подобных стилистических отступлений.

Подытожим вышесказанное. В рэп-поединках ироническое высказывание, отражающее подлинное убеждение рэпера, встречается чаще, чем юмористическое. Наоборот, юмористическая интерпретация, в которой переносное значение противоположно мнению автора, доминирует в комментариях, оставленных зрителями под видеозаписями поединков. Это можно объяснить тем, что жёсткие правила данного жанра становятся причиной дефицита юмористических ситуаций, возникающих в ходе рэп-битв, поскольку в этой культуре «на карнавальный смех накладывается мораторий»⁶²². Однако авторы комментариев амплифицируют адресные инвективы юмористическим содержанием, охотно сочиняют фантастические истории возникновения псевдонимов оппонентов, как можно больше дистанцируясь от прототипа псевдонима. Инвективы, вне нагрузки идеологическим содержанием, воспринимаются зрителями, подобно карнавальным прозвищам или именам клоунов⁶²³.

Участники баттлов, использующие приёмы клоунады, балагана, самопародии, трансформируют данный жанр в несерьёзное улично-площадное искусство, подобно клоунаде, отменяя по отношению к нему «необходимость серьёзной реакции». Не меньшую роль в этом процессе играет публика, или карнавальная площадь, отстаивающая своими юмористическими комментариями победу глубинного высказывания над серьёзным (поверхностным) суждением, выступая в роли анонимных авторов лубочных картинок или сатирических текстов, относясь к изображаемым им героям, как к несуществующим в реальности представителям смехового мира. Своей бессознательной смеховой реакцией, сходной с непосредственной реакцией театрального зрителя, который «от себя

⁶²² Там же. С. 98.

⁶²³ Там же.

добавляет в представление ... недостающий ему ракурс космического смеха»⁶²⁴, каждый из авторов комментариев разоблачает серьёзность баттла, видя в ней «притворство, временную маску, личину игры»⁶²⁵.

В рэп-баттле давно назревал переход к самопародии. Весь путь формирования рэп-баттла из уличной субкультуры в профессиональное искусство свидетельствует о трансформации уличного агона в карнавализованный жанр уличной культуры. Использование положений теории юмора А.Г. Козинцева в анализе российского рэп-баттла позволило взглянуть на данное явление, как пример карнавализации жанра уличной культуры, в котором то, что было серьёзным, утратило своё значение. Если на первом этапе развития рэп-баттла инвектива использовалась для того, чтобы создать конфликтную ситуацию, то на втором этапе, инвектива стала выполнять агональную, а на третьем — карнавальную функцию. Культура рэп-баттла служит примером реализации субкультурой своего игрового потенциала в рамках театральнo-игровой деятельности. Российский рэп-баттл как агональная рекреация трансформировался в карнавализованный жанр, уйдя в подсистему уличной культуры, продемонстрировав прохождение этапов развития этой уличной субкультуры из серьёзной (пуэрилисткой) игры, до агона и карнавализации.

3.3. Компенсаторная рекреация (театр огня)

В первой четверти нынешнего века в России стремительно развивается индустрия огненных шоу и пиротехнических представлений, которые, с одной стороны, являются комплексом аккультурированных элементов зарубежной зрелищной индустрии⁶²⁶. С другой стороны, театр огня

⁶²⁴ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 226.

⁶²⁵ Там же. С. 227.

⁶²⁶ См.: Семенова Е.А. История огневых забав в России с XVI по начало XXI века: от потешных огней до огневого театра // Двадцатые Денисьевские чтения. Материалы

представляет едва ли ни первую форму уличного театра на Руси. Как известно, игрища, ряженье, балаганы, гуляния в России неизменно сопровождались огненными забавами и «потешными огнями»⁶²⁷.

Национальная специфика нашей культуры состоит в том, что «стихия огня связывается с двумя сферами существования человека: физической, где огонь воспринимается прежде всего как символ опасности, грозящей уничтожением, и духовной, где огонь символизирует внутренний, в большей степени созидательный жар»⁶²⁸. Отношение к огню как к живому человеку также есть отличительная особенность культуры огня в России. Например, в обрядовой жизни удмуртов⁶²⁹ и хантов огонь воспринимается как дух, совершенство, играет исключительно роль оберега, хранителя очага⁶³⁰. Игровая ипостась огня в какой-то степени сближает российскую культуру со странами, в которых огонь является неотъемлемой частью праздничной, фестивальной культуры⁶³¹.

Однако, несмотря на то, что театр огня является одним из древнейших жанров уличной театральной культуры, сегодня он выглядит как бэкграунд таких востребованных в России форм уличной театральной культуры, как кукольный уличный театр, карнавальное шествие, уличная клоунада и др.

Определённая дистанция, на которой находится театра огня от общего движения уличных театров в нашей стране, может быть следствием недооценки его роли в формировании современного праздничного

международной научно-практической конференции по библиотековедению, книговедению и проблемам библиотечно-информационной деятельности, г. Орёл, 18-19 декабря 2023 г. / Департамент культуры Орл. обл.; Орл. обл. науч. универс. публ. б-ка им. И.А. Бунина; Орл. гос. ин-т культуры; [ред.-сост. Н.З. Шахотина]. Орёл, 2024. С. 305–311.

⁶²⁷ Ведьмин О. «Потешные огни» для Петра III // Родина. 2011. № 12. С. 131.

⁶²⁸ Балонкина О.В. Фразеологическое представление стихии огонь в русской лингвокультуре // Коммуникативные исследования. 2018. № 1 (15). С. 118.

⁶²⁹ Миннихметова Т.Г. Огонь в нормативно-обрядовой практике удмуртов // Ежегодник финно-угорских исследований. Выпуск 2. Ижевск: Удмуртский университет, 2014. С. 64.

⁶³⁰ Карчина В.В. Культ огня у современных ханты Сургутского района (по материалам полевых исследований // Culture and Civilization, 2020. Vol.10 (3A). С. 231.

⁶³¹ Титова Е.В. Культ огня и очага в культуре коренных народов амуро-сахалинского региона // «Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема». № 2(39), 2020. С. 140.

хронотопа. Существующие исследования, рассматривающие современный российский театр огня, либо подразумевают под ним fire show, либо пытаются встроить его в традиционный контекст огневых потех и представлений, либо применяют к нему теоретическую оптику, используемую в зарубежной этнографии применительно к fire субкультуре. Сущность самого театра огня в России как явления современного уличного искусства в ракурсе подобных подходов остается не раскрытой.

Наблюдение за развитием театра огня в России последнюю четверть века позволяет предположить, что именно это направление стало основной движущей силой, преодолевшей инерцию уличной театральной культуры, возникшую вследствие глубокого экономического кризиса в конце девяностых годов прошлого столетия. С нашей точки зрения мнение о том, что театр огня обязан своему появлению зарубежной fire субкультуре, сформировавшейся на почве увлечения молодежью кручением poi⁶³², требует разьяснения. Согласно выдвигаемой нами гипотезе fire субкультура явилась лишь предпосылкой для формирования театра огня в России в начале нынешнего века, поскольку решающую роль в появлении современного российского театра огня сыграли неформальные объединения представителей российской субкультуры огневики и театральных деятелей, экспериментирующих с жанрами уличного театрального искусства.

Необоснованным выглядит мнение, согласно которому российские фаершики относятся либо к субкультуре предметного манипулирования⁶³³, либо к субкультуре пойстеров⁶³⁴. Важно учитывать то, что в Россию пой пришли уже огненными. В начале нынешнего века российская молодёжь собиралась в Москве, на Болотной площади на «покрутон» именно огненных

⁶³² Phillips S. Phenomenologies of Fire: Exploring Combustive Ethnography and the Articulating Sensorium. Platform: Journal of Graduate students in Anthropology, 2009. 10(1). P. 19.

⁶³³ Александрова Е.А., Трофимова Д.А. Субкультура предметного манипулирования как социальная группа // Социальная психология: вопросы теории и практики. Материалы IV Ежегодной научно-практической конференции памяти М.Ю. Кондратьева (13–14 мая 2019 г.). М.: ФГБОУ ВО МГППУ, 2019. С. 16.

⁶³⁴ Бахтина М.Б. Жаргон субкультуры пойстеров // Вестник Омского университета, 2008. № 1. С. 88.

пой. Напомним, что пои представляют собой развлечение, зародившееся у коренного народа Новой Зеландии маори, стремительно завоевавшее популярность в европейских странах во второй половине прошлого века и пришедшее в Россию в конце прошлого века. Пои, по мнению исследователей, — одновременно название объекта (шарик на конце шнура) и вращение его. Исследователи считают, что пои развивают пластичность, телесную и умственную гибкость, повышают адаптацию человека к сложностям⁶³⁵, активизируют компенсаторные механизмы, которыми обладает искусство.

Считается, что длинные пои маори изначально не были огненными. Их трансформация в огненные пои произошла под влиянием активно развивающейся в 1940-х и 50-х годах XX века туристической индустрии⁶³⁶. Появлению жанра театра огня в России действительно способствовала уличная fire субкультура. Однако только после того, как к fire субкультуре примкнули театральные деятели, стремящиеся экспериментировать с формами искусства на стыке театра, цирка, уличного и пиротехнического искусства, и амплифицировали её театральной образностью, данная субкультура стала трансформироваться в жанр уличного театрального искусства. Пиротехники, которые входили в такие творческие артели, выступавшие представителями древнейшей профессии, связанной с устройством фейерверков и огненных потех⁶³⁷, успешно развивающейся в России более шести столетий, существенно обогатили данный жанр уличного театра пиротехническими элементами.

Отметим, что, если «словом “потеха” в русском языке ... определялся

⁶³⁵ van West, K. R. The effects of International Poi on physical, cognitive, and emotional health in healthy older adults/A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Auckland, 2018. P. 32–33.

⁶³⁶ Watt J. The Whakapapa of Contemporary Fire poi. Confirmation Report Doctorate in Social Anthropology Massey University, 2024. P. 1.

⁶³⁷ Сариева Е. Потешные огни. Фейерверки Петровской эпохи // Родина. 2005. № 3. С. 82.

широкий спектр занятий от охоты до театральных представлений»⁶³⁸, включая «уличные представления различного рода: потасовки мужиков, семейные или соседские ссоры, кривляние местного дурачка»⁶³⁹, то «потешными огнями» в народе называли исключительно фейерверки⁶⁴⁰. Между салютом и фейерверком существуют существенные различия. «Салютом называется приветствие, обозначаемое и сопровождаемое стрельбой из боевого оружия, как правило, холостыми зарядами», а «Фейерверк (нем. Feuer-Werk) — огненное творение или деяние, “потешный огонь” — сжигание стоящих и движущихся “огненных фигур”»⁶⁴¹. Салюты признаются более ранним изобретением, чем фейерверки, поскольку «не требуют долгих специальных приготовлений»⁶⁴². По обыкновению «“огненные потехи” ... устраивались с использованием плауна. Плаун — стелящееся по земле травянистое вечнозеленое растение, его зрелые сухие споры дают при зажигании мгновенную молниеобразную вспышку без дыма»⁶⁴³. Как известно, при царе Михаиле Федоровиче была создана «потешная палата» по организации пиротехнических представлений и спецэффектов для царского двора. Именно тогда же в русских огневых феериях стали использоваться фейерверочные ракеты. До конца XVI века традиционным остаётся пещное действо, посмотреть на которое приезжала даже царская чета⁶⁴⁴.

⁶³⁸ Шамин С.М., Дженсен К.Р. Иноземные потешники при дворе первых московских царей // Российская история. 2018. № 1. С. 32.

⁶³⁹ Бернштам Т.А. Феномен «Смех-плач» в русской народной православной культуре // Христианство в регионах мира. Вып. 2/ Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Наука, 2008. С. 308.

⁶⁴⁰ Ведьмин О. «Потешные огни» для Петра III // Родина. 2011. № 12. С. 131.

⁶⁴¹ Загорский В.В. Огни потешные: Фейерверк: история, теория, практика. М.: Шк. им. А.Н. Колмогорова: Самообразование, 2000. С. 8.

⁶⁴² Там же.

⁶⁴³ Сариева Е. Потешные огни. Фейерверки Петровской эпохи // Родина. 2005. № 3. С. 82.

⁶⁴⁴ Загорский В.В. Огни потешные: Фейерверк: история, теория, практика. М.: Шк. им. А.Н. Колмогорова: Самообразование, 2000. С. 157–158.

В XVII веке русские мастера пиротехнического дела уже ничуть не уступают «европейским коллегам в ... изобретательности»⁶⁴⁵. Впервые театр фейерверков появился в России в эпоху Петра Великого. Спектакли фейерверочного театра по продолжительности были как спектакли драматического театра. Примечательно, что перед началом фейерверка публике выдавались программки с перечнем действующих лиц, которыми были фейерверочные фигуры⁶⁴⁶. Нужно заметить, что при Петре I и Петре III украшение огнями городских зданий и улиц было не только разрешённым, но даже принудительным. В праздничных иллюминациях должны были принимать участие все жители города. Обеспеченные горожане полностью «иллюминировали свои дома»⁶⁴⁷. Более скромно живущая часть городского населения ограничивалась зажиганием перед окнами своих жилищ огненных плашек. В эпоху правления Екатерины II военная тематика фейерверков, помпезность, метафоричность, прославление государыни-победительницы, матери-заступницы идет на убыль, заменяясь театральной условностью, образностью, смещением акцентов с государственного, церемониального праздника на народное гуляние и зрелище для народа.

Благодаря инициативе В. Полунина реализовать в рамках Третьей Всемирной театральной олимпиады в Москве программу «Площадные театры мира», российская публика впервые смогла увидеть российские театры «Театр-ЭКС», Архангельский областной молодежный театр «Болеро»; зарубежные команды «Карабос» (Франция), «Пан Оптикум» (Германия), «Alarm! Theater» (Германия), «Нуклео» (Италия), использующие огонь и пиротехнику; познакомиться с традициями восточного, итальянского, русского и венецианского карнавалов.

⁶⁴⁵ Платов Г.А. Пиротехник. Искусство изготовления фейерверков. М.: Издательство Книжный дом, Издательство Эксмо, 2005. С. 7.

⁶⁴⁶ Аронова А. Триумф Минервы: военные праздники в России (1730–1770) // Искусствознание: научное издание. 2018. № 4. С. 107.

⁶⁴⁷ Ведьмин О. «Потешные огни» для Петра III // Родина. 2011. № 12. С. 133.

Период инициатив В.И. Полунина в области оживления уличной театральной жизни в столице совпал с расцветом корпоративной, праздничной индустрии. Почти все первое десятилетие нынешнего века театр огня находился в привилегированном положении. С одной стороны, он находился в гуще театральных событий столицы, выйдя из подполья благодаря инициативам В.И. Полунина в области проведения фестивалей уличного театрального искусства. С другой стороны, театр огня был в эпицентре корпоративных праздников. Благодаря одновременно вспыхнувшему интересу к уличной театральной культуре в официальном пространстве и приватной сфере корпоративной культуры театр огня не канул в лету.

Отсутствие информации о театре огня в России компенсировали статьи в прессе, освещающие важные театральные события. Статьи в журналах «Весь мир», «Афиша», «Праздник», газете «Коммерсант», издании «Jalouse» и др. позволяют составить представление о том, как творчество актёров театра огня воспринималось российской публикой. В статье Е. Ковальской в журнале «Афиша» в 2003 году было дано красочное описание огненного представления, показанного во время проведения Чеховского фестиваля, позволяющее составить представление о том, как «Москва горела» в начале нынешнего века. Автор статьи вспоминает о том, как феерично завершился Чеховский фестиваль выступлением «духов огня», которых публика принимала за настоящих итальянцев. На самом деле итальянцами были актеры российского уличного театра «Театр-ЭКС», которые на тот момент уже побывали на зарубежных фестивалях, приняли участие Театральной олимпиаде в 2001 году. Е. Ковальская резюмировала, что такой театр «на наших улицах ... не встретишь (...). сумасшедшая самоотдача и полная гармония с огнем; они не играют, их попросту несёт»⁶⁴⁸.

⁶⁴⁸ Семенова Е.А., Берладин Ю.А., Залдастанов А.С. Похождения уличного театра // Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвященный М.М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2017. С. 262.

В 2003 году в газете «Коммерсант» была опубликована статья, посвященная проведению V Международного театрального фестиваля имени Чехова в Москве, в которой отмечался высокий процент участия российских и зарубежных театров, использующих огонь и пиротехнику.

В статье «Огонь и медные трубы» В. Новикова описывает выступление Театра-ЭКС на III Всероссийском фестивале спектаклей для подростков «На пороге юности» в Рязани, в 2004 году, сравнивая его стиль с фильмом «Кин-дза-дза». Автор вспоминает, что в этом спектакле «Чумазые пацаки и чатлане, извергающие огонь всеми частями тела, затянутые в чёрную кожу, задрапированные в мягкий бархат, с раскрашенными черно-белыми лицами грустных клоунов, были молчаливы: ни тебе приветственных “ку”, ни резких “кю”»⁶⁴⁹. Однако «зрители (...) словно дети, пытались протиснуться вперёд, в первые ряды»⁶⁵⁰.

Статья В. Новиковой «Актёры безумствовали. Пожарные безмолвствовали», написанная по случаю проведения II Международного форума древних городов в Рязани в 2019 году, даёт представление о том, как за 15 лет эволюционировала зрительская и театроведческая культура восприятия огневого театра искусства в нашей стране. В статье дано описание уличного представления Театра-ЭКС, в котором семиметровый бумажный театр, «предчувствуя фееричный финал, ... торжественно возвышался над ... площадью, сверкал огнями, и в какой-то момент сгорел»⁶⁵¹. В конце уличного действия актёры продолжали самозабвенно и радостно танцевать, действуя точно в карнавальной логике «клоунады и буффонады», выступая глашатаями «широкой карнавальной рампы театрального спектакля»⁶⁵². Образ театра в этой художественной интерпретации отсылает нас к смеховой саморефлексии театральной культуры. Кульминационной точкой в этом

⁶⁴⁹ Там же.

⁶⁵⁰ Там же.

⁶⁵¹ Новикова В. Актёры безумствовали. Пожарные безмолвствовали. URL: <https://ryazan-news.net/culture/2019/08/25/27377.html>. [Дата обращения: 26.06.2024.]

⁶⁵² Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 224.

уличном зрелище становится символическая трансформация театра в закрытой коробке во всеобщее карнавальное празднество, доказывающее, что всегда театр и его «патетика и серьёзность возвращается в ту смеховую раму козлиной песни сатиров, из которой она возникла»⁶⁵³.

Нами был проведён опрос, включавший анкетирование и интервьюирование актёров труппы московского театра огня, существующего более 15 лет. Респондентам были заданы следующие вопросы: «Ваше прозвище, имя для своих; история прихода в театр огня; Что кардинально произошло за годы нахождения в театре огня (хотя бы три события); Если бы Вы не пришли в театр огня, чтобы не произошло в вашей жизни; Ваше философское размышление на тему «Клоун в клоунаде; В какие тона окрашено ваше пребывание в театре?; Зарплата — это главное для вас в театре или нет?; Ваша привычная еда во время выездного выступления?; Что вы ждёте от каждого выступления?; Чем Вы недовольны в театре?; Хоть одна Ваша мечта осуществилась с приходом в театр?; Почему Вы выбрали работу с огнём?; Есть ли у Вас высшее образование?; Что для вас значит театр огня?; Как Вы ощущаете себя при соприкосновении с другой субкультурой?; Видите вы себя в уличном театре огня и дальше?».

Проведённый опрос показал, что истории актёров прихода в театр овеяны романтикой. Большинство респондентов на момент прихода в театр имели высшее театральное образование. Возраст членов основного состава труппы находится в диапазоне от 30 до 37 лет. Актёры считают, что театр драматический не даёт возможность реализовать то, что возможно попробовать в уличном театре. Критерии мастерства строятся в соответствии с критерием актёрской профессии, однако импровизация стоит на первом месте. Из воспоминаний тех, кто пришёл в театр в начале нынешнего века становится понятно, что неопиты воспринимали опытных актёров театра как наставников, авторитетов в области мастерства работы с огнём. Однако на момент анкетирования респонденты подчёркивали, что для них

⁶⁵³ Там же. С. 226.

владение каким-либо техническим навыком работы с огнём не является главным, поскольку даёт возможность пройти инициацию, войти в сообщество. Актёры отмечали, что за годы, проведённые в театре, шкала требований к неопитам неустанно двигается в сторону буффонады, поиска собственной карнавальной маски (Илл. 13–23), манеры существования в пространстве представления, создания комического образа и собственных арт-объектов. Лонгитюдный анализ показал, что около 3% респондентов, которые были участниками проектов В.И. Полунина «Дураки на Волге» (2003), «Сад аквариум» (2005), «Snow Show» (2003, 2004), «Снеговики на Арбате» (2006), являются основателями собственных театров огня.

Было выделено несколько трупп, позиционирующих себя как театр огня. Отмечены такие коллективы как «Огненные люди» (Москва), театр огня «Ferro» (Москва), «Театр-Экс» (Москва), театр огня «Агниво» (Москва), театр огня «Игры пламени» (Пермь), Механический Экспериментальный Театр «Злые рыбы» (Москва), Театр огненных легенд «Саламандра» (Москва). Самая малочисленна подгруппа театров огня — это театры карнавального направления. В эту группу мы отнесли три московских труппы: «Театр-Экс», Механический Экспериментальный Театр «Злые рыбы», «Огненные люди».

Можно сказать, что «Театр-ЭКС» является пионером в области современного карнавального направления огневого театра в России, одним из первых начав создавать крупные арт-объекты, среди которых можно выделить орган, телегу, часы, театр, мельницу, шарабан и др. (Илл. 32, 34, 35). Все действия в спектаклях этого театра строятся вокруг какого-либо карнавального объекта (Илл. 33). Из недр мастерской Театра-ЭКС вышли самостоятельные уличные театры «Огненные люди», «Механический Экспериментальный Театр», унаследовавшие черты карнавально-эксцентрического стиля. Театр «Огненные люди» называет себя «Бродячим театром», артистами которого являются морячок, силач, цыганка, акробаты и человек в горящем цилиндре. Огненное шоу театра разворачивается «под

аккомпанемент духового оркестра пожарных, в антураже собственных декораций, герои разыгрывают сценки с различными видами огней и фонтанов, исполняют трюки»⁶⁵⁴.

Сегодня в карнавальном направлении также развивается Механический Экспериментальный Театр «Злые рыбы», в спектаклях которого задействованы «Механические арт-объекты, с рычагами и моторами, ревущие, извергающие огонь и снопы искр, огнедышащая рыба, огромная сцена “Кракозябла”, с шевелящимися лапами, крио паровоз, ... , огненный корабль “УХА”»⁶⁵⁵.

Выявлены качественные сходства и отличия сообществ, формирующихся вокруг направления театра огня (карнавального) и огненного шоу (брутального). Сходство состоит в профессиональных табу бросать мусор и окурки в огонь; профессиональном сленге (моталки, пирка, корпорат, керик, керос и др.); кодовых выражениях («Зажжём», «с огоньком» и др.); этапах подготовки спектакля (монтаж, грим-костюм, выступление, демонтаж). Отличие видится в том, что если в брутальном сообществе подчеркивается священность огня, а критерий успеха актерской игры оценивается по уровню техничности исполнения, то в сообществах, претендующих на статус карнавальных, негласным критерием является импровизация, кураж, игра и т.д. Особенность субкультуры fire show состоит в том, что она чаще всего как группа мобилизуется по случаю выполнения коммерческого заказа. Члены трупп театра огня имеют общую коллективную историю, мифы, возникшие на почве общей коммерческой и творческой деятельности. Обособленность театров огня от субкультуры огневииков объясняется разностью художественных предпочтений и профессионального образования. Несмотря на то, что брутальное направление fire show более

⁶⁵⁴ Огненные люди. URL: <https://www.fireshow.ru/main/>. [Дата обращения: 03.01.2023.]

⁶⁵⁵ Механический экспериментальный театр «Злые рыбы». URL: <https://www.angryfish-fire.com/>. [Дата обращения 13.12.2023.]

распространено, чем карнавальное, именно второе требует более высокого исполнительского и технического мастерства.

Современное карнавальное направление огневого театра служит сохранению и передаче культурной практики сохранения в человеке человека играющего. В этой связи отметим, что на смеховую природу огня в свое время обратили внимания этнографы, фольклористы, культурологи, философы. Я. Чеснов разглядел в Прометее трикстерскую природу. Исследователь считает, что Прометей — «трикстер, аналогичный северному амбивалентному герою» обманщику Локки. Трикстер не демиург, не создатель, а перераспределитель благ, часто путем Священной кражи. Боги эти блага создают из самих себя, или словом, что одно и то же. Что же касается трикстеров «перераспределителей», то они — богоборцы в силу своей сущности (...) Они реализуют себя в ситуации риска. Прометей тоже идет на риск. (...) Он ведет себя аристократически»⁶⁵⁶.

О.М. Фрейденберг видела в огневых богах связь с докомедийным комизмом и смехом, считая, что «хромота огня представляет собой черту ямбическую. Хромой Гефест вызывает улыбку Геры, как Ямба улыбку Деметры; в сцене смеха богов и “Илиада”, и песня Демодока подчеркивают, как смешную черту, именно хромоту Гефеста. “Зевс-отец и прочие блаженные вечносущие боги! — кричит Гефест в песне Демодока.— Сюда идите, чтоб увидеть дела смешные и непристойные, как меня, хромого, всегда бесчестит дочь Зевса Афродита! (...) И дальше. Боги, заливаясь хохотом, говорят друг другу: “Настиг медленный, быстрого, как и ныне Гефест, будучи медленным, схватил Ареса, самого быстрого из всех олимпийских богов: он, хромой, взял ухищрениями” (...) С хромотой связан хтонизм, комизм. Огонь хром в известной фазе, подобно месяцу; впоследствии черт — хромой»⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ Чеснов Я. Миф о Прометее и витальные основы личности // развитие личности. 2007. № 2. С. 96.

⁶⁵⁷ Фрейденберг О.М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. С. 75–76.

Н.В. Поньрко дала развёрнутую характеристику оксюморонного образа огня⁶⁵⁸, отсылающего к его карнавальной функции. Согласно гипотезе Н.В. Поньрко, «шутливое обливание водой на Пасху — это жест народной культуры, переводящей основную мысль христианства о соединении божеского и человеческого на язык простонародного игрища. В основе этого языка лежит тот же оксюморонный образ огня, источающего воду, какой присутствует в литургической гимнографии: огонь Страшного суда Господня угашается водой людского покаяния, или же, наоборот, огонь человеческого греха заливается водой Божией милости, что, в сущности, одно и то же»⁶⁵⁹. «Халдеев» можно считать одними из первых уличных актёров огневого театра, «одновременно являвшихся как участниками церковного Пещного действия, так и уличными святочными ряжеными. (...) на всем протяжении Святков они бегали по улицам в своем “халдейском” наряде, с потешным огнем в руках, поджигали им встречные возы сена и бороды прохожих. Этой беготне сопутствовала атмосфера вольности, необузданной свободы»⁶⁶⁰.

Философ Г. Башляр выделил несколько заслуживающих внимания версий происхождения огня, среди которых огонь фигурирует как субстанция, связанная с комедийным началом, наиболее отвечающим эстетическим и интеллектуальным запросам *homo sapiens*. Несмотря на то, что Г. Башляр не ставил себе задачу выделить смеховую функцию огня как ведущую, в процессе развенчания различных мифов и суеверий, связанных с почитанием огня, философ посчитал довольно реалистичной версию забавного происхождения огня. Исследователь привёл в качестве примера легенду одного австралийского племени, о том, как «глухой аспид был единственным обладателем огня, храня его в своей утробе. Все попытки птиц завладеть огнем были безуспешны до тех пор, пока не появился маленький сокол. Он пустился в такие потешные проделки, что аспид не смог

⁶⁵⁸ Поньрко Н.В. «Пасхальный смех» на Руси в контексте литургической гимнографии // Труды отдела древнерусской литературы. СПб: Росток, 2017. Том: 65. С. 251.

⁶⁵⁹ Там же.

⁶⁶⁰ Там же. С. 244.

удержаться от смеха. Стоило ему рассмеяться, как огонь вылетел наружу и сделался их общим достоянием»⁶⁶¹.

Сегодня исследователи всё чаще рассматривают фестивали и праздники огня в ракурсе теории карнавальной культуры М.М. Бахтина. Г. Сент-Джон использует в изучении феномена «Burning Man» концепцию карнавальной культуры М.М. Бахтина. При этом исследователь считает недостаточным рассматривать «Burning Man» в ракурсе *festival studies*, фокусируясь на праздничной природе данного явления. Вместо этого исследователь предлагает видеть в карнавальной составляющей феномена «Burning Man» отражение прогрессивного культурного трайбализма⁶⁶², направленного против коммодификации искусства⁶⁶³, потребительского взгляда на культуру. Г. Сент-Джон называет философию феномена «Burning Man» прометеевской, поскольку, по его мнению, инициаторы данного события по своему духу — Прометеи, преисполненные желания творчески преобразовать мир, и имеющие мужество жить будущим в настоящем⁶⁶⁴.

Сотрудники калифорнийского университета в Беркли Г.С. Рауссер и В. Стриелковски считают, что в пространстве «Burning Man» зарождаются новые художественные идеи и течения, происходит творческая коммуникация представителей различных направлений искусства⁶⁶⁵. К.М. Матесон и Р. Тинсли применяют концепцию карнавальной культуры М.М. Бахтина в изучении эдинбургского фестиваля огней в Белтейне, который, по

⁶⁶¹ Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. С. 59.

⁶⁶² St John G. Civilised Tribalism: Burning Man, Event-Tribes and Maker Culture // *Cultural Sociology*. 2017. 12(1). P. 11.

⁶⁶³ St John G. Sherpagate: Tourists and Cultural Drama at Burning Man. In M. Nita, & J. H. Kidwell (Eds.), *Festival Cultures: Mapping New Fields in the Arts and Social Sciences* (1st ed., pp. 169–193), 2021. P. 179.

⁶⁶⁴ St John G. Civilised Tribalism: Burning Man, Event-Tribes and Maker Culture // *Cultural Sociology*. 2017. 12(1). P. 15.

⁶⁶⁵ Rausser G., Strielkowski W. An Economic Analysis of the Burning Man Festival's Marketing Evolution // *Marketing and Management of Innovations*. 2023. (4). P. 177.

их мнению, пережил все основные стадии: от рождения, роста, зрелости до карнавальной реинкарнации⁶⁶⁶.

Суммируя сказанное, отметим, что причиной смены парадигмы развития огненно-пиротехнического искусства в нашей стране можно считать карнавализацию уличного театрального искусства, которую спровоцировало творчество В.И. Полунина в области реанимирования российского уличного театра в нулевые годы XX века. В частности, «Вселенский карнавал огня», который традиционно проводится на территории Парка киноприключений «Мастер Панин» в Москве с 2006 года, первоначально имел статус чемпионата. Однако позже, в 2009 году, чемпионат «Прометей» был переименован в фестиваль уличных театров «Вселенский карнавал огня», представляющий не конкурс, а праздничное состязание огневых театров в таких номинациях, как лучший уличный перформанс, лучшее огненное шоу и пиротехническое шоу, лучшее шоу визуальных спецэффектов, лучшее сольное выступление и др.

Осуществленный в исследовании социально-культурный анализ позволяет констатировать явное опережение развития театра огня как компенсаторной рекреации по сравнению с другими жанрами уличной театральной культуры. Результаты исследования подтвердили верность гипотезы о том, что появлению современного театра огня в России как жанра уличной культуры способствовали содружества театральных деятелей и представителей российской fire субкультуры, образующиеся в конце XX – начале XXI века на почве экспериментов в области синтеза театра и пиротехнического, огневого искусства.

Весь путь формирования театра огня в нашей стране из уличной субкультуры в профессиональное искусство свидетельствует о сходстве с развитием такого уличного жанра как рэп-баттл, трансформировавшийся из уличного агона в карнавализованный жанр искусства. Утратив своё

⁶⁶⁶ Matheson C.M., Tinsley R. The carnivalesque and event evolution: a study of the Beltane Fire Festival. *Leisure Studies*. 2016. 16(1). P. 3.

первоначальное серьёзное значение, огонь в театре огня стал выполнять не брутальную, а карнавальную функцию.

В начале нынешнего столетия театры огня являлись одной из первых, популярных форм уличного театра, стимулировавших дальнейшее развитие данного искусства в нашей стране. Специфика становления и развития театра огня в России заключается в его преемственности с традиционными карнавально-зрелищными формами культуры, в интеграции новейшего опыта в области пиротехнического искусства. Жанр театра огня воплощает собой агональное, карнавально-праздничное начало современной российской уличной театральной культуры.

3.4. Карнавальная рекреация («Дураки на Волге»)

Главным идеологом создания карнавальных рекреаций для артистов-клоунов в нашей стране и в мире можно назвать В.И. Полунина, который реализовал внушительное количество практических, образовательных, культурных проектов в области искусства клоунады, уличного театра, карнавала, цирка.

Проект «XX век глазами клоуна» в рамках III Всемирной театральной олимпиады в Москве⁶⁶⁷ объединил величайших клоунов современности: Д. Эдвардса (инициатора Фестиваля дураков в Амстердаме), считающего, что «единственное, что необходимо веселому человеку, — свобода и честность»⁶⁶⁸; потомственного жонглера, свирепого провокатора, клоуна-анархиста Л. Басси; Б. Поливку; Д. Шайнера. В.И. Полунин, с одной стороны, окунул зрителя в индивидуальные миры клоунов, с другой, объединил всех в единый многоликий карнавал.

В 2010 году В.И. Полунин инициировал «Караван мира», путь которого пролегал через Брно, Франкфурт-на-Майне, Вильнев лез Авиньон, Намюр и

⁶⁶⁷ Третья Всемирная олимпиада в Москве. М., 2001. С. 147.

⁶⁶⁸ Там же. С. 153.

Москву. В 2010 году «Караван мира» (Международный фестиваль странствующих театров) зрители смогли увидеть в московском музее-заповеднике «Коломенское». В программе каравана приняли участие такие труппы как Buchinger's Boot Marionettes; La Compagnie du Hasard; Divadlo Husa na Provazku; L'Artmada; Les Arts Nomades; Ton und Kirschen Wandertheater; Teatro Nucleo di Ferrara; Antagon Theater AKTion; Ósmego Dnia и др.

Несколько лет В.И. Полунин возглавлял секцию «Уличный театр и цирк» в рамках проведения Культурного форума в Санкт-Петербурге. Секция 2015 года была посвящена клоунаде и уличному театру. В рамках секции обсуждались вопросы больничной клоунады; сближения теории и практики цирковой и уличной клоунады; специфики клоунады и уличного театра и другие.

Секция «Уличный театр и цирк» 2016 года была посвящена искусству жонглирования и инновациям в данной области. В 2017 году в рамках секции состоялась подсекция «Новый цирк и уличный театр»; конференция «Современный уличный театр: специфика вида искусства и как она реализуется в России». Пленарное заседание было посвящено цирковым фестивалям и уличному театру как способу образования и повышения художественного уровня в этих областях искусства.

На фоне многочисленных инициатив В.И. Полунина проект «Дураки на Волге» 2003 года малоизвестен широкой публике. Между тем именно этот проект является серьёзной попыткой В.И. Полунина создать аналог карнавальной рекреации со студентами. Проект «Дураки на Волге» возник как результат несостоявшегося курса клоунады при ГИТИСе. Прошедшие отборочные туры студенты приняли участие в проекте В.И. Полунина «Дураки на Волге». В течение месяца студийцы плыли на корабле «Дон» по Волге. Каждый день на корабле проводились различные мастер-классы, организовывались просмотры кино с участием великих комиков мира. Определялись темы для вечерних импровизаций: бал Наташи Ростовской,

Гоголь пишет, Толстой ушел из дома. Все персонажи должны были быть клоунскими. Анекдоты Хармса были тематической основой кабаре, в котором принимали участие студийцы. За месяц до отплытия студийцы получили задание прочесть определённый объём литературы. На корабле была костюмерная. Наиболее интересные персонажи, сюжеты, рождённые во время импровизаций на корабле, проверялись на публике. Время от времени персонажи вторгались в города и пытались вывести прохожих из ритма обыденного существования, используя принцип интервенции искусства в инфраструктуру города.

Основой обучения студентов в атмосфере ежедневного карнавала выступила система репетиций «Всяки-Бяки», в которой праздничная жизнь являлась формулой репетиций в атмосфере праздника. Каждый день на корабле был праздничным. За 29 дней было 29 праздников от Нового года до Ивана Купалы (Илл. 30).

Сходство системы воспитания клоуна с системой русского кабаре состоит в закрытости, отборе участников, юмористической тональности общения участников проекта, концентрации творческой активности в ограниченном пространстве и времени, где царит «дух артистического состязания, ... азарт весёлого соперничества»⁶⁶⁹. Предпочтительными на корабле, как и в кабаре, были «лёгкие импровизации — спутники актёрских посиделок и застолий — не были рассчитаны на чужих. Тут каждый — или почти каждый — за секунду до своего выступления о нём и не подозревал, наэлектризованный предыдущим исполнителем, он взлетал на слегка приподнятую над полом сцену, чтобы потом, после своей импровизации, вернуться за общий стол»⁶⁷⁰.

Переключки кабаре Полунина в рамках проекта «Дураки на Волге» с русским кабаре актёров Московского Художественного театра можно обнаружить в системе подготовки и демонстрации актёрских этюдов,

⁶⁶⁹ Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 23.

⁶⁷⁰ Там же. С. 23.

которые не готовились, а придумывались. Весь смысл номеров заключался в спонтанности их появления и показа. Всяки-Бяки — приём репетиций В.И. Полунина, представляющий творческий праздник идей, каламбуров, различного рода импровизационных тем, «достоинства которых детально обсуждаются, отбираются, а слабые места мгновенно направляются в неожиданные русла или исправляются включением в ситуацию «бяки» кого-нибудь из желающих попробовать развить её в новом направлении. Все поглощены процессом становления той или иной «затеи», никто никого не торопит»⁶⁷¹.

Художественный руководитель Театра-ЭКС, один из педагогов по актёрскому мастерству и сценическому движению, приглашённый на проект «Дураки на Волге», Ю.А. Берладин видит в данной системе репетиций В.И. Полунина сходство с опытом подготовки спектаклей провинциального антрепризного театра конца XIX – начала XX века. Погружение студийцев в каждодневный карнавал, в котором нужно существовать на пике своих творческих возможностей, находить источники вдохновения в условиях каждодневной «праздничной рутины», превращается в серьёзное испытание, которому подвергались больше века назад актёры антрепризных театров. С одной стороны, актёры остро чувствовали дефицит нового драматургического материала. С другой стороны, остро нуждались в приёмах, служащих подспорьем актёру, работающему в условиях игровой гонки. Речь идёт о безукоризненном владении техникой театрального штампа, как неотъемлемой компетенции актёра антрепризного театра. «У Гиляровского можно прочесть о том, как мудрый мастер отсылает на несколько лет подающего надежды актёра поработать в провинцию, ... отслужив около трёх лет в провинциальной антрепризе (играя

⁶⁷¹ Актёрская импровизация в театре «Лицедеи». URL: https://pikabu.ru/story/akterskaya_improvizatsiya_v_teatre_litsedei_9871143. [Дата обращения: 09.11.2023.]

около 200 премьер в год), молодой актёр возвращался в столицу и покорял её»⁶⁷².

На корабле студентам предлагались темы для карнавальных импровизаций, основанные на творчестве русских классиков А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и репрезентация их образов в анекдотах Д. Хармса. Особое внимание уделялось принципу «не смешить, а жить»; разнице между драматическим клоуном и эксцентриком; понятию «радостная душа». На корабле для студийцев были организованы просмотры видеозаписей спектаклей «Фантазеры», «Чурдаки», «Асисяй-ревю», «Катастрофа», «ШОУ 01», «Snow Show», немых кинокомедий Ч.Чаплина, Г. Ллойда, Г. Лэнгдона и др.

Мастерство клоуна рассматривалось на примерах комедии дель арте, традиционного восточного театра Кабуки, Белой пантомимы Ж. Дебюро, рождественской пантомимы Гримальди, техники М. Чехова. Проводились занятия по сценическому движению. Ознакомительно студийцы знакомились с техникой Р. Лабана, М. Фельденкрайса, системой Ф. Дельсарта, пантомимой Э. Декру, техникой Ушу, Хатха-Йоги, биомеханикой В.Э. Мейерхольда и др. Теоретически освящались аспекты средневекового театра, ярмарок, балагана, карнавала.

Такая закрытая структура карнавальной рекреации представляет собой модель карнавала для себя, совмещающего в себе функцию смеховой, агональной и пуэрилисткой рекреации. Карнавальная форма погружения актёров в процесс поиска персонажа вне присутствия зрителя как такового, вбирает в себя принцип ряженья, главным отличием которого были вечерние или ночные посиделки, становящиеся центром карнавального антимира.

⁶⁷² Берладин Ю.А. От театрального штампа до психологического жеста // Наследие М.М. Бахтина. Культура—Наука—Образование—Творчество. Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (22 мая 2018 года, Орёл). Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО». С. 359.

Пуэрилистская функция данной рекреации проявилась в использовании в работе со студийцами системы воспитания клоуна «Всяки Бяки», сформированной В.И. Полуниным в конце девяностых годов XX столетия. Данная система была построена на попытке реализации актёром-клоуном его детской мечты, создании красивой истории (сказки), детском качестве удивления (первые опыты путешествия под кроватью, в шкафу, на чердаке), помноженной на театрализацию жизни и радостное мировосприятие. Сходство системы воспитания клоуна с детской игрой беспорядка состоит в юмористической тональности общения, концентрации творческой активности в ограниченном пространстве и времени, где царит «дух ... весёлого соперничества»⁶⁷³. Сам В.И. Полунин создал эту систему для того, чтобы найти во взрослом человеке ребёнка⁶⁷⁴.

Практический опыт погружения в многодневную карнавальную актёрскую практику показал необходимость наличия у студентов значительного интеллектуального, творческого потенциала, который является строительным материалом карнавального творчества. Недостаток профессиональных знаний и навыков отдельных студентов помешал им удерживать необходимый уровень включённости в карнавальный, образовательный процесс. Агональная функция в данной карнавальной структуре была существенно деформирована. Как только студенты начинали серьёзно соревноваться в том, чтобы быть более смешными, агональное начало тут же покидало каждого из них. Агональность носила преимущественно дружеский характер, поскольку, в данном проекте принимали участие не профессиональные комики, а представители самых различных областей: музыканты, уличные актёры, кинорежиссёры, цирковые артисты, художники, педагоги театральных институтов и др. Это служит

⁶⁷³ Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 23.

⁶⁷⁴ Слава Полунин: я хочу во взрослом найти ребёнка. URL: <https://tass.ru/interviews/8697437?ysclid=lrbsch87p208192987>. [Дата обращения: 31.12.2023.]

доказательством того, что карнавал не терпит присутствия серьёзного состязания.

Этот проект является легендой в среде уличного театра, которая на протяжении двадцати лет передаётся актёрами из уст в уста. Во многом благодаря этому проекту осуществляется профессиональная преемственность артистов-клоунов и уличных актёров старшего и молодого поколения. Те, кто оказался в числе участников проекта «Дураки на Волге» стали своего рода живыми тотемами уличного театра. *Историко-культурная функция* данного проекта заключается в его пролонгированном карнавальном эффекте, который проявился в кардинальной перестройке сознания, которая произошла у студийцев после пребывания на корабле на пике своих творческих возможностей. Отдельные студийцы впоследствии выступили инициаторами создания собственных уличных театров, в которых главным выразительным средством является клоунада.

3.5. Пуэрилистская рекреация (фестиваль)

Термин «фестиваль» происходит от латинских слов фестивус, фестум. Фестиваль на английском языке означает день или период празднования, обусловленный религиозными причинами. Второе значение фестиваля связано с организованной серией концертов, спектаклей или фильмов. Этимология слова «фестиваль» тесно переплетается со словом «театр», которое происходит от греческого слова «Théatron», что переводится как «место для просмотра». Театрон имеет свои корни в слове «théomai», что означает «видеть» и «наблюдать». Festspielhaus, созданный в результате совместного творчества «швейцарского балетмейстера Эмиля Жак-Далькроза, сценографа Адольфа Аппиа и архитектора Хайнриха Тессенова»⁶⁷⁵ в начале XX века в немецком садовом поселке Хелерау,

⁶⁷⁵ Васильева И.Г. Трансформация модернистской модели театрального пространства в немецкой культуре». СПб., 2016. С. 38.

выступает прообразом современного фестивального пространства. Д. МакКоу считает, что в данном сценическом пространстве есть попытка перестроить театр в карнавал, в котором основной единицей измерения мира выступает человеческое тело. «Большой, маленький, широкий, узкий — это термины, которые относятся к человеческому телу. По этой причине художник А. Аппиа назвал человеческое тело *Massgebend*, или средством, с помощью которого мы судим о размерах сценического пространства»⁶⁷⁶.

Д. МакКоу уверен, что «вторя бахтинскому представлению о театре без рампы, Аппиа развивал идею праздничной культуры (фесткультуры)... . Фест — близкий родственник карнавала»⁶⁷⁷. Использование слова фестиваль в качестве существительного был зарегистрирован только в 1589 г. В латыни употребляются также слова «*festus*» — «*festus dies*», которые перешли в немецкий «*das Fest*» и во французский «*la fete*». Во французском языке есть и другие слова, которые используются для различения между этими двумя аспектами. Один из аспектов означает торжественность⁶⁷⁸.

Несмотря на то, что фестивали широко распространены в мире с давних времен, как объект научного изучения они появились в европейской гуманитарной науке только во второй половине XX века. Итальянский антрополог А. Фаласи выделяет такие ритуальные аспекты фестивальных событий, как рождение, очищение, переход, обмен, возвращение, создающие условия для встречи с потусторонним миром и преодоления многочисленных ограничений, сопровождающих повседневную жизнь⁶⁷⁹. Фестиваль рассматривается сегодня в качестве инструмента актуализации историко-

⁶⁷⁶ МакКоу Д. Тело в работах М.М. Бахтина // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов // Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019) / М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 137.

⁶⁷⁷ Там же.

⁶⁷⁸ Bogdanov V. The Holiday in the Traditional and Modern Cultures. In the collection: *Holidays and Spectacles in the European Cultural Tradition during the Middle Ages and the Revival*, Sofia, 1996. (in Bulgarian).

⁶⁷⁹ Kutin L. *The World of Festivals. Theory and practice of aesthetic Holidays*. Varna: MC, 2018. P. 11.

культурной памяти города⁶⁸⁰; коммеморативной, ритуальной практики⁶⁸¹; пространством диалога и взаимодействия различных видов искусства⁶⁸²; инкультурации⁶⁸³.

Фестиваль служит развитию межкультурной толерантности⁶⁸⁴, инклюзии; брендингованию города⁶⁸⁵ и фестивализации культуры⁶⁸⁶; способствует развитию устойчивого туризма⁶⁸⁷; выступает пространством передачи традиций и трансляции культурных ценностей⁶⁸⁸; является конкурентной стратегией города, способом геймификации⁶⁸⁹ городского пространства и секуляризации традиционных фестивалей⁶⁹⁰; обладает политическим потенциалом⁶⁹¹. Г. Ричардс наблюдает любопытную динамику

⁶⁸⁰ Beruin L. Pandemic Festival Celebration Some Reflections for Buhayani Festival // *Academia Letters*, Article 1027, 2021.

⁶⁸¹ Talluru V. Gond festival; the ritual theatre // *Int. J. Adv. Res.* 2018. 6(11), pp. 480–484.

⁶⁸² Жукова О.М. Особенности взаимодействия искусств в художественном пространстве фестиваля // *Искусство и культура*, 2017, № 1. С.17.

⁶⁸³ Павлов А.Ю. Фестивали улично-площадных театров как способ инкультурации современного общества // *Развитие досуговых индустрий: история, теория и практика российских регионов. Материалы второго всероссийского научно-практического семинара с международным участием.* 2015. С. 111–117.

⁶⁸⁴ Павлов А.Ю. Деятельность улично-площадных театров как способ развития межкультурной толерантности у Сибиряков // *Третьи Ядринцевские чтения. материалы III Всероссийской научно-практической конференции, посвящённой 300-летию Омска.* 2015. С. 365–367.

⁶⁸⁵ Işikli H. Tourism, arts festival and memory. Aikaterini S. Markou - Meglena Zlatkova, *Post-Urbanities, cultural reconsiderations and tourism in the Balkans.* Hkrodotos, Athines, 2020.

⁶⁸⁶ Booth A., Johnson H. Diwali in Dunedin: A Case Study of Festivalisation and Intervention in Indian Cultural Performance in New Zealand // *New Zealand Journal of Asian Studies.* 2021. 23(1). P. 12.

⁶⁸⁷ Rosilawati Y., Daffa N. Ariyati S. Promotion strategy of Dieng Culture Festival (DCF) as sustainable tourism based on local community // *E3S Web of Conferences.* 2021. 316, 04012. P. 9.

⁶⁸⁸ Penoni I. Cilende: The mask dance at the Iuvale culture festival (Angola) // *São Paulo.* 2018. 3(1). P. 254.

⁶⁸⁹ Berti F., Gasperini N. The city at play: The case of S'cianco game in Verona and the origin of Tocati – International Street Games Festival. In *Academic Mindtrek 2021 (Mindtrek '21)*, June 01–03, Tampere/Virtual, Finland. ACM, New York, NY, USA, 2021. P. 33.

⁶⁹⁰ Ogheneruro Okpadah S. A Study of Festival Theatre to Flekstival Theatre: Emuodje Flekstival of Ekakpamre in Southern Nigeria as a Paradigm // *Africology: The Journal of Pan African Studies.* 2018. 12, (1), pp. 42–55.

⁶⁹¹ Sözen Ü. Culture, Politics and Contested Identity among the “Kurdish” Alevis of Dersim: The Case of the Munzur Culture and Nature Festival // *Journal of Ethnic and Cultural Studies.* 2019. 6(1). P. 69; Abrahamian L., Shagoyan G. Rallies as Festival and the Festival as a Model for Rallies // *Caucasus Conflict Culture Anthropological Perspectives on Times of Crisis.* Edited

в сторону смещения урбанистов фокуса внимания с городов, в которых проводятся фестивали, на сами фестивали и феномен фестивализации городского пространства.

Считается, что идея «фестивализации» восходит к 1930 годам и даже раньше. Д. Голда и М. Голд проводят различие между способами организации фестивалей «сверху вниз» и «снизу вверх», причём первый тип организации часто связан с деловыми программами, а второй используется для поддержки различных идентичностей. Это различие не является неопровержимым, потому что даже в случае с карнавалом, который якобы праздновал инверсию законного порядка, истинная роль подобных событий в таких городах, как Венеция, заключалась в укреплении существующих структур власти. Сочетание различных типов фестивалей и мероприятий, поддерживающих программы различных групп в городе, способствовало быстрому расширению числа фестивалей после Второй мировой войны, что привело к последующему появлению термина «фестивализация». С 1947 по 2019 год количество фестивалей в Эдинбурге выросло с 1 до 24⁶⁹².

С точки зрения антропологии фестивали делятся на фестивали высокой культуры; традиционные, экспериментальные и авангардные. Фестивали подразделяются на национальные, международные, ежегодные, неформальные, частные и государственные проекты. Эстетики делят фестивали на монохудожественные, полихудожественные, синтетические, любительские и профессиональные. Л. Кутин исходит из понимания фестивалей искусств как празднования триумфа человеческих способностей. Некоторые фестивальские мероприятия подрывают консервативные стереотипы искусства.

Фестивали представляют собой внутренне противоречивое явление. С одной стороны, они помогают осмыслить местную, национальную

by Stéphane Voell, Ketevan Khutsishvili. 2013. Pp. 65–90.

⁶⁹² Richards G. *Festival Cities: Culture, Planning and Urban Life* by John R. Gold and Margaret M. Gold, London, Routledge, London, 2020. 336 p.

идентичность⁶⁹³. Например, на Филиппинах, фестиваль, посвящённый жизни и творчеству национального героя Доктора Хосе П. Ризал⁶⁹⁴, способствует повышению репутации страны, укреплению её этнокультурной идентичности⁶⁹⁵. С другой стороны, фестивали являются своеобразными дипломатическими методами урегулирования религиозных, этнических, идеологических и политических конфликтов. Нередко арт-фестивали являются результатом предпринимательской деятельности и территориального брендинга. Существуют фестивальные, коммерческие центры, объединяющие досуг и потребление товаров. Как правило, такие фестивальные центры располагаются вокруг или в центре площади праздничных мероприятий. Согласно мнению исследователей, фестивальные торговые центры являются воплощением потребления постфордистской эпохи, когда запланированные торговые мероприятия, благодаря застройщикам, оживляли депрессивные городские центры. Фестивальные торговые центры являются показателем последовательного осуществления новых видов деятельности, ориентированных на коммодификацию городского бренда в туристической отрасли.

Театральный фестиваль может быть частью событийной карты города как туристического центра⁶⁹⁶; способствовать сохранению культурного своеобразия и аутентичности⁶⁹⁷, независимости искусства⁶⁹⁸. Во многих

⁶⁹³ Ogunkoya N.J. Nigeria's Theatre Audience and Calabar Carnival Floats In Nigeria's theatre and drama: audiences, communities and constituencies. A Festschrift in honour of Professor John Sani Illah. Edited by: Tor J. Iorapuu and Festus O. Idoko, Published by Jos University Press Ltd, 2019.

⁶⁹⁴ Beruin L. Pandemic Festival Celebration Some Reflections for Buhayani Festival // Academia Letters. 2021. Article 1027. P. 1.

⁶⁹⁵ See: Balogun K., Bolaji, Nkebem V. Host Community's Perception on the Socio-Cultural Effects of Carnival Calabar Festival and Tourism Development in Calabar City, Nigeria // International Journal of Hospitality and Tourism Studies (IJHTS). 2021. 2(2). P. 151.

⁶⁹⁶ Gomez-Casero et.al. Cultural Events: Case Study of a Theatre. Festival as an Element of Tourist Attraction // Mediterranean Journal of Social Sciences. 2018. 9(4), pp.177–185.

⁶⁹⁷ Ogheneruro Okpadah S. A Study of Festival Theatre to Flekstival Theatre: Emuodje Flekstival of Ekakpamre in Southern Nigeria as a Paradigm // Africology: The Journal of Pan African Studies. 2018. 12(1), pp. 42–55.

⁶⁹⁸ Eckford C. Interactions and Exchanges: How 'Frequent Fringers' Select Shows at the Edmonton International Fringe Theatre Festival. A Thesis Submitted to the Faculty of Social and

европейских городах театральные фестивали, в зависимости от целей и задач, выполняют различные функции. Существуют фестивали, преследующие цели не только познакомить зрителя с самыми лучшими театральными спектаклями со всего мира, но и объединить само театральное сообщество, повысить уровень театральной культуры в мире⁶⁹⁹. Такую цель преследует «Шанхайский международный экспериментальный театральный фестиваль», впервые состоявшийся в 1998 году. В данном фестивале на протяжении истории его существования принимают участие лучшие театральные практики со всего мира. Организаторы стремятся сохранить на фестивале дух Шанхая, поощряют инклюзивность и открытость. Экспериментальный театр в Китае сыграл ведущую роль в развитии современного китайского театра. «Сяоцзючан» (экспериментальный театр) революционен. Большинство авангардных драматических практик впервые появилось в небольших экспериментальных театрах. Организаторы фестиваля ставят себе задачу воспитать поколение людей, готовых посвятить себя театральным инновациям.

Сегодня фестивали уличного искусства наполняют улицы города особой атмосферой, возвращая к ним некогда утраченное доверие граждан⁷⁰⁰ за счёт эстетической составляющей⁷⁰¹. Фестивали уличных театров представляют синтетический жанр, в котором присутствуют различные виды искусства, включая танец⁷⁰², музыку, изобразительное искусство и др. Фестивали влияют на институализацию уличной театральной культуры в

Applied Sciences in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of. Master of arts in professional communication. Royal Roads University. Victoria, British Columbia, Canada, 2019.

⁶⁹⁹ See: Piazza M. et al. Feasibility Analysis: BorderLight International Theatre Festival // All Maxine Goodman Levin School of Urban Affairs Publications. 2018.

⁷⁰⁰ Birdir S., Birdir K. Karnavala katılım öncesi ve sonrası destinasyon imajı algılarının karşılaştırması // International Journal of Social Sciences and Education Research. 2021. 7(3), pp. 274–284.

⁷⁰¹ Федоренко Т.Н. Фестивали и уличный театр как их составляющая часть в эстетической среде современной культуры Европы и России // Вестник воронежского государственного университета. 2016. № 2. С. 144–146.

⁷⁰² Harris S. Dancing in the Streets: The Aurillac Festival of Street Theatre // Contemporary Theatre Review. 2004. 14(2), pp. 57–71.

России. Отечественные театроведы считают, что уличный театр в России «переживает своего рода ренессанс — уличные фестивали последних лет возникают один за другим как грибы после дождя»⁷⁰³.

Движение в сторону финансовой поддержки уличных театров со стороны государства связано с вступлением России в 1992 году в ФЕСС (Foundation of European Carnival Cities) — фонд европейских карнавальных городов, основанный в 1980 году, позже в 1985 году переименованный в ассоциацию европейских карнавальных городов. Главной задачей ассоциации является объединение различных городов для консолидации усилий по сохранению карнавальных традиций в мире, развитие международного карнавального туризма. Нужно отметить как позитивные, так и негативные моменты вхождения России в ФЕСС. Если в Европе карнавальная индустрия развивается поэтапно, по пути органичного наращивания образовательного и научного карнавального потенциала, то в России данная отрасль развивается довольно стихийно. Интеграция России в ФЕСС привела к преждевременной коммерциализации ещё не окрепших театральных коллективов.

О.Н. Орлова называет уличные фестивали большими городскими лабораториями, в которых консолидируются «разнообразные культурные практики, активизируется деятельность множества людей по взаимодействию с городским пространством»⁷⁰⁴, предлагая рассматривать уличный фестиваль как инструмент, обживания горожанами городского пространства⁷⁰⁵, которое зависит от уличных сцен. Исследователь выделяет три характеристики уличной сцены, увеличивающей долю обживания горожанами пространства города: перформативность, спонтанность,

⁷⁰³ Селезнёва-Редер И. Улица = свобода. О XXIX Всероссийском фестивале уличных театров в Архангельске, проходившем с 21 по 25 июня // Петербургский театральный журнал. 20.07.2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ulica-svoboda/>. [Дата обращения: 02.20.2023.]

⁷⁰⁴ Орлова О.Н. Фестиваль уличной культуры как способ обживания городского пространства (на материале фестиваля уличной культуры в Самаре) // Региональное культурное пространство, 02 (06), 2016. С. 103–104.

⁷⁰⁵ Там же. С. 104.

диалогичность⁷⁰⁶.

При существовании различных взглядов на фестиваль, исследователи сходятся во мнении, что данная рекреация дистанцирует человека от культуры потребления, давая возможность приобрести новый эмоциональный, рефлексивный опыт в праздничном пространстве, насыщенном атмосферой творчества.

В частности, театральная олимпиада в Москве 2001 года проходила под знаком клоунады и карнавала. Как известно, в 2001 году в рамках Третьей Всемирной Театральной Олимпиады в Москве Полунин организовал программу «Уличные театры мира». Российский зритель тогда впервые увидел такие знаменитые зарубежные театры как «Бодиториум», «Странные фрукты», «Пан Оптикум», «Силенц Театр», «Студия Фести», «Урбан Сакс», «Транс экспресс», «Дешамп и Дешамп», «Dadadang», «Догтруп», «До-театр», «Натурал театр компани», «Малабар», «Бюро подружи», «5 разгневанных мужчин», «Звук и вишни», «Карабос», «Комедианты», «Нуклео», «Пассажиры», «Красные Элвисы» и др. В рамках III Всемирной театральной олимпиады в Москве В.И. Полунин организовал программу «XX век глазами клоуна»⁷⁰⁷, в которой приняли участие величайшие клоуны современности.

Картирование фестивалей уличных театров в России показало, что в настоящее время наблюдается экспансия фестивализации в крупные и малые города России. Только в 2016 году в России состоялось более 16 международных фестивалей уличных театров, поддержанных государственным финансированием, в числе которых IV Фестиваль уличных театров УР ФУТУР, г. Ижевск; VI Международный фестиваль уличных театров «PermInterFest», г. Пермь; V Фестиваль Уличных Театров в Ярославле «Нашествие Необычного»; V Фестиваль уличных театров «Театральная площадь», г. Кемерово; II фестиваль уличных театров, г. Череповец; XXII Международный фестиваль уличных театров в

⁷⁰⁶ Там же. С. 105.

⁷⁰⁷ Третья Всемирная олимпиада в Москве. 2001. С. 147.

Архангельске; VIII Фестиваль уличных театров «Театральный дворик», г. Тула; XI Международный Фестиваль Уличных Театров «Сны Улиц», г. Тюмень и др.⁷⁰⁸ В Пушкине при поддержке Центра патриотического воспитания молодёжи «Дзержинец» в городе Пушкине проводится традиционный градоведческий фестиваль «Театр улиц»⁷⁰⁹, «Вселенский карнавал огня». В 2019 году с 18 по 19 мая в Москве прошел городской арт-фестиваль «Николин день», в котором приняли участие такие известные коллективы как Театр «Oposito» (Франция), «Кана» (Польша), «Les filles du renard pâle» (Франция), Инженерный театр «АХЕ» и др. 15 июня в открытии международной театральной олимпиады 2019 года в Санкт-Петербурге приняли участие российские уличные театры «Огненные люди»; «Эскизы в пространстве», «Странствующие куклы господина Пэжо» и известные зарубежные коллективы театр «КТО»; Театр Titanick (Германия); Театр Close-Act (Нидерланды); Театр «Gajes» (Голландия); Transe Express (Франция).

Можно констатировать, что в период с 2020 по 2022 году театры под открытым небом составили значительную конкуренцию театрам в помещении. Подтверждением этого является спрос на уличные зрелища, театры под открытым небом в эти годы. В 2022 году на Платоновском фестивале искусств состоялась лаборатория уличного театра⁷¹⁰. В городе Губкин при поддержке местной администрации состоялся фестиваль уличных театров «Иллюзион». В 2022 году прошли такие фестивали уличного театра как I Всероссийский фестиваль уличных театров и театров

⁷⁰⁸ Семенова Е.А. Популярность фестивалей уличных театров в России как феномен молодёжной культуры // Юсовские чтения. Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. Сборник научных статей по материалам XXI Международной научно-практической конференции, 2021. С. 59.

⁷⁰⁹ В Пушкине традиционный осенний градоведческий фестиваль «Театр Улиц». URL: <https://peterburg.center/event/v-pushkine-tradicionnyy-osenniyy-gradovedcheskiy-festival-teatr-ulic-2021.htm>. [Дата обращения: 24.04.2022.]

⁷¹⁰ Платоновский фестиваль искусств организует лабораторию уличного театра и поставит спектакль. URL: <https://smotrim.ru/article/2673761?ysclid=lrbsk0iitp27162943>. [Дата обращения: 12.05.2022.]

на улице «Карта сокровищ» в Суздале; Международный фестиваль уличных театров «Елагин парк» в Санкт-Петербурге; фестиваль уличных театров «Без кулис» в Новгороде; Международный фестиваль уличных театров «Флюгер» в Перми; XXVIII фестиваль уличных театров в Архангельске; Передвижной фестиваль негосударственных театров в Санкт-Петербурге; фестиваль «Передвижник» в Геленджике; VI Фестиваля Уличных Театров в Череповце; «Айда Фест» в Уфе; Первый фестиваль уличных театров в Нальчике; фестиваль «УуУ» в Ульяновске; Фестиваль уличных театров «Театры без крыш» в Челябинске, фестиваль уличных театров «Лица улиц» в Екатеринбурге и др.

В 2024 году в различных городах России в очередной раз состоялись такие фестивали уличных театров как Фестиваль уличных театров «Елагин парк», Фестиваль «Таврида-АРТ», фестиваль уличных театров в Архангельске, фестиваль уличных театров «Флюгер», «Айда фест», «Вселенский карнавал огня» и многие другие.

Сегодня, во многом, благодаря активности деятелей в сфере уличного театра, слово «улица» наполняется новыми смыслами. Сами названия фестивалей уличных театров «Театральный дворик», «Нашествие необычного», «Передвижник», «Сны улиц», «Театр улиц», «Улитка», «Театральная площадь», «Театральный бульвар», «Без кулис», «Лица улиц» указывают на стремление их организаторов к одухотворению улиц и площадей средствами театрального искусства, а также желание пригласить зрителя выйти за пределы привычного театрального пространства.

Развитию и популяризации уличного театрального искусства в России способствует основанный в ноябре 2018 года Российский союз уличных театров и артистов, который представляет «неформальную организацию», целью которой является «создание и развитие культуры уличного театра в России, формирование статуса уличного театра, как в профессиональной, так и в общественной среде; формирование запроса на российский уличный театр в России и мире; общий подъём профессионального качества уличных

выступлений в России»⁷¹¹.

Анализ интернет-информации о Всероссийском фестивале уличных театров в Архангельске⁷¹², Международном фестивале театрального искусства и творчества «Яркие люди»⁷¹³, фестивале уличных театров «Елагин парк»⁷¹⁴, фестивале уличных театров «Золотая Карусель»⁷¹⁵, фестивале уличных искусств «Улитка»⁷¹⁶, фестивале уличных театров «Нашествие Необычного»⁷¹⁷, фестивале уличных театров «PermInterFest»⁷¹⁸, фестивале уличных театров «ФУТУР»⁷¹⁹, фестивале уличных артистов «Белгородский Арбат»⁷²⁰, Международном фестивале уличных театров и спектаклей «Внестен»⁷²¹, Международном фестивале уличных театров «Сны улиц»⁷²², фестивале уличных театров «АртПланета»⁷²³, фестивале уличных артистов

⁷¹¹ Российский союз уличных театров и артистов. URL: <http://streetrussia.com/>. [Дата обращения: 24.04.2023.]

⁷¹² Фестиваль уличных театров в Архангельске. URL: <http://streetfestival.tilda.ws/>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹³ Международный фестиваль «Яркие люди»: два дня, 10-ти часовое театральное шоу и главные культурные институции города. URL: <https://mr.moscow/pyatyj-mezhdunarodnyj-festival-yarkie-lyudi-dva-dnya-10-ti-chasovoe-teatralnoe-shou-i-glavnye-kulturnye-institutsii-goroda/>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹⁴ Фестиваль уличных театров «Елагин парк». URL: <https://elaginfest.tilda.ws/>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹⁵ Фестиваль уличных театров «Золотая Карусель». URL: <https://artuzel.com/content/festival-ulichnyh-teatrov-zolotaya-karusel>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹⁶ Фестиваль уличных искусств «Улитка». URL: <https://m.vk.com/ulitkapolzi>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹⁷ Фестиваль уличных театров «Нашествие Необычного». URL: https://m.vk.com/yar.fest_pr. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹⁸ Международный фестиваль уличных театров «PermInterFest». URL: <https://reiproductions.livejournal.com/>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷¹⁹ Фестиваль уличных театров «ФУТУР». URL: https://m.vk.com/futur_fest. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²⁰ Фестиваль уличных артистов «Белгородский Арбат». URL: <https://m.vk.com/arbat31>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²¹ Фестиваль уличных театров и спектаклей «Внестен». URL: <https://m.vk.com/vnesten.omsk>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²² Фестиваль уличных театров «Сны улиц». URL: <https://m.vk.com/streetdreams2023>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²³ Фестиваль уличных театров «АртПланета». URL: <https://m.vk.com/streetfestartplaneta>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

«Айда Фест»⁷²⁴, Международном фестивале уличного искусства «Пластилиновый Дождь»⁷²⁵, фестивале уличных театров «Золотые выходные»⁷²⁶, фестивале уличных театров «На Карповке»⁷²⁷, Международном фестивале уличных искусств «Театральный дворик»⁷²⁸, фестивале уличных театров и театров на улице в Суздале⁷²⁹, фестивале уличного искусства «Живые улицы»⁷³⁰, фестивале «УуУ»⁷³¹, фестивале уличных театров «Город счастья»⁷³², фестивале уличного искусства «Передвижник»⁷³³, Всероссийском фестивале уличных театров «Лёгкие крылья»⁷³⁴, Всероссийском фестивале уличных театров «Театры без крыш»⁷³⁵, фестивале уличных театров в Череповце⁷³⁶, Международном фестивале уличных театров «Флюгер»⁷³⁷, фестивале уличных театров «Вселенский карнавал огня»⁷³⁸, фестивале

⁷²⁴ Фестиваль уличных театров «Айда Фест». URL: https://m.vk.com/aida_fest. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²⁵ Фестиваль уличного искусства «Пластилиновый Дождь». URL: <https://vk.com/festpd>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²⁶ Театральные представления «Золотые выходные. Парад уличных театров» в Гатчинском парке. URL: https://m.vk.com/wall-140063603_5997. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²⁷ Фестиваль уличных театров «На Карповке». URL: <https://allfest.ru/festival-2023/nakarповке>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²⁸ Фестиваль уличных театров «Театральный дворик». URL: https://m.vk.com/teatr_dvorik. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷²⁹ Фестиваль уличных театров в Суздале. URL: <https://m.vk.com/suzdalfut>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³⁰ Фестиваль уличного искусства «Живые улицы». URL: https://m.vk.com/album-26391480_221731203. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³¹ Фестиваль «УуУ». URL: https://streetrussia.com/uuu_22. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³² Фестиваль уличных театров «Город счастья». URL: <https://m.vk.com/futnalchik>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³³ Фестиваль уличного искусства «Передвижник». URL: <https://vk.com/festgelenjik>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³⁴ Фестиваль уличных театров «Лёгкие крылья». URL: <https://m.vk.com/@karakuzfest-teatry>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³⁵ Фестиваль уличных театров «Театры без крыш». URL: <https://m.vk.com/event215421339>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³⁶ Фестиваль уличных театров в Череповце. URL: <https://m.vk.com/theaterche>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³⁷ Фестиваль уличных театров «Флюгер». URL: <https://center-projects.ru/event/festival-ulichnyh-teatrov-2022/>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷³⁸ Фестиваль уличных театров «Вселенский карнавал огня». URL: <https://m.vk.com/karnavalfire>. [Дата обращения: 25.12.2023.]

уличных искусств в Судаке⁷³⁹ показал, что данные формы служат наполнением событийных рекреаций, к которой относится региональный туризм. Концепцию фестиваля уличных театров можно понять по стилю подачи материала, тональности интернет-анонсов, особенностям диалога с потенциальной и реальной публикой.

Если в 2006 году в статьях в прессе подчеркивалось, что «в Европе уличные театры пользуются популярностью, а у нас — нет», то сегодня, наоборот, появляются газетные и журнальные публикации, в которых утверждается, что в России наблюдается подъём и даже ренессанс уличного театра⁷⁴⁰. Театральная критика проявляет интерес к фестивалям уличного театра, свидетельством чего является появление газеты уличного театра, в которой наряду с обзорами и рецензиями практиков уличного театра присутствуют тексты об уличных театрах профессиональных театральных критиков. Уличные театры активно взаимодействуют с государственными структурами, научными институтами, органами муниципального управления, драматическими театрами.

В статье, посвящённой Международному форуму древних городов, организованному в 2019 году в Рязани, автор заявил, что результатом форума стало «создание уличного театра рязанского Театра Драмы». В 2022 году на Платоновском фестивале искусств даже прошёл конкурсный отбор в новый Воронежский Академический уличный театр. Только в 2023 году состоялось более 20 фестивалей уличных театров. События уличной театральной культуры освещаются печатными и Интернет-изданиями, федеральными телевизионными каналами. В 2024 году в рамках театральной премии

⁷³⁹ Фестиваль уличных искусств в Судаке. URL: https://m.vk.com/wall-29007530_20303. [Дата обращения: 25.12.2023.]

⁷⁴⁰ См.: Селезнёва-Редер И. Улица = свобода. О XXIX Всероссийском фестивале уличных театров в Архангельске, проходившем с 21 по 25 июня // Петербургский театральный журнал. 20.07.2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ulica-svoboda/>. [Дата обращения 02.10.2023.]; Селезнёва-Редер И. Улице закон не писан. О фестивале уличных театров «Елагин парк», проходившем с 28 по 30 июля в Санкт-Петербурге // Петербургский театральный журнал. 26.08.2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ulice-zakon-ne-pisan/>. [Дата обращения 02.10.2023.]

«Золотая маска» состоялось шествие российских уличных театров⁷⁴¹. В этом же году российские уличные театры приняли участие в фестивале «Театральный бульвар».

Фестивали уличного театра начинают финансироваться государственными программами. В частности, восемнадцатый уличный фестиваль в Архангельске получил поддержку от фонда президентских грантов. Фестиваль «Без кулис, организованный в 2021 году, также проводился при поддержке фонда президентских грантов. С 28 по 29 июня 2020 года при поддержке Фонда президентских грантов члены РСУТиА инициировали онлайн конференцию «Pro уличный театр». В 2022 году в Казани была организована театральная лаборатория в жанре клоунады «БалагурЛаб», ставшая победителем конкурса Президентского фонда культурных инициатив. В 2019 году, объявленном в России годом театра, во время уличного шествия в Сочи, члены Российского союза уличных театров и артистов несли плакаты с лозунгами «Карнавализация», «Год уличного театра», «Михаил Бахтин жив», что свидетельствует о поиске деятелями уличного театра своего *genius loci*.

Современная волна интереса в обществе к уличному театру существенно отличается от увлечения молодёжи уличным искусством в 80-е годы XX столетия, когда наблюдался расцвет студийности, театральной самодеятельности и пантомимы, когда уличная театральная культура развивалась из агональности и увлечения. Уличный театр сегодня — легальный вид искусства. Современные инициативы в области популяризации уличного искусства за счёт организации ежегодных фестивалей уличных театров выглядят как результаты качественного арт-менеджмента в области брендинга малых и крупных городов.

⁷⁴¹ Владимир Машков пригласил москвичей на шествие уличных театров на Арбате
URL: https://www.1tv.ru/news/2024-06-24/479306-vladimir_mashkov_priglasil_moskvicey_na_shestvie_ulichnyh_teatrov_na_arbate?ysclid=Iz01fsepos559728978. [Дата обращения: 24.07.2024.]

Ювенализация современных фестивалей уличных театров сигнализирует о нарастающем в ней потенциале пуэрилизма. Однако речь идёт не о том пуэрилизме, который описывал Й. Хёйзинга, считавший его признаком утраты культурой игрового начала. Речь идёт о пэрилизации, как показателе переходности переживаемого уличным театром в России периода,двигающегося от стадии детскоцентричности к агональности. В нашей интерпретации пуэрилизм переходит из разряда возрастной, мировоззренческой незрелости в профессиональный объект изучения. Если взглянуть со стороны на фестивальную рекреацию «Уличный театр» последних пяти лет мы обнаружим в ней мозаику, созданную из осколков игры со стадиями онтогенеза и филогенеза детства. Грим, костюм, поведение актёров уличного театра можно сравнить с игрой детей в игры взрослых или взрослых, играющих в игры детей. Отсюда и стремление актёров уличного театра оккупировать детские пространства, вести себя как дети, используя детские игрушки, играя с семантикой культуры взрослых, либо, используя образы животного мира, клоунаду, семиотику детской культуры, совершать интервенцию во взрослые гетеротопии (Илл. 24-29). Действующими лицами уличных спектаклей являются животные, дети, комические герои, куклы, персонажи мультфильмов и сказок. Это является свидетельством того, что основным предметом профессионального интереса уличного театра является не персона, личность или её психологический портрет, а человеческий вид в его взаимоотношения с миром природы и культуры на стадиях «регресса» к более ранним ступеням развития. Современные фестивали уличного театра представляют игровую площадку, в которой всем поколениям предоставляется возможность побыть пуэром, то есть ребёнком. Данная возможность реализуется с помощью погружения человека-зрителя-участника в пуэрилистскую рекреацию «уличный театр». Это, в свою очередь, говорит о фестивале уличного театра как модификации карнавального пространства, определённом прогрессе, достигнутом в понимании и репрезентации феномена детства в театральном искусстве.

3.6. Социально-культурная рекреация («Деревенский театр»)

В настоящее время в обществе возрастает спрос на социально-культурные рекреации, в которых личность не только знакомится с культурным наследием, но и сама вносит вклад в приумножение культурных ценностей. В связи с этим особенную ценность приобретают региональные социально-культурные проекты, нацеленные на изучение истории уличного театра и повышение уровня уличной театральной культуры в нашей стране.

Рекреация «Деревенский театр» одновременно выступает постоянно действующей научно-исследовательской лабораторией изучения природы уличного театрального искусства; мастерской по созданию уличных арт-объектов; репетиционным залом; пространством для показов уличных театральных спектаклей; местом проведения научных конференций, мастер-классов. «Деревенский театр» основан художественным руководителем российского уличного театра «Театр-ЭКС» Ю.А. Берладиным совместно с актрисой театра Е.А. Семеновой в деревне Крест Торопецкого района Тверской области⁷⁴².

Одной из функций «Деревенского театра» является коммеморативная, поскольку создатели данной рекреации не только изучают историю развития уличного театра в России, но и сохраняют память о событиях Торопецкого края, посвящая его историческим событиям различные уличные мероприятия (уличные спектакли, исторические реконструкции). Название деревни «Крест» служит свидетельством того, что здесь сходились и пересекались два пути, которые повлияли не только на развитие этого региона, но и становление России в целом. Деревня Крест возникла на пересечении Большой Московской дороги и другого важного пути «из варяг

⁷⁴² Письма из провинции. Торопец. URL: <https://smotrim.ru/video/2422181?ysclid=lrbsnxhlm9721673336>. [Дата обращения: 12.12.2023.]; Деревенский театр (проект Театра-ЭКС). URL: <https://t.me/dere127>. [Дата обращения: 02.08.2024.]

в греки», проходившего непосредственно через деревню. Деревня Крест представляет перекрестье двух древнейших путей. В 1245 году на Большой Московской дороге одержал победу Александр Невский над литовцами. Затем, в 1580 году торопчане одолели войско Штефана Батория у села Речане. 15 мая 1609 года близ деревни Каменка было выиграно первое крупное сражение, положившее начало освобождению России от интервентов в Смутное время. В 1706 году инспекцией этой дороги занимался сам Пётр I. Осенью 1812 года по этой дороге тронулся обоз с провиантом для русской армии, сформированный в Торопце. Наконец, в январе 1942 года 249-я стрелковая дивизия под командованием полковника Тарасова, повторив манёвр Александра Невского (с интервалом почти в 700 лет) нанесла сокрушительный удар фашистским оккупантам⁷⁴³. Этим событиям «Деревенский театр» посвятил две исторические реконструкции.

«Деревенский театр» можно сравнить с арт-пространствами, создаваемыми в зданиях заброшенных заводов, фабрик, на территории бывших промзон. «Деревенский театр» обосновался не просто в деревне, а в бывшем городке, построенном при военной части, ныне расформированной, в здании спортивного зала. Для того, что перестроить спортивный зал в театральное пространство потребовалось больше пятнадцати лет (Илл. 37, 38). В результате «эстетизированный “мусор культуры” — всё, что было предано забвению или могло бы оказаться или уже оказалось на свалке, обрело здесь новую жизнь. Здесь из металлолома были созданы такие арт-объекты как “Шарабан”, “Корабль”, “Часы”. Все объекты, созданные в мастерской Деревенского театра, оказались востребованными в зрелищной индустрии мегаполиса, ... потому, что тянули за собой шлейф одухотворенного пространства... »⁷⁴⁴, которое способно «одухотворять

⁷⁴³ См.: Семенова Е.А., Берладин Ю.А. Деревенский театр (д. Крест). URL: http://www.independent-academy.net/about/life/derevensky_t.html. [Дата обращения: 28.12.2023.]

⁷⁴⁴ Там же.

урбанизированные пространства городских улиц, спасая мир от равнодушия, переплавляя «профанный мир» в культурную ценность»⁷⁴⁵.

С другой стороны, появление «Деревенского театра» является следствием кардинальной смены арт-направления, наблюдаемой в 70-80 годы XX столетия, когда художники устремились не в центр, а на периферию культурной и социальной жизни, увлечённые идеей экологического театра.

Польский режиссёр, основатель Центра театральных практик в Гардзенице В. Станевский в 1976 году сформулировал очертания широкой художественно-исследовательской программы, основанной на сельских, праздничных традициях. В 1979 году на конгрессе Международного театрального института (ITI) Станевский произнёс свой программный манифест о том, что новый театр укоренён в жизни, что нужно бороться за природную среду театра, за экологический театр, который изначально есть в нашем опыте. Одна из программ В. Станевского включала цикл многодневных пеших экспедиций по восточным районам Польши, во время которых его команда представляла местным жителям свои вечерние спектакли, состоящие из этюдов, основанных на фрагментах Гаргантюа и Пантагрюэля Ф. Рабле.

Такая интервенция уличного театра в глубинку полностью оправдана генезисом уличного театра, имеющего в своей природе номадическое и осёдлое начало. Учитывая, что архетип клоуна как «деревенщины», «отсталого», «смешного», карнавального человека формируется в недрах сельской, деревенской культуры на самых ранних этапах формирования коллектива, для создания рекреации «Деревенский театр» по изучению уличного театрального искусства и карнавального потенциала актёрской профессии была выбрана деревня. Название рекреации «Деревенский театр» родилось из потребности опробовать его создателями путь воспитания актёра на карнавальных принципах. Это желание обусловлено тем, что в актёрской школе техника серьёзной игры, направленная на вживание в роль, больше разработана, чем техника игры комической. Не случайно вспышки

⁷⁴⁵ Там же.

карнавализации и карнавальное поведение в актёрской профессии редко самостоятельно переносятся молодыми людьми в осмысленную профессиональную деятельность. Как правило, это происходит только в результате позитивного педагогического влияния наставника, авторитета — персонификатора карнавального мира, увлекающего в пространство карнавальной культуры, разворачивающего свёрнутые карнавальные символы, скрывающие акты значимой человеческой деятельности. Представление о карнавальной культуре и уличном театре не только как о зрелищном искусстве или части туристической индустрии развлечений, а как неотъемлемой составляющей профессионально-личностного становления студентов вузов культуры и искусства, подвигло основателей Деревенского театра на углубленное изучение корреляции понятий «клоун», «уличный театр», «балаган», «карнавальная культура».

Ю.А. Берладин и Е.А. Семенова признаются, что назвали свой проект ««Деревенским театром»» не потому, что стремились целенаправленно развивать традиции деревенских театров, история которых довольно внушительная и почтенная, а потому, что ... была необъяснимая чисто логически потребность “показать ... по-иному, пусть не с должной законченностью и удачей, но в противовес ... чрезмерно доброкачественной и чересчур самонадеянной преемственности” путь воспитания актёра на карнавальных принципах. Вероятно, подобное стремление сделать шаг в сторону от чересчур самонадеянной и искусственной театральной преемственности стало причиной того, что мы перенесли фокус своего внимания на театральную деятельность из города в деревню. И мы, как показывают примеры, были в этом не одиноки. В разное время множество актёров, режиссёров, художников, писателей, музыкантов уезжали за вдохновением в провинцию, глушь, деревню»⁷⁴⁶. В частности, Е. Гротовский считал, что только вдали от цивилизации, находясь в максимальной близости к природе, можно приблизиться к истокам театрального искусства.

⁷⁴⁶ Там же.

Особенность данной рекреации состоит в том, что она создана деятелями уличного театра, и функционирует как стационарная научно-практическая лаборатория⁷⁴⁷ уличного театрального искусства. В этом состоит её концептуальное сходство с центром В.И. Полунина «Желтая мельница». Главная идея Жёлтой мельницы состоит в том, чтобы «Делать из жизни театр ... Не просто жить — а играть, преобразовать себя и других»⁷⁴⁸. Направления научно-практической деятельности центра «Деревенский театр» имеют точки пересечения с лабораторией режиссёров и художников театров кукол под руководством И.П. Уваровой, в которой всех объединяло желание «искать новый язык искусства»⁷⁴⁹, «увеличить угол обзора искусства, современности и в конечном счёте самой жизни»⁷⁵⁰.

Модель «Деревенского театра» объединяет в себе образ театра-паломника и театра-дома, живущего согласно распорядку жизни деревни, но своим существованием давая почувствовать жителю деревни присутствие рядом с ним чего-то, что выходит за пределы его будней. В стенах деревенского театра можно увидеть моноспектакль, чтецкую программу, клоунское Антре, послушать скрипичный концерт, научиться ходить на ходулях. Такой, не зовущий к себе в гости театр, но притягивающий к себе той самой неизбежной человеческой мечтой о покое и о дороге, подобен научной лаборатории, в которой происходит скрытый, но важный для человечества процесс. В своё время О.М. Фрейденберг обратила внимание на то, что «театр в виде дома»⁷⁵¹ стал для нас привычен сравнительно недавно, поскольку образ театра-дома является архетипичным. Например, в античности «все спектакли происходили под открытым небом. (...) все

⁷⁴⁷ См.: Лидерман Ю.Г. Театральные исследования лабораторного дискурса: понятия, история идей, российский контекст // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 1. С. 161–175.

⁷⁴⁸ Жёлтая мельница. Замечательный сад и творческая лаборатория Славы Полунина. URL: <https://moulinjaune.com/ru/>. [Дата обращения: 12.12.2023.]

⁷⁴⁹ Уварова И.П. Вступительное слово // Ритуал. Театр. Перформанс: Материалы стенограмм лаборатории режиссёров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой: Сб. ст. / Ред. И. Уварова. М., 1999. С. 10.

⁷⁵⁰ Там же

⁷⁵¹ Фрейденберг О.М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. С. 61.

игрища в балагане, шли прямо па улицах, на площадях, в рощах, (...) публика стояла, ходила, передвигалась от дома к дому ... только в театре она сидела»⁷⁵². Можно сказать, что модель деревенского театра интегрирует в себе «театр пространства и театр помещения»⁷⁵³, или образ театра-дома и дома, выполняющего функцию театра.

Далее перейдём к описанию отдельных образовательных, научных, творческих программ и проектов «Деревенского театра»⁷⁵⁴, в числе которых есть специализированные, профессиональные программы для студентов вузов культуры и искусства, актёров уличного театра.

В период с 2009 по 2015 год была разработана и апробирована практическая модель формирования карнавальнoй культуры будущих режиссёров и актёров, включающая четыре этапа: приобретение карнавальнoго опыта; посвящение в детскую смеховую культуру; поиск своей карнавальнoй маски; создание карнавальнoй среды (пространства)⁷⁵⁵.

В ходе апробации модели было выявлено, что большинство актёров испытывают потребность в использовании карнавальнoх методов в самостоятельной творческой профессиональной деятельности⁷⁵⁶.

Первоначальным объектом профессионального изучения карнавальнoй культуры студентами-режиссёрами театрализованных представлений и праздников в рекреации «Деревенский театр» была детская игра беспорядка или «Бином фантазии» (термин Д. Родари). Фантазирование историй в

⁷⁵² Там же. С. 61–62.

⁷⁵³ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 210.

⁷⁵⁴ See: Komandyshko E.F., Semenova E.A. Educational Tourism: Adoption of Management Technologies in the Activity of Universities // Journal of Environmental Management and Tourism. Biannuale, Vol. 8, Issue 6(22), 2018. doi: 10.14505//jemt.v8.6(22).04. P. 1183, 1185–1186.

⁷⁵⁵ See: Semenova E. Carnival environment and educational tourism: ways to develop creative abilities of students attending institutes of art education and cultural studies // Опцион. 2018. 34(85), pp. 2026–2037.

⁷⁵⁶ См.: Семенова Е.А. Уличный театр как универсальное пространство формирования карнавальнoй культуры личности: от детства к взрослости. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2018. С. 105–118.

игровой форме являлось ключом создания и вхождения студентов в карнавальное пространство. Развитие клоунского мировосприятия осуществлялось в процессе фантазирования историй. В качестве освоения техники игры уличного актёра было использовано путешествие по деревенским окрестностям, как по загадочному, фантастическому миру; отношение к игрушке как персонажу. Раздел «Поиск клоунской маски» был посвящён освоению навыков включения своего клоунского персонажа в пространство реальных и парадоксальных предметов; действиям в обычной ситуации в логике алогизма, парадокса, абсурда; созданию речевых каламбуров, парадоксов, нонсенсов; психологическому жесту (Илл. 36, 39). В поле внимания оказались такие феномены как комическая образность клоунской маски, эксцентрика, трикстер, как носитель мифологического сознания, ритуальный клоун; виды и формы комического творчества, тотальный мир клоуна; виды клоунады (эксцентрическая клоунада, поэтическая клоунада, метафизическая клоунада, абсурдистская клоунада).

В Деревенском театре реализуются научные мероприятия. С 2017 по 2020 год «Деревенский театр» активно сотрудничал с ФГБНУ «ИХОиК РАО» в качестве пилотной площадки, на которой были проведены конференции, семинары, научно-практические кластеры, круглые столы, посвящённые уличному театру, искусству клоунады и карнавальной культуре. Одним из научно-практических мероприятий, проведённых в «Деревенском театре» является Всероссийский съезд «Смехотворец» (д. Крест, Торопецкий район, Тверская область, 11–17 сентября 2019 г.)⁷⁵⁷, посвящённый изучению карнавального потенциала актёрской профессии. В съезде приняли участие теоретики и практики уличного театра, местные жители деревни Крест. В рамках съезда состоялось открытие научно-практической лаборатории «БАХТИН», во время которой проводились мастер-классы по актёрскому

⁷⁵⁷ «Деревенский театр»: съезд «СМЕХОТВОРЕЦ». URL: <https://xn--80arbcimq.xn--80aacpp4ajwpkgl4lpb.xn--p1ai/news/kultura/derevenskiy-teatr-sezd-smekhotvoretz/?ysclid=lrpхасwxb474356090>. [Дата обращения: 12.12.2023.]

мастерству, современному танцу, жонглированию, хождению на ходулях, театральной маске, сценическому движению, показы спектаклей и уличных представлений; лекции по карнавальной культуре, уличному театру. Мастер-классы и лекции проводили актёры уличного театра и сотрудники лаборатории литературы и театра ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО». В мероприятиях съезда приняли участие жители деревни Крест, г. Торопца и близлежащих деревень⁷⁵⁸.

В качестве символа съезда было выбрано понятие «Смехотворец». Название съезда, подобно имени нарицательному, служит одновременно идентификационным образом сообщества актёров уличного театра, кодовым словом, образом рекреации и триггером комической игры. Под «смехотворцем» организаторы понимают собирательный образ уличного актёра, который творит мир «третьей референции». В отличие от творца мира художественного и мира реального, согласно А.Г. Козинцеву, мир смеха, то есть мир третьей референции — это мир невозможный. Смехотворец творит смехотворную реальность, которой нет ни в реальном мире, ни в художественном.

В 2020 году на базе Деревенского театра проводился Всероссийский научно-практический кластер «Педагогический потенциал искусства клоунады и уличного театра в социализации детей и подростков, находящихся в трудной жизненной ситуации» (Тверская область, Торопецкий район, д. Крест, 11 августа–11 сентября 2020 г.). В рамках кластера состоялись мероприятия, посвящённые изучению потенциала искусства клоунады и уличного театра в работе с детьми и подростками, находящимися трудной жизненной ситуации⁷⁵⁹. Был проведён мониторинг

⁷⁵⁸ См.: Берладин Ю.А., Семенова Е.А. Верификация концептов М.М. Бахтина в лабораторной работе с актёрами уличного театра на съезде «Смехотворец» // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 211–226.

⁷⁵⁹ См.: Семенова Е.А. Результаты мониторинга социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации, средствами искусства на примере Тверского региона //

учителей общеобразовательных учреждений, педагогов учреждений дополнительного образования, специализированных учреждений Тверского региона Российской Федерации⁷⁶⁰, позволивший составить картину того, какие представления о клоунаде бытуют среди педагогов Тверского региона. Мониторинг показал, что 80% педагогов не видят у себя и у своих близких проявлений, наблюдаемых у клоунов. При этом 70% педагогов назвали имена любимых комических героев, среди которых чаще всего фигурируют персонажи советских кинокомедий. Одновременно с этим, в ответах респондентов прослеживается доминирование отношения к клоунаде, либо как к чему-то чужому, постороннему, либо как к творческой личности, обладающей большим ресурсом радости и свободы. На вопрос о том, «С каким цветом у Вас ассоциируется слово “клоун”» 80% педагогов ответили, что клоун ассоциируется с «веселыми цветами», с желтым и красным. Это, с одной стороны, укладывается в традиционную интерпретацию цветовой палитры клоуна, с другой стороны, может быть интерпретировано, как результат воздействия массмедиа культуры (рекламы, социальных сетей), эксплуатирующих эту цветовую палитру в костюме и гриме клоуна. На вопрос «чем клоун отличается от актёра?» большинство педагогов ответили, что клоун призван веселить, приносить радость, проявлять свободу, в отличие от актёра, ограниченного рамками авторского замысла драматурга, режиссёра⁷⁶¹. Критериями диагностики активизации у студентов стремления самостоятельно включать карнавально-художественные виды деятельности в свою учебную работу явились: повышение внимания к

Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства. Коллективная монография (ФГБНУ «ИХОиК РАО», Москва / Под ред. М.С. Савиной; ред.-составитель Е.В. Михайлина. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 121–135.

⁷⁶⁰ См.: Семенова Е.А. Диагностика резильентности педагога, работающего с детьми и подростками, находящимися в трудной жизненной ситуации (метод анкетирования) // Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства. Сборник научных статей и научно-практических материалов / Под ред. М.С. Савиной; ред.-составитель О.В. Гальчук. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 68–85.

⁷⁶¹ См.: Семенова Е.А. Культуротворческий потенциал искусства клоунады в формировании педагогических компетенций эпохи массмедиа // Ярославский педагогический вестник. 2021. 5(122). 2021. С. 250–252.

комическим явлениям в искусстве, жизни, общении с коллегами; желание самостоятельно создавать игровую, художественную среду.

В рекреации «Деревенский театр» была разработана методика «Юмор против Иронии», направленная на формирование профессиональных компетенций актёров и режиссёров в процессе освоения карнавальных речевых жанров. Основу методики составляет модель шуточного поединка между ироническим и юмористическим высказыванием, встречаемого в общении белого и рыжего клоуна. В потасовках, показных, фарсовых скандалах рыжего и белого клоуна, как правило, инвектива и брань служат разрядке конфликтной ситуации, снимают напряжение и поддерживают праздничную тональность общения, являются сигналом приглашения к игре. Методика базируется на представлении и клоуне, в котором присутствует природа *другого*. Этот другой представляет собой не реального человека, не того, кто может вытеснить мой внешний образ, занять моё собственное место, не тот, кто способен внести некоторую «фабулическую неопределённость в мою мечту», как её (мечты) участник, выполняющий в ней определённую роль. Главным невербальным противником иронии в таком словесном агоне выступал юмор, функция которого заключалась в разрушении семантики иронии, обезоруживании её манипулятивных механизмов, связанных с вербальной агрессией, ложью и симуляцией, с серьёзной социо-ролевой позицией. В результате выполнения упражнения возникает драматургия не литературного произведения, не пьесы, а драматургия противонаправленных сверхзадач: юмористической и иронической. В упражнениях методики иронии была отведена промежуточная, подчиненная функция, которую она выполняет в процессе создания дружественной, карнавальной среды, основанной на выстраивании квазисемейной матрицы в учебной среде студентов.

Главное упражнение данной методике показывает безоружность иронии перед невербальной силой юмора, как сигнала дружелюбия и игры. Упражнение представляет собой карнавальный, хвалебный баттл между

двумя студентами, во время которого, один из студентов выполняет задачу «хваля-ругая» партнёра или «ругая хвалить», используя иронию, а второй выполняет задачу – нейтрализовать иронию соперника юмором. Затем партнёры меняются ролями. Опосредованно методика «Юмор против Иронии» способствует снижению потребности в употреблении обценной лексики, так как её бытовая, обличительная функция заменяется на игровую, карнавальную функцию («амбивалентную хвалу-брань»). Методика была апробирована в ОмГУ им. Ф.М. Достоевского, СГИИ, ФГБОУ ВО «ОГИК», показав высокую результативность в области формирования творческих компетенций студентов-актёров и студентов-режиссёров в процессе освоения карнавальных речевых жанров.

С 5 по 6 октября 2024 года в Деревенском театре проводилась научно-практическая лаборатория «Бахтин», цель которой заключалась в привлечении внимания теоретиков и практиков уличного театрального искусства к научным концептам М.М. Бахтина, с помощью которых возможно осмыслить перспективу развития современного уличного театрального искусства. Для обсуждения предлагались темы, связанные с генезисом, историей, персоналиями, дефинициями уличного театра⁷⁶². В центре внимания участников лаборатории находилось понятие «философия поступка» М.М. Бахтина, позволяющее конкретизировать художественную и жанровую специфику уличного театрального искусства. В рамках лаборатории состоялись лекции по истории русского драматического и уличного театра, в которых уделялось внимание таким явлениям как крепостной театр, русская театральная антреприза второй половины XIX века», театры-кабаре, колхозно-совхозные театры.

В итоге можно сказать, что социально-культурная рекреация «Деревенский театр» представляет на сегодняшний день действующую научно-практическую лабораторию по изучению уличной театральной

⁷⁶² Деревенский театр (проект Театра-ЭКС). URL: <https://t.me/dere127>. [Дата обращения: 12.10.2024.]

культуры в России и разработке методик формирования творческой личности актёра на принципах карнавализации, искусства клоунады, театрализации повседневности, создавая возможности для профессионально-личностного роста студентов, опосредованно аккумулируя карнавальный потенциал театральной культуры. Данная рекреация своим фактическим присутствием положительно влияет на микроклимат деревни. В Деревенском театре проводятся научно-практические лаборатории и конференции, открытые лекции, посвящённые искусству клоунады, карнавальная культура, уличному театру; показываются спектакли, уличные представления; ведутся занятия с детьми в области развития цирковых навыков. Деревенский театр является форпостом для российских уличных театров, которые, посещая театр, дают в нём представления для жителей деревни. Данный центр осуществляет просветительскую миссию, популяризуя уличную театральную культуру и способствуя повышению уровня уличного театрального искусства.

В результате изучения современного российского уличного театра, как рекреационного пространства, были выделены такие его функции как смеховая, агональная, компенсаторная, карнавальная, пуэрилистская и социально-культурная. Хрестоматийными примерами осуществления уличной театральной культурой рекреационной функции являются сообщества актёров уличного театра; жанр рэп-баттла; театр огня; проект «Дураки на Волге»; фестиваль; проект «Деревенский театр».

Онлайн и офлайн сообщества актёров уличного театра представляют *смеховые рекреации*, на которые распространяются праздничные привилегии, поскольку в их состав входят актёры, профессионально занимающиеся уличной и праздничной культурой. В смеховых сообществах актёров уличного театра между участниками осуществляется передача профессиональных знаний и навыков. Данные сообщества актёров уличного театра выступают предикторами, предупреждающими возможные негативные сценарии развития уличной театральной культуры, подвергая

смеховому развенчанию и карнавализации ригидные образы профессиональной идентичности актёра уличного театра. *Агональной рекреацией* является такой феномен российской уличной театральной культуры как жанр рэп-баттла, продемонстрировавший прохождение всех этапов развития от серьёзной игры, до агона и карнавализации. Театр огня представляет *компенсаторную рекреацию*, свидетельствуя о прохождении данным жанром уличного театрального искусства в России пути от агональности к карнавализации, обогащая уличный театр карнавальностью составляющей. Примером *карнавальной рекреации* является проект В.И. Полунина «Дураки на Волге», посвящённый карнавализации различных актёрских техник игры, как принципу профессионального воспитания актёра уличного театра и артиста-клоуна. Фестивали уличного театра представляют *пуэрилистские рекреационные пространства*, в которых всем поколениям предоставляется возможность побыть ребёнком с помощью погружения в искусство уличного театра. *Социально-культурную* функцию осуществляет рекреация «Деревенский театр», представляя постоянно действующую научно-практическую лабораторию по изучению культурно-исторических особенностей формирования и развития уличного театра в России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На фоне усиливающихся мировых тенденций ювенализации культуры и общества, парадоксально увеличивается акцентуация молодого поколения на прагматических моделях поведения. В подобной ситуации возникает риск сделать неверные выводы относительно ювенализации современного общества. Возможно, что перед нами не процесс ювенализации, а явление деювенализации, когда молодое поколение стремится не к играм беспорядкам, а к играм с правилами. Данное исследование является своевременным обращением к проблеме пуэрилизма современного уличного театрального искусства в России, проявляющейся в стремлении актёров уличного театра либо оккупировать детские пространства, используя детскую символику, либо совершать интервенции во взрослые пространства в детских образах. Притом, что репрезентация детской культуры или её симуляция — явление, часто встречающееся в российском и зарубежном уличном театре, наблюдается существенное отличие качества ювенальных процессов в пространстве уличной театральной культуры. Следуя логике исследователей детской игры, комизма и смеха, можно предположить, что проявления подобного детского отступления от социально-ролевой игры можно наблюдать в игре уличных актёров, стремящихся эти правила нарушить, используя комические и клоунские образы, логику поведения ребёнка, жесты, аксессуары и т.д. Если в детской и молодёжной поп-культуре, театрах для детей, детской моде, кинематографе, индустрии детского питания, культивируются институциональный образ детства, то всей этой узнаваемой детской символики в уличном театре может не быть. Единственный признак детства, который отличает его как феномен от образа, созданного взрослыми институтами детства, — комическая игра или игра беспорядка, лишённая содержательности и серьёзности. В профессии актёра уличного театра мы находим пример превращения несерьёзной ипостаси комической игры в серьёзный труд (рутину, штамп), дающий, тем не менее, возможность

человеку-зрителю приблизиться к уровню детского мировосприятия, ощутить состояние несерьёзности по отношению к серьёзным вещам.

В процессе исследования подтвердилась гипотеза, согласно которой уличный театр в России, образовавшийся в XX столетии как гетеротопия, выполняет агональную функцию, репрезентирует знаки театральной системы и символику института детства, генерируя традиционные образы ювенальности с целью их деконструкции, карнавализации и создания неоювенальных идентичностей.

С одной стороны, как гетеротопия, уличный театр стимулирует переход отдельных деятелей уличного театра от стадии вульгаристской детскоцентричности на уровень агональности, способствуя нарастанию в уличной театральной культуре неоювенальных тенденций, обязанных кидалтизму, развивающемуся в рамках ювенальной парадигмы общества, как проявлению трансформации пуэрилизма. Агональное начало в свою очередь подготавливает почву для перехода на ступень развития, связанную с актом смехового самоотрицания. На этой ступени культура обновляется, проходя необходимый цикл развития от стадии серьёзности игры пуэра к смеховой игре кидалта, воплощением которой является фигура клоуна, популярная в современном российском уличном театре.

В отличие от зарубежного уличного театра, в котором преобладают политические, протестные настроения, российский уличный театр отличается детскоцентричностью. Факт того, что в отечественной культурологии до сих пор не было попыток разработать теорию развития современного российского уличного театра, служит доказательством жизнеспособности данного явления. Многочисленные примеры изучения явлений искусства показывают, что научное осмысление начиналось не на пике их активности, а тогда, когда они либо исчезали, либо начинали оформляться в традицию. Это даёт основание предположить, что современный уличный театр в России, пройдя ступени детскоцентризма и пуэрилизма, вступил в фазу кидалтизма и находится на пути к смеховому самоотрицанию, что

равнозначно вступлению в фазу созревания, которая была подготовлена развитием уличного театра второй половины XX столетия, когда уличный художник находился в положении между пуэрилистом и кидалтом, пройдя неудачный опыт совмещения игры и серьёзной провокации, вступив в фазу смеховой игры с театральными системами. Стадию иронии можно считать переходной ступенью от пуэрилизма к кидалтизму, который подготовил почву для развития новых неоювенальных тенденций уличного театрального искусства, проявившихся в России конце XX – начале XXI века в форме интеграции искусства клоунады и уличного театра. Предпосылки для появления теории развития современного российского уличного театра возникают с появлением в уличном театре фигуры клоуна, свидетельствуя о результате прохождения уличным театром в России определённого этапа развития, включая фазу социально-ролевой игры, агональности и смехового самоотрицания.

Выдвинутая в исследовании гипотеза позволила аргументировать самобытность и своеобразие генезиса, теории и практики современного уличного театра в России, поставив под сомнение целесообразность применения по отношению к нему театрального инвентаря и словарных определений, традиционно закрепленных за *Street Art Studies*.

Осуществлённая ревизия зарубежных понятий карнавальной культуры, используемых в изучении уличного театра, позволят признать неуместность их использования в изучении современного уличного театра в России. Демонстрируемая тенденциозность практикующих теоретиков в области политизации театра, смеха, юмора, карнавала, приводит к вульгаризации не только бахтинской концепции карнавальной культуры, но заводит в теоретический тупик, в котором стираются различия между карнавалом, протестом и уличным театральным искусством. Несмотря на то, что зарубежные термины, используемые в изучении карнавальной культуры, формально синонимичны таким понятиям, как игровая агрессия, смеховой

негативизм, карнавализация, на уровне семантики они выступают их антагонистами.

Присутствие в театральной культуре феноменов, сопротивляющихся толкованию в рамках карнавальной концепции, даёт основание видеть в них девиантные гетеротопии, пустившие корни на теле карнавальной культуры, пытающиеся изменить её функцию на противоположную.

Впервые в изучении уличного театрального искусства акцент с театроведческих концепций был перенесен на междисциплинарные научные исследования игры, смеха и юмора, что позволило доказать гетерохроническое происхождение современного уличного театра в России, заключив, что современный уличный театр в России представляет гетеротопию, порождающую рекреационные зоны, в которых представители вида *Homo Sapiens* омолаживают человеческий вид с помощью мирных игр беспорядка и комического творчества, опосредованно снижая в культуре и обществе уровень внутривидовой агрессии.

Современный уличный театр представляет собой результат эволюционного развития человечества, в результате которого вид *homo sapiens* развил в себе способность тормозить процессы взросления в формах комического искусства. Уличный театр можно сравнить с неотенией, проявляемой у человека в сохранении во взрослом возрасте черт детства и юности. Учитывая, что период развитого детства длится всего лишь неполных два столетия, очевидно наличие прямой взаимосвязи между стремительным развитием префигуративной уличной театральной культуры в XX столетии, вплоть до настоящего времени, и увеличением временного отрезка, отведённого человечеством под детство и юность.

Генезис, теория и практика современного уличного театра в России имеют ряд особенностей, среди которых можно выделить следующие моменты:

– современный уличный театр в России сформировался как гетеротопия, выполняющая ювенальную функцию по нарушению взрослых сценариев развития личности;

– возникнув как кризисная гетеротопия, уличный театр переродился в девиантную (пограничную) рекреацию, маскирующуюся под театр и детство, осуществляя в их пространстве агональную функцию, репрезентируя театральными средствами традиционные образы ювенальности, с целью их дальнейшей деконструкции, карнавализации и создания неювенальных идентичностей;

– современный уличный театр в России является кочующей (мигрирующей) рекреацией, возникающей в ювенально ориентированных сообществах;

- уличный театр в России представляет собой уровень театральной культуры, на котором травестируются серьёзные формы искусства и жизни;

- культура ряженья, как ритуально-игровая форма подражания животным и миру предков пустила корни в современном российском уличном театре.

– локальные смеховые гетеротопии, созданные сообществами актёров уличного театра аккумулируют карнавальный потенциал театральной культуры;

– психолого-физиологическая игровая потребность человека в юмористической рефлексии, является базовой основой формирования уличной театральной культуры;

- смех и юмор, расположенные на стыке биологии и культуры, выступают основой игры и образности в уличной театральной культуре, выполняя рекреационную функцию;

– театр огня представляет рекреацию, выполняющую в уличной театральной компенсаторную функцию;

– искусство клоунады, с одной стороны, стимулирует переход отдельных деятелей уличного театра от стадии вульгаристской

детскоцентричности на уровень агональности и смеховой рефлексии, способствуя нарастанию в уличной театральной культуре неювенальных тенденций; с другой стороны, является триггером пуэрилизации современного уличного театра.

В итоге в современной отечественной культурологической мысли назрела необходимость обновления концептуального инвентаря, используемого в артикуляции процессов современной уличной театральной культуры. Невозможность объяснить причину феномена пуэрилизации современной уличной театральной культуры с помощью театроведческих теорий и театральных концепций сигнализирует о необходимости выработки новых стратегических подходов к изучению генезиса современного уличного театра в России и его практической сферы. Применение в последующих исследованиях уличной театральной культуры эволюционных теорий смеха и юмора, предпринятое в данной работе в качестве методологических оснований для разработки теории развития современного уличного театра в России, открывает дополнительные возможности изучения комической природы российского уличного театра. Перспективным направлением представляется изучение уличного театра в качестве многофункционального рекреационного пространства, осуществляющего смеховую, компенсаторную, агональную, социально-культурную функции, организующего новый карнавальный хронотоп.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрамян Л. Первобытный праздник и мифология. Изд-во АН Армянской ССР, 1983. 231 с.
2. Адорно Т.В. Эстетическая теория. Пер. с нем. А.В. Дронова. М.: Республика, 2001. 526 с.
3. Акопян Ю.Г. Стрoение смешного // VI Конгресс этнографов и антропологов России, С.-Петербург, 28 июня — 2 июля 2005 г.: Тез. докл. / Отв. ред. Ю.К. Чистов; Ассоциация этнографов и антропологов России, РАН. ИЭА, МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: МАЭ РАН, 2005. С. 82.
4. Александрова Е.А., Трофимова Д.А. Субкультура предметного манипулирования как социальная группа // Социальная психология: вопросы теории и практики. Материалы IV Ежегодной научно-практической конференции памяти М.Ю. Кондратьева (13–14 мая 2019 г.). М.: ФГБОУ ВО МГППУ, 2019. С. 16–17.
5. Алисиевич Ю.Н. «Смеховой протест»: комическое в современном активизме // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. No 4. С. 161–188. URL: <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i4.273>.
6. Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. 288 с.
7. Аристотель Поэтика; Риторика / Пер. с древнегреч. В. Апфельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, 2013. 346 с.
8. Аронова А. Триумф Минервы: военные праздники в России (1730–1770) // *Искусствознание: научное издание*. 2018. № 4. С. 96–133.
9. Артёмова Ю.А. Ипостаси смеха. Ритуал, традиция и юмор. Российский государственный гуманитарный университет. М.: Смысл, 2015. 239 с.
10. Балонкина О.В. Фразеологическое представление стихии огонь в русской лингвокультуре // *Коммуникативные исследования*. 2018. № 1 (15). С. 111–121.

11. Барба Э. Бумажное каноэ: Трактат о Театральной Антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 304 с.
12. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 332 с.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Советская. Россия. 1979. 320 с.
15. Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. Том. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 799 с.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
17. Бахтина М.Б. Жаргон субкультуры поистеров // Вестник Омского университета, 2008. № 1. С. 87–90.
18. Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
19. Башляр Г. Психоанализ огня. М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. 176 с.
20. Белкин А.А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 192 с.
21. Белоусов А.Б., Давыдов Д.А., Кочухова Е.С. В постматериалистическом тренде: мотивация участников протеста в сквере у Театра драмы в Екатеринбурге // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2020. № 6. С. 53–72. URL: <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.6.1694>.
22. Берёзкин Ю.Е. Зооморфные трикстеры: закономерности ареального распределения // Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. С. 29–42.
23. Берладин Ю.А. От театрального штампа до психологического жеста // Наследие М.М. Бахтина. Культура—Наука—Образование—

Творчество. Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (22 мая 2018 года, Орёл). Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2018. С. 357–361.

24. Берладин Ю.А., Семёнова Е.А. Верификация концептов М.М. Бахтина в лабораторной работе с актёрами уличного театра на съезде «Смехотворец» // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 211–226.

25. Бернштам Т.А. Молодёжь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в. Л.: Наука, 1988. 280 с.

26. Бернштам Т.А. Молодость в символизме переходных обрядов восточных славян: Учение и опыт Церкви в народном христианстве. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. 400 с.

27. Бернштам Т.А. Совершеннолетие девушки в метафорах игрового фольклора (традиционный аспект русской культуры) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб.: Наука, 1991. С. 234–257.

28. Бернштам Т.А. Феномен «Смех-плач» в русской народной православной культуре // Христианство в регионах мира. Вып. 2/ Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Санкт-Петербург: Наука, 2008. С. 298–376.

29. Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. Вступ. ст. С.Г. Бочарова и В.В. Радзишевского; закл. ст. В.В. Кожина. М.: Прогресс, 1996. 341 с.

30. Бицадзе Г. Э. Улица как место совершения преступления // Вестник Калининградского филиала Санкт-Петербургского университета МВД России. 2018. № 4 (54). С. 133–136.

31. Бодрийяр Ж. Город и ненависть // Проект Байкал. 2006. 3(9). С. 24–28. URL: <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.9.495>.

32. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 389 с.

33. Борев Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость. М.: Искусство, 1970. 268 с.
34. Борев Ю.Б. Эстетика. Серия «Высшее образование». Ростов н/Д: Феникс, 2004. 704 с.
35. Брехт Б. О театре. Сборник статей. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 363 с.
36. Брук П. Пустое пространство. Перевод с английского /О.С. Родман и И.С. Цымбал. М.: Прогресс, 1976. 239 с.
37. Буткова О. Волшебство и механика. Сказочные герои и темы среди кукол и марионеток серебряного века // Вопросы театра. 2012. С. 154–165.
38. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.; СПб, 2001.
39. Васильева И.Г. Трансформация модернистской модели театрального пространства в немецкой культуре. СПб., 2016. 66 с.
40. Ведьмин О. «Потешные огни» для Петра III // Родина. 2011. № 12. С. 131–133.
41. Власова З.И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. 522 с.
42. Выготский Л.С. Психология искусства. / Общ. ред. Вяч. Иванова; Предисл. А.Н. Леонтьева; Комментар. Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.
43. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 366 с.
44. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 302 с.
45. Гордиенко Е.И. Между вторжением и совместным опытом: к вопросу о взаимоотношении спектаклей в публичном пространстве со средой // Шаги / Steps. 2022. Т. 8. № 1. С. 42–64. URL: <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-42-65>.

46. Грэф А., Пенская Д., Слонимская Е. Традиционный театр Петрушки и политическое высказывание // Материалы международной конференции «Уличный театр против театра военных действий». 16–18 октября 2019, Москва. Программа и тезисы. М.: ИХОиК РАО. 2019. С. 27.
47. Гурова Е. К., Ломыкина Н. Ю. Карнавал в Сети: как формула протеста побывала мемом // Медиалингвистика. 2020. 7(3). С. 318–331. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu22.2020.304>.
48. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах. М.: РИПОЛ классик, 2006. / Том 4. Р-Я. 672 с.
49. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 470 с.
50. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
51. Джекобс Д. Смерть и жизнь больших американских городов. М.: Новое издательство, 2011. 460 с.
52. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.-Л: Искусство, 1941. 613 с.
53. Дмитревская М. «Это даже хорошо, что пока нам плохо»: страх как подарок эволюции и оптика театра. Беседу с Александром Асмоловым ведёт Марина Дмитревская // Петербургский театральный журнал. 2022. № 2 (108). URL: <https://ptj.spb.ru/blog/eto-dazhe-xoroshho-chno-poka-nam-ploxo-strax-kak-podarok-evolyucii-i-optika-teatra/?ysclid=lr13eo2ov929670890>.
54. Долгов К.М. Наталия Ильинична Сац: демиург детского музыкального театра // Концепт: философия, религия, культура. 2019. № 1. С. 228–235. URL: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2019-1-9-228-235>.
55. Дубровская С.А. Бахтинская концепция смеха Н. В. Гоголя в социокультурном контексте 1940-1950-х гг. // Проблема Хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвящённый М. М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года): Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2017. С. 270–278.

56. Дуков Е.В., Эвалльё В.Д., Семенова Е.А., Магидович М.Л., Гуркина Н.С., Казючиц М.Ф., Вирен Д.Г., Смолев Д.Д. Образы машин и техники. Авторские интерпретации // Художественная культура. 2021. № 4. С. 396-437. doi:10.51678/2226-0072-2021-4-396-437. URL: https://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/992/hk_2021_4_396_437_discusion.pdf.
57. Евреинов Н.Н. Демон театральности : сб. произведений / сост., общ. ред. и коммент. А.Ю. Зубкова, В.И. Максимова. М.: СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
58. Жан-Поль Приготовительная школа эстетики. М.: Искусство, 1981.
59. Жельвис В.И. Поле брани: сквернословие как социальная проблема. М.: АСТ. 2008. 356 с.
60. Жукова О.М. Особенности взаимодействия искусств в художественном пространстве фестиваля // Искусство и культура, 2017, № 1(25). С. 13–17.
61. Журков М.С. К вопросу об основных фронтах театра // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 14–17.
62. Загорский В.В. Огни потешные: Фейерверк: история, теория, практика. М.: Шк. им. А. Н. Колмогорова: Самообразование, 2000. 63 с.
63. Зограф Н.Г. Малый театр второй половины XIX века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. 648 с.
64. Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. Российская академия наук. Институт славяноведения. М.: Языки славянских культур, 2005. 448 с.
65. Ивлева Л.М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. 194 с.
66. Ивлева Л. Ряженье в русской традиционной культуре. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. 233 с.
67. Ильин А.А. Политическое трикстерство в контексте

коммуникативной политики // Вопросы элитологии. 2022. 4. С. 30–40. URL: <https://doi.org/10.46539/elit.v3i4.126>.

68. Йейтс Ф. Театр Мира [перевод и комментарии Александр Дементьев]. М.: Циолковский, 2019. 445 с.

69. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр»: ГИТИС, 1992. 288 с.

70. Карасик В.И. Алгоритмы построения комических текстов // Вестник РУДН. Серия Лингвистика. 2018. Т. 22. № 4. С. 895–918. URL: <https://doi.org/10.22363/2312-9182-2018-22-4-895-918>.

71. Карчина В.В. Куль огня у современных ханты Сургутского района (по материалам полевых исследований // Culture and Civilization, 2020. Vol.10 (3A). С. 230–236.

72. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. Сост., пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. 304 с.

73. Керженцев П.М. Творческий театр. П.: Государственное издательство, Петербургское отделение, 1920. 172 с.

74. Клитин С.С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства. М.: ГИТИС, 2002.

75. Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация // Смех: истоки и функции / Под ред. А.Г. Козинцева. СПб.: Наука, 2002. С. 211–221.

76. Козинцев А.Г. Карнавализация и декарнавализация: на грани природы и культуры // Кунсткамера: Этнографические тетради. 2003. Вып. 13. С. 125–129.

77. Козинцев А.Г. Леонид Пинский и философия комического. // Почему Бог спит: Самиздатский трактат Л.Е. Пинского и его переписка с Г.М. Козинцевым / Сост., подг. текста, коммент., предисл. и заключ. ст. А.Г. Козинцева. СПб.: Нестор-История, 2019. С. 83–96.

78. Козинцев А.Г. Об антиреферентивной функции языка. Логический анализ языка // Между ложью и фантазией. М.: Индрик 2008. С.

55–66.

79. Козинцев А.Г. Разнонаправленное двуголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. 2013. 18. С. 143–162.

80. Козинцев А.Г. Смех, плач, зевота: психология чувств или этология общения? // Этология человека на пороге XXI века: новые данные и старые проблемы. Санкт-Петербург: МАЭ (Кунсткамера) РАН, 1999. С. 97–121.

81. Козинцев А.Г. Уничтожение содержания формой // Петербургский семинар по когнитивным исследованиям: доклады и стенограммы. Т. 1. СПб: Изд-во СПбГУ, 2022.

82. Козинцев А.Г. Уничтожение содержания формой: от комического к трагическому через эксцентризм, формализм и тоталитаризм // Киноведческие записки 116/117. Историко-теоретический журнал, 2022. С. 5–20.

83. Козинцев А.Г. Фома и Ерёма; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах // Смех: истоки и функции. СПб: Наука, 2002. С.186–210.

84. Козинцев А.Г. Человек и смех. СПб.: Алетейя, 2007. 236 с.

85. Козинцев А.Г. Эволюционное бегство: С.М. Эйзенштейн и эстетика комического // StudiaCultura., 2011 № 12, с. 7–29.

86. Козинцев А.Г. Юмор: на пути к общей теории // Фольклористика и культурная антропология сегодня. Тезисы и материалы международной школы-конференции (Москва – Переславль Залесский 27 апреля – 2 мая 2012 г.). М: РГГУ, 2012.

87. Козинцев А.Г. Язык — реальность — игра — смех: Антропологические фрагменты. М.: Издательский Дом ЯСК, 2024. 368 с.

88. Козинцев А.Г., Бутовская М.Л. О детях, богах и обезьянах (ответ оппонентам) // ЭО. №3. 2017. С. 111–115.

89. Колесник Е.Л. Социально-культурная сущность и основные функции рекреации // Историческая и социально-образовательная мысль.

2013.1 (17). С. 191–192.

90. Коменский Я.А. Сочинения. Пер. с чешск., и лат./ Ин-т философии. М.: Наука, 1997. 476 с.

91. Кудрявцев В. Т. Культурно-исторический статус детства: эскиз нового понимания // Психологический журнал. 1998. Т. 19. № 3 С. 17–33.

92. Кузовенкова Ю.А. Хронотоп города в субкультурах уличных арт-практик: на материалах граффити и стрит-арта в Самаре // Аспирантский вестник Поволжья. 2013. № 3–4. С. 31–37.

93. Курьянович А.В. Инвективные речевые жанры в пространстве современной межличностной коммуникации // Вестник ТГПУ. 2005. №3 (47). С.106–112.

94. Лейтес Н.С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия: избранные труды. Российская акад. образования, Московский психолого-соц. ин-т. - 3-е изд. / испр. и доп. М.: Московский психолого-соц. ин-т; В.: МОДЭК, 2008. 478 с.

95. Леман Х.Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesing, 2013. 312 с.

96. Лидерман Ю.Г. Театральные исследования лабораторного дискурса: понятия, история идей, российский контекст // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 1. С. 161–175. URL: <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-161-175>.

97. Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // Koinon. 2021. Т. 2. № 2. С. 106–141. URL: <https://doi.org/10.15826/koinon.2021.02.2.018>.

98. Лицзюнь Г. «Человек, который смеётся»: репрезентация образа в русском языке // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2019. № 4. С. 22–34.

99. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллин: Александра, 1992.

100. Луначарский А.В. Об искусстве, в 2-х т. Т. 2. М., 1982.

101. Луначарский А.В. Почему нельзя верить в бога? М.: Наука, 1965.

443 с.

102. МакКоу Д. Тело в работах М.М. Бахтина // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов // Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019) / М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 123–138.

103. Максимов В.И. Формирование артодианской традиции в современном театре // Вопросы театра. 2013. С. 275–291.

104. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. СПб.: Лениздат, 2014. 384 с.

105. Мао Я. Качественные значения относительных прилагательных с пространственной семантикой // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12–4 (78). С. 109–114.

106. Маркова Е.В. Страна движения // Смена. 1988. № 157. С. 4.

107. Материалы международной научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» (Москва, 16-18 октября 2019 г.). / Программа и тезисы. М.: ИХОиК РАО, 2019. 91 с.

108. Матяш С.А. Жанр инвективы в поэзии Ф.И. Тютчева // Вестник Оренбургского государственного университета. № 77. 2007. С. 43–46.

109. Мид М. Культура и мир детства. Избранные произведения. Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева. Сост. и послесловие И.С. Кона. М.: Наука, 1988. 429 с.

110. Миннихметова Т.Г. Огонь в нормативно-обрядовой практике удмуртов // Ежегодник финно-угорских исследований. Выпуск 2. Ижевск: Удмуртский университет, 2014. С. 62–68.

111. Михайлин В.Ю. Русский мат как мужской обценный код: проблема происхождения и эволюция статуса. Саратов: Издательство Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии, 2010.

112. Модер Г. Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре — и наоборот // Stasis. ЕУСПб. Т. 2. № 1. 2014. С. 92–104.

113. Муратов П.П. Образы Италии. М.: Научное слово, 1911-1912.

Т.1. 159 с.

114. Некрылова А.Ф. Соотношение смеха и плача в русской зрелищно-игровой культуре // Смех и плач в традиционной культуре. Материалы VII Международной Школы молодых фольклористов. СПб.: РИИИ, 2021. С. 19–28.

115. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов. М.: Академический Проект, 2007. 328 с.

116. Орлова О.Н. Фестиваль уличной культуры как способ обживания городского пространства (на материале фестиваля уличной культуры в Самаре) // Региональное культурное пространство. 2016. 02 (06). С. 103–104.

117. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. М.: Питер, 2021.

118. Оськина О.И. Карнавальность как маркер современной девиантной политической культуры // Вопросы элитологии. 2022. 2. С. 115–128. doi:10.46539/elit.v3i2.108.

119. От балагана до Шекспира: Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева / Сост. и коммент.: В.Г. Козинцева и Я.Л. Бутовский. СПб.: ДБ, 2002. 476 с.

120. О художественном оформлении демонстраций: Итоги общемосковского совещания изобретателей. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932.

121. Пави П. Словарь театра. Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

122. Павлов А.Ю. Деятельность улично-площадных театров как способ развития межкультурной толерантности у Сибиряков // Третьи Ядринцевские чтения. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 300-летию Омска. 2015. С. 365–367.

123. Павлов А.Ю. Фестивали улично-площадных театров как способ инкультурации современного общества // Развитие досуговых индустрий: история, теория и практика российских регионов. Материалы второго всероссийского научно-практического семинара с международным участием.

2015. С. 111–117.

124. Пацюков В.В. Концептуализм и его истоки // Ритуал. Театр. Перформанс. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 1999. С.11–17.

125. Платов Г.А. Пиротехник. Искусство изготовления фейерверков. М.: Издательство Книжный дом, Издательство Эксмо, 2005. 320 с.

126. Платон. Государство. Законы. Политик. М.: Мысль, 1998. 798 с.

127. Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий. Пер. с древнегреч.: С.С. Аверинцева и др. М.: Мысль, 1999. Т. 3. 654 с.

128. Понырко Н.В. «Пасхальный смех» на Руси в контексте литургической гимнографии // Труды отдела древнерусской литературы. 2017. Том: 65. С. 243–251.

129. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории (Проблемы палеопсихологии). СПб.: Алетейя, 2007. 720 с.

130. Пушкарев В.Г. Фольклорный театр как особая зрелищная форма в культуре России // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2010. 3(16). С.133–139.

131. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.

132. Рауниг Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке. СПб: Издательство европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. 265 с.

133. Рикёр П. Конфликт интерпретаций очерки по герменевтике / Перевод с французского, вступит. Статья и комментарии Вдовиной: М., Академический проект, 2008.

134. Родина Н.А. Молодёжный социум как среда бытования современных прозвищ // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования. Сборник научных статей международной научной конференции. ВГУ им. П. М. Машерова, 2016. С. 190–192.

135. Ростова Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского

осмысления феномена юродства Христа ради) / По ред. проф. Ф.И. Гиренка. М.: МГИУ, 2010. 140 с.

136. Рябкова И.А., Шеина Е.Г. Об игре ребенка и актера: к вопросу о «превращениях» переживания // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51). С. 137–146. URL: <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0313>.

137. Сариева Е. Потешные огни. Фейерверки Петровской эпохи // Родина. 2005. № 3. С. 82–85.

138. Селезнёва-Редер И. После нас // Петербургский театральный журнал. 27 июля 2024. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/posle-nas/?ysclid=m2wxwzjrna774356281>.

139. Селезнёва-Редер И. Улица = свобода. О XXIX Всероссийском фестивале уличных театров в Архангельске, проходившем с 21 по 25 июня // Петербургский театральный журнал. 20.07.2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ulica-svoboda/>.

140. Селезнёва-Редер И. Улице закон не писан. О фестивале уличных театров «Елагин парк», проходившем с 28 по 30 июля в Санкт-Петербурге // Петербургский театральный журнал. 26.08.2023. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ulice-zakon-ne-pisan/>.

141. Семенова Е.А. Анархия любви в искусстве. Уроки смеховой культуры // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2010. № 4. С. 1–12.

142. Семенова Е.А. Буллинг в детской смеховой субкультуре // Эмоциональное образование: проблемы и споры. Сб. науч. статей по материалам Круглого стола «Эмоциональное образование как новый ресурс развития, значения и места предметов искусства в современной школе» (27 февраля 2020 г., Москва) / Общ. Ред. Е.М. Акишиной; науч. ред.-сост. Л.Г. Савенкова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 149–162.

143. Семенова Е.А. Вклад Ж. Делёза в разработку концепта «юмор против иронии» // Логико-философские штудии. 2022. Т. 20, № 3. С. 305–316. URL: <https://doi.org/10.52119/LPHS.2022.60.6>.

144. Семенова Е.А. Влияние теорий детской игры на работу актеров русских театров для детей с 1915 по 1938 г.г. // Современные гуманитарные исследования, №5(6). М.: Спутник, 2005. С. 360–365.

145. Семенова Е.А. Детское карнавальное мировосприятие — наследство взрослого сообщества // Проблемы современной науки и образования. 2013. 3(17). С. 207–211.

146. Семенова Е.А. Диагностика резильентности педагога, работающего с детьми и подростками, находящимися в трудной жизненной ситуации (метод анкетирования) // Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства. Сборник научных статей и научно-практических материалов / Под ред. М.С. Савиной; ред.-составитель О.В. Гальчук. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 68–85.

147. Семенова Е.А. Дистанционный карнавал (проблемы коммуникации в цифровую эпоху) // Международная научно-практическая конференция «Образовательное пространство в информационную эпоху – 2019» (International conference “Education Environment for the Information Age–2019”) (EEIA–2019): сборник научных трудов / Под ред. С.В. Ивановой. М.: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2019. С. 467–485.

148. Семенова Е.А. Зарубежная «карнавальная» культура: между идиомой и вирусным концептом // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EEISCRT). 2023. 4(5). С.19–47. URL: [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4\(5\)-19-47](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2023-4(5)-19-47).

149. Семенова Е.А. История огневых забав в России с XVI по начало XXI века: от потешных огней до огневого театра // Двадцатые Денисьевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции по библиотековедению, книговедению и проблемам библиотечно-информационной деятельности, г. Орёл, 18-19 декабря 2023 г. / Департамент культуры Орл. обл.; Орл. обл. науч. универс. публ. б-ка им. И.А. Бунина; Орл. гос. ин-т культуры; [ред.-сост. Н.З. Шахотина]. Орёл, 2024. С. 305–311.

150. Семенова Е.А. Карнавальная амбивалентность инвективы в

современной российской субкультуре // Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия: от диалогического воображения к полифоническому мышлению. Материалы XVII Международной Бахтинской конференции. Отв. редактор Н.И. Воронина, ред.-сост.: С.А. Дубровская, И.В. Ключева, А.А. Сычев. Саранск: Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, 2021. С. 314–317.

151. Семенова Е.А. Карнавальная природа аддикции // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2017. №3. С. 28–35.

152. Семенова Е.А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика» // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2009. № 3. С. 109–117.

153. Семенова Е.А. Карнавально-игровые формы коммуникации в профилактике детской речевой агрессии // Потенциал искусства в социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации: теория и практика. Сборник научно-методических статей по материалам Всероссийской сетевой научно-практической конференции «Потенциал искусства в социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации: теория и практика», проходившей 18-31 мая 2020 года/ Составитель Т.П. Скворцова. М.:ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 124–135.

154. Семенова Е.А. Карнавал как педагогическая форма отечественного воспитания молодёжи: традиции и современность // Актуальные проблемы преподавания искусства в общеобразовательных организациях Российской Федерации. Сборник научных статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. С. 182–189.

155. Семенова Е.А. Клоун vs рэпер: (инвективы в онлайн и офлайн рэп-поединках) // Наука телевидения. 2020. № 16.3. С. 89–104. URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2020-16.3-89-104>.

156. Семенова Е.А. Концепция карнавальной культуры М.М. Бахтина в уличном театре В.И. Полунина // Казанский педагогический журнал. 2015. №5 Том 2. С. 395–399.

157. Семенова Е.А. Культуротворческий потенциал искусства клоунады в формировании педагогических компетенций эпохи массмедиа // Ярославский педагогический вестник. 2021. 5(122). С. 250–252. URL: <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2021-5-122-247-254>.

158. Семенова Е.А. Культуротворческая природа карнавальной рефлексии детства // Казанский педагогический журнал. 2016. Т. 2. № 2 (117). С. 313–317.

159. Семенова Е.А. Манифесты уличного театра XX века или мятежникам папье-маше посвящается // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019) / Ред.-сост. Е.А. Семенова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 310–316.

160. Семенова Е.А. От балагана до хайпа (проблемы современной интернет-коммуникации) // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 44–64. URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2019-15.2-43-64>.

161. Семенова Е.А. Очная и заочная дискуссия вокруг международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» // Galactica Media: Journal of Media Studies. 2021. Т. 3. № 4. С. 211–226. URL: <https://doi.org/10.46539/gmd.v3i4.227>.

162. Семенова Е.А. Популярность фестивалей уличных театров в России как феномен молодёжной культуры // Юсовские чтения. Социализация обучающихся в интегрированном фестивально-конкурсном пространстве. Сборник научных статей по материалам XXI Международной научно-практической конференции, 2021. С. 53–62.

163. Семенова Е.А. Потенциал карнавальных видов деятельности в формировании творческой индивидуальности младших школьников. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2019. 187 с.

164. Семенова Е.А. Профилактика агрессии и жестокости молодёжи в обрядовой жизни славянской общины в конце XIX – начале XX века // Казанский педагогический журнал. 2015. № 6. Том 2. С.182–188.

165. Семенова Е.А. Пуэрилизм в актёрской профессии // Проблемы психологии искусства: материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: ФНЦ ПМИ, МГУ имени М.В. Ломоносова, 2023. С. 210–216.
166. Семенова Е.А. Результаты мониторинга социализации детей, находящихся в трудной жизненной ситуации, средствами искусства на примере Тверского региона // Социализация детей в трудной жизненной ситуации средствами искусства. Коллективная монография (ФГБНУ «ИХОиК РАО»), Москва / Под ред. М.С. Савиной; ред.-составитель Е.В. Михайлина. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 121–135.
167. Семенова Е.А. Смех в Российской молодёжной культуре рэп-баттла // Ярославский педагогический вестник: сетевой электронный научный журнал. 2019. 1(106). С. 235–241. URL: <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10305>.
168. Семенова Е.А. Смеховой трансфер или «неуловимая свобода» в детском возрасте // Учитель музыки. 2016. № 4 (35). С. 16–22.
169. Семенова Е.А. Театр в постпандемической перспективе // Русская классическая литература на сцене и в кино: социокультурный и образовательный аспекты. Сборник научно-практических материалов по итогам Международной научно-практической конференции «Русская классическая литература на сцене и в кино» / Сост. О.В. Гальчук. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2021. С. 47–55.
170. Семенова Е.А. Театр поступка М.М. Бахтина // Ярославский педагогический вестник. 2019. 4(109). С. 212–218. URL: <https://doi.org/10.24411/1813-145X-2019-10473>.
171. Семенова Е.А. Теории юмора в изучении фигуры клоуна // Художественная культура. 2023. № 1 (44). С. 30–67. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-30-67>.
172. Семенова Е.А. Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры // Национальный психологический

журнал. 2023. № 3. С. 25–34. URL: <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0304>.

173. Семенова Е.А. Уличный театр в современном медиапространстве как редуцированная форма карнавальной площади // Наука телевидения. 2018. № 14.2. С. 59–76. URL: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.2-59-76>.

174. Семенова Е.А. Уличный театр как универсальное пространство формирования карнавальной культуры личности: от детства к взрослости. М.: ООО «Сам Полиграфист», 2018. 168 с.

175. Семенова Е.А. Уличный театр против театра военных действий... (Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России) // Академические тетради. Сборник статей. Вып. 19. М.: Грант Принт, 2019. С. 132–159.

176. Семенова Е.А. «Цифровой смех» в XXI веке: педагогический аспект изучения проблемы // Педагогика искусства: сетевой электронный научный журнал. 2019. № 1. С. 48–54.

177. Семенова Е.А. Чёрный юмор белого клоуна // Вопросы кинодраматургии. Материалы научно-практических конференций 2015–2021 годов. М.: ВГИК, 2024. С. 203–211.

178. Семенова Е.А. Эволюция российской байк-культуры: От «Безумного Макса» до «Ночного Волка» // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT). 2024. 2(7). С. 156–186. URL: [https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2\(7\)-156-186](https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-2(7)-156-186).

179. Семенова Е.А. Я не хочу иметь куклу — Я сама хочу быть куклой. Социальная семиотика [перформативной] анорексии // Социальная семиотика: точки роста / Научн. ред. Г.Л. Тульчинский. СПб.: Скифия-принт, 2020. С. 63–67.

180. Семенова Е.А., Берладин Ю.А. Деревенский театр (д. Крест). Статья в открытом архиве, № 1. 15.04.2022. URL: http://www.independent-academy.net/about/life/derevensky_t.html.

181. Семенова Е.А., Берладин Ю.А., Залдастанов А.С. Похождения

уличного театра // Проблема хронотопа в современных научных исследованиях: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (Москва, 19-20 апреля 2017 года, Москва): Сборник докладов и статей. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО» 2017. С. 252–268.

182. Сербино М., Панчи М., Карпова А. Молодёжь и насилие: «уличное искусство» как метод разрешения конфликтов // Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 25, вып. 4. С. 60–67.

183. Соковиков С.С. «Переходность» и «разноместность» уличного театра в культурном пространстве // Искусство – образование – культура: традиции и современность. Сборник трудов всероссийской научно-практической конференции. 2019. С. 324–330.

184. Станиславский К.С. Октябрь и театр / Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы. Изд. 2-е, доп. М.: Искусство, 1974. С. 71–74.

185. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. М.: Академический проект, 2004. 992 с.

186. Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Выпуск III. Санкт-Петербург, 2015. 294 с.

187. Тинберген Н. Поведение животных / Пер. с англ. М.: Мир, 1969. 192 с.

188. Тинберген Н. Социальное поведение животных / Пер. с англ. Ю.Л. Амченкова; Под ред. акад. РАН П. В. Симонова. М.: Мир, 1993. 149 с.

189. Титова Е.В. Культ огня и очага в культуре коренных народов амуро-сахалинского региона // «Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема». № 2(39), 2020. С. 137–145.

190. Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М.: РИК «Культура», 1995. 412 с.

191. Трауберг Л. Мир наизнанку: Соц.-критич. мотивы в амер. кинокомической 1910-1930-х годов / Послесл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1984. 301 с.

192. Третья Всемирная театральная Олимпиада в Москве. IV Международный фестиваль им. А.П. Чехова. Буклет. М., 2001.

193. Тульчинский Г.Л. Нечеловеческое // Проективный философский словарь: новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского, М.Н. Эпштейна. СПб.: Алетейя, 2003. URL: <http://hpsy.ru/public/x3027.htm>.

194. Тынянов Ю. Архаисты и Новаторы. Ленинград: Прибой, 1929. 595 с.

195. Уваров П.Ю. Кто глаголет устами младенца? Дети и религиозное насилие во Франции // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 1. С. 293–306. Рец. на кн.: Crouzet D. Les enfants bourreaux au temps des guerres de Religion. Paris: Albin Michel, 2020. 336 p. URL: <https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.1.020>.

196. Уварова И.П. Вступительное слово // Ритуал. Театр. Перформанс. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. Сб. ст. / Ред. И. Уварова. М., 1999. С. 9–10.

197. Уварова И.П. Даниэль и все все все. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2014. 348 с.

198. Уварова И.П. Парадокс Рабле // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16–18 октября, Москва, 2019). Ред.-сост. Е.А. Семенова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 299–300.

199. Уварова И.П. Повесть об одном домике. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2018. 336 с.

200. Уварова И.П. О лаборатории // Ритуал. Театр. Перформанс. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М.: СТД, 1999. С.4–5.

201. Указ Президента Российской Федерации от 8 мая 2024 года № 314 «Об утверждении Основ государственной политики Российской

Федерации в области исторического просвещения». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>.

202. Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>.

203. Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Избранные труды. Т.2. М., 1994, С. 53–128.

204. Федоренко Н. Опыт прочтения традиций средневекового уличного театра в контексте градообразования и управления городскими поселениями в переводе А. Газо // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 2. С. 59–64.

205. Федоренко Т.Н. Фестивали и уличный театр как их составляющая часть в эстетической среде современной культуры Европы и России // Вестник воронежского государственного университета. серия: филология. журналистика. 2016. № 2. С. 144–146.

206. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. М.: Международное театральное агенство «Play&Play» - Издательство «Канон+». 2015. 376 с.

207. Флоренский П.А. Сочинения в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. 883 с.

208. Фрейд З. Я и Оно, М.: Эксмо, 2005. 859 с.

209. Фрейденберг О.М. Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. 131 с.

210. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подгот. текста, общ. ред. Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

211. Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

212. Хёйзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

213. Хренов Н.А. Театр XX века выходит из кризиса или реабилитация архаических форм коммуникации // Уличный театр против театра военных действий. Сборник научных трудов Международной Бахтинской научно-практической конференции (16-18 октября, Москва, 2019). Ред.-сост. Е.А. Семенова. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2020. С. 228–249.

214. Хренов Н.А. «Человек играющий» в отечественном варианте: зрелищно-игровая стихия в ситуации перехода к культуре чувственного типа // Наследие М.М. Бахтина: культура — наука — образование — творчество: Международный круглый стол, посвящённый М.М. Бахтину (22 мая 2018 года, Орёл). Сборник докладов и статей. / Редактор-составитель — Е.А. Семёнова. Москва: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2018. С. 271–303.

215. Цукер А. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах, 2(9), 2011. С. 8–16.

216. Чеснов Я. Миф о Прометее и витальные основы личности // Развитие личности. 2007. № 2. С. 70–100.

217. Чмелева Е.В. История педагогики: педагогика дошкольного детства в России конца XIX – начала XX веков: учеб. пособие для бакалавриата и магистратуры. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 195 с.

218. Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 344 с.

219. Чуковский К.И. Сочинения в двух томах. Том 2. М.: Правда. 1990. 1276 с.

220. Шаляпин Ф.И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. Предисл. Б. Покровского; Коммент., послесл. Е. Дмитриевской. М.: В/О «Союзтеатр», 1989. 317 с.

221. Шамин С.М., Дженсен К.Р. Иноземные потешники при дворе первых московских царей // Российская история. 2018. № 1. С. 32–46.

222. Швиндт У.С. Эстетическая и проблемная ориентация стрит-арта в восприятии городского населения (на примере Екатеринбурга) // Koinon. 2021. Т. 2. № 1. С. 100–115. URL: <https://doi.org/10.15826/koinon.2021.02.1.005>.

223. Швыдкой М.Е. Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования // Театр Гротовского. Сборник. М.: ГИТИС, 1992. С. 112–140.

224. Шелер М. Избранные произведения: Пер. с нем. / Пер. Денежкина А.В., Малинкина А.Н., Филлипова А.Ф.; Под ред. Денежкина А.В. М.: Гнозис, 1994. 490 с.

225. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.

226. Шустерман Р. Прагматическая эстетика: живая красота, переосмысление искусства. Научная монография. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 408 с.

227. Щепанская Т.Б. Символика молодёжной субкультуры: Опыт этнографического исследования Системы, 1986-1989 гг. СПб.: Наука, 1993. 340 с.

228. Щепанская Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры. М.: ОГИ, 2004. 286 с.

229. Щербинина Ю.В. Речевая агрессия vs злоречие: соотношение понятий и границы исследования // Научная школа профессора Т.А. Ладыженской: Материалы научно-практической конференции, посвященной 95-летию со дня рождения ученого (3-4 апреля 2020). М.: НВИ; Языки Народов Мира, 2020. С. 216–221.

230. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 2. М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. 683 с.

231. Эткинд Е. Предисловие. Театральная теория Бертольда Брехта / Брехт. Б. О театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 5–28.

232. Эфрос Н.Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева: 1908 – 1918: Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. Петроград: Художественные мастерские журнала «Солнце России», 1918. 48 с.
233. Ярош К. Корней Чуковский: «Я не люблю театра» // Театр. 26 октября 2020 г. URL: <https://oteatre.info/kornej-chukovskij-ya-ne-lyublyu-teatra/?ysclid=lr44icul5o218495634>.
234. Abbots E.-J., Attala, L. It's not what you eat but how and that you eat: Social media, counter-discourses and disciplined ingestion among amateur competitive eaters // *Geoforum*. 2017. 84, pp. 188–197.
235. Abramian L.A. Archaic Ritual and Theater From the Ceremonial Glade to Theater Square // *Anthropology & Archeology of Eurasia*. 1990. 29, pp. 45–69.
236. Abrahamian L., Shagoyan G. Rallies as Festival and the Festival as a Model for Rallies // *Caucasus Conflict Culture Anthropological Perspectives on Times of Crisis*. Edited by Stéphane Voell, Ketevan Khutsishvili. 2013. Pp. 65–90.
237. Agarwal S. Street Theatre: From Awakening to Activism // *IIS Univ.J.A.* 2021. 10(2), pp. 204–211.
238. Attardo S. Linguistic theories of humor. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994. 426 p.
239. Attardo S. *The Linguistics of Humor*: Oxford University Press, 2020. 496 p. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198791270.001.0001>.
240. Bandlamudi L., Ramakrishnan E.V. Introduction: Intellectual Traditions of India in Dialogue with Mikhail Bakhtin. In *Bakhtinian Explorations of Indian Culture Pluralism, Dogma and Dialogue Through History*, Springer Nature Singapore Pte Ltd, 2018. URL: <https://doi.org/10.1007/978-981-10-6313-8>.
241. Balogun K., Bolaji, Nkebem V. Host Community's Perception on the Socio-Cultural Effects of Carnival Calabar Festival and Tourism Development in Calabar City, Nigeria // *International journal of hospitality and tourism studies*. 2021. 2(2), pp. 149–159.

242. Banerjee A. Evaluating the role of street theatre for social communication // *Global Media Journal-Indian Edition*. 2013. 4(2), pp. 10–13.
243. Bársony M. Shakespeare's clown the decarnivalization of the World in three of his dramas. Doctoral dissertation. Budapest, 2016. 264 p. URL: <http://hdl.handle.net/10831/30786>.
244. Basa M. Social Impact through Polemic Street Theatre Performances of Jana Natya Manch // *MZUJHSS*. 2019. 5(2), pp. 116–122.
245. Bengtsen P. Street art and the nature of the city. *Bild och natur Tio konstvetenskapliga betraktelser Peter Bengtsen, Max Liljefors, Moa Petersén (red.) // Lund studies in arts and cultural sciences*. 2018.16, pp. 125–138.
246. Bengtsen P. Street art studies: some thoughts on an emerging academic discipline, 2016. URL: https://www.academia.edu/25728604/Bengtsen_P_2016_Street_art_studies_some_thoughts_on_an_emerging_academic_discipline.
247. Bengtsen P. *The Street Art World*. Lund: Almedros de Granada Press, 2014.
248. Berti F., Gasperini N. The city at play: The case of S'cianco game in Verona and the origin of Tocati - International Street Games Festival. In *Academic Mindtrek*, June 01–03. Tampere/Virtual, Finland. ACM, New York, NY, USA, 2021. URL: <https://doi.org/10.1145/3464327.3464345>.
249. Beruin L. Pandemic Festival Celebration Some Reflections for Buhayani Festival // *Academia Letters*. 2021. Article 1027. URL: <https://doi.org/10.20935/AL1027>.
250. Birdir S., Birdir K. Karnavala katılım öncesi ve sonrası destinasyon imajı algılarının karşılaştırması // *International Journal of Social Sciences and Education Research*. 2021. 7(3), pp. 274–284. URL: <https://doi.org/10.24289/ijsser.890296>.
251. Bishop C. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London-New York: Verso, 2012. 382 p.

252. Blanche B. Richard Weihe (Hg.): *Über der Clown: Künstlerische und theoretische Perspektiven* Bielefeld: transcript 2016 (Edition Kulturwissenschaft, Bd.77). 284 p. // *MEDIENwissenschaft*. 2017. 2, pp. 232–233.
253. Boal A. *Theatre of the oppressed*. New York, Theatre communications group. Translated from Spanish by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride. 1985. 208 p.
254. Boero G. *Banksy e l'immagine di Londra: breve analisi dell'opera dello street artist britannico e delle sue conseguenze socio-culturali nella capitale del Regno Unito* // *Saggi/Ensayos/Essais/Essays*. 2018. 20(11), pp. 70–88. URL: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/10824>.
255. Bogad L.M. *Carnivals against Capital: Radical Clowning and the Global Justice Movement* // *Social Identities*. 2010. 16, pp. 537–557. URL: <https://doi.org/10.1080/13504630.2010.498242>.
256. Bogad L.M. *Tactical Carnival: Social Movements, Demonstrations, and Dialogical Performance*. In book: *A Boal Companion* (pp.46–58). Editors: Cohen-Cruz, Jan and Mady Schutzman. London: Routledge, 2006.
257. Bogdanov B. *The Holiday in the Traditional and Modern Cultures*. In the collection: *Holidays and Spectacles in the European Cultural Tradition during the Middle Ages and the Revival*, Sofia, 1996.
258. Booth A., Johnson H. *Diwali in Dunedin: A Case Study of Festivalisation and Intervention in Indian Cultural Performance in New Zealand* // *New Zealand Journal of Asian Studies*. 2021. 23(1), pp. 1–20.
259. Bouissac P. *The semiotics of clowns and clowning: Rituals of transgression and the theory of laughter*. London and New York: Bloomsbury, 2015. 218 p.
260. Boxman-Shabtai L. *The practice of parodying: YouTube as a hybrid field of cultural production* // *Media, Culture and Society*. 2019. 41(1).
261. Bristol M.D. *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York and London: Methuen, 1985. 237 p.

262. Brodie I. Pretend news, false news, fake news: The onion as put-on, prank, and legend // *Journal of American Folklore*. 2018. 131(522). URL: <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.131.522.0451>.
263. Burke E. Celebrity anorexia a Semiotics of Anorexia Nervosa A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy // School of Literary, Visual and Performance Studies Monash University, January, 2003.
264. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay Phenomenology and Feminist Theory // *Theatre Journal*. 1988. 40 (40), pp. 519–531. URL: <http://www.jstor.org/stable/3207893>.
265. Caballero Vega J.A. Los dramas del clown un acercamiento teórico a la dramaturgia del clown. Universidad nacional autynoma de mĳxico Ciudad Universitaria, Alcala de Coyoacbn, CCiudad de Mĳxico, 2020. 183 p.
266. Calder D. 2CV Théâtre: Transgression, Nostalgia, and the Negative Space of French Street Theatre // *Theatre Journal*. 2017. 69(1), pp. 1–20. URL: <https://doi.org/10.1353/TJ.2017.0001>.
267. Campos R. Youth street cultures. Between online and offline circuits. In J. I. Ross (Ed.), *Routledge handbook of street culture* (pp. 59–70). Routledge, 2021.
268. Chernobrov D. Strategic humour: Public diplomacy and comic framing of foreign policy issues // *The British Journal of Politics and International Relations*. 2021, pp. 1–20. URL: <https://doi.org/10.1177/13691481211023958>.
269. Cull L. Differential presence: Deleuze and performance. A thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Drama, November. University of Exeter, 2009. 288 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r22j2>.
270. Daszykowska J. Od kultu młodości do stylu życia kidult. *Spoleczeństwo i Rodzina*. 2018. 54(1), pp, 58–84.
271. Dewey J. Art as Experience. Perigee Trade, 1980. 445 p.
272. Eckford C. Interactions and Exchanges: How ‘Frequent Fringers’ Select Shows at the Edmonton International Fringe Theatre Festival. A Thesis

Submitted to the Faculty of Social and Applied Sciences in Partial Fulfillment of the for the Degree of Master of arts in professional communication. Royal Roads University. Victoria, British Columbia, Canada, February, 2019.

273. Eldhose A.Y. Political conscientisation through street theatre: a study with reference to Kalyanasaugadhikam // *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2014. 9(4), pp. 340–354. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2014.954811>.

274. Elshazly D. Im)possibilities of Integration in Ashtar, REACT and Street Theatre: the Syrian Condition) // *Journal of Scientific Research in Arts (Language & Literature)*. 2022. 1, pp. 76–95.

275. Erickson B. Grotesque logic: Catalan carnival utopias and the politics of laughter // *Visual Studies*. 2020. 36(4), pp. 1–17. URL: <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1798810>.

276. Ezeugwu C.A. et al. From stage to street: The #EndSARS protests and the prospects of street theatre // *Journal of african studies*. 2021. 22(2). P. 128–145. URL: <https://doi.org/10.53836/ijia/2021/22/2/007>.

277. Ferdman F. A New Journey through Other Spaces. Contemporary Performance beyond “Site-Specific” // *Theater*. 2013. 43(2), pp. 5–25. URL: <https://doi.org/10.1215/01610775-1966475>.

278. Forsdyke S. Street theatre and popular justice in Ancient Greece: Shaming, stoning and starving offenders inside and outside the courts // *P&P*. 2008. 201, pp. 3–50. URL: <https://doi.org/10.1093/pastj/gtn014>.

279. Foucault M. *Language, Counter-Memory, Practice*. Cornell University Press, Ithaca, 1977. 240 p.

280. Frank R.M. Singing duels and social solidarity: The case of the Basque *Charivari*. In W.A. Douglass (Ed.), *Essays in Basque social anthropology and history* (pp. 43–80). Reno: Basque Studies Program occasional papers series. 1989. 4.

281. Fuentes M.A. Theater as Event: The Politics of Interruption in Viv Tellas' Documentary Theater. *Calling Out of Context*. Ed. Joachim Hamou. Paris: Paraguay Press, 2017.
282. Garin M. On Nintendo's Visual Humour: Slapstick Cinema and Comic Theatre in Super Smash Bros. In book: *Video Games and Comedy* (pp.93–112). Poland. Nature Switzerland AG, 2022. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-88338-6_5.
283. Gluckman M. *Orden and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen & West. New York, Free Press of Glencoe, 1963. 277 p.
284. Goddard C., Lambert D. Laughter, bonding and biological evolution // *The European Journal of Humour Research*. 2022. 10(2), pp. 14–28. URL: <https://doi.org/10.7592/EJHR2022.10.2.668>.
285. Gomez-Casero G. et. al. Cultural Events: Case Study of a Theatre. Festival as an Element of Tourist Attraction // *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2018. 9(4), pp. 177–185. URL: <https://doi.org/10.2478/mjss-2018-0127>.
286. Graefer A., Kilby A., Kalviknes Bore I.-L. Unruly Women and Carnavalesque Countercontrol: Offensive Humor in Mediated Social Protest // *Journal of Communication Inquiry*. 2018. Pp. 19–21. URL: <https://doi.org/10.1177/019685991880048>.
287. Grübel R.G. Carnival, Carnivalism and Bakhtin's Culture of Laughter. *Central and Eastern European Literary Theory and the West* (pp. 887–898), 2022. URL: <https://doi.org/10.1515/9783110400304-0>.
288. Gugolati M., Klien-Thomas H. The Im/Possibilities of Digitising Caribbean Carnival // *Makings Journal*. 2022. 3(1). 15 p. URL: <https://makingsjournal.com/digitizing-caribbean-carnival/>.
289. Hammond J.L. Carnival against the Capital of Capital: Carnavalesque Protest in Occupy Wall Street // *Journal of Festive Studies*. 2020. 2(1), pp. 78–101. URL: <https://doi.org/10.33823/jfs.2019.2.1.TK>.

290. Harris S. Dancing in the Streets: The Aurillac Festival of Street Theatre // *Contemporary Theatre Review*. 2004. 14(2), pp. 57–71. URL: <https://doi.org/10.1080/1026716041000128665>.

291. Hornback R.B. The Fool in Quarto and Folio King Lear // *English Literary Renaissance*. 2004. 34(3), pp. 306–338. URL: <https://doi.org/10.1111/j.0013-8312.2004.00046.x>.

292. Huizinga J. *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. Boston: Beacon, 1950. 220 p.

293. Ilić V., Ristić I. Dialogue on performative turns: From theater autonomy to the repeal. In book: *Theatre Within the Context... And not Just Theatre* (pp.10–29). Publisher: Hop.La! & Institut za pozorište, radio, film i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, 2016. P. 10–29.

294. Işikli H. Tourism, arts festival and memory // In A. S. Markou & M. Zlatkova (Eds.), *Post-Urbanities, cultural reconsiderations and tourism in the Balkans* (pp. 375–398). Herodotos, 2020.

295. Jay T. *Why we curse: a neuro-psycho-social theory of speech*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2000. 328 p. URL: <https://doi.org/10.1075/z.91>.

296. Jürgens, A.-S. Violent Clown Artists between Science & Art - 12-03-2019. URL: <https://between-science-and-art.com/violent-clown-artists-between-science-art/>.

297. Kalbermatten M.I. The role of verbal irony in conflict talk among relatives and friends in an Argentinian community // *Journal of language aggression and conflict*. 2018. 6(2), pp. 299–319. URL: <https://doi.org/10.1075/jlac.00014.kal>.

298. Kanuck S. Humor, ethics, and dignity: Being human in the age of artificial intelligence // *Ethics and International Affairs*. 2019. 33(1). URL: <https://doi.org/10.1017/S089267941800092>.

299. Kebaya C. Street Art and the Reconfiguration of Civic Advocacy in Nairobi City // *English Studies in Africa*. 2022. 66(5), pp. 1–14. URL: <https://doi.org/doi:10.1080/00138398.2023.2128>.
300. Kennedy D. Fools, Young Children and Philosophy// *Thinking: The Journal of Philosophy for Children*. 1990. 8(2). URL: <https://doi.org/10.5840/thinking1990842>.
301. Kershaw B. *The radical in performance: Between Brecht and Baudrillard*. London: Routledge, 1999. 268 p.
302. Kim J. *International theatre olympics: exchanging national traditions and leading new trends in theatre*. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Athens, Georgia, 2012.
303. Komandyshko E.F., Semenova E.A. Educational Tourism: Adoption of Management Technologies in the Activity of Universities // *Journal of Environmental Management and Tourism*. Biannuale, Vol. 8, Issue 6(22), 2017. P. 1183–1188. URL: [https://doi.org/10.14505//jemt.v8.6\(22\).04](https://doi.org/10.14505//jemt.v8.6(22).04).
304. Kowalewski M. Karnawalizacja protest // *Stanrzeczy*. 2014. 2(7), pp. 198–216.
305. Kozintsev A. War propaganda and humour: World War II German, British, and Soviet cartoons. In *War Matters: Constructing Images of the Other (1930s to 1950s)*, (pp. 84–107). Editions 'Harmattan, 2015. URL: <http://www.lira.hu/hu/konyv/szepirodalom/idegen-nyelvu/war-matters-constructing-images-of-the-other-1930s-to-1950s>.
306. Kramer C.A. Parrhesia, humor, and resistance // *Israeli Journal for Humor Research*. 2020. 9(1), pp. 22–46.
307. Kreicberga Z. Political activism as a form of theatre // LicenseCC BY-NC 4.0. 2022. Pp. 146–152. URL: <https://doi.org/10.55877/cc.vol8.172>.
308. Kutin L. *The World of Festivals. Theory and practice of aesthetic Holidays*, Varna: MC, 2018.

309. Lefebvre H. *Critique of Everyday Life*. Vol. I: Foundations for a Sociology of the Everyday. Verso, 1991. 283 p.
310. Lefebvre H. *The Urban Revolution*. Translated by Robert Bononno. Foreword by Neil Smith. Minneapolis. London, University of Minnesota Press, 2003. 196 p.
311. Le Roy Ladurie E. *Carnival in Romans*. New York, Scolar, 1980. 426 p.
312. Lipovetsky M. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press, 2011.
313. Magalhães de Oliveira G.C. Popular Justice and Street Theatre in Late Roman Cities. URL: [https://www.academia.edu/14884954/Popular Justice and Street Theatre in Late Roman Cities](https://www.academia.edu/14884954/Popular_Justice_and_Street_Theatre_in_Late_Roman_Cities).
314. Malone K. Street life: youth, culture and competing uses of public space // *Environment&Urbanization*. 2002. 14(3). P. 157–168. URL: <https://doi.org/10.1630/095624702101286197>.
315. Mangosho T., Chivandikwa N., Mlenga T. Radical Acting Techniques in Zimbabwean Street Theatre: Implications on Audience Criticality // *Journal for Studies in Humanities and Social Sciences*. 2016. 5(2), PP. 37–52. URL: <https://journals.unam.edu.na/index.php/JSHSS/article/view/1037>.
316. Matheson C.M., Tinsley R. The carnivalesque and event evolution: a study of the Beltane Fire Festival. *Leisure Studies*. 2016. 16(1), pp.1–27. URL: <https://doi.org/10.1080/02614367.2014.962591>.
317. McCaw D. *Bakhtin and Theatre: Dialogues with Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski*. Abingdon: Routledge, 2015. 264 p.
318. McDonald P. *The philosophy of humour*. Humanities-Ebooks, 2012. 140 p.
319. McGhee P.E. *Humor, its origin and development*. San Francisco: W. H. Freeman, 1979. 251 p.

320. Meiri N., Schnapp Z., Ankri A., Nahmias I., Raviv A., Sagi O., Hamad Saied M., Konopnicki M., & a Pillar G. Fear of clowns in hospitalized children: prospective experience // *European Journal of Pediatriscs*. 2017. 176(2), pp. 269–272. URL: <https://doi.org/10.1007/s00431-016-2826-3>.
321. Milohnić A. Artivistic interventions as humorous re-appropriations // *European Journal of Humour Research*. 2015. 3(2/3), pp. 35–49.
322. Moder G. Comedy and negativity // *Stasis*. 2013. 1(1), pp. 204–215. URL: <https://stasisjournal.net/index.php/journal/article/view/61>.
323. Moder G. Comedy as Performance. (pp. 231–246). *The Object of Comedy. Performance Philosophy*. Mascat, J., Moder, G. (eds). Palgrave Macmillan, 2019. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_13.
324. Molineux C. *The Role of Humour in the Evolution of Hominid Cognition and the Emergence of Language*. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy by. Department of Social and Political Sciences, Brunel University London, March, 2019. 300 p.
325. Morreall J. Alexander Kosintsev. *The Mirror of Laughter*. New Brunswick NJ: Transaction, 2010. 220 pp. // *Humor: International Journal of Humor Research*. 2013. 26(1), pp. 191–196.
326. Morreall J. *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*. John Morse a Foreword by Robert Mankoff, Cartoon Editor of *The New Yorker* A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2009. 208 p.
327. Murray N. Street theatre as propaganda: mass performances and spectacles in Petrograd in 1920 // *Studies in Theatre and Performance*. 2016. 36(3), pp.1–12. URL: <https://doi.org/10.1080/14682761.2016.1188262>.
328. Murray P.L. *The Contemporary Fool: Facilitating Participation and Resistance in the 21st Century*. In *Theatre within the Context --- and not just Theatre = Pozorište u kontekstu --- i ne samo pozorište* (pp.102 –109). Editors, urednici Irena Ristić, Vlatko Ilić. - Belgrade = Beograd: Hop. La!: Faculty of Dramatic Arts: Fakultet dramskih umetnosti, (Belgrade = Beograd: Pozitiv Print), 2016.

329. Neto E.V., Gastal S.A. Tourism and Culture: Carnival in the City of Maceió-Al (Brazil) // *Revista Lusófona de Estudos Culturais*. 2021. 8(1), pp. 221–239. URL: <https://doi.org/10.21814/rlec.2691>.

330. Noderer S. No Laughing Matter? The Potential of Political Humor as a Means of Nonviolent Resistance: A Case Study of Syria // *Zeitschrift für Friedens- und Konfliktforschung*. 2020. 9(3), pp. 255–277. URL: <https://doi.org/10.1007/s42597-020-00042-0>.

331. Ogheneruro Okpadah S. A Study of Festival Theatre to Flekstival Theatre: Emuodje Flekstival of Ekakpamre in Southern Nigeria as a Paradigm. *Africology: The Journal of Pan African Studies*. 2018. 12(1), pp. 42–55.

332. Ogunkoya N.J. Nigeria's Theatre Audience and Calabar Carnival Floats In Nigeria's theatre and drama: audiences, communities and constituencies. A Festschrift in honour of Professor John Sani Illah. Edited by: Tor J. Iorapuu and Festus O. Idoko, Published by Jos University Press Ltd, 2019.

333. Otto B. *Fools Are Everywhere: The Court Jester Around the World*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 420 p.

334. Pefanis G.P. The Streets Belong to the People: Scenes and Heterotopias in the City // *Gramma: Journal of Theory and Criticism*. 2014. 22(2). P. 179–187.

335. Penoni I. Cilende: The mask dance at the Iuvale culture festival (Angola) // *São Paulo*. 2018. 3(1), pp. 218–257.

336. Phillips S. Phenomenologies of Fire: Exploring Combustive Ethnography and the Articulating Sensorium // *Platform: Journal of Graduate students in Anthropology*. 2009. 10(1), pp.15–30.

337. Piazza M. et al. Feasibility Analysis: BorderLight International Theatre Festival // All Maxine Goodman Levin School of Urban Affairs Publications. 2018. URL: https://engagedscholarship.csuohio.edu/urban_facpub/1549.

338. Pietkiewicz-Pareek B. Street children during COVID-19 pandemic in India. *Dialogo*. 2021. 7(2), pp. 263–270. URL: <https://doi.org/10.51917/dialogo.2021.7.2>.
339. Plessner H. Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania, przełożyli i opracowali Agata Zwolińska, Zbigniew Nerczuk, Posłowiem opatrzyła Agata Zwolińska, Kęty, Wydawnictwo Antyk, 2003.
340. Popovic S., McClennen S.A. Pranksters vs. Autocrats, Cornell University Press, 2020. 96 p. <https://doi.org/10.1515/9781501756078-004>.
341. Provine R.R. Laughter: A Scientific Investigation, January. *American scientific*. 1996. 84, pp. 38–45.
342. Provine R.R., Yong Y.L. Laughter: A Stereotyped Human Vocalization // *Ethology*. 1991. 89(2), pp. 115–124. P. 116. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1439-0310.1991.tb00298>.
343. Rausser G., Strielkowski W. An Economic Analysis of the Burning Man Festival's Marketing Evolution // *Marketing and Management of Innovations*. 2023. (4), pp. 176–187. URL: <https://doi.org/10.21272/mmi.2023.4-13>.
344. Richards G. *Festival Cities: Culture, Planning and Urban Life* by John R. Gold and Margaret M. Gold, London, Routledge, London, 2020. 336 p.
345. Rogers N. *Crowds, Culture, and Politics in Georgian Britain*. New York: The Clarendon Press, Oxford University Press, 1998. 291 p.
346. Rose M.A., Semenova E.A.. Bakhtin on parody. *Bakhtinsky Vestnik*. 2021. 2(6). URL: <https://bakhtin.mrsu.ru/2021-%e2%84%966/>.
347. Rosilawati Y., Daffa N., Ariyati S. Promotion strategy of Dieng Culture Festival (DCF) as sustainable tourism based on local community // *E3S Web of Conferences* 316, 04012. 2021. URL: <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202131604012>.
348. Rousseau J.J. *Politics and the Arts: Letter to M. D'Alembert on the Theatre*, trans. Allan Bloom. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1960.
349. *Routledge handbook of Street Culture*. Edited by J.I. Ross, Routledge, 2021.

350. Rovisco M. A new 'Europe from below' Cosmopolitan citizenship, digital media and the indignados social movement // *Comparative European Politics*. 2016. 14(4), pp. 435–457. URL: <https://doi.org/10.1057/cep.2015.30>.

351. Sampietro A. Review on Buissac P. The semiotics of clowns and clowning: Rituals of transgression and the theory of laughter. London and New York: Bloomsbury // *SOLS*. 2016.10(3), pp. 497–498. URL: <https://doi.org/10.1558/sols.v10i3.30707>.

352. Santos F., Israel H. City and Spatial Dynamics: Teatro Oficina In the NIMBYs' Perspective / Cidade e dinâmicas espaciais: Teatro Oficina na perspectiva dos NIMBYs. In Conference: 10º Fórum de Pesquisa FAU-MackenzieAt: São Paulo. Project: Innovative Learning Spaces / Espaços Educacionais Inovadores, 2022. URL: <https://doi.org/10.17648/faumackenzie-2022-158988>.

353. Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985. 342 p.

354. Semenova E.A. A Clown's Laughter Specificity: From "Anesthesia of Heart" to "Synesthesia of Love" // *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2019. 11(2), pp. 1–10. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v11n2.20>. URL: <http://rupkatha.com/V11/n2/v11n220.pdf>.

355. Semenova E.A. Carnival environment and educational tourism: ways to develop creative abilities of students attending institutes of art education and cultural studies // *Opcion*. 2018. 34(85), pp. 2026–2037.

356. Semenova E.A. Carnival in Distance (Problems of communication in the digital epoch) / *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS (International conference «Education Environment for the Information Age – 2019»)* (EEIA – 2019) (pp. 742–753). 2019. 69(84). URL: <https://doi.org/10.15405/epsbs.2019.09.02.84>.

357. Semenova E.A. Carnival in the absence of the actor // *Southern Semiotic Review*. 2019. 11(3), pp. 33–48. URL: <https://doi.org/10.33234/ssr.11.3>.

358. Semenova E.A. Hospital clowning in the resocialization of adolescent girls and youth with health restrictions revista inclusiones // Revista Inclusiones. 2020. 7, pp. 465–480. URL: <https://revistainclusiones.org/pdf12/40%20VOL%207%20NUM%20ESPECIAL%20EUROASIA.pdf>.
359. Semenova E.A. Psychophysiological Aspects of Aggression and Laughter in the Contemporary Culture of Russian Rap Battle // J. Pharm. Sci. & Res. Vol. 10(7), 2018, pp.1873–1875. URL: <https://www.jpsr.pharmainfo.in/Documents/Volumes/vol10Issue07/jpsr10071860.pdf>.
360. Semenova E.A. Review on the International Bakhtin Conference “Street Theatre vs Theatre of Military Actions” (16–18 October 2019, Moscow) and Collection of Scientific Proceedings 2020 // Southern Semiotic Review. 2020. 12(2), pp. 21–52. URL: <https://doi.org/10.33234/SSR.12.2>.
361. Semenova E.A. The Literary Genre of a “Diary of Anorexia”: Aspects of Artistic Semiotics and the Practice of Thanatology // Southern Semiotic Review. 2021. 14(2), pp. 18–35. URL: <https://doi.org/doi:10.33234/SSR.14.2>.
362. Shepard B. Play, Creativity, and the New Community Organizing // Journal of Progressive Human Services, 2005. 16(2). P. 47–69. URL: https://doi.org/10.1300/J059v16n02_04.
363. Shepard B., Bogad L.M., Duncombe S. Performing Vs. The Insurmountable: Theatrics, Activism, and Social Movements. Liminalities: A Journal of Performance Studies. 2008. 4(3), pp. 1–30.
364. Sibanda N. Staging the Zimbabwean ‘revolution’: ‘Carnivalising’ the November 2017 demonstration // Critical African Studies. 2021. 13(1), pp. 1–16. URL: <https://doi.org/10.1080/21681392.2021.1894956>.
365. Snyder A. Politicizing Carnival Brass Bands in Olympic Rio de Janeiro: Instrumental Protest and Musical Repertoires of Contention // Latin American Music Review. 2020. 41(1), pp. 27–58. URL: <https://doi.org/10.7560/LAMR41102>.

366. Sombatpoonsiri J. Carnavalesque humor, emotional paradoxes, and street protests in Thailand // *Diogenes*. 2021. 63(1–2), pp. 76–88. URL: <https://doi.org/10.1177/0392192120970409>.

367. Sombatpoonsiri J. *Humor and Nonviolent Struggle in Serbia*. Syracuse University Press, 2015. 254 p.

368. Sørensen M. *Humour in Political Activism: Creative Nonviolent Resistance*. Palgrave Macmillan London, 2016. URL: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-57346-9>.

369. Sørensen M. Laughing on the Way to Social Change: Humor and Nonviolent Action Theory. *Peace & Change*. 2017. 42(1), pp. 128–156. URL: <https://doi.org/10.1111/pech.12220>.

370. Sözen U. Culture, Politics and Contested Identity among the “Kurdish” Alevi of Dersim: The Case of the Munzur Culture and Nature Festival // *Journal of Ethnic and Cultural Studies*. 2019. 6(1). URL: <https://doi.org/10.29333/ejecs/196>.

371. Spitta S.D. Revisiting the Sixties and Refusing Trash: Preamble to and Interview with Peter Schumann of Bread and Puppet Theater // *Boundary*, 2. 2009. 36(1). P. 105–125.

372. Stallybrass P., White A. *The Politics and Poetics of Transgression*, Methuen, 1986. 228 p.

373. St John G. *Alternative Cultural Heterotopia: ConFest as Australia’s Marginal Centre* (PhD thesis). La Trobe University, 1999.

374. St John G. Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at ConFest // *The Australian Journal of Anthropology*. 2001. 12(1), pp. 47–66. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1835-9310.2001.tb00062.x>.

375. St John G. Civilised Tribalism: Burning Man, Event-Tribes and Maker Culture // *Cultural Sociology*. 2017. 12(1), pp. 1–19. URL: <https://doi.org/10.1177/1749975517733162>.

376. St John G. Ephemeropolis: Burning Man, Transformation, and Heterotopia // *Journal of Festive Studies*. 2020. 2(1), pp. 289–322. URL: <https://doi.org/10.33823/jfs.2020.2.1.48>.

377. St John G. Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics in the Present // *Social Movement Studies*. 2008. 7(2), pp. 167–190. URL: <https://doi.org/10.1080/14742830802283550>.

378. St John G. Sherpagate: Tourists and Cultural Drama at Burning Man. In M. Nita, & J. H. Kidwell (Eds.), *Festival Cultures: Mapping New Fields in the Arts and Social Sciences* (1st ed., pp. 169–193), 2021.

379. Syedain A., Faisal M. A chronological study of origin and evolution of Street Theatre in India // *Journal of the Gujarat Research Society*. 2019. 21(9), pp. 208–216.

380. Talluru V. Gond festival; the ritual theatre // *Int. J. Adv. Res.* 2018. 6(11), pp. 480–484. URL: <https://doi.org/10.21474/IJAR01/8020>.

381. Taylor D. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

382. *The American Heritage dictionary of the English language*. Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2016. 2084 p.

383. Thejaswini, J.C., Shuaib Mohamed Haneef, M. Intersections of Protest, Art and Networked Space: Analysis of the Artistic Protest Post Carnival. *New Media Spectacles and Multimodal Creativity in a Globalised Asia* (pp.77–93), 2020. URL: https://doi.org/10.1007/978-981-15-7341-5_4.

384. Thompson E.P. “Rough Music” et charivari. Quelques réflexions complémentaires // *Le charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25–27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique publiés par J. Le Goff et J. Schmitt, France, 1981. P. 273–283. URL: https://doi.org/10.1515/9783110823097-025*.

385. Tinbergen N. On the aims and methods of ethology. *Zeitschrift für Tierpsychologie*. 1963. 20, pp. 410–433.

386. Tsakona V. Book review. Bouissac, Paul (2015). *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. Bloomsbury Advances in Semiotics. London: Bloomsbury, 218 p. // *European Journal of Humour Research*. 2016. 4(1), pp. 122–125.

387. Usakli H. Inner sound or forum theater to resolve communicational problems // *International Journal of Education and Science*. 2021. 4(1), pp. 26–32. URL: <https://doi.org/10.26697/ijes.2021.1.3>.

388. Vagnoli L. et al. Fear of being laughed at in Italian healthcare workers: Testing associations with humor styles and coping humor // *Current Psychology*. 2022. URL: <https://doi.org/10.1007/s12144-022-03043-9>.

389. van West, K. R. *The effects of International Poi on physical, cognitive, and emotional health in healthy older adults* [Doctoral dissertation, University of Auckland]. University of Auckland Research Repository, 2018. URL: <https://hdl.handle.net/2292/37338>.

390. Watt J. *The Whakapapa of Contemporary Fire poi*. Confirmation Report Doctorate in Social Anthropology Massey University, 2024.

391. Watt P. Street performers and street culture // *Routledge handbook of Street Culture*. Edited by J.I. Ross (pp. 38–47). Routledge, 2021.

392. Whyte W.F. *Street corner society: The social structure of an Italian slum*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1943.

393. Wihstutz B. Introduction. *Performance and the Politics of Space Theatre and Topology* /Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, 2013. P. 1–12.

394. Wilcox D. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. By Baz Kershaw. London: Routledge, 1999. 252 p. // *Theatre Research International*. 2000. 25(03), pp. 303–304. URL: <https://doi.org/10.1017/S0307883300019866>.

395. Zupančič A. *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2007. 230 p.

Интернет-источники

396. Актёрская импровизация в театре «Лицедеи». URL: https://pikabu.ru/story/akterskaya_improvizatsiya_v_teatre_litsedei_9871143.

397. «ВАУ» театр. URL: https://t.me/vau_theatre.

398. Владимир Машков пригласил москвичей на шествие уличных театров на Арбате. URL: https://www.1tv.ru/news/2024-06-24/479306-vladimir_mashkov_priglasil_moskvichey_na_shestvie_ulichnyh_teatrov_na_arbat_e?ysclid=lz01fcep0s559728978.

399. В Пушкине традиционный осенний градоведческий фестиваль «Театр Улиц». URL: <https://peterburg.center/event/v-pushkine-tradicionnyy-osenniy-gradovedcheskiy-festival-teatr-ulic-2021.html?ysclid=lqs5mpieyv48655191>.

400. Государственный уличный театр Картонии. URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-867235721718-gosudarstvennii-ulichnii-teatr-kartonii>.

401. Деревенский театр (проект Театра-ЭКС). URL: <https://t.me/dere127>.

402. «Деревенский театр»: съезд «СМЕХОТВОРЕЦ». URL: <https://xn--80arbcimq.xn--80aaccp4ajwpkgbl4lpb.xn--p1ai/news/kultura/derevenskiy-teatr-sezd-smekhotvoretz/?ysclid=lrbpxacwxb474356090>.

403. Дискуссия «Уличный театр: новые технологии, перспективы и будущее» в рамках Фестиваля будущего театра (Москва, 24 февраля 2020 г.). URL: <https://festival-budushchego-teat.timepad.ru/event/1240342/>.

404. Желтая Мельница. Замечательный сад и творческая лаборатория Славы Полунина. URL: <https://moulinjaune.com/ru/>.

405. Зарецкая Ж. «Караван мира»: как это было 25 лет назад // Фонтанка. ру. 13 июля, 2014. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/1655/?ysclid=lor5cn9fwv194965382>.

406. Инженерный театр «АХЕ». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-654313436121-inzheneronii-teatr-axe>.
407. Клоун-театр «Микос». URL: https://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-176981998554-klounteatr-mikos?ysclid=lrbrszr93i411708951.
408. «Культурный обмен» телеканала ОТР (выпуск от 8.07.2012). URL: <https://otr-online.ru/programmy/kulturnii-obmen-s-ulichnye-teatry-gosti-hudruk-teatra-yeks-2706.html?ysclid=lrbpmyhls814679716>.
409. Мастерская. Сделано в Картонии. URL: <http://madein.cardboardia.info/events>.
410. Медиапрограмма в рамках Всероссийской студенческой научно-практической конференции высшего и профессионального образования «Театр [независимый и любительский]: актуальные вопросы теории, практики и педагогики» (Новосибирск, 16 февраля 2022 г.). URL: <https://rutube.ru/video/c40644994bda671940707485f06e31f5/?r=wd>.
411. Международный фестиваль «Яркие люди»: два дня, 10-ти часовое театральное шоу и главные культурные институции города. URL: <https://mr.moscow/pyatyj-mezhdunarodnyj-festival-yarkie-lyudi-dva-dnya-10-ti-chasovoe-teatralnoe-shou-i-glavnye-kulturnye-institutsii-goroda/>.
412. Международный фестиваль уличных театров «PermInterFest». URL: <https://reproductions.livejournal.com/>.
413. Механический экспериментальный театр «Злые рыбы». URL: <https://www.angryfish-fire.com/>.
414. Новикова В. Актеры безумствовали. Пожарные безмолвствовали. URL: <https://ryazan-news.net/culture/2019/08/25/27377.html>.
415. «Ночной канал» телеканала «Столица», 2009 г. URL: https://vk.com/video15760029_120718984?ysclid=lrpuxu261195286367.
416. Об АХЕ. URL: <https://akhe.ru/ru/about/>.
417. Огненные люди. URL: <https://www.fireshow.ru/main/>.

418. Одна из акций движения «Вернуть себе улицы». URL: <https://utopiaorbust.files.wordpress.com/2010/09/reclaim-the-streets4.png>.

419. Одна из акций движения «Захвати Уолл-Стрит», 2011. URL: https://roarmag.org/wp-content/uploads/2015/10/Occupy-Wall-Street_Webf.jpg.

420. Письма из провинции. Торопец. URL: <https://smotrim.ru/video/2422181?ysclid=lrbsnxhlm9721673336>.

421. Платоновский фестиваль искусств организует лабораторию уличного театра и поставит спектакль. URL: <https://smotrim.ru/article/2673761?ysclid=lrbsk0iitp27162943>.

422. Представители подпольной повстанческой армии клоуны обнимают полицейского. URL: <http://www.radioscanner.ru/uploader/2009/climatef.jpg>.

423. Представительница подпольной повстанческой армии говорит в мегафон, который держит рукой полицейский. URL: https://news.wttw.com/sites/default/files/styles/json_lg/public/field/image/clown1.jpg.

424. Проект «Дураки на Волге», 2003. URL: http://shipoffools.ru/school/volga_fools.php.

425. Проект «Хор Дурацкого» уличного театра «Театр имени которого нельзя называть». URL: https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_brief/6919982/pub_626960cb47fe2703e5f1e310_626960cb47fe2703e5f1e311/scale_1200.

426. Российский союз уличных театров и артистов. URL: <http://streetrussia.com/>.

427. Силюнас В.Ю. Счастливый круг игры. К итогам Третьей Всемирной театральной олимпиады. URL: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_cul_itog.htm.

428. Слава Полунин: я хочу во взрослом найти ребёнка. URL: <https://tass.ru/interviews/8697437?ysclid=lrbsch87p208192987>.

429. Спектакль «Улитная рапсодия» Театра «Комик-Трест» на фестивале уличных театров «Елагин Парк». URL: <https://i.ytimg.com/vi/J95FjFaYV58/maxresdefault.jpg>.
430. Тайна хранителя времени. URL: <https://puppet.ru/performances/tayna-hranitelya-vremeni?ysclid=lrbmij6ymn843470802>.
431. Театральные представления «Золотые выходные. Парад уличных театров» в Гатчинском парке. URL: https://m.vk.com/wall-140063603_5997.
432. Театр «АспектР». URL: https://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-767486367511-teatr-aspekt?ysclid=lrbrophuam542018433.
433. Театр «Высокие братья». URL: <https://vk.com/tallbrotherscircus?ysclid=lrbmgampz377662624>.
434. Театр «Злые рыбы» на фестивале уличных театров «Елагин Парк». URL: <https://mr-7.ru/static/records/5c27c768bcdb4ceба7a68a8ede3b3734.jpeg>.
435. Театр имени Которого Нельзя Называть. URL: http://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-668027604271-teatr-imeni-kotorogo-nelzya-nazivat.
436. Театр имени Которого Нельзя Называть. URL: <https://kotorogo.ru>.
437. Театр клоунов «Пампуш». URL: <https://m.vk.com/teatroclownspampush>.
438. Театр «Мимикрия». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-885622930908-teatr-mimikriya>.
439. Театр «Пластилиновый дождь». URL: https://katalog.streetrussia.com/street_theatres/tproduct/231978888-813113238181-teatr-plastilinovii-dozhd?ysclid=lrbtriz7bmw150837131.
440. Театр СоЛу. URL: <https://vk.com/solutheatre>.

441. Театр «Странствующие куклы господина Пэжо». URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-626767208119-teatr-stranstvuyuschie-kukli-gospodina-p>.
442. Театр «Странствующие куклы господина Пэжо». URL: <http://new.pejo.ru>.
443. Театр «Странствующие куклы господина Пэжо». URL: https://ya.ru/images/search?from=tabbar&img_url=https%3A%2F%2Fbel.cultreg.ru%2Fuploads%2Fc56e6af61decd5f343a6629111daa2e6.jpeg&lr=141813&pos=22&rpt=simage&text=уличный%20театр%20яндекс%20картинки.
444. Театр-ЭКС. URL: <http://katalog.streetrussia.com/tproduct/231905700-311896581594-teatr-eks>.
445. Театр «Эскизы в пространстве». URL: <https://vk.com/eskizi?ysclid=lrbrm07vai625466168>.
446. Феномен петербургского независимого театра 90-х. // Театръ. URL: <https://oteatre.info/fenomen-peterburgskogo-nezavisimogo-teatra-90-h/?ysclid=lub2masjik764972126>.
447. Фестиваль уличного искусства «Живые улицы». URL: https://m.vk.com/album-26391480_221731203.
448. Фестиваль уличного искусства «Пластилиновый дождь». URL: <https://vk.com/festpd>.
449. Фестиваль уличного искусства «Передвижник». URL: <https://vk.com/festgelenjik>.
450. Фестиваль «УуУ». URL: https://streetrussia.com/uuu_22.
451. Фестиваль уличных артистов «Белгородский Арбат». URL: <https://m.vk.com/arb31>.
452. Фестиваль уличных искусств в Судаче. URL: https://m.vk.com/wall-29007530_20303.
453. Фестиваль уличных искусств «Улитка». URL: <https://m.vk.com/ulitkapolzi>.

454. Фестиваль уличных театров «АЙДА ФЕСТ». URL: https://m.vk.com/aida_fest.

455. Фестиваль уличных театров «Айда Фест», Уфа, 2023. URL: <https://api.rbsmi.ru/attachments/c28ce3119a9747e7135229ef12860b300fdae8dc/store/crop/0/0/1500/1000/1500/1000/35/1ec795a8acdffb33f1ce67a8bc96f19af5dee2d23f94494ff91b77bf34ad/SHAH9708.JPG>.

456. Фестиваль уличных театров «Айда Фест», Уфа, 2023. URL: <https://storage.myseldon.com/news-pict-45/4582D3D0FA5CB3D87F50CF15A5D60C96>.

457. Фестиваль уличных театров «Айда Фест», Уфа, 2023. URL: <https://api.rbsmi.ru/attachments/773e0158ccd4cc32578a84173aab96178e313de0/store/crop/0/40/1280/723/1280/723/0/598e0b4747cafa408f1eed088b53b601cdfc43e42a170df91099f9b67dfd/752D96CE-0F95-4220-95B0-8CFAAC846636.jpeg>.

458. Фестиваль уличных театров «Арт-Планета». URL: <https://m.vk.com/streetfestartplaneta>.

459. Фестиваль уличных театров в Архангельске. URL: <http://streetfestival.tilda.ws/>.

460. Фестиваль уличных театров в Череповце. URL: <https://m.vk.com/theaterche>.

461. Фестиваль уличных театров «Вселенский карнавал огня». URL: <https://m.vk.com/karnavalfire>.

462. Фестиваль уличных театров в Суздале. URL: <https://m.vk.com/suzdalfut>.

463. Фестиваль уличных театров «Город счастья». URL: <https://m.vk.com/futnalchik>.

464. Фестиваль уличных театров «Елагин парк». URL : <https://elaginfest.tilda.ws/>.

465. Фестиваль уличных театров «Золотая карусель». URL: <https://artuzel.com/content/festival-ulichnyh-teatrov-zolotaya-karusel>.

466. Фестиваль уличных театров и спектаклей «ВНЕСТЕН». URL: <https://m.vk.com/vnesten.omsk>.
467. Фестиваль уличных театров «Легкие Крылья». URL: <https://m.vk.com/@karakuzfest-teatry>.
468. Фестиваль уличных театров «На Карповке». URL: <https://allfest.ru/festival-2023/na-karpovke>.
469. Фестиваль уличных театров «Нашествие необычного». URL: https://m.vk.com/yar.fest_pr.
470. Фестиваль уличных театров «Сны улиц». URL: <https://m.vk.com/streetdreams2023>.
471. Фестиваль уличных театров «Театральный дворик». URL: https://m.vk.com/teatr_dvorik.
472. Фестиваль уличных театров «Театры без крыш». URL: <https://m.vk.com/event215421339>.
473. Фестиваль уличных театров «Флюгер». URL: <https://center-projects.ru/event/festival-ulichnyh-teatrov-2022/>.
474. Фестиваль уличных театров «ФУТУР». URL: https://m.vk.com/futur_fest.
475. Чуликова Е. Рецензия на спектакль в Театре на Таганке «Чёрная кошка, белый кот» // INC NEWS. 6 февраля 2023. URL: <https://inc-news.ru/cultures/2:93205>.
476. Terra Mobile - Улицы-дома (оригинал, 1989). URL: https://vk.com/video-19636097_456239041?ysclid=lrbqz56ev4147334719.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Илл. 1. Одна из акций движения «Захвати Уолл-Стрит», 2011⁷⁶³



Илл. 2. Одна из акций движения «Вернуть себе улицы»⁷⁶⁴



⁷⁶³ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: https://roarmag.org/wp-content/uploads/2015/10/Occupy-Wall-Street_Webf.jpg.

[Дата обращения: 08.12.2023.]

⁷⁶⁴ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: <https://utopiaorbust.files.wordpress.com/2010/09/reclaim-the-streets4.png>. [Дата обращения: 08.11.2023.]

Илл. 3. Представители подпольной повстанческой армии клоуны обнимают полицейского⁷⁶⁵



Илл. 4. Представительница подпольной повстанческой армии говорит в мегафон, который держит рукой полицейский⁷⁶⁶



⁷⁶⁵ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: <http://www.radioscanner.ru/uploader/2009/climatef.jpg>. [Дата обращения: 08.11.2023.]

⁷⁶⁶ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: https://news.wttw.com/sites/default/files/styles/json_lg/public/field/image/clown1.jpg. [Дата обращения: 08.11.2023.]

Илл. 5. Рисунки на открытках принадлежат театру
«Bread and Puppet»⁷⁶⁷



Илл. 6. Рисунок на открытке.

Авторские права принадлежат театру «Bread and Puppet»⁷⁶⁸



⁷⁶⁷ Источник изображения: архив автора.

⁷⁶⁸ Там же.

Илл. 7. Рисунок на открытках. Авторские права принадлежат театру «Bread and Puppet»⁷⁶⁹



Илл. 8. Фото обложки буклета 1999 года под названием «Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas». Авторские права принадлежат издательству «Bread and Puppet»⁷⁷⁰



⁷⁶⁹ Там же.

⁷⁷⁰ Там же.

Илл. 9. Обложка буклета компании «Bread and Puppet» под названием «Женщина без перчаток». Авторские права принадлежат Питеру Шуману. 1992 год⁷⁷¹



Илл. 10. Разворот буклета⁷⁷²



⁷⁷¹ Там же.

⁷⁷² Там же.

Илл. 11. Театр «Bread and Puppet» в Москве, на Старом Арбате, 1988 год⁷⁷³



Илл. 12. На фото И.П. Уварова, актёры театра «Bread and Puppet». Москва, Старый Арбат, 1988 год⁷⁷⁴



⁷⁷³ Там же.

⁷⁷⁴ Там же.

Илл. 13. Фото музыкантов Театра-ЭКС в гриме, перед выступлением⁷⁷⁵



Илл. 14. Фото музыканта Театра-ЭКС в гриме, перед выступлением⁷⁷⁶



⁷⁷⁵ Там же.

⁷⁷⁶ Там же.

Илл. 15. Фото актрисы Театра-ЭКС в гриме⁷⁷⁷



Илл. 16. Фото актёров Театра-ЭКС в гриме, после выступления⁷⁷⁸



⁷⁷⁷ Там же.

⁷⁷⁸ Там же.

Илл. 17. Фото актрисы Театра-ЭКС в гриме, во время выступления⁷⁷⁹



Илл. 18. Фото актрисы Театра-ЭКС в гриме, перед выступлением⁷⁸⁰



⁷⁷⁹ Там же.

⁷⁸⁰ Там же.

Илл. 19. Фото актёра Театра-ЭКС в гриме, перед выступлением⁷⁸¹



Илл. 20. Фото актёров Театра-ЭКС в гриме, перед выступлением⁷⁸²



⁷⁸¹ Там же.

⁷⁸² Там же.

Илл. 21. Фото актрисы Театра-ЭКС во время выступления⁷⁸³



Илл. 22. Фото актрисы Театра-ЭКС перед выступлением⁷⁸⁴



Илл. 23. Фото актёра Театра-ЭКС перед выступлением⁷⁸⁵



⁷⁸³ Там же.

⁷⁸⁴ Там же.

⁷⁸⁵ Там же.

Илл. 24. Уличный театр «Странствующие куклы Господина Пэжо»⁷⁸⁶



Илл. 25. Спектакль «Улитная рапсодия» Театра «Комик-Трест» на фестивале уличных театров «Елагин Парк»⁷⁸⁷



⁷⁸⁶ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: https://ya.ru/images/search?from=tabbar&img_url=https%3A%2F%2Fbel.cultreg.ru%2Fuploads%2Fc56ebaf61decd5f343a6629111daa2e6.jpeg&lr=141813&pos=22&rpt=simage&text=уличный%20театр%20яндекс%20картинки. [Дата обращения: 08.11.2023.]

⁷⁸⁷ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: <https://i.ytimg.com/vi/J95FjFaYV58/maxresdefault.jpg>. [Дата обращения: 08.11.2023.]

*Илл. 26. Театр «Злые рыбы» на фестивале уличных театров
«Елагин Парк»⁷⁸⁸*



Илл. 27. Фестиваль уличных театров «Айда Фест», Уфа, 2023⁷⁸⁹



⁷⁸⁸ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: <https://mr-7.ru/static/records/5c27c768bcd4ceba7a68a8ede3b3734.jpeg>. [Дата обращения: 15.11.2024.]

⁷⁸⁹ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: <https://api.rbsmi.ru/attachments/c28ce3119a9747e7135229ef12860b300fdae8dc/store/crop/0/0/1500/1000/1500/1000/35/1ec795a8acdffb33f1ce67a8bc96f19af5dee2d23f94494ff91b77bf34ad/SНАН9708.JPG>. [Дата обращения: 08.11.2023.]

Илл. 28. Фестиваль уличных театров «Айда Фест», Уфа, 2023⁷⁹⁰



Илл. 29. Фестиваль уличных театров «Айда Фест», Уфа, 2023⁷⁹¹



⁷⁹⁰ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: <https://storage.myseldon.com/news-pict-45/4582D3D0FA5CB3D87F50CF15A5D60C96>. [Дата обращения: 08.11.2023.]

⁷⁹¹ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: <https://api.rbsmi.ru/attachments/773e0158ccd4cc32578a84173aab96178e313de0/store/crop/0/40/1280/723/1280/723/0/598e0b4747cafa408f1eed088b53b601cdfc43e42a170df91099f9b67dfd/752D96CE-0F95-4220-95B0-8CFAAC846636.jpeg>. [Дата обращения: 08.11.2023.]

Илл. 30. Проект «Дураки на Волге», 2003⁷⁹²



Илл. 31. Проект «Хор Дурацкого» уличного театра «Театр имени которого нельзя называть»⁷⁹³



⁷⁹² Изображение размещено в свободном доступе на официальном сайте центра В.И. Полунина и доступно по ссылке: URL: http://shipoffools.ru/school/volga_fools.php. [Дата обращения 08.11.2023.]

⁷⁹³ Изображение размещено в свободном доступе на платформе: URL: https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_brief/6919982/pub_626960cb47fe2703e5f1e310_626960cb47fe2703e5f1e311/scale_1200. [Дата обращения: 08.11.2023.]

Илл. 32. Фото арт-объекта «Шарабан». Автор Ю.А. Берладин⁷⁹⁴



Илл. 33. Фрагмент уличного представления Театра-ЭКС
«Огонь от-кутю»⁷⁹⁵



⁷⁹⁴ Из личного архива Ю.А. Берладина.

⁷⁹⁵ Там же.

Илл. 34. Уличное представление Театра-ЭКС⁷⁹⁶ на VI Фестивале уличных театров «Вселенский карнавал огня», 2015 Москва



Илл. 35. Уличное представление Театра-ЭКС «Часы»⁷⁹⁷



⁷⁹⁶ Там же.

⁷⁹⁷ Там же.

Илл. 36. Студенты МГУКИ в «Деревенском театре, 2010 год»⁷⁹⁸



*Илл. 37. Фото здания бывшего спортивного зала в деревне Крест.
2008 год⁷⁹⁹*



⁷⁹⁸ Источник изображения: архив автора.

⁷⁹⁹ Там же.

*Илл. 38. Фото здания спортивного зала в процессе реконструкции⁸⁰⁰,
2009 год*



Илл. 39. Студенты МГУКИ в «Деревенском театре». 2010 год⁸⁰¹



⁸⁰⁰ Там же.

⁸⁰¹ Там же.