



Л.Н. Коптев

ПЕРЕСОЗДАНИЕ ФОЛЬКЛОРА

В статье рассматриваются обоснования, условия и пути пересоздания сказки. Сказку можно воспроизвести как пересказ, как игру, как театрализацию, как театральный спектакль. При постановке сказки необходимо вскрыть мифологический уровень её содержания. Предлагается использовать четыре принципа структурирования этого уровня: метафоричность, катастрофичность, цикличность, космологичность.

Ключевые слова: Фольклор, пересоздание, игра, театр, сказка, миф, творчество, символ, сказитель, театрализация, творческая готовность, сценарий, анализ, режиссёр, метафоричность, катастрофичность, цикличность, космологичность



программу обучения студентов Санкт-Петербургского университета сервиса и экономики (СПбГУСЭ) по специальности «Социально-культурный сервис и туризм» был введён предмет «Основы культурно-художественной деятельности». Основной художественной деятельностью, на примере которой изучались её закономерности, стал театр, одним из итоговых заданий, выполняемых студентами, явилась постановка русской народной сказки. Ниже мы попытаемся дать обоснование необходимости такого подхода к образовательному процессу и изложим его основные позиции, важнейшей из которых является освоение мифо-символического уровня сказки как при её анализе, так и при разработке замысла постановки.

Вхождение в культуру своего народа начинается в раннем детстве вместе с освоением родного языка. На этом языке мать, отец, дедушка, бабушка рассказывают ребёнку сказки, исполненные загадочных символов, неразгаданность которых западает в память и тревожит своей тайной бессознательно всю жизнь. В детском саду и школе сказки театрализируются, но язык театрализации чаще всего не удаётся привести в соответствие с глубинным смыслом сказки. Педагогика тяготеет к игре, а не к смыслу. Мифопоэтика сказки заменяется, так сказать, социопоэтикой. Поэтизируются

социально-нравственные отношения, в этом и видится смысл не только бытовой сказки, но и животной, и волшебной, и авантюрно-приключенческой. Сказка приравнивается к ролевой игре, что не позволяет раскрыть её фундирующее значение в культуре. Представляется важным повернуть педагогику досуга от развлечения и морализаторства на материале сказки к раскрытию глубинных оснований творчества; раскрыть в процессе коллективного или группового творчества глубоко запятанные архетипы первообразы, ориентированные на свойственные мифу и обряду космически-возвышенное и идеально-упорядочивающее мир начала.

Педагогика всегда ценила игровое значение сказки: организовать взаимодействие детей, подростков, чтобы они могли окунуться в игровую стихию на основе вполне понятных принципов условности, воображения, действенности, состязательности, нравственной определённости. Однако адаптация сказки к игре не отменяет содержащийся в ней смысл. Как и всякий художественный текст, сказка, представляет собой некую загадку, тайну, требующую усилий при разгерметизации её, а так же требует знания кода, шифра, без которого смысл произведения остаётся тёмным. Приходилось видеть такие педагогические «эксперименты», когда сказку «Репка» ставили без репки, заменяя её... красной морковкой больших размеров, - какая разница!? Для играющих, действительно, всё равно, что вытаскивать, тем более, что за репку-морковку держится только Дедка. Но в этой постановке, рассчитанной на зрительское восприятие, никто не задавался вопросом: что это за Репка такая, которую невозможно вытащить даже совместными усилиями и только вмешательство Мышки приводит « коллектив» к успеху? Да и что это за Мышка такая, которая, появляясь в сказках, всегда производит какие-то чудесные действия? Да и каким образом должны цепляться друг за друга люди и звери, чтобы умножить усилия, не говоря уже об изменённых отношениях «охотник-добыча» между кошкой и мышкой? Играют же люди, а у людей есть руки – проблемы нет. Но проблема есть. И состоит она в наличии внебытовых мотиваций для художественного исполнения этой сказки, текст которой насыщен символикой, а персонажи и предметы включены в давно забытую мифологию, ключ к которой необходимо разыскать, если мы хотим припасть к источнику народного мифопоэтического сознания, породившего основы нашей художественной культуры.

Случается, обращаются к сказкам и в молодёжном возрасте, и даже взрослые с удовольствием «переиначивают» сказки на своих корпоративных вечеринках. Ставят-играют наиболее знакомые «Колобок», «Репку», «Курочку Рябу». Постановки эти исполнены чаще всего своеобразного ритуала смехового расставания с детской верой в подлинность сказочных событий и наполнены бытовыми реалиями в знаковой функции. А сказка, как показывают исследования В.Я.Проппа (4), вполне достоверно отражает историческую действительность, но не на бытовом уровне, а на уровне обрядовой деятельности. Но для нас – носителей «расколдованного сознания» сказка запечатана семью печатями, скрыта за семью дверями, за семью замками. Язык её

тёмен, порой алогичен и даже способен поставить в тупик, в случае явных несоответствий нашим бытовым реалиям: Правда женится на царевне, как рассказывается в сказке «Правда и кривда». Но ведь, Правда у нас – женского рода.

Герметичность сказки, потеря ключей к её расшифровке заставляет наше сознание отнестись к «странностям» и «алогизмам» сказки как к чему-то ей изначально присущему. Нормальны – мы, это сказка ненормальна, устарела и даже первобытна, оставшись далеко в прошлом, и потому слабо востребована сегодня. Хотя ещё в первой четверти XX века здравствовали и творили Есенин и Клюев, немного ранее – Чехов и Тютчев, позднее – Шолохов, Абрамов и Шукшин, творческое сознание которых явственно опиралось на народное мифопоэтическое сознание, когда-то эти сказки породившее. Причаститься коллективному сознанию своего народа, отомкнуть затворённые источники, тайно подпитывающие его дух, и прильнуть к ним – вот задача, важность которой в эпоху надвигающейся глобализации ощущают и большие, и малые народы планеты. Обрести идентичность, обратившись к общим корням когда-то единой культуры, - значит противостоять унификации по изготовленным шаблонам безблагодатного современного бытия.

Человек-творец находится в центре наших размышлений. Мифопоэтическое сознание с древних времён способно было проявляться и в рассказывании сказок, и в песне, и в танце, и в театральном действе, и в прикладном искусстве. Потеряв естественную животворящую среду - сакрализованную природу - городской человек не утратил собственной творческой природы, с трудом возвращаясь к пониманию её сакрального характера. Ещё в 1932 году в работе «Два источника морали и религии» Андри Бергсон высказал идею о мифотворческом характере художественной деятельности. К.-Г.Юнг(5) раскрыл содержание мифотворческой природы человека – его архетипы-первообразы, коренящиеся в коллективном бессознательном. Архетипы – это психические комплексы, совокупность готовностей, способных развернуться в символы и проявиться во сне, в видениях, в творчестве. Так создавались мифы и сказки. Потеряв священный характер, сказки сохранили издревле идущую символику, обладающую мощной энергетической насыщенностью. Этой энергией питался и питается и сам сказитель, и его слушатели.

Мы полагаем, что в процессе творчества, перейдя в состояние творческой готовности (под которой мы понимаем мобилизацию потенциала перехода на более высокий уровень организации художественного материала)(2), человек воспроизводит (пересоздаёт) не только традиционные тексты сказок, мифов, но и собственное бытие в творчестве, свою экзистенцию - индивидуальную и коллективную. Экзистенция человека в творчестве, как его актуальное существование, обладает собственной символикой, которая воспроизводится наряду с традиционными символами и мифемами, запечатлёнными в сказке. Экзистенция в творчестве роднит древнего человека с современным. Творческое переживание охотника или земледельца, облачённое в сим-