УДК 792.051:7.071.2:316.772.5
5.10.1. Теория и история культуры, искусства
https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-2(11)-39-71

МЕЖДУ ЕНОТОМ И ЦЫГАНОМ: УЛИЧНЫЙ АКТЕР В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Елена Семенова,
Некоммерческое партнерство «Театр-ЭКС» (Москва, Россия)

Elena Semenova,
Noncommercial partnership "Theatre-EX" (Moscow, Russia)

ORCID: 0000-0002-1316-3162
e-mail: semenova05@list.ru

Для цитирования статьи:
Семенова, Е. А. (2025). Между енотом и цыганом: уличный актер в поисках утраченной идентичности. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 2*(11), 39-71. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-2(11)-39-71

Аннотация. Предметом исследования выступает самопрезентация деятелей уличного театра в современной медиакультуре и ее связь с профессиональной идентичностью. Обращение к данной теме обусловлено тем, что искусство уличного театра нередко ассоциируется с целым рядом девиаций, затрудняя возможность очерчивания его контуров в рамках традиционных форм театральной деятельности. Гипотеза исследования состоит в предположении о существовании двух доминирующих видов профессиональной самопрезентации деятелей российского уличного театра,

первый из которых находится в непосредственной связи с профессиональной идентификацией, а второй – намеренно дистанцирован от нее в силу ее стигматизации. Материалом для анализа самопрезентации представителей уличного театра послужили: онлайн-общение деятелей уличного театра, цифровая презентация творчества, опрос. Методологический каркас исследования составила концепция стигмы Э. Гоффмана. В результате исследования гипотеза о двух доминирующих видах профессиональной самопрезентации подтвердилась не полностью. В большинстве самопрезентаций деятелей уличного театра обнаруживается стремление продемонстрировать комическую самопародию как явную привилегию своей профессии. Смеховая авторефлексия своей профессиональной деятельности, отражаемая в шутливой самостигматизации, позволяет отнести современного уличного актера к представителям неформального института дестигматизации уличного искусства, к которым традиционно относятся скоморохи, балаганщики, шуты и клоуны.

Ключевые слова: уличный актер, балаган, скоморох, профессиональная идентичность, самопрезентация, клоун, стигма, самопародия, самостигматизация, Э. Гоффман.

Уличный актер: в поисках утраченной идентичности

Обращение к самопрезентации деятелей уличного театра в современной медиакультуре видится крайне актуальным и своевременным, поскольку указанный вид искусства востребован в современной зрелищной культуре. Однако, несмотря на то, что уличный театр является древнейшим видом театрального искусства, процесс его развития и легализации на протяжении всей истории существования протекает далеко не безболезненно, что обусловлено целым рядом обстоятельств. Отметим, что социальный статус уличного искусства в мире стал повышаться только в начале нынешнего века. В России это во многом произошло благодаря инициативе В. И. Полунина, сделавшего очень много в плане возрождения традиций смеховой культуры в нашей стране.

В отличие от классического актера, играющего в закрытой театральной коробке, место творческого самовыражения уличного актера – улица, отношение к которой у горожан остается неоднозначным [Pefanis, 2014: 180]. С одной стороны, улицы, в широком понимании, представляют собой общественную, номическую зону городского пространства. С другой стороны, они же остаются потенциальным местом массовых беспорядков, обладающим высоким девиационным потенциалом. Не случайно в криминологии улица определяется как потенциальное или актуализированное место совершения преступления. В словаре английского языка слово «улица» связывается с такими понятиями, как «бездомный», «безработный»; «вышедший из тюрьмы человек»; «уличное происшествие»; «уличные бои» и т. п.

Например, для того чтобы сократить число индивидов, праздношатающихся по улицам, в Лондоне даже был введен закон, согласно которому человек, находясь на улице, должен не стоять, а только лишь идти. Бездомный в Чикаго, например, раньше мог

> *«спокойно сидеть и “клянчить” на улице, но, покинув свой пятачок, <…> должен выглядеть так, словно направляется в конкретное место по делам» [Гоффман, 2017: 123].*

Да и в русском языке слово «улица» также имеет ряд явно негативных коннотаций, в числе которых

> *«уличные торговцы, певцы, художники (“работающий в пространстве улицы” – “не очень профессиональный, не очень серьезный”), уличный мальчик (“проводящий значительное время на улице” – “бесконтрольный, беспризорный”) <…> “удовлетворяющий вкусам, запросам обывателей; пошлый”» [Мао, 2017: 113].*

Одно из определений слова «улица», приведенное в толковом словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, –

> *«компания (обычно праздно проводящая время вне дома), противопоставляемая семье по своему отрицательному влиянию на детей, подростков» [Бицадзе, 2018: 133].*

Помимо столь противоречивой этимологии слова «улица», на понижение социального статуса уличного актера дополнительно влияет и историческая родословная его профессии, в которой присутствуют шуты, клоуны, скоморохи, балаганщики, бродячие комедианты, мимы и другие участники или же устроители разного рода зрелищ. Все эти фигуры не одно столетие находились в статусе стигматизированных. Напомним, что термин «стигма» восходит к греческой культуре, в рамках которой было принято вырезать или выжигать знаки на коже преступников, рабов и предателей, чтобы идентифицировать их как безнравственных [Bos et al., 2013: 1]. Согласно Э. Гоффману, стигма – характеристика человека с «испорченной идентичностью», у которого ярко выраженное «несоответствие между виртуальной и реальной социальной идентичностью» [Goffman, 1963: 3] приводит к тому, что он «становится дискредитированным перед лицом не принимающего его мира» [Goffman, 1963: 19].

Многочисленные исторические документы свидетельствуют о стигматизации скоморохов, отношение к которым было двойственным. Во многих отечественных уставных грамотах, например, встречается фраза: «А скоморохом у них в волости играти не ослобожает» [Скоморохи в памятниках письменности, 2007: 18, 29], означающая, что скоморошье творчество не

запрещалось. В приговорных же грамотах, напротив, приказывалось «прохожих скоморохов в волость не пущать» [Скоморохи в памятниках письменности, 2007: 40].

В творчестве этих предков уличного актера мы обнаруживаем не только отсутствие внешних, столь привычных для классического театрального искусства компонентов, в числе которых: сценические подмостки, драматургическая основа, режиссура и многие другие хорошо знакомые специалистам и любителям моменты, но и принципиально иную профессиональную идентичность. В отличие от актеров драматического театра, скоморохи традиционно специализировались на развлечении публики не только актерской игрой, но и пением, танцами, акробатическими трюками, виртуозно-эксцентричным владением музыкальными инструментами, дрессурой и искусством укрощения опасных и экзотических видов животных, хрестоматийными из которых традиционно были медведи. Скоморохи также были известны как любители «играть сильно», то есть просить и даже вымогать деньги у прохожих (ил. 1).

Другие близкие «родственники» уличных актеров – балаганщики – прославились тем, что откровенно «строили свою деятельность <...> на надувательстве публики» [Уварова, 2018: 21], которое и составляло «залог получения "балаганного удовольствия"» [Уварова, 2018: 21]. Кроме того, основными действующими лицами балагана являлись люди с физическими особенностями. И. П. Уварова считает, что балаган,

> *«рекрутируя подобный тип с его отклонениями от нормы (а балаган, <...> собирает персон со всевозможными отклонениями), пользовался их возможностями, склонностью к клоунаде» [Уварова, 2018: 22].*

Другими словами, в балагане стигма субъектов не только парадоксальным образом переходила из клейма в разряд профессиональной компетенции, но и трансформировала самих балаганщиков в устроителей эксклюзивного зрелища.

Ил. 1. Актриса уличного театра в образе слепой уличной певицы на частном корпоративном празднике, 2008-2009 (?), Россия, Москва. Фото из личного архива автора.

В результате вышесказанного можно предположить, что с шутами и клоунами уличных актеров роднит не столько маргинальность статуса и поступков, намеренное отчуждение от общепринятых социокультурных контекстов посредством использования пародийных и трансгрессивных театральных (артистических) жестов [Lipovetsky, 2011: 18–19], сколько стремление легально применять стигму для «вторичной выгоды» [Goffman, 1963: 10]. Напомним, что понятие «вторичная выгода» употребляется Э. Гоффманом по отношению к индивиду, использующему свою стигму не только в целях оправдания своих бед и несчастий, связанных непосредственно с ней, но и для неудач, с ней никак не связанных [Goffman, 1963: 10].

Например, человек, на протяжении жизни пользовался преимуществами своего стигматизированного положения, имея физический дефект. Однако в силу тех или иных обстоятельств, неожиданно избавившись от него, он остался без алиби, которое позволяло ему пользоваться особыми социальными льготами. Утратив своей инклюзивный статус, индивид настойчиво продолжал искать способ восстановить себя в правах стигматизированного человека. Для этого он находил соответствующий образ, которым вполне мог стать образ странного, экзальтированного, чудаковатого гения-одиночки, клоуна или уличного артиста.

Парадоксально, но вопреки тому, что предшественники уличных актеров зачастую подвергались стигматизации, именно

они внесли значительный вклад в становление неформального института дестигматизации уличного искусства, поскольку в их искусстве стигма постепенно переходила из признака аутсайдерской идентичности актера в разряд его особой профессиональной привилегии.

На основе вышесказанного логично предположить, что современный уличный актер, решивший связать свою жизнь с уличным искусством, получает в наследство уже дестигматизированную профессиональную идентичность, потенциально дающую «вторичную выгоду». Доказательством дестигматизации идентичности уличного актера служит необыкновенная популярность детскоцентричных образов в уличной театральной культуре (ил. 2).

Ил. 2. Выступление театра «Вокруг» из Санкт-Петербурга на первом Фестивале уличных театров в Суздале. Россия, Суздаль 2020 г. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://i.ytimg.com/vi/_tZVZw2BwVc/maxresdefault.jpg

Уличный актер – герой нового бестиария

Согласимся с современной российской исследовательницей А. В. Синицкой в том, что

> *«игровое использование звериных, в том числе и мультипликационных, образов в субкультурной практике вполне может быть сопоставлено с функцией игрушки: пластические, цветовые решения современных "зверят" подчас настолько мифологичны, что наводят мысль о каком-то новом бестиарии» [Синицкая, 2011: 77]* (ил. 3).

Ил. 3. Уличный театр «Странствующие куклы Господина Пэжо» из Санкт-Петербурга. Фрагмент спектакля «Декаданс». Второй Международный благотворительный фестиваль уличных театров. Россия, Ярославль 2013 г.
Изображение размещено в свободном доступе на платформе:
https://s14.stc.all.kpcdn.net/share/i/3/2018282/inx600x400.jpg

Внимательное наблюдение за уличными актерами, с удовольствием исполняющими роли животных на фестивалях

и городских праздниках, наводит на мысль о существенном влиянии на них зооцентрической парадигмы, окончательно формирующейся с появлением феномена домашнего любимца в середине XIX века [Gouabault et al., 2011: 78]. Европейский философ Рози Брайдотти обоснованно считает, что сегодня, в эпоху постантропоцентризма [Braidotti, 2013: 58], происходит зоонтологический сдвиг: впервые за всю человеческую историю первую роль на планетарной политической арене начинают играть не люди, а животные, насекомые, растения, клетки, бактерии. С этой точки зрения деятели уличного театра демонстрируют прогрессивный постгуманистический взгляд, утверждающий

> *«необходимость создания новых образов, новых представлений и новых форм репрезентации единого континуума человека и животного» [Брайдотти, 2021: 144].*

В идеальном, фантастическом мире уличного театра мирно соседствуют рыбы, куры, зайцы, птицы, флагманские животные – то есть

> *«те, с которыми мы смотрим телевизор; те, которых мы едим; и те, которых мы боимся» [Брайдотти, 2021: 133].*

В то же время философ Ребекка Стэнтон, изучающая видовой шовинизм в антропоцентрическом обществе, считает, что зооцентризм может использоваться в интересах антропоцентристской идеологии, в которой допускается участие животных в парадах, зрелищах, использование названий животных в качестве инвектив, «диснеефикация» животных,

антропоморфизация и неотенизация [Stanton, 2021]. Несмотря на то, что

> *«постантропоцентризм разрушает иерархию биологических видов и смещает с трона единый общий стандарт “Человека” как меры всех вещей» [Брайдотти, 2021: 131],*

в обществе по-прежнему ощутимы «разделения между Человеком и зооморфными, органическими и другими землянами», которые

> *«рассматриваются как пейоративные, патологизованные <…>, расположенные на стороне аномалии, девиации, монструозности и бестиарности» [Брайдотти, 2021: 132].*

Все эти оценки в некоторой степени применимы и к уличному актеру, который не просто репрезентирует в своем искусстве зооморфные образы, тем самым явно проявляя с ними солидарность, но и добровольно продолжает оставаться в социальном статусе, наиболее близком к положению домашнего любимца (ил. 4).

Ил. 4. Уличный театр «Бусе» (Нижний Новгород). Фестиваль Уличных Театров в Ярославле. Россия, Ярославль, 2015 г. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://clck.ru/3MM64g

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что в одном случае зооцентризм уличного театра может быть примером «возгорания» потребности человека в игровой форме хотя бы временно возвращаться к стадиям своего животного прошлого, в другом же – служить способом демонстрации своего видового превосходства, используя зооморфизм как сценарий спекуляции на эмпатии человека к животным. В первом типе самопрезентации шутливая, игровая самостигматизация выступает в качестве особенности профессиональной деятельности представителей уличного театра, выражения «солидарности» с миром животных (ил. 5).

Во втором типе самопрезентации уличный актер использует зооморфную символику, детские атрибуты и комическую образность как способ удовлетворения запросов антропоцентрического общества на сохранение лидерства человеческого вида. В таком антропоцентрическом типе самопрезентации наблюдается уже не смеховая образность репрезентируемых героев, а образность уничижительная, окрашенная в тона заискивания, устрашения, перемежающаяся с показной веселостью.

Чтобы проверить эту гипотезу, мы обратились к теоретической оптике Э. Гоффмана, считающейся одной из наиболее эффективных инструментов диагностики социальной идентичности и профессиональной самопрезентации. На основе понятий Гоффмана исследователями рассматривалась Интернет-самопрезентация блогеров и стримеров [Zhang, 2023], изучался жанр онлайнового дневника как форма раскрытия персональной

Ил. 5. Актриса уличного театра «Театр-ЭКС» готовится к выступлению на празднике «День исполнения желаний» в музее-театре «Булгаковский дом». Россия, Москва 2007 г. Фото из личного архива автора.

информации [Соколов, 2007]. Гоффмановское определение стигмы использовалось при изучении поведения бездомных на улицах [Donley & Jackson, 2014], а также психических расстройств, как следствий профессиональной стигмы [Brower, 2021].

Несмотря на повышенный интерес исследователей к терминам и понятиям Гоффмана [Aranda et al., 2023: 2], его рассуждения о безролевом социальном поведении, которое может расцениваться в обществе как стигматизированное и дестигматизированное, о стигме, как корректоре испорченной идентичности и конструкторе виртуальной (желаемой) социальной идентичности, так и не были использованы в изучении связи самопрезентации деятелей современного уличного театра с профессиональной идентичностью (ил. 6).

Ил. 6. Театр «Легкие крылья» (г. Альметьевск). Первый фестиваль уличных театров в Суздале. Россия, Суздаль 2020 г. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://center-projects.ru/wp-content/uploads/2023/08/flug2023_04.jpg

Уличный актер глазами Э. Гоффмана

Э. Гоффман отмечает особенное положение людей, которых он называет открытыми, то есть

> *«обладающими настолько мизерной сакральной ценностью, что это позволяет думать, будто их представителям нечего терять от включений, и значит с ними можно включаться во взаимодействие по своему усмотрению» [Гоффман, 2017: 207].*

К открытым людям Гоффман относит детей и стариков, а также всех, кто «вне роли» [Гоффман, 2017: 207] (ил. 7).

Ил. 7. Актеры театра клоунов «Пампуш». III Фестиваль уличных театров в Ярославле (Россия, Ярославль 2014 г.). Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://goo.su/lCoR9f

В безролевом состоянии обыкновенно находятся пьяные; люди, одетые в маскарадный костюм. Стоит подчеркнуть, что если того, кто «потерял социальное лицо», относят к категории

сигматизированных субъектов, то того, кто вышел из социальной роли, могут причислить к категории неприкосновенных для стигматизации. Характеристика Э. Гоффмана человека, одетого в маскарадный костюм», вполне может быть применена и к уличному актеру, который умышленно вышел из социальной роли и стал открытым «для веселых комментариев» [Гоффман, 2017: 208] (ил. 8).

Ил. 8. Актрисы уличной труппы «Театр-ЭКС» (Москва) перед выступлением. IV Международный фестиваль уличных театров «Вселенский карнавал огня» (Россия, Москва 2013 г.). Фото из личного архива автора.

Поведенческие идиомы подобного свойства открывают нам существа, беззащитные перед взаимными включениями, которыми, по мнению Гоффмана, например, является собаки, представляя собой «классический пример "мостика" к их хозяевам» [Гоффман, 2017: 207].

Примечательно, что, не используя гоффмановский термин «безролевое социальное поведение», словенский философ

Г. Модер в своей статье с многообещающим названием «Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре – и наоборот» приходит к подобной мысли, рассуждая относительно открытости прохожего и актера друг другу в ситуации, которая по логике должна провоцировать обоих на некоторую оборону. Модер противопоставляет неидеологическую интерпелляцию уличного театра закону идеологической интерпелляции Л. Альтюссера, применяемому обыкновенно в отношении критериев театрального искусства, порождающего у зрителя «эффект идеологического узнавания» [Пави, 1991: 437] себя в кажущейся ему знакомой ситуации.

Г. Модер допускает мысль о том, что если идеология

> *«“трансформирует” индивидуумов в субъектов» [Модер, 2014: 95]*

за счет интерпелляции, то

> *«в ситуации уличного театра действия прохожего <...> лишены идеологического содержания» [Модер, 2014: 94–95].*

Более того, в ситуации взаимодействия случайного зрителя с уличным актером, оба, не сговариваясь, понимают друг друга. Первый уверен, что

> *«все это не более чем глупая игра, а странный парень перед ним – актер. Но само это знание отнюдь не делает игру невозможной для прохожего, наоборот! Именно потому, что прохожий отлично понимает, что все это игра, он или она может получить от нее еще больше удовольствия» [Семенова, 2023: 30].*

Э. Гоффман придерживается аналогичного мнения, отмечая, что профанный момент поведения, встречаемый в общении людей на празднике, подразумевает обоюдное нарушение участниками

личных границ. Этот критерий можно применить к общению современного уличного актера и клоуна с публикой. Функция уличного артиста в таком случае заключается в создании ситуации, в которой прохожий не только становится свидетелем выхода кого-то из роли, но и сам с удовольствием включается в процесс выхода из социальной роли или в шутливую процедуру добровольной самостигматизации.

Парафраз этой мысли мы встречаем у теоретика юмора Д. Берлина, считающего, что зрители комедии, видя, как, например, два клоуна поколачивают друг друга, не только не совершают превентивные действия [Berlyne, 1972: 55], но и попросту бездействуют, поскольку легитимно несерьезно относятся к происходящему. Так, например, в сегодняшней уличной реконструкции театра Петрушки зрителям вряд ли придет в голову спасать Петрушку по-настоящему. Это как раз и есть тот водораздел, который отделяет уличный театр как неформальный институт дестигматизации (в котором, по Аристотелю, производится

> *«воспроизведение худших людей, <...> не во всей их порочности, а в смешном виде. <...> не причиняющее страданий и вреда, как, напр., комическая маска» [Аристотель, 1927: 46]),*

от института стигматизации (ил. 9).

Далее перейдем к изложению результатов авторского изучения цифровой самопрезентации деятелей уличного театра, в которой были отмечены характерные детали в виде списка наград, информации об участии театрального коллектива в театральных фестивалях и сотрудничестве с государственными институтами.

Ил. 9. Андрей Кислицы в образе Андрюшки Петрушки на фестивале уличных театров в Архангельске, 2022 г. Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://goo.su/mhkwzCh

Многие театры относят себя к «эксцентричным театрам», именуясь «безумцами, гениально усложняющими простые вещи», при этом позиционируясь как самые успешные и независимые. С одной стороны, наблюдается серьезное стремление деятелей уличного театра во что бы то ни стало вписаться в государственные институции. С другой стороны, не менее заметно их стремление продемонстрировать свою причастность к «легкому» жанру комического искусства. Чаще всего комическую составляющую подтверждают фотографии спектаклей театров, на которых актеры представлены в гриме и костюме клоуна, в различных зооморфных образах. Стремление подчеркнуть комическую составляющую своего творчества выражается и в самих названиях уличных

театров и спектаклей: «Кабаре-Шапито», «Моллюск-ревю», «Лисапед-шоу» и многих других.

Однако далеко не каждый уличный театр, позиционирующий себя в Интернет-пространстве в качестве прямого наследника скоморохов, клоунов, шутов и прочих, до конца и полностью выдерживает заявленный стиль в творчестве и наоборот. Удачным примером выдержанности клоунского стиля можно считать «Театр имени которого нельзя называть» из Санкт-Петербурга, позиционирующий себя как «Банду джентльменов удачи от искусства» [Театр имени Которого Нельзя Называть, без даты], которая представляет собой синтетический уличный театр, которому подвластны такие жанры, как театр кукол, «пантомима, клоунада, огненное шоу, кино, музыка, мультипликация, литература» [Театр имени Которого Нельзя Называть, без даты] и др. Актеры труппы анонсируют свои предстоящие или прошедшие гастроли, как приключения, сопровождая их текстами и картинками юмористической тональности:

> *«Я в багажнике автобуса. Меня украли какие-то клоуны. Помогите!», [Семенова, 2023: 31], «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, все закончилось дракой!» [Семенова, 2023: 31] и т. п.*

Показательно, что поклонники и члены труппы театра с удовольствием включаются в эту интернет-игру, отвечая на сообщение: «Ты не в багажнике! Видно же комфорт и удобство. И окно. Клоун!» [Семенова, 2023: 31]. Для композиционного построения подобных постов-анонсов этого театра характерно

нарочито пафосное начало и нарочито сниженный финал, что отвечает закону комедийного сюжетосложения. Труппа описываемого уличного театра регулярно анонсирует в социальных сетях серию импровизационных спектаклей под названием «Тупое кабаре». Помимо юмористической самостигматизации своего творчества в сети Интернет, труппа театра реализует такие офлайн-проекты на стыке клоунады, музыкальной эксцентрики и уличного театра, как: «Хор Дурацкого», «Уличный Цирк Которого», «ВИА имени Которого», детская студия «Катышки», «Глупособие». Однако приходится признать, что указанный театр представляет тот случай, когда сниженный, клоунский стиль чаще выдерживается в творчестве, чем в самопрезентации, намеренно используясь как смеховой знак. Другая ситуация наблюдается в индивидуальной самопрезентации, в которой авторы используют все стратегии, включая самолюбование, устрашение, уничижение и мольбу, за исключением смеховой профессиональной саморефлексии (ил. 10).

С учетом всего вышесказанного, тем не менее, приходится признать, что наиболее отчетливо вектор самопрезентации движется в сторону комической самопародии или смеховой самостигматизации не в момент игрового заигрывания с публикой и интернет-аудиторией, а «в мучительных попытках самоидентификации» [Некита & Маленко, 2024: 111], в процессе иронического переосмысления своего творчества в традиционных театральных номинациях. Примером может служить дискуссия членов Российского Союза Уличных Театров и Артистов в официальном чате, во время которой предлагалось назвать

уличного актера «одним (приличным) словом», чтобы не утратить историчность самого понятия «уличный актер» и быть понятным потенциальному заказчику, работодателю уличного театра.

Ил. 10. Клоунский и уличный хор «Хор Дурацкого». Изображение размещено на официальном сайте компании «Хор Дурацкого» и доступно по ссылке: https://horduratskogo.ru/

Стремление сохранить следы этимологии слова «улица» выразила большая часть участников дискуссии. Слова, производные от корня «ул, ула, ули», спровоцировали возникновение в чате специальной смеховой коммуникации, в процессе которой наиболее ярко проявилась словесная и семантическая карнавализация понятия «актер уличного театра».

Так в процессе мозгового штурма были придуманы слова и словосочетания, которые можно считать первой попыткой создать разговорный словарь российского уличного театра. В качестве заменяющих номинаций понятия «актер уличного театра» предлагались такие шутливые стигмы, как: УТошник, Уличитель, Уловка, Удеятель, УТята, УлоШник, Утя, Улкомастер, Уточка, Улочница, Улочник, переулочник, площадняк, скверовой, прискверный, позорник, смехотворец, уличист, Гулена и др.

Этот пример показывает то, как в неформальном общении актеров уличного театра сравнение уличного артиста с зооморфными образами отсылает к этимологии понятия «уличный актер», способствуя игровой, шутливой стигматизации образов профессиональной идентичности.

Двойные стандарты уличного театра: между енотом и цыганом

Помимо шутливой самостигматизации, несомненно, позитивно сказывающейся на развитии уличного театра, существует и другой, отличный от нее вид стигматизации – крайне серьезный, принижающий социальный статус профессии уличного артиста. Прежде, чем рассмотреть следующий кейс, вспомним определение Э. Гоффмана относительно «своих» и «понимающих», в котором «свои» – это те, которые такие же, как я, а «понимающие» – это те, кто не такие, как я, но способные проникнуться сочувствием к положению стигматизированному. Понимающие – это правозащитники стигматизированных, одна из основных задач которых –

> *«убедить общественность использовать более мягкий социальный ярлык для рассматриваемой категории» [Goffman, 1963: 24].*

Однако среди понимающих встречаются те, чье представление о профессиональной идентичности уличного актера весьма оторвано от идеальной идентичности самих деятелей уличного театрального искусства.

В частности, на одном из культурных мероприятий, посвященных уличному театру, кто-то из такого рода «понимающих» охарактеризовал уличного актера как помесь енота и цыгана, объясняя это высокой степенью мобильности и выживаемости уличных артистов в любых социокультурных условиях. На эту тему среди «своих», то есть среди непосредственных деятелей уличных театров, завязалась оживленная дискуссия. Одна часть «своих» с одобрением восприняла подобную аналогию «понимающего». Кто-то заявил, что гибрид енота и цыгана является довольно поэтичным сравнением, поскольку у того и другого есть милые и близкие актерскому имиджу черты. Кому-то из «своих» енот даже напомнил самого себя, который много работает руками, создавая реквизит, костюмы и т. д. Однако кроме тех, кто проявил солидарность с такой идентификацией, нашлись и те, кто выразил недоумение по поводу того, что уличного артиста, с одной стороны, отнесли к представителям бестиария, с другой стороны, к индивидам со стигмой.

Это мнение, вероятно, основано на двойственном отношении к цыганам, которые не были изначально стигматизированным народом. Существует легенда о том, что

> *«Бог так полюбил цыган за их радостное отношение к жизни и талант, что <...> подарил им весь мир» [Лобанов & Фатюшина, 2023: 69].*

Однако, если

> *«вначале к ним относились с уважением, <...> со временем стали притеснять» [Лобанов & Фатюшина, 2023: 69].*

В итоге негативную реакцию у «своих» вызвало публичное сравнение «понимающего» уличного актера с гибридом животного и человека с родовой стигмой, а также демонстрация «понимающим» своего антропологического превосходства.

Далее мы рассмотрим мнения руководителей театров и самих уличных актеров о своей идеальной профессиональной идентичности, с которыми мы познакомились в процессе анонимного интернет и письменного опроса, который проводился автором в 2020 году в рамках исследовательской темы «Педагогический потенциал искусства уличного театра и клоунады в продуктивной социализации личности, находящейся в трудной жизненной ситуации». Исследование проводилось в рамках договора о педагогическом сотрудничестве ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» с НП «Театр-ЭКС» в области социализации детей и молодежи, находящихся в трудной жизненной ситуации. Опрос был нацелен на изучение педагогического и арт-профилактического потенциала искусства клоунады и уличного театра в развитии устойчивости и гибкости личности, находящейся в трудной жизненной ситуации.

В исследовании принимали участие педагоги, психологи, исследователи, работники реабилитационных центров, руководители театральных студий и профессиональных театральных коллективов, актеры, режиссеры, цирковые клоуны, клоуны, работающие в медицинских учреждениях, студенты творческих вузов, деятели уличного театра. Обработка данных осуществлялась конфиденциально в статистических целях, при условии обязательного обезличивания персональных данных. Опрос включал следующие вопросы: «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.?» и тому подобные. На вопрос: «Кто для вас "Больничный клоун"?» от деятелей уличного театра были получены ответы, в которых больничный клоун понимается как творческая личность, а также тот, кто прячется за красный нос клоуна, таковым не являясь. Большинство деятелей уличного театра ответили положительно на вопрос: «Возникало ли у вас в жизни желание совершить поступок, который удивил бы вас самих?».

Выяснилось, что в числе любимых комических героев представителей уличной театральной культуры фигурируют зооцентричные, фантастические персонажи: Кот в сапогах, Мурзилка, а также антропоцентрические литературные герои: Панург, Тиль Уленшпигель. В частности, художественный руководитель одного из уличных театров Санкт-Петербурга пояснил, что образная персонификация для него является действенным методом преодоления проблем с помощью осознания

того, что все, что происходит, происходит не с тобой. Респондент отметил, что персонаж (невидимая маска) всегда оказывается умнее, храбрее, чем он сам, поскольку существует в некой архетипической ситуации, в которой кураж и игра выполняют явную защитную функцию.

Кроме того, деятелям уличного театра 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». Большинство респондентов на этот вопрос ответили, что воспринимают подобное сравнение как комплементарное. В итоге большинство призналось, что в создании своего художественного образа используют клоунские маски и приемы игры В. И. Полунина, Ч. Чаплина, Л. Басси, Д. Эдвардса, К. Мо и др. (ил. 11).

Ил. 11. Слава Полунин в спектакле «Snow Show».
Изображение размещено в свободном доступе на платформе: https://goo.su/VBH8MeY

Уличный актер в эпоху постгуманизма: между стигмой и привилегией

В результате проведенного исследования исходная гипотеза о том, что существует два доминирующих вида профессиональной самопрезентации деятелей российского уличного театра, первый из которых находится в непосредственной связи с профессиональной идентификацией, второй намеренно дистанцирован от нее в силу ее исторической стигмы, подтвердилась не полностью. Во всех типах самопрезентации проглядывает шутливая, игровая самостигматизация, выступающая в качестве главной особенности профессиональной деятельности представителей уличного театра. Вне зависимости от того, насколько самопрезентация деятелей уличного театра приближена или удалена от желаемой профессиональной идентичности, в ней так или иначе обнаруживается комическая самостигматизация, позволяющая исследователям относить современного уличного актера к наследникам смеховой традиции клоунов, шутов, скоморохов, балаганщиков как представителей неформального института дестигматизации уличного искусства.

Проблема, как оказалось, заключается в том, что представления уличных актеров о своей идеальной клоунской идентичности расходятся с представлениями о ее зооморфной миссии, бытующими среди реальных и потенциальных работодателей, что можно объяснить двойными стандартами, применяемыми в отношении уличного театра. Все вышесказанное позволяет заключить, что такая, на первый взгляд, невинная тема, как самопрезентация уличного актера

и ее связь с профессиональной идентичностью, высветила глобальную проблему в виде сохраняющегося в обществе радикального антропоцентризма, благодаря которому уличный актер продолжает оставаться в социальном статусе, близком к положению домашнего любимца или «Другого». При этом смеховую авторефлексию профессиональной деятельности уличных актеров можно оценивать и как адаптивный механизм, способствующий безболезненной самостигматизации с определенной выгодой. Последнее позволяет нам отнести современного уличного актера к представителям неформального института дестигматизации уличного искусства, продолжающим многовековую традицию смеховой самостигматизации скоморохов, балаганщиков, шутов и клоунов.

Литература

Аристотель (1927). *Поэтика*. Ленинград: Academia.

Бицадзе, Г. Э. (2018). Улица как место совершения преступления. *Вестник Калининградского филиала Санкт-Петербургского университета МВД России, 4* (54), 133–136.

Брайдотти, Р. (2021). *Постчеловек*. Москва: Издательство Института Гайдара.

Гоффман, Э. (2017). *Поведение в публичных местах: заметки о социальной организации сборищ*. Москва: Элементарные формы.

Мао, Я. (2017). Качественные значения относительных прилагательных с пространственной семантикой. *Филологические науки. Вопросы теории и практики, 12-4* (78), 109–114.

Модер, Г. (2014). Чему Альтюссер может научить нас об уличном театре – и наоборот. *Стасис, 2* (1), 92–104.

Некита, А. Г., & Маленко, С. А. (2024). «Чебурашечья» игра в «пасхалки»: от киносимуляций досугового рая к разрушению национальной идентичности. *Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (EISCRT), 4* (9), 88–131. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-88-131

Пави, П. (1991). *Словарь театра*. Москва: Прогресс.

Семенова, Е. А. (2023). Уличный театр в контексте зарубежных концепций карнавальной культуры. *Национальный психологический журнал*, *3*, 25–34. https://doi.org/10.11621/npj.2023.0304

Синицкая, А. В. (2011). Оборотни наоборот: зооморфы в субкультурных практиках (текст словесный и визуальный). *Зверь как знак. Интерпретация культурных кодов. 2011: материалы конференции, Саратов, 24–26 июня 2010 года* (стр. 72–87). Саратов, Санкт-Петербург: ЛИСКА.

Скоморохи в памятниках письменности (2007). Санкт-Петербург: Нестор-История.

Соколов, М. М. (2007). Онлайновый дневник, теории виртуальной идентичности и режимы раскрытия персональной информации. *Личность и межличностное взаимодействие в сети Internet. Блоги: новая реальность: сборник статей* (стр. 9–39). Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та.

Театр имени Которого Нельзя Называть. *Российский союз уличных театров и артистов: сайт.* Режим доступа: https://goo.su/Tj963c (дата обращения: 10.02.2025).

Уварова, И. П. (2018). *Повесть об одном домике*. Москва: государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Aranda, A., Helms, W., Patterson, K., Roulet, T., & Hudson, B. (2023). Standing on the shoulders of Goffman: Advancing a relational research agenda on stigma. *Business and Society*, *62*(7), 1339–1337. https://doi.org/10.1177/00076503221148441

Berlyne, D. E. (1972). Humor and its kin. In Goldstein J. H. & McGhee P. E. (Eds.). *The Psychology of Humor* (pp. 43–60). New York: Academic.

Bos, A., Pryor, J., Reeder, G., & Stutterheim, S. (2013). Stigma: advances in theory and research. *Basic and Applied Social Psychology, 35*(1), 1-9. https://doi.org/10.1080/01973533.2012.746147

Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Brower, K. J. (2021). Professional stigma of mental health issues: physicians are both the cause and solution. *Academic Medicine*, *96*(5), 635–640. https://doi.org/10.1097/ACM.0000000000003998

Donley, A., & Jackson, E. (2014). Blending in: the presentation of self among homeless males in a gentrifying environment. *Theory in Action, 7*(1), 46–64. https://doi.org/10.3798/tia.1937-0237.14003

Goffman, E. (1963). *Stigma notes on the management of spoiled identity*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, Inc.

Gouabault, E., Dubied, A., & Burton-Jeangros, C. (2011). Genuine zoocentrism or dogged anthropocentrism? *On the Personification of Animal Figures in the News. Humanima lia, 3*, 77–100. https://doi.org/10.52537/humanimalia.10059

Lipovetsky, M. (2011). *Charms of the cynical reason: the trickster's transformations in Soviet and Post-Soviet culture*. Boston: Academic Studies Press.

Pefanis, G. P. (2014). The streets belong to the people: scenes and heterotopias in the city. *Gramma: Journal of Theory and Criticism, 22*(2), 179–187. https://doi.org/10.26262/GRAMMA.V22I2.6263

Stanton, R. R. (2021). *The disneyfication of animals.* The Palgrave Macmillan Animal Ethics Series. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49316-5

Zhang, Yu. (2023). Goffman on professional self-presentation: the key issues of streamers' professional identity construction. *Proceedings of the 2nd International Conference on Humanities, Wisdom Education and Service Management (HWESM 2023)* (pp. 134–140). https://doi.org/10.2991/978-2-38476-068-8_19

Информация об авторе

Семенова Елена Александровна – кандидат педагогических наук, директор Некоммерческого партнерства «Театр-ЭКС» (111250, Москва, ул. Красноказарменная 9, кв. 225), ORCID: 0000-0002-1316-3162, semenova05@list.ru

BETWEEN A RACCOON AND A GYPSY: A STREET ACTOR IN SEARCH OF A LOST IDENTITY

Elena Semenova

Abstract. The subject of the study is the self-presentation of street theatre figures in modern media culture and its connection with professional identity. The appeal to this topic is due to the fact that the art of street theatre is often associated with a number of deviations, making it difficult to outline its contours within the framework of traditional forms of theatrical activity. The hypothesis of the study is the assumption of the existence of two dominant types of professional self-presentation of Russian street theater figures, the first of which is in direct connection with professional identification, and the second is deliberately distanced from it due to its stigmatization.The following served as the material for the analysis of self-presentation of street theatre representatives: online communication of street theatre figures, digital presentation of creativity, and a survey. The methodological framework of the study was based on E. Goffman's concept of stigma. As a result of the study, the hypothesis about two dominant types of professional self-presentation was not fully confirmed. In most self-presentations of street theatre figures, a desire to demonstrate comic self-parody is revealed as an obvious privilege of their profession. Laughter self-reflection of their professional activity, reflected in humorous self-stigmatization, allows classifying a modern street actor as a representative of the informal institution of destigmatization of street art, which traditionally includes buffoons, showmen, jesters and clowns.

Keywords: street actor, booth, buffoon, professional identity, self-presentation, clown, stigma, self-parody, self-stigmatization, E. Goffman.

References

Aranda, A., Helms, W., Patterson, K., Roulet, T., & Hudson, B. (2023). Standing on the shoulders of Goffman: Advancing a relational research agenda on stigma. *Business and Society*, *62*(7), 1339–1337. https://doi.org/10.1177/00076503221148441

Aristotle (1927). *Poetics*. Leningrad: Academia Publ. (In Russian).

Berlyne, D. E. (1972). Humor and its kin. In Goldstein J. H. & McGhee P. E. (Eds.). *The Psychology of Humor* (pp. 43–60). New York: Academic.

Bitsadze, G. E. (2018). Street as a crime scene. *Bulletin of the Kaliningrad branch of the St. Petersburg University of the Ministry of Internal Affairs of Russia*, *4*(54), 133–136. (In Russian).

Bos, A., Pryor, J., Reeder, G., & Stutterheim, S. (2013). Stigma: Advances in Theory and Research. *Basic and Applied Social Psychology, 35*(1), 1–9. https://doi.org/10.1080/01973533.2012.746147

Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.

Braydotti, R. (2021). *Posthuman: translated from English*. Moscow: Gaidar Institute Publ. (In Russian).

Brower, K. J. (2021). professional stigma of mental health issues: physicians are both the cause and solution. *Academic Medicine*, *96*(5), 635–640. https://doi.org/10.1097/ACM.0000000000003998

Buffoons in written monuments (2007). St. Petersburg: Nestor-History Publ. (In Russian).

Donley, A., & Jackson, E. (2014). Blending in: the presentation of self among homeless males in a gentrifying environment. *Theory in Action, 7*(1), 46–64. https://doi.org/10.3798/tia.1937-0237.14003

Goffman, E. (1963). *Stigma notes on the management of spoiled identity*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, Inc.

Goffman, E. (2017). *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. Moscow: Elementary forms Publ. (In Russian).

Gouabault, E., Dubied, A., & Burton-Jeangros, C. (2011). Genuine Zoocentrism or Dogged Anthropocentrism? *On the Personification of Animal Figures in the News. Humanima lia, 3*, 77–100. https://doi.org/10.52537/humanimalia.10059

Lipovetsky, M. (2011). *Charms of the cynical reason: the trickster's transformations in Soviet and Post-Soviet culture*. Boston: Academic Studies Press.

Mao, Y. (2017). Qualitative meanings of relative adjectives with spatial semantics. *Philological Sciences. Theory and Practice, 12*(78), 109–114. (In Russian).

Moder, G. (2014). What Althusser can teach us about street theater – and vice versa. *Stasis, 2*(1), 92–104. (In Russian).

Nekita, A. G., & Malenko, S. A. (2024). "Cheburashka's" game of "Easter eggs": from cinematic simulations of a leisure paradise to the destruction of national identity. *Experience Industries. Sociocultural Research Technologies (EISCRT)*, *4*(9), 88–131. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2024-4(9)-88-131 (In Russian).

Pavis, P. (1991). *Dictionary of theater: translated from French*. Moscow: Progress Publ. (In Russian).

Pefanis, G. P. (2014). The streets belong to the people: scenes and heterotopias in the city. *Gramma: Journal of Theory and Criticism, 22*(2), 179–187. https://doi.org/10.26262/GRAMMA.V22I2.6263

Semenova, E. A. (2023). Street theatre in the context of foreign concepts of carnival culture. *National Psychological Journal*, *3*, 25–34. https://doi.org/10.11621/npj.2023.0304 (In Russian).

Sinitskaya, A. V. (2011). Werewolves in reverse: zoomorphs in subcultural practices (verbal and visual text). *The beast as a sign. Interpretation of cultural codes 2011: Conference proceedings, Saratov, June 24-26, 2010* (pp. 72-87). Saratov, St. Petersburg: LISKA Publ. (In Russian).

Sokolov, M. M. (2007). Online diary, theories of virtual identity and modes of disclosure of personal information. In *Personality and interpersonal interaction on the Internet. Blog posts: the new reality: a collection of articles* (pp. 9–39). St. Petersburg: St. Petersburg State University Publ. (In Russian).

Stanton, R. R. (2021). *The disneyfication of animals.* The Palgrave Macmillan Animal Ethics Series. https://doi.org/10.1007/978-3-030-49316-5

The Theatre Which Must Not Be Named. *Russian Union of Street Theaters and Artists: website.* Available at: https://goo.su/Tj963c (accessed: 10.02.2025). (In Russian).

Uvarova, I. P. (2018). *A story about one house.* Moscow: A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum Publ. (In Russian).

Zhang, Yu. (2023). Goffman on professional self-presentation: the key issues of streamers' professional identity construction. *Proceedings of the 2nd International Conference on Humanities, Wisdom Education and Service Management (HWESM 2023)* (pp. 134–140). https://doi.org/10.2991/978-2-38476-068-8_19

Author information

Semenova Elena Aleksandrovna – Candidate of Pedagogical Sciences, Director of Noncommercial partnership «Theatre-EX», (225 apartment, 9 Krasnokazarmennaya St., Moscow, 111250, Russia), ORCID: 0000-0002-1316-3162, semenova05@list.ru

For citation:

Semenova, E. A. (2025). Between a raccoon and a gypsy: a street actor in search of a lost identity. *Experience Industries. Socio-Cultural Research Technologies (EISCRT), 2*(11), 39-71. https://doi.org/10.34680/EISCRT-2025-2(11)-39-71 (In Russian).