

Програма пролетарського дитячого театру

Передмова

Будь-який пролетарський рух, що бере витоки зі схеми парламентської дискусії, з-поміж усіх сил, яким він раптом змушений протистояти, найпотужнішу, і разом з тим, найнебезпечнішу міць вбачає в новій генерації. Самовпевненість парламентської обмеженості обумовлена саме тим, що в своїх дебатах дорослі лишаються наодинці самі з собою. Натомість над дітьми фрази не мають ніякої влади. Звісно, за рік можна домогтися, що в усій країні ці фрази будуть на вустах. Проте питання в тому, яким чином досягти, аби за десять чи двадцять років вихованці діяли згідно партійної програми. І тут фрази абсолютно безсилі. Пролетарське виховання має базуватися на партійній програмі, точніше кажучи, на класовій свідомості. Але партійна програма не є інструментом прищеплення класової свідомості у вихованні дітей, оскільки навіть найвищу й найважливішу ідеологію дитина сприймає не більше як фразу. Наше завдання просте: ми шукаємо методи прищеплення класової свідомості у вихованні пролетарських дітей. І ми не перестанемо їх шукати. При цьому ми певним чином відходимо від стандартної методики виховання й викладання. Тому що значно раніше, аніж починається власне пролетарське навчання (вивчення історії класової боротьби, технічних прийомів, ораторського мистецтва), діти повинні отримати пролетарське виховання. І воно починається з четвертого року життя.

Буржуазне виховання дітей – що, власне, відповідає класовому становищу буржуазії – є безсистемним. Безперечно, буржуазія має свою систему виховання. Неприродність її суті проявляється в тому, що вона безсила в період раннього дитинства. Адже на цьому етапі лише істинне й справжнє здатне вплинути на дитину. Саме системою відрізняється пролетарське виховання від буржуазного в першу чергу. Хоча тут ліпше говорити не про систему, а середовище. Для пролетаріату було б немисливо, якби в їхню педагогіку кожні півроку вводилися якісь нові методи з найсучаснішими психологічними премудростями, як це, наприклад, заведено в дитсадках буржуазії. Скрізь – і педагогіка не є виключенням – інтерес до "методу" є суто буржуазною позицією, ідеологією безтолкової метушні та ледарства.

Отже, пролетарське виховання поміж усіх інших обставин потребує насамперед середовища – об'єктивну площину, у якій відбувається виховання, а не ідею, *задля* якої відбувається виховання, як це практикує буржуазія.

Таким чином, наше завдання тепер обґрунтувати, чому середовищем пролетарського виховання дітей віком від чотирьох до чотирнадцяти років є пролетарський театр.

Важливим у вихованні дитини є те, що *воно має охоплювати все своє життя.*

Важливим у пролетарському вихованні – *воно відбувається у певній площині.*

У цьому полягає позитивна діалектика питання. Оскільки тепер життя в його неосяжному розмаїтті обмежується певною площиною, і цією площиною виступає виключно театр, тому пролетарський дитячий театр є діалектично вмотивованим місцем виховання пролетарської дитини.

Схема напруги. Виникнення імпульсів

Ми залишаємо питання відкритим, чи має дитячий театр, про який далі піде мова, тісний зв'язок з великим театром на основних щаблях своєї історії. Натомість ми ставимо за мету переконливо довести, що цей театр не має нічого спільного з тим, що пропагує нині буржуазія. Театр сьогоднішньої буржуазії економічно орієнтується на вигоду; в соціологічному плані він є – за лаштунками і поза ними – насамперед інструментом сенсації. Інша справа – пролетарський дитячий театр. Подібно до того, як першим рухом більшовиків було піднято червоний стяг, їх першим інстинктом стала організація дітей. Осередком цієї організації став пролетарський театр як основний чинник більшовицького виховання.

У цій площині існує контрпозиція, яку займає буржуазія. Для неї театр є чи не найбезпечнішим фактором у формуванні особистості дитини. І це не тільки залишкове явище старого бюргерського жаху, що навіяний крадіжкою дітей мандрівними комедіантами. Тут радше дається взнаки свідомий страх, що театр спроможний якнайпотужніше вплинути на дітей та їхнє майбутнє. І це усвідомлення диктує буржуазній педагогіці зректися театру. Як би вона відреагувала, якби відчула полум'я десь поблизу? Полум'я, в якому б переплелися для дітей дійсність та гра й стали б одним цілим? Якби удавані в грі страждання й знування стали справжніми?

Проте завважимо: у театрі, про який ми говоримо, головною метою наполегливої колективної роботи стають зовсім не вистави, як це має місце в буржуазному театрі. Тут постановки відбуваються ніби між іншим, можна сказати, "помилково" і, ніби дитячі пустощі, здається, можуть завадити принципово неперервному навчанню. Керівник такого театру мало переймається спектаклем як кінцевим продуктом. Йому важливіші імпульси, що виникають під час постановок. Ці імпульси, власне, і займають керуючу виховну позицію. Кваплива, необдуманна виховна робота або запізнiла чи незріла, яку буржуазний

режисер практикує над буржуазним актором, в цій системі не має місця. Чому? Тому що в дитячому клубі керівник не міг би, керуючись суто буржуазними установками, вплинути на дітей безпосередньо як "високоморальна особистість". Моральний вплив тут відсутній. Безпосередній вплив тут відсутній. (А саме на цьому базується режисура в буржуазному театрі). Єдине, що лишається, це опосередкований вплив керівника на дітей за допомогою матеріалу, завдань, певних акцій. Незмінні моральні істини або їх спростування дитячий колектив переймає сам по собі. Тому логічно, що постановки дитячого театру мають впливати і на дорослих як справжня моральна інстанція. Іншого можливого місця для зрілої, переважаючої розумово й досвідом публіки, аніж дитячий театр, немає. Тому, хто ще не остаточно деградував, можливо, буде соромно.

Проте і це не головне. Пролетарським дитячим театрам просто необхідна публіка для ефективного функціонування. Одним словом, клас. Тому що лише робочий клас має єдино вірний орган для існування колективності. Формами такої колективності є народні збори, армія, фабрика. А також дитина. І це є перевагою робочого класу: пролетаріат завжди пильний до дитячих колективів, в той час як буржуазії вони й не потрапляють до поля зору. Дитячий колектив випромінює не лише надзвичайно потужну енергію, ця енергія є своєчасною. Недосяжною, насправді, є відповідність дитячого формування й способу дій (вчинків, манер). (Як приклад, візьмемо відомі виставки сучасного дитячого малюнка). Позбавлення впливу "моральної особистості" в особі керівника сприяє вивільненню надзвичайно потужних сил для власне геніального чинника виховання: спостереження. Воно само по собі є серцевиною "несентиментальної" любові. Будь-яка педагогічна любов, в якій в дев'яти з десятих усіх випадків кращих зразків виховання немає місця спостереженню за дитячим життям, ні на що не здатна. Вона сентиментальна й пихата. Натомість спостереження – а саме з нього починається виховання – робить кожен дитячий рух і жест сигналом. Йдеться не стільки про улюблений психологами сигнал несвідомого, латентності, витиснення (супресії), цензури, скільки про сигнал зі світу, в якому дитина живе й наказує.

Нові дані дослідження дітей, які виявилися в російських дитячих клубах, зводяться до тезису: дитина живе в своєму світі як диктатор. Ось чому "вчення про сигнали" не є просто мовним зворотом. Майже кожен дитячий жест є наказом і сигналом в оточуючий світ, який відкривається погляду лише поодиноким геніальним особистостям. Одним з перших був Жан Поль.

Завданням керівника є звільнити дитячі сигнали від небезпечної царини пустої фантазії і віддати їх в розпорядження матеріалу. Це відбувається у різних секціях. Ми знаємо, що – говорячи про те саме малювання – найсуттєвішим у цій формі дитячої діяльності є жест. Конрад Фідлер у своїх "Трактатах про мистецтво" вперше довів, що художник не є людиною, яка бачить все природніше, більш поетично чи екстатично, ніж решта людей. Більшою мірою це людина, яка рукою краще "бачить" те, що око не спроможне зафіксувати, яка переносить зростаючу іннервацію м'язів очей у творчу іннервацію руки. Творча іннервація у безпосередньому взаємозв'язку з рецептивною і є кожним дитячим жестом. Розвиток цього дитячого жесту до різних форм вияву, як от виготовлення реквізиту, живопис, декламація, музика, танці, імпровізація припадає на різні секції.

У всіх цих секціях центральне місце належить імпровізації; адже постановка є, зрештою, імпровізованим синтезом усіх цих форм. Імпровізація є панівною, вона – організуюче ядро, з якого виникають сигнали й сигнальні жести. І саме тому постановка (або театр взагалі) має бути синтезом цих жестів. Лише вона має виняткові умови, за яких дитячий жест перебуває в природному для нього середовищі.

Більш-менш пристойне "досягнення", яке можна "видушити" з дитини, не йде в жодне порівняння з імпровізацією в аспекті її природності й автентичності. Аристократичне дилетантство, яке, власне, й має на меті такі "штучні здобутки" бідолашних вихованців, наповнює шафи й пам'ять дітей усіляким мотлохом. Мотлохом, ретельно й шанобливо зібраним задля того, щоб, пам'ятаючи про своє виховання, продовжувати мордувати ним власних дітей. Не на "вічність" продуктів, а на "миттєвість" жесту спрямоване будь-яке досягнення дитини. Театр як мистецтво тимчасове, що триває, існує або діє протягом певного часу, непостійно, є по суті своїй дитячим.

Схема розв'язки. Зняття напруги

Вистава, як частина побудови виховної роботи в секціях, є розв'язкою, "зняттям напруги". Тут керівник повністю відступає на задній план. Адже жодна педагогічна премудрість не може передбачити, яким чином діти зводитимуть до певної театральної цілісності вивчені жести, рухи й навички. Все це відбувається шляхом безлічі несподіваних варіантів й перетворень. Навіть для професійного актора прем'єра нерідко супроводжується імпровізацією, підбором більш вдалих вкраплень у вивчену роль. Тим паче в дитячій постановці можна спостерігати цілий фонтан імпровізацій. Постановка протистоїть виховній муштрі як радикальне звільнення у грі й через гру. Це гра, в яку дорослий не втручається, він може лише спостерігати.

Недолуге становище й розгубленість буржуазної педагогіки та їх молодого покоління останнім часом

далися взнаки у русі за "молодіжну культуру". Конфлікт, який ця нова тенденція покликана замаскувати, полягає в претензіях бюргерського – як і будь-якого політичного – суспільства до молоді, енергія якої ніколи не оживе безпосередньо в політичній площині. Насамперед дитяча. І тепер "молодіжна культура" йде на безперспективний компроміс: вона звільняє юнацький ентузіазм від ідеалістичних рефлексій про самого себе, щоб непомітно замінити формальні утопії німецького ідеалізму на змістовні чинники буржуазного класу.

Пролетаріат ніколи не користується брудними засобами ідеології, маніпулюючи при цьому дитячою сугестивністю, задля прищеплення класової свідомості підрастаючому поколінню. Дисципліна, яку буржуазія вимагає від своїх дітей, є її тавром. Пролетаріат дисциплінує лише пролетаріїв, що досягли певної вікової зрілості; початок виховання класової ідеології припадає на період статевого розвитку у дитини.

Перевага пролетарської педагогіки полягає в тому, що вона не позбавляє дітей дитинства. Середовище, в якому воно проходить, не повинне бути ізольованим від місця класової боротьби. Її символи й змістові чинники в ігровій формі можуть – ба навіть мусять – бути присутніми в цьому середовищі. Проте вони не мають тяжити над дитиною, силувати її. І, звісно, пролетаріату не потрібні усі ті безліч словечок, якими буржуазія маскує класові інтереси своєї педагогіки. Отож, про "неупереджених", "чуйних", "проникливих" педагогів, про виховательок, що "обоюють дітей", можна забути.

Постановка є значним творчим щаблем у справі виховання. Вона є у дитячому світі тим, чим був карнавал в старих культах. Все перевертається догори дном, і як у Стародавньому Римі під час сатурналій, коли пан обслуговував раба, так і діти під час вистави стоять на сцені та повчають-виховують своїх дбайливих вихователів. Виникають нові сили й нова іннервація, про які керівник часто і не здогадується. Саме в процесі цього невагомного вивільнення дитячої фантазії керівник по-справжньому пізнає своїх вихованців. Діти, які таким чином грають театр, в своїх постановках стають вільними. У грі й під час гри збувається їхнє дитинство. Вони звільнюються від усіляких залишкових явищ, які пізніше заважали б їхній несентиментальній діяльності різними плаксивими дитячими спогадами.

Такий театр є також для дитячого глядача єдино прийнятним. Якщо дорослі грають перед дітьми, виходить блазнювання й буфонада. В нашому ж дитячому театрі закладена сила, що здатна знищити псевдореволюційні манери, які практикує останнім часом театр буржуазії. Тому що справді революційний вплив має не пропаганда ідей, яка там-сям підбурює до химерних акцій, що відразу ж розвіюються на виході з театру при першому-ліпшому тверезому погляді на справу. Справді революційний вплив має таємний сигнал прийдешнього, який зароджується в дитячих жестах.

КОМЕНТАРІ

"Програма пролетарського дитячого театру" написана Беньяміном наприкінці 1928 - початку 1929 років в Берліні для Асі Лаціс, за свідченнями самої Лаціс. Ася Лаціс – "литовська більшовичка з Риги, грає в театрі й режисує"; "одна з найвидатніших жінок, яких я коли-небудь знав", – писав про неї Беньямін в 1924 році, – у 1918 – 1919 роках в Орлі заснувала дитячий театр і була його керівником.

[...]

"Діти постійно відчувають чужу волю, яка ними керує та їх силує, – волю режисера. Таким чином я не досягла б своєї мети – естетичне виховання дітей, розвиток їхніх естетичних та моральних якостей. Я прагнула, щоб їхнє око краще бачило, вухо ліпше чуло, а руки з непевних матеріалів могли зробити щось корисне. Для цього я поділила роботу на секції. Щоб розвивати око, зір, діти малювали й креслили. Цією секцією керував Віктор Шестаков, який пізніше працював у Мейєрхольда художником по костюмах і декораціях. Музичний керівник (піаніст) займався музичним вихованням. Крім того, у нас проводилися технічні заняття; діти виготовляли реквізит, всілякі забудови, тварини, фігури тощо. В інших секціях моєї школи в Орлі проводилися уроки з ритміки, гімнастики, дикції та імпровізації. Приховані сили, можливості, що вивільнювалися в робочому процесі, здібності, які формувалися, ми об'єднували за допомогою *імпровізації*. Так виникала гра. Діти грали для дітей. Система певних форм діяльності переводилася у більш відповідальну, й одночасно колективну естетичну форму.

Буржуазне виховання спрямоване на розвиток певної навички, деякого особливого хисту. Воно формує людину *однобічно*. Кажучи словами Брехта, воно прагне кожного окремого індивіда та його навички "перемолоти на фарш". Буржуазне суспільство вимагає від своїх громадян, щоб вони якомога швидше продукували товар. Цей принцип добре проявляється у вихованні дітей в усіх його аспектах. Якщо, скажімо, такі діти *грають* театр, то вони обов'язково орієнтуються на *результат*, тобто на театральну постановку, виступ перед публікою. При цьому втрачається й не береться до уваги задоволення від власне "продукування" – гри. Режисер по-менторськи стоїть повсякчас на передньому плані й муштрує дітей. (Анекдот з цього приводу: Що таке телеграфний стовп? "Відредагована" ялинка. – На жаль, часто-густо й наші діти ось так "редагуються").

Метою комуністичного виховання є на основі високого рівня загальної освіти сприяти розвитку виробничої спроможності, спираючись при цьому як на неординарні, так і на ординарні здібності. Моє

пролетарське коріння, а також навчання у професора Бехтерєва в Петербурзі зорієнтували мене на цей принцип виховання, і я намагалася застосувати його в Орлі у процесі пролетарсько-естетичного виховання дітей.

Вихідним пунктом для вихователів й вихованців було *спостереження*. Діти спостерігали за речами, за зв'язками між ними, за їх змінюваністю; вихователі, в свою чергу, спостерігали за дітьми, чого вони досягли і міркували, яким чином можна продуктивно застосувати їхні здібності. І не лише в студії практикувалося спостереження, що в подальшому застосовувалося в малюванні та заняттях музики, – діти спостерігали за оточуючим середовищем й за межами шкільного приміщення, надворі. Вранці та ввечері ми виходили з дітьми надвір й звертали їхню увагу на те, як змінюються фарби протягом дня і залежно від відстані, як по-різному звучать звуки й шуми вранці та ввечері, і що тиша теж має звучання...

[...]

Імпровізована гра була для дітей задоволенням і пригодою. Вони все схоплювали на льоту, їхня зацікавленість зростала. Ми працювали неабияк – вирізали, клеїли, танцювали й співали, вивчали тексти. Так виникав образ татарського хлопчика Алінура¹, гордого й жорстокого, який знехтував своєю матір'ю та кривдив інших дітей. П'єса втілювалася на сцені лише після тривалих дискусій, внаслідок синтезу роботи усіх окремих секцій. Таким чином виникала потреба колективної праці – власне, морально-політичне виховання в соціалістичному значенні – і бажання показати виставу дітям усього міста.

Офіційна постановка ставала справжнім святом. Вихованці нашої студії крокували подібно до карнавальної процесії до літньої сцени міста. Вони несли вулицею звірів, маски, реквізит й декорації та співали. По дорозі до них приєднувалися діти й дорослі – наші глядачі. І ввечері, повертаючись до Тургенєвського будинку, нас супроводжувала юрба.

Наша методика виправдала себе на практиці. Ми переконалися: те, що керівники в процесі виховання займають другорядне місце, а то й цілковито відступають у тінь, має свій сенс. Діти вірять, що все роблять самі – і граючись, вони дійсно з усім справляються. При цьому ідеологія дітям не нав'язувалася і не вимуштрувалася, а переймалася через досвід.

Також ми, вихователі, багато чому навчилися й побачили нового. Як легко діти пристосовуються до ситуацій, які вони винахідливі й спритні, як чутливо реагують на певні обставини. Навіть діти, які здавалися нездібними й обмеженими, розкривалися по-новому, проявляли неочікуваний хист й потенціал. У грі несподівано ліквідувалася напруга, натомість розкривалася неогамовна фантазія дитячих відкриттів".

З німецької переклала Лариса Федоренко

¹ «Алінур» – п'єса В.Е. Мейєрхольда за мотивами казки О.Уайльда «Зоряний хлопчик». *Прим. переклад.*