

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ

/STEPS

Т.5. №4 2019

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.

Издается четыре раза в год



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва
2019

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
SCHOOL OF PUBLIC POLICY

SHAGI

/STEPS

Vol. 5. No. 4 2019

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015
Issued quarterly



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Moscow
2019

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов (д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; куратор направления «Теоретическая фольклористика»)

Редакция

М. В. Ахметова (канд. филол. наук, зам. главного редактора), *М. И. Байдуж* (зав. редакцией), *Н. П. Гринцер* (д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»), *И. В. Ершова* (д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»), *И. А. Женин* (канд. ист. наук, куратор направления «История»), *М. С. Неклюдова* (PhD, куратор направления «Культурология»), *Д. С. Николаев* (канд. филол. наук, координатор редакции), *В. Ф. Спиридонов* (д-р психол. наук, куратор направления «Когнитивные исследования»), *Д. А. Худяков* (канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание») (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Х. Баран (PhD, Университет Олбани, США), *Н. Б. Вахтин* (д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия), *Л. М. Ермакова* (д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония), *А. Л. Зорин* (д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. Э. Зуев* (канд. искусствоведения, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. А. Иванов* (д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *К. Келли* (PhD, Оксфордский университет, Великобритания), *А. А. Кибрик* (д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия), *М. А. Кронгауз* (д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *С. Ловелл* (PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания), *В. А. Мау* (д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Ю. Л. Слѣзкин* (PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США), *Т. В. Черниговская* (д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия), *А. Шѐнле* (PhD, Бристольский университет, Великобритания)

Приглашенные редакторы: *В. В. Золотухин, Ю. Г. Лидерман, В. М. Склез*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Редактор английского текста: *Х. Баран*

Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9, ауд. 2405

Тел.: +7 (499) 956-96-47

Журнал включен в следующие базы данных и электронные библиотечные системы: Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), данных и электронные библиотечные системы: Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

© Авторы

ISSN 2412-9410

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 4. 2019

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section; Russian State University for the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Team

Maria V. Akhmetova (Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief), *Marina I. Baiduzh* (Editorial Staff Manager), *Irina V. Ershova* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section), *Nikolai P. Grintser* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section), *Dmitry A. Khudiakov* (Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section), *Maria S. Neklyudova* (PhD, Responsible for Cultural Studies Section), *Dmitry S. Nikolaev* (Cand. Sci. (Philology), Editorial Coordinator), *Vladimir F. Spiridonov* (Dr. Sci. (Psychology), Responsible for Cognitive Studies Section), *Ilya A. Zhenin* (Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section)

(The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Board

Henryk Baran (PhD, University at Albany, State University of New York, USA), *Tatiana V. Chernigovskaya* (Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia), *Liudmila M. Ermakova* (Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan), *Sergei A. Ivanov* (Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Catriona Kelly* (PhD, University of Oxford, Great Britain), *Andrei A. Kibrik* (Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia), *Maxim A. Krongauz* (Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Stephen Lovell* (PhD, University of London, King's College, Great Britain), *Vladimir A. Mau* (Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Andreas Schönle* (PhD, University of Bristol, Great Britain), *Yuri Slezakine* (PhD, The University of California, Berkeley, USA), *Nikolai B. Vakhtin* (Dr. Sci. (Philology), European University at St. Petersburg, Russia), *Andrei L. Zorin* (Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Sergei E. Zuev* (Cand. Sci. (Art History), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Guest Editors: *Yulia G. Liderman, Varvara M. Sklez, Valery V. Zolotukhin*

Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

English Language Editor: *Henryk Baran*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82, корпус 9, room 2405

Tel.: +7 (499) 956-96-47

The journal is indexed in Russian Science Citation Index, Elibrary.ru, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, E.lanbook.com.

All articles published in the journal have been peer-reviewed.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов.....7

СТАТЬИ

От студии к лаборатории? История студийного движения

- К. Осиньска. Студия и лаборатория в русской театральной культуре начала XX в.: типологический анализ 9
- В. В. Золотухин. Сегодня мы импровизируем: метод Н. Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности 23
- А. В. Машукова. Арбузовская студия: самозарождение театра 36
- С. Э. Костанзо. Опыт среды в самодеятельном театре Вячеслава Спесивцева 1970-х годов. *Перевод с англ. А. А. Дьяковой, Н. А. Жидовских, П. М. Копцовой* 55
- И. В. Вдовенко. Мастерская Клима при ВОТМе (1989–1994) и принципы лабораторного театра 72
- Е. В. Юшкова. Театральный эксперимент Гедрюса Мацкявичюса: истоки и некоторые итоги 91

Лаборатория: между метафорой и практикой

- М. Ито. Зритель как лаборант: о работе Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда 107
- Ю. Г. Лидерман. Научный семинар как театральная лаборатория. Театральная лаборатория как научный семинар (очерк к теории неофициальной культуры 1970–1990-х годов в СССР) 120
- Н. О. Якубова. Кабаре как лаборатория режиссерского театра? Случай рейнхардтовского кружка: гендерные аспекты. От «Шума и дыма» до «Электрик» Гофманстала 132

Современные художественные сообщества в «лабораторной» перспективе

- Г. А. Шматова. Альтернативная стратегия самоопределения в театральном поле: студия «Театр» Алексея Левинского 149
- К. Н. Матвиенко. Лаборатория как один из способов жизни документального театра: российский опыт 2000-х годов 161
- А. О. Дунаева. Загадки «Квартиры» (к вопросу о методологии театроведческого исследования) 172
- Р. С. Осминкин. Дом культуры как лаборатория. Опыт самоорганизованных кружков ДК Розы 186
- D. LAVRENNIKOVA. HeterotRopical Arts Lab 202

Varia

- С. И. Рыжакова. *Хаста, мудра, винийога*. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов 216
- Е. Вивич. «Убейте время с пользой»: трансформация кроссворда после перестройки 239

РЕЦЕНЗИИ

- Е. С. Михайлова-Смольнякова. Покажи мне, как ты танцуешь, и я скажу, кто ты 260

CONTENTS

Editorial note	7
----------------------	---

ARTICLES

From studio to laboratory? History of studio movement

K. OSIŃSKA. Laboratory and studio in early 20 th century Russian culture: A typology	10
V. V. ZOLOTUKHIN. Today we improvise: The “Skarskaya method” in the context of amateur theatre in early Soviet Russia	24
A. V. MASHUKOVA. The Arbuzov studio: Autogenesis of a theatre	37
S. E. COSTANZO. Experiencing the environment in Viacheslav Spesivtsev’s amateur theater of the 1970s. <i>Trans. from English by A. A. DIAKONOVA, N. A. ZHIDOVSKIKH, P. M. KOPTSOVA</i>	56
I. V. VDOVENKO. Klim’s Workshop at VOTM (All-Russian Association of Creative Workshops) (1989–1994) and principles of laboratory theater	73
E. V. YUSHKOVA. Theater experiment by Giedrius Mackevičius: Origin and some results	92

Laboratory: Between metaphor and practice

M. ITO. Spectator as laboratory assistant: The work of the Scientific Research Laboratory affiliated with the Meyerhold Theatre	108
Yu. G. LIDERMAN. Scientific seminar as theater laboratory. Theater laboratory as scientific seminar (Towards a theory of 1970s–1990s unofficial culture in the USSR).....	121
N. JAKUBOVA. Cabaret as laboratory of director-centered theatre? The case of Reinhardt’s circle: Gendered perspective. From “Schall und Rauch” to <i>Elektra</i> by Hofmannsthal ...	133

Contemporary artistic communities in the “laboratory” perspective

G. A. SHMATOVA. Alternative self-identification strategy in the theatrical field: Alexei Levinsky’s “Theater” studio.....	150
K. N. MATVIENKO. Laboratory as one of the ways of life for documentary theatre: The Russian experience in the 2000s	162
A. O. DUNAEVA. Mysteries of “The Apartment” (On the question of methodology of theatrical study)	173
R. S. OSMINKIN. House of culture as laboratory: The experience of self-organized circles of DK Rozy	187
D. LAVRENNIKOVA. HeterotRopical Arts Lab.....	203

Varia

S. I. RYZHAKOVA. <i>Hasta, mudra, viniyoga</i> . Hand gestures in Indian culture: Problems of origin and generation of meaning	217
E. VIVICH. “Kill time productively”: The transformation of crossword puzzles after Perestroika	240

BOOK REVIEWS

E. S. MIKHAILOVA-SMOLNIAKOVA. Show me how you dance, and I will tell you who you are ...	260
--	-----

ОТ РЕДАКТОРОВ

Начиная с 1960-х годов в Европе, а несколькими десятилетиями позже и в России широкое распространение получает «лабораторный» театр. Этот новый, гибкий по отношению к условиям времени и места формат позволил реализоваться многим коллективам, воспринимавшим театр как пространство антропологического эксперимента, альтернативной этики, социальной утопии. Российский театр с его богатой историей студийного движения не стал исключением. На рубеже 1980–1990-х годов он обращается к организационным принципам лаборатории как наиболее соответствующим целям и характеру его работы: в том или ином виде «лабораторные» принципы отразились на устройстве и работе «Школы драматического искусства» под руководством Анатолия Васильева, театра «Около дома Станиславского» под руководством Юрия Погребничко, театра-студии «Человек» под руководством Людмилы Рошкован, театра Бориса Понизовского и мн. др.

В начале октября 2018 г. в Москве прошла международная конференция «Лаборатория в перформативных искусствах: между метафорой и практикой», организованная Лабораторией историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС. Ее участники — представители различных исследовательских школ, дисциплин и искусств — обсуждали особенности структур взаимодействия между членами художественных коллективов (студий, лабораторий, школ), анализировали лабораторный опыт в контексте истории экспериментального театра и индивидуальных творческих биографий, как проблему социологии искусства, искусствоведения и культурологии. Результаты работы конференции частично представлены в текущем номере журнала «Шаги/Steps».

Преимущество творческого процесса перед результатом, коллективности — перед индивидуальными достижениями, критическое отношение к методам работы и их переосмысление... Доклады участников конференции убеждают в том, что эти черты устойчивы в «лабораторных» перформативных практиках XX–XXI вв. Это, в свою очередь, позволяет говорить о лаборатории как особом предмете исследований в области современного театра.

Типологическому и сравнительному анализу студий и лабораторий, двух одинаково важных, связанных друг с другом институциональных форм русского театра XX–XXI вв. посвящена статья **К. Осиньской**, которой открывается первый раздел номера («От студии к лаборатории? История студийного движения»). Другие вошедшие в раздел статьи, в свою очередь, посвящены отдельным этапам и кейсам из истории театральных студий в России. Так, **В. В. Золотухин** на примере послереволюционных театральных студий Павла Гайдебурова и Надежды Скарской рассуждает о повороте к социальному театру, ставшем приметой раннесоветской эпохи. В статье **А. В. Машуковой** рассматривается зарождение в годы Большого террора Арбузовской студии, в которой, с одной стороны, заметно влияние студийной традиции первой четверти XX в., а с другой — стремление к самореализации и поиск своего пути учениками режиссеров и организаторов театра, стоявших у истоков студийного движения в России. Самодеятельный театр Вячеслава Спесивцева, которому посвящена статья **С. Э. Костанзо**, родился на волне мощного студийного

движения в советском театре 1970-х годов; его спектакли рассматриваются автором сквозь призму концепции «театра среды» американского режиссера Ричарда Шехнера. «Студийный импульс» глубоко влиял на русский театр вплоть до периода перестройки, хотя на рубеже 1980–1990-х годов театральные режиссеры, выбирая между разными институциональными формами, все чаще начнут отдавать предпочтение иным понятиям — мастерской, лаборатории и т. д. Мастерской Клима в составе Всероссийского объединения «Творческие мастерские» при Союзе театральных деятелей РСФСР — заметному явлению независимого театра начала 1990-х — посвящена статья **И. В. Вдовенко**. В статье **Е. В. Юшковой**, в свою очередь, представлена общая картина эволюции пластического театра в СССР начиная с 1960-х годов, отражающая значение «студийного импульса» для целых направлений современного театра.

Второй раздел номера посвящен возможностям теоретического использования понятия *лаборатория*, включая (само)описание культурных явлений, обращение к этой метафоре в эвристических целях и т. д. Роль «лаборанта», которую взяли на себя в 1930-е годы сотрудники Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда с целью изучения различных аспектов спектакля, в том числе зрительства, становится предметом анализа в статье **М. Ито**. В статье **Ю. Г. Лидерман** проводится аналогия между театральной лабораторией и внеинституциональными (как правило, домашними) научными семинарами на основании принадлежности обоих явлений к советской неофициальной культуре. **Н. О. Якубова** исследует кабаре начала XX в. как «лабораторию» режиссерского театра на примере ранних работ немецкого режиссера Макса Рейнхардта.

В третьем разделе рассматриваются современные художественные сообщества в контексте истории творческих объединений и лабораторной эстетики. Основанной в 1978 г. студии «Театр» под руководством Алексея Левинского, уникальной своей верностью концепции любительства и преемственностью принципов коллективной работы, посвящена статья **Г. А. Шматовой**. **К. Н. Матвиенко** исследует лабораторию как институциональную форму, во многом определившую развитие документального театра в России в 2000–2010-е годы. **А. О. Дунаева**, обращаясь к созданному в Петербурге режиссером Борисом Павловичем проекту «Квартира», констатирует недостаточность сугубо театроведческого подхода для анализа этого проекта и размышляет об иных возможных методологических стратегиях. Современный петербургский ДК Розы — пример институции, в основе которой лежит принцип самоорганизации, — описан в статье **Р. С. Осминкина**. Еще одной инициативе последних лет — международной танцевальной лаборатории HeterotRopical Arts Lab — посвящена статья **Д. Лавренниковой**.

Раздел «Varia» объединил статьи культурно-антропологической проблематики, напрямую не связанные с главной темой номера. **С. И. Рыжак** рассматривает системы жестикуляции в индийской культуре — в ритуале, а также в театральном и танцевальном искусстве. Статья **Е. Вивич** посвящена изменениям, которые произошли в постсоветскую эпоху с формой и содержанием кроссвордов.

К. Осиньска

ORCID: 0000-0003-4142-040X

✉ kasiaosinska592@gmail.com

*Институт славистики Польской академии наук
(Польша, Варшава)*

СТУДИЯ И ЛАБОРАТОРИЯ В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX в.: ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Аннотация. Возникавшие в начале XX в. небольшие театры называли себя студиями в тех случаях, когда роль творческого процесса представлялась их участникам более важной, чем результат. Деятельность этих студий выходила за рамки чисто художественных проектов или экспериментов, которым себя посвящали театральные лаборатории. Значения латинских слов *studeo* и *labor* различаются. В первом случае подразумевается стремление, особенное расположение к чему-либо, склонность или рвение, во втором — работа, напряженная деятельность, усилие и т. д.

Константин Станиславский и Леопольд Сулержицкий, создатели Первой студии Московского Художественного театра, а вслед за ними Евгений Вахтангов, открывший собственную студию, находили, что этот формат работы создает условия для возникновения небольших сообществ, обладающих определенными чертами описанных Виктором Тэрнером *communitas*. Опираясь на систему Станиславского, создатели этих студий верили также в то, что актерские качества определяются всесторонним развитием личности. Следовательно, художественные задачи выступали в связи с этическими требованиями, с межличностными отношениями внутри коллектива и с установкой на отделение от окружающего мира. Создатели студий обращались к определениям метафорического характера: монастырь, скит, коммуна, фаланстер, утопия или секта.

Эксперименты в театральных лабораториях, созданных Всеволодом Мейерхольдом, в свою очередь, относились к сфере развития актерского мастерства. Актер в понимании Мейерхольда должен был стать идеально натренированным инструментом, поэтому в его петербургской Студии на Бородинской на первый план выходили техники и физические упражнения, развивающие конкретные актерские умения и навыки. Результаты этих экспериментов затем использовались режиссером в его постановках на больших сценах.

Ключевые слова: Константин Станиславский, Леопольд Сулержицкий, Евгений Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, театральная студия, театральная лаборатория, русский театр XX в.

Для цитирования: Осиньска К. Студия и лаборатория в русской театральной культуре начала XX в.: типологический анализ // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 9–22. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-9-22.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.
Принято к печати 4 августа 2019 г.

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

К. Osińska

ORCID: 0000-0003-4142-040X

✉ kasiaosinska592@gmail.com

*Institute of Slavic Studies of the Polish Academy of Sciences
(Poland, Warsaw)*

LABORATORY AND STUDIO IN EARLY 20TH CENTURY RUSSIAN CULTURE: A TYPOLOGY

Abstract. Small theatre troupes emerging in the early 20th century used to name themselves ‘studio’ when they regarded the creative process to be more important than its outcome. There were studios whose activities extended beyond strictly artistic projects, and theatre laboratories that focused on experimentation. In Latin, the core meanings of the words ‘*studeo*’ and ‘*labor*’ refer to, in the first case, pursuit, partisanship, fancy or passion, and work, strenuous activity or effort in the second.

Konstantin Stanislavski, Leopold Sulerzhitsky, who created the *First Studio* of the *Moscow Art Theatre*, and Yevgeny Vakhtangov with his own Studio, tried to use studios as groundwork for small communities which manifested certain characteristics of Victor Turner’s *communitas*. While applying Stanislavsky’s “system”, they also believed that an actor’s quality was determined by an omnifaceted development of his personality. Thus, artistic tasks were associated with high moral standards, with the nurturing of interpersonal relations within the team, and with some degree of isolation from the external environment. The studios’ leaders utilized such borrowed concepts as monastery, hermitage, commune, phalanstery, utopia or sect.

Theatre laboratories initiated by Vsevolod Meyerhold experimented with new rules for the actor’s development. Meyerhold’s actor was supposed to operate like a well-tuned instrument and, therefore, physical exercises and acting techniques, which helped develop specific skills and habits, were the base of the activities at

his Borodinskaya Studio in Petersburg. The results of these experiments were subsequently used to implement the director's program on major stages.

Keywords: Konstantin Stanislavsky, Leopold Sulerzycki, Yevgeny Vakhtangov, Vsevolod Meyerhold, studios, theatre labs, Russian theatre in the 20th century

To cite this article: Osin'ska, K. (2019). Laboratory and studio in early 20th century Russian culture: A typology. *Shagi / Steps*, 5(4), 9–22. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-9-22.

Received June 3, 2019

Accepted August 4, 2019

Театральные студии, возникшие в первые годы XX столетия, оказались новым явлением не только в русской, но и в европейской культуре начала минувшего века. Новшеством являлась сама установка этих творческих коллективов, для которых процесс работы имел не менее существенное значение, чем ее результат, т. е. спектакль. Именно процессуальность определяет суть этих новых — в контексте театральной культуры XX в. — организмов. При этом значимость процесса как такового не сводилась исключительно к художественным задачам: поискам новых театральных техник или новых постановочных решений. В Первой студии Московского Художественного театра (созданной в 1912 г. Константином Станиславским и до 1916 г. неформально руководимой Леопольдом Сулержицким) или в Студии Вахтангова (организованной как Студенческая драматическая студия в 1913 г.) не менее важной художественной задачей была попытка создания сообщества, в котором его участники нашли бы почву, способствующую выявлению и развитию их личностных качеств и возможностей.

Впервые слово *студия* употребил Мейерхольд по отношению к Студии на Поварской в Москве. В «Моей жизни в искусстве» Станиславский вспоминал, что в 1905 г., в период его сомнений и исканий, появилась нужда в создании учреждения, которое Всеволод Эмильевич назвал «театральной студией». Станиславский уточнил, что новое учреждение — это «не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов» [Станиславский 1988: 358].

Станиславский употребил термины *студия* и *лаборатория* как синонимы. Однако эти два наименования отсылают к явлениям, отличающимся друг от друга в плане задач, которые ставились перед участниками, внутренней организации, в том числе роли «лидера», взаимодействия театра и жизни, эстетики и этики. Здесь стоит отметить семантическое различие между лексемами *студия* и *лаборатория*. Первая происходит от латинского *studium*, что означает влечение, стремление, рвение, усердие, старание, а также особенное расположение к кому-либо или чему-либо; преданность, привязанность; склонность, страсть, любимое занятие; стремление к научным познаниям, учебные занятия, изучение. У слова *laboro* другая окраска. *Labor* — это усилие; труд, работа;

тягость; напряженная деятельность, трудолюбие; умственное напряжение; способность к работе, выносливость. В современном языке *лаборатория* означает также помещение, мастерскую, приспособленную для произведения опытов, исследований, прежде всего в области естественных наук. Слово *лаборатория* подразумевает труд, усилие, а также эксперименты, т. е. деятельность, которая в большей степени ассоциируется с научным опытом. В свою очередь, *студия* — если рассматривать это слово в контексте современной театральной ситуации — это коллектив (а также место, где этот коллектив работает), сочетающий учебный процесс с художественными задачами: постановкой спектакля. При этом надо отметить, что слово *студия* в сегодняшней ситуации не имеет уже того этического смысла, который придавали ему основоположники студийности в начале XX в. (о чем речь пойдет ниже).

Создатели и участники студий и в начале XX в., и во второй его половине употребляли определения метафорического характера, отсылающие к различным сферам человеческой деятельности, в целях формулирования собственных идей, концепций и потребностей. Студию называли монастырем, скитом, коммуной, фаланстером, сектой, утопией. Эти наименования подчеркивали стремление к созданию сильных связей внутри группы и — в некоторых случаях — к частичному уединению от внешнего мира.

Стоит добавить, что так же поступали театральные деятели второй половины XX в., и не только основоположники студий, но и режиссеры, действующие в рамках репертуарного театра, пытающиеся перенести в свои коллективы некоторые принципы студийности. Например, Лев Додин, который со своей молодой труппой в 1980–1990-е годы строил «театр-дом». Или Петр Фоменко и его ученик Сергей Женовач, которые отчасти руководствовались идеями Вахтангова и Сулержицкого, ссылаясь на такие понятия, как *братство, община, семья*.

Сергей Женовач в интервью 1997 г.¹ (напомню, что в этот период он возглавлял как художественный руководитель Театр на Малой Бронной) много говорил о том, что ему нравится работать в небольшом коллективе, с актерами, которых хорошо знает, так как только тогда репетиции могут стать интимным процессом; при этом он ссылаясь на опыт работы в студии «Человек». На вопрос, что для него означает понятие студийности, Женовач ответил:

К сожалению, студийность — это понятие молодости, студийность — это не состояние искусства. (...) Это когда театр занимает двадцать четыре часа в сутки. Студийность — это когда я живу ощущением целого, это служение театру, это как первая любовь. Почему все студии разваливаются? Не потому, что артисты плохие, но потому, что это естественный процесс.

О себе он говорил следующее: «Я студийный человек. И пытаюсь по образцу студии организовать жизнь в театре». При этом подчеркивал, что ему особенно близко то, что он читает про Сулержицкого:

¹ С. В. Женовач дал интервью автору этой статьи 18 апреля 1997 г.; впоследствии текст интервью был опубликован на польском языке под заголовком «Teatr wspólnoty» («Театр сообщества») дважды: в монографии [Osińska 1997: 108–117], а также в издаваемом в Кракове журнале «Didaskalia» (1998, № 23, s. 61–65).

На Сулержицкого я откликаюсь всеми фибрами моей души. Я профессиональный режиссер, но просто ставить спектакли — мне скучно. Я люблю тихие репетиции, мне интересно общение, совместное сочинение.

Женовач полемизировал с идеей режиссерского театра, противопоставляя ему «театр-общину» и утверждая, что его интересует каждый голос в хоре, которым является театральный коллектив (см.: [Osínska 1997: 113–117]).

В студиях лабораторного направления, например в мейерхольдовской Студии на Бородинской, фокусирование на процессе должно было привести к открытиям других — по отношению к преобладающим практикам того периода — правил, управляющих искусством актера, к выработке новых постановочных идей, которые нашли бы применение в спектаклях, ставящихся на больших сценах, и которые могли бы воплотить в жизнь идеи режиссера. Мейерхольду было свойственно мышление в категориях продуктивности, эффективности предпринимаемых усилий, что особенно дало о себе знать после 1917 г., отразившись в его театральных замыслах и практиках, которые соответствовали идеям нового человека и общества, основанного на новых началах.

Режиссеры второй половины XX в., которые дистанцировались от «студийного энтузиазма» и делали ставку на сугубо профессиональное развитие, на «напряженную деятельность», предпочитали определения, вызывавшие ассоциации с поиском, экспериментом, даже научным опытом, такие как *лаборатория* или *школа*. Хорошим примером такого похода является «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева. Близкий сотрудник Васильева в 1990-е годы Николай Чиндяйкин в интервью (февраль 1996 г.) уклонялся от комментирования студийности как таковой, ссылаясь при этом на мнение Васильева. «Вы знаете, — говорил Чиндяйкин, — что Васильеву очень не нравится слово “студия”?» И даже не само слово, добавлял он, а содержание, которое в него вкладывается. Например, «энтузиазм». На замечание интервьюера, что студия часто воспринималась в России как некое «сообщество единомышленников», Чиндяйкин ответил, что именно поэтому Васильеву ближе понятие *лаборатория*, которое отражает более глубокие вещи, не имеющие ничего общего с энтузиазмом и конкретными результатами:

Студия более направлена в сторону театра. Поиски, которые в ней ведутся, должны привести к результатам, которые можно представить публике. Студия открыта для зрителей. А вектор лаборатории направлен на внутреннюю работу².

Кстати, добавлю, что слова Чиндяйкина отчасти противоречат данной выше краткой характеристике студийного и лабораторного направлений. Дело в том, что Чиндяйкин полемизирует со стереотипом студийности, сложившимся в 1970–1980-е годы под влиянием студийного движения, которое в этот период ассоциировалось в основном с любительскими коллективами.

² Интервью с Н. Д. Чиндяйкиным (23 февраля 1996 г.) впервые было опубликовано на польском языке под заглавием «Czym jest laboratorium» («Что такое лаборатория») в журнале «Didaskalia» (1996, № 12, s. 42–43), а потом в монографии [Osínska 1997: 101–107].

Чиндйкин определил позицию «Школы драматического искусства» спустя год после того, как Анатолий Васильев заявил (в марте 1995 г.), что считает лабораторию закрытой, что лаборатория закрывается, когда теория становится практикой. Напомним, что 1996 г. — это год премьеры «Плача Иеремии», спектакля, который тогда Васильев считал пограничным между лабораторией и театром³. Однако несмотря на свои декларации Васильев и в дальнейшем соединял лабораторию с театральной, постановочной деятельностью.

Возвращаясь к началу XX в., различия между двумя вышеуказанными студийными направлениями отчасти являлись следствием эстетических устремлений. Исходной точкой поисков, которые велись в Первой студии МХТ и на начальном этапе деятельности Студии Вахтангова, было убеждение, что задача театра состоит в выявлении человеческих переживаний, условно говоря в снятии актером маски с лица. Поиски в этих студиях охватывали психологию актера и были направлены не только на разработку технических навыков, но и на всестороннее развитие человека. Такой подход был, в свою очередь, результатом убеждения, что личностные данные и духовный потенциал человека определяют то, каким актером он будет. Поиски, относящиеся к такой деликатной сфере, должны были вестись в атмосфере взаимного доверия, в условиях, в которых все ощущают себя защищенными. Отсюда установка на изоляцию от окружающего мира, на некую закрытость, а также на то, чтобы не допускать на студийные занятия — особенно на раннем этапе — посторонних наблюдателей.

Понятие *утопия* прозвучало по отношению к Первой студии МХТ в письмах Леопольда Сулержицкого, противопоставляющего «утопию» «делу», «решению вопросов» [Сулержицкий 1970: 382]. «Утопия» являлась для Сулержицкого синонимом мечты; в его понимании это слово не имело тех негативных ассоциаций, которые оно вызывает в разговорном языке, отождествляясь с миражом. «Утопия» воспринималась Сулержицким как предвосхищение действительности, как нечто, что в принципе возможно реализовать, а не как плод фантазии, не считающейся с реалиями.

Сулержицкий не только сформулировал, но и пытался практиковать в Первой студии вариант социальной утопии. «Моей целью является создание театра-общины, со своим общественным управлением, с большими задачами театра-храма, со своей землей в Евпатории, с общим трудом, с равным участием в прибылях, с устройством летом такого своего места, где можно было бы отдохнуть на свободе и на земле, которая самими же создана и обработана», — писал он в письме Станиславскому в декабре 1915 г., добавляя однако, что легче всего эту цель было бы достигнуть, опираясь на «особый материал», каким, например, являются духоборы [Там же: 383]. Именно опыт пребывания среди духоборов, которых Сулержицкий переправлял в Канаду, а также толстовские идеи, отголоски фурьеризма, утопического социализма, в какой-то степени славянофильская идеализация общинного строя — на этом фундаменте основывалась его студийная утопия. При этом нужно уточнить, что Сулержицкого интересовал не вопрос изменения общественного строя, а возможность реализации идеалов общинности в небольшой группе.

³ Интервью с А. А. Васильевым (26 марта 1995 г.) впервые было опубликовано на польском языке под заглавием «Odpowiedź Stanisławskiemu» («Ответ Станиславскому») в польском журнале «Teatr» (1995, № 5, s. 43–46), а потом в монографии [Osńska 1997: 89–100].

Именно Сулержицкий употребил — имея в виду Первую студию — определение «сообщество единомышленников», которое вошло в лексикон русского театра и впоследствии в течение многих лет использовалось механически, без понимания первоначально вкладываемого в него содержания. Например, оно стало пониматься как дань одинаковым эстетическим пристрастиям или как разновидность организационной дисциплины, предполагающая подчинение собственных интересов общему интересу театра или студии. В то же время оно потеряло тот акцент этического радикализма, который придавал ему Сулержицкий. Общинный характер студии прежде всего должен был иметь этический смысл; в понимаемом таким образом театральном коллективе этический поступок имел более существенное значение, чем эстетический эффект. Об этом свидетельствует позиция Сулержицкого, высказанная в цитированном уже письме Станиславскому, когда он подчеркивает, что его не интересует внешний успех работы (успех спектакля, сборы), а окрыляет его «труппа-братья», «театр-молитва», «актер-священнослужитель» [Там же]. Пафос этих слов был ответом на кризис, в котором оказалась студия, когда верх в ней взяли личные амбиции актеров и режиссеров. За год перед смертью Сулержицкий переживал разочарование в возможности развивать «утопию» на территории студии, которая в это время стремилась в сторону театра.

Некоторые принципы, вводимые в программу студий, руководимых Сулержицким или Вахтанговым, могли бы дать основу для антропологического подхода к феномену студийности при помощи категории *communitas*, разработанной Виктором Тэрнером [Turner 1975]. Проект Сулержицкого подразумевал создание пристанища для свободных и равных друг другу собратьев⁴, людей, которых связывало общее стремление не только к созданию хороших спектаклей, но и к саморазвитию, к самосовершенствованию (если учитывать толстовские инспирации). Сулержицкий пытался создать в студии условия для осуществления программы, альтернативной по отношению к «большим» театрам, даже к Художественному театру. Цель этой программы — создание хорошо организованного сообщества, члены которого, осуществляя художественные задачи, совершенствуя актерское мастерство в рамках системы Станиславского, одновременно следили бы за своим развитием и за взаимодействием внутри группы.

Однако надо учесть, что студия не являлась для ее участников единственной сферой деятельности; они также были членами других социальных институтов, в том числе семьи (если она у них была) или даже других театральных коллективов. И хотя отношения внутри студии опирались на взаимное доверие, на эгалитарную модель сосуществования, кандидаты на вступление в студию не проходили «ритуалов перехода», о которых писал Тэрнер (церемоний, сопровождающих переход человека или группы в новую социальную категорию и фиксирующих этот переход), а отношения внутри студии не достигали до радикальных постулатов Сулержицкого.

⁴ И «сосестер» — стоило бы добавить сегодня, хотя бы учитывая, что именно у женщин Сулержицкий находил больше понимания, особенно в конфликтных ситуациях. Переписка с Марией Дурасовой и воспоминания Серафимы Бирман свидетельствуют о глубокой эмпатии обеих актрис по отношению к нему и его идеям, см.: [Бирман 1971; Сулержицкий 1970: 504–506].

Слово *монастырь* употребил по отношению к Студенческой драматической студии, которая с 1920 г. стала известна как Третья студия МХАТ, ее руководитель Евгений Вахтангов. В ситуации кризиса и раскола, который постиг студию в 1918 г., Вахтангов в письме совету студии писал:

Все ваши заседания объявите на весь год закрытыми <...> мне стало ясно, что публичность заседаний вредна, что Студия искусства — это монастырь. И пусть у вас будет неладно внутри, но держитесь замкнуто, пусть это тревожное «неладно» объединит вас. Как когда-то вы подписывали клятву не говорить о Студии на стороне, и это скрепляло вас... [Вахтангов 2011 (2): 203].

Обращаясь к старшим членам студии, посвященным в ее дела, Вахтангов апеллировал к воспоминаниям о совместном прошлом, когда молодые студийцы (в 1913 г. самой старшей из них, Ксении Котлубай, исполнилось 23 года, самому младшему, Николаю Шпитальскому, — 19) решили заниматься серьезным делом — обучением по системе Станиславского — в уединении, не представляя результатов своей работы публике, отдавая почти все свое время студии и находя в ней почву для истинного общения. Многие студии, особенно в ранний период существования, привлекали к своей деятельности молодых людей, более склонных к нивелированию границы между личной жизнью и художественной деятельностью, к полному посвящению себя общему делу. Вахтангов в 1918 г. пытается вернуть в студию атмосферу ее «героических» начал:

И если Вы захотите, если очиститесь сейчас друг перед другом, вспомните первые дни жизни нашей, <...> затоскуете по прекрасному и почувствуете, что Вы только тогда сила, когда Вы вместе, вот тогда будут у нас впереди праздники [Там же: 204].

В этих нишах театральной культуры можно увидеть признаки, свойственные другим — внетеатральным — утопическим социальным моделям, не всегда вызывающим положительные реакции общества. Замкнутость, изоляция студий даже не столько от внешнего мира вообще, сколько от других художественных влияний, вызывали негативную оценку критиков, которые увидели в студиях стремление к сектантству. После революции 1917 г., несмотря на студийный бум (хотя вместе с количественным ростом студийного движения исчезает приверженность к радикальным постулатам, выдвигаемым Сулержицким или Вахтанговым), нарастает критика студий старого склада. Даже такой достаточно нейтральный наблюдатель за театральной жизнью 1920-х годов, как Павел Марков, упрекал Первую студию в сектантстве (правда, в 1925 г., в период, когда начала доминировать идея «театра для всех», театр больших форм и великих задач):

«Студийность» легко приводила к замкнутости и отъединенности; будучи обоснованием художественного мироощущения, могла стать сектантством; замыкаясь в круг определенной и выработанной индивидуальной техники, она ограничивала театральные возможности; увлечение своим обособленным миром легко заставляло закрыть глаза на идущую за стенами Студии жизнь [Марков 1925: 75].

Студии не были в прямом смысле слова «сектами», так же как не были, естественно, «монастырями» (см.: [Osińska 2003: 119–129]). Употребление этих определений говорит о том, что студии были явлением новым, вызывающим эмоциональные реакции, не поддающимся однозначному истолкованию. Если соотнести эти театральные коллективы с классическим понятием, выработанным Фердинандом Тённисом, то студии являлись примером маленького сообщества (или общины) — *Gemeinschaft*, по типу «естественных» внутренних отношений, базирующихся на взаимопонимании, лояльности, на добровольном подчинении индивидуальных амбиций общей цели [Тённис 2002].

Люди объединялись в студиях прежде всего ради конкретных целей — совершенствования актерской техники или поисков нового театрального языка. И в Первой студии МХТ, и в Студии Вахтангова раньше или позже возникали спектакли, являвшиеся этапами процесса. Однако «студийность» не исчерпывалась прагматическими задачами. Когда Сулержицкий организовывал для членов студии совместные поездки на Днепр и в Крым (в 1912, 1913, 1914 гг. студийцы проводили лето в Каневе на Днепре; в 1915 г. — в Крыму, вблизи Евпатории, где Станиславский купил для студии кусок земли, см.: [Сулержицкий 1970: 553–560; 619–622; 628–635 и др.; Osińska 2003: 110–119]), он руководствовался не только своими убеждениями о том, что непосредственный контакт с натурой дает толчки к всестороннему развитию артистов. Его соблазняла идея выхода за пределы хорошо освоенной повседневности, рутинности ежедневных занятий. Кроме того, в городской среде он пытался время от времени нарушать привычные практики, когда предлагал устроить — вместо репетиции — прогулку в Страстной монастырь или посидеть перед камином в молчании [Сулержицкий 1970: 154]. Он предчувствовал большой потенциал, скрывающийся в таких «перерывах» от активности, когда разрушается нормальный порядок занятий, нацеленный на определенные результаты. Временный отказ от действия в пользу бездействия помогал актерам выйти за пределы рутины и одновременно обновить источник творческой энергии. Но это лишь один из результатов этих «несистемных» предложений Сулержицкого, которые дополняли систему Станиславского.

Дело в том, что театр не являлся для Сулержицкого пределом его активности, а сам он не считал себя подлинным художником. В октябре 1909 г. он признавался в письме Гордону Крэгу:

Я не вижу, я никогда не увижу в театре того, что видите в нем вы. Потому, что я не такой художник как вы. Вы и Станиславский: вы оба совершенно чистые художники. Ваша сущность, ваш дух, ваши сердца, ваш интеллект созданы только для творчества (...). Я чувствую красоту искусства, я люблю его, оно волнует меня, я наполнен им; но я — пассивный художник, если я вообще художник [Там же: 444].

Если посмотреть на инициированные Сулержицким неординарные ситуации, имея в виду его отношение к театру, можно прийти к выводу, что он стремился к созданию в студии атмосферы, в которой становилось возможным то, что Жан Дювиньо называл «даром из ничего» (*le don du rien*) [Duvignaud 1977]. Идея праздника в трактовке французского социолога и антрополога

противостоит восприятию жизни в категориях эффективности и прагматизма. Студия не была в такой степени, как театр, подчинена режиму премьер, а ее существование не зависело от прибыли (Станиславский понимал, что невозможно соединить художественные поиски с прибылью, поэтому в первые годы своего существования студия получала деньги на обеспечение основных нужд). Благодаря такой организации становились возможными «паузы» в регламенте занятий, когда студийцы выходили за пределы приписанных им студийным режимом задач и мест. В этих промежутках времени они могли выстроить — хотя бы временно — зону подлинного общения. «Время утрат и лишений» (по определению Дювиньо) способствовало нарушению регулярности существования в рамках студийной будничности, внесению в нее непредсказуемости.

Вахтангов напрямую говорил о необходимости «праздника», имея в виду не столько запланированное заранее событие, сколько спонтанные эмоционально насыщенные ситуации. Анна Орочко, исполнительница роли Адельмы в «Принцессе Турандот», непосредственно связывала «праздничность» самого спектакля с желаемой — с точки зрения Вахтангова — атмосферой внутри студии:

«Праздник» — слово имевшее для него необычный смысл, дорогое слово — праздник — как отрыв от будней, как поднятие на какую-то высоту, как очищение, как радость по большому от большого, как слияние многих людей в едином восторге и подъеме ввысь, как преобразование людей, как творческий момент, как дело искусства, как задача искусства втянуть в область праздника всех смутных, серых людей, пришедших в театр. Сам [Вахтангов] необычайно чувствовал и умел вносить подъем и творческое горение, почти вдохновение — называя это простым, знакомым всем, от рабочего до ребенка, словом — праздник. <...> Каждый приход ученика к нему, каждый случайный разговор с ним остался у всех, кто чувствовал его, как праздник, и вся жизнь, прожитая с ним, сплошной праздник — даже в самые тяжелые моменты [Орочко б. г.].

Интересно, что Анна Орочко в своих записках, составленных после смерти Вахтангова, обратила внимание на употребляемые режиссером слова, имеющие символический смысл и отсылающие к библейскому контексту. «Надеть белые платья — говорил часто он — можно было это понять и буквально, а можно было приготовить душу свою радости» [Там же].

Когда Вахтангов говорил о празднике или о надевании белых одежд, то имел в виду ситуации, которые не укладываются в сетке понятий, выработанных в рамках гуманитарного знания. Эти расплывчатые, неопределенные, неструктурированные проявления внутренней студийной жизни не поддаются четкому описанию, хотя именно в них проявлялась исключительность студий на фоне института театра.

Всеволод Мейерхольд, в свою очередь, понимал сцену как место игры (это от него берет начало определение «игровой театр»), как действительность искусственную, существующую параллельно быту, как место, где скорее надеваются маски, актер же должен был стать идеально натренированным инструментом. В Студии на Бородинской практиковались техники, развивающие

конкретные навыки; присутствие публики на раннем этапе студийных работ не только не мешало, но иногда даже помогало актеру в приобретении максимальной концентрации. Студия открылась в сентябре 1913 г., в октябре 1914 г. получила помещения в Доме инженеров на улице Бородинской, д. 6, где находился концертный зал на 250–300 человек с вестибюлем и фойе, но часть этого дома была занята под госпиталь для раненых солдат [Смирнова 1967: 85]. И, как вспоминала участница занятий актриса Александра Смирнова о начальном периоде существования студии: «В зале сидели студийцы <...>. Здесь же присутствовали гости и выздоравливавшие раненые солдаты из госпиталя» [Там же: 85].

Сама организация студии вначале отличалась стихийностью. Четкие критерии набора кандидатов отсутствовали. Студиец, впоследствии режиссер Московского театра Революции Алексей Грипич вспоминал, что единственное, чего ждали от поступающего в студию, — его безоговорочной веры в то направление в искусстве, которое возглавлял Мейерхольд. При этом отсутствовали экзамены:

Отбор производился в процессе занятий. Состав студии <...> был велик и текуч. Прием и отсеивание проходили в течение всего учебного года. После предварительной беседы с кем-либо из сотрудников Мейерхольда назначалась встреча с ним самим, писалось заявление — этим заканчивался прием. Отсеивание было еще менее официально. Вернее, это было самоотсеивание. Чтобы учиться в студии, надо было быть замеченным Мейерхольдом, а для этого следовало как-то проявиться, показать себя. Незамеченные просто переставали приходить в студию [Грипич 1967: 121].

В Студии на Бородинской никто не требовал от ее участников никаких «клятв не говорить о Студии на стороне» [Захава 1930: 21], соблюдения тайны, изолированности от внешних глаз. Кандидаты (в отличие от кандидатов в Студию Вахтангова) не проходили никаких опытов, проверяющих их личностные качества; единственное, что от них требовалось, кроме веры в поиски Мейерхольда, это художественные способности, особенно музыкальные [Панфилова, Фельдман 2000: 355]. Мейерхольд как педагог, согласно свидетельствам студийцев, не придавал особенного значения человеческому фактору. Тот же Грипич утверждал:

У Мейерхольда не было педагогической заботы о всех пришедших учиться к нему. Тех же, кто выдвинулся, он окружал вниманием, занимался ими, вводил в основную группу. Зачастую захваливая ученика, Мейерхольд не считался с тем, как это отразится на дельнейшем развитии его дарования. А это нередко мешало творческому росту [Грипич 1967: 121].

Студия в первый период существования была не только центром театральных поисков, но и фактом художественной жизни Петербурга. Ее окружали представители местной художественной среды, посещали иностранцы:

Приезжавшие в Петербург иностранные знаменитости находили необходимым побывать в студии (Макс Линдер, Маринетти). Мода на студию была так велика, что мешала занятиям, отнимая значительное время на показы. Отдельные группы студийцев приглашались на званые вечера, где выступали наряду со знаменитостями столицы [Грипич 1967: 124].

Некий хаос, царивший в студии в первое время ее существования, и чрезвычайная «вольность» студийцев по отношению к студийным обязанностям привели к тому, что с 1914 г. Мейерхольд начинает говорить о потребности введения дисциплины в организацию занятий. Он записывает:

Ничего в Студии не должно быть неотносящееся к сцене и искусству (вон — «дела», «деловые разговоры») из Студии: «все такое должно вестись в кабинете на Театральной площади (т. е. дома у Мейерхольда. — *Ред.*)» [Панфилова, Фельдман 2000: 382].

Показательно, что Мейерхольд, как и Сулержицкий, употребляет слово *дело* в отрицательном смысле, при этом, в отличие от Сулержицкого, его совсем не интересует создание «утопии» — сообщества людей, сплоченных не только художественными целями, но и задачей обоснования почвы для самосовершенствования. В случае с Мейерхольдом искусство является единственной целью предпринимаемых усилий. В апреле 1914 г. он записывает:

Что такое Студия? Лаборатория новых сценических достижений. Лик театра не знаем точно, но идем к театру. Внутренне-идейное в Студии: ритм. Внешне-идейное: к театру. Студия — путь к театру [Там же: 382].

В конечном счете к театру стремились все, кто занимался студийной или лабораторной работой. При этом для русской театральной культуры, и не только начала XX в., закономерно, что периоды повышения студийной и лабораторной активности приводили к обновлению сценического искусства. «Ибо, — как писал Питер Брук, — мир театра — мир интуитивный, мир, способный чутко улавливать то, что носится в воздухе, и в этом его огромное преимущество. Великие веяния проникают глубоко и распространяются очень широко» [Брук 2003: 50]. Брук в своем выступлении, посвященном Ежи Гротовскому, подчеркивал, что его работа, предпринимаемая в Польше, а потом в Понтедере в Италии, проникала сперва в практику небольших театральных групп, а потом распространялась на другие области театра. То же самое можно сказать об открытиях Мейерхольда, Станиславского, Вахтангова. Сулержицкий предвосхитил явления западной культуры 1960–1970-х годов; многие западные театральные группы, принадлежавшие к так называемому альтернативному театру, узнали бы в нем — если бы имели возможность познакомиться с его идеями — своего духовного отца. Открытым остается вопрос: проникают ли идеи из прошлого в театральную реальность России начала XXI в.?

Источники

- Бирман 1971 — *Бирман С. Г.* Судьбой дарованные встречи. М.: Искусство, 1971.
- Вахтангов 2011 — Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011.
- Грипич 1967 — *Грипич А.* Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 114–145.
- Захава 1930 — *Захава Б.* Вахтангов и его Студия. М.: Теа-кино-печать, 1930.
- Марков 1925 — *Марков П.* Первая Студия. Сулержицкий — Вахтангов — Чехов. 1913–1922 // Московский Художественный театр Второй / Ред. А. Бродский. М.: Изд. Московского Худ. Театра Второго, 1925. С. 65–176.
- Смирнова 1967 — *Смирнова А.* В Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 84–113.
- Станиславский 1988 — *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Комментар. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988.
- Сулержицкий 1970 — *Сулержицкий Л. А.* Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / Сост., ред., авт. вступ. ст. и коммент. Л. И. Полякова. М.: Искусство, 1970.

Архивные источники

- Орочко б. г. — *Орочко А.* О Вахтангове (записки). Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 21.

Литература

- Брук 2003 — *Брук П.* Гротовский: искусство как проводник // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику / Пер., сост., предисл., примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 48–52.
- Панфилова, Фельдман 2000 — К истории Студии В. Э. Мейерхольда. 1913/1914 и 1914/1915: Свод документов / Подгот. Н. И. Панфилова, О. М. Фельдман // Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: О. Г. И., 2000. С. 352–444.
- Тённис 2002 — *Тённис Ф.* Общность и общество. Основные понятия чистой социологии / Пер. с нем. Д. В. Складнева. СПб.: Владимир Даль 2002.
- Duvignaud 1977 — *Duvignaud J.* Le don du rien, essai d'anthropologie de la fête. Paris: Tétraèdre, 1977.
- Osińska 1997 — *Osińska K.* Studio w rosyjskiej kulturze XX wieku: Wybrane zagadnienia. Warszawa: Semper, 1997.
- Osińska 2003 — *Osińska K.* Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003.
- Turner 1975 — *Turner V.* Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1975.

References

- Bruck, P. (2003). Grotovskii: искусство как проводник [Grotowski: Art as vehicle]. In E. Grotovskii. *Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku* [From Poor Theatre to Art as vehicle], 48–52. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russian).
- Duvignaud, J. (1977). *Le don du rien, essai d'anthropologie de la fête*. Paris: Tétrædre. (In French).
- Osińska, K. (1997). *Studio w rosyjskiej kulturze XX wieku: Wybrane zagadnienia*. Warszawa: Semper. (In Polish).
- Osińska, K. (2003). *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria. (In Polish).
- Panfilova, N. I., Fel'dman, O. M. (Eds.) (2000). K istorii Studii V. E. Meierkhol'da. 1913/1914 i 1914/1915: Svod dokumentov [Towards the history of the Studio of V. E. Meyerhold. 1913/1914 and 1914/1915: Corpus of documents]. In O. M. Fel'dman (Ed.). *Meierkhol'd i drugie: Dokumenty i materialy* [Meyerhold and others: Documents and materials], 352–444. Moscow: O. G. I. (In Russian).
- Tennis, F. (2002). *Obshchnost' i obshchestvo. Osnovnye poniatia chisto sotsiologii* [Trans. from Tönnies, F. (1969). *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbegriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt: Wiss. Buchges]. St. Petersburg: Vladimir Dal'. (In Russian).
- Turner, V. (1975). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Катажина Осиньска

доктор гуманитарных наук
(doktor habilitowany nauk humanistycznych)
профессор, Институт славистики
Польской академии наук
Polska, 00-337 Warszawa, ul. Bartoszewicza
1B m. 17
Тел.: +48 (22) 826-76-88
✉ kasiaosinska592@gmail.com

Information about the author

Katarzyna Osińska

Dr. Sci. (Humanities)
Professor, Institute of Slavic Studies
of the Polish Academy of Sciences
Poland, 00-337 Warsaw, Bartoszewicza Str.,
1B App. 17.
Tel.: +48 (22) 826-76-88
✉ kasiaosinska592@gmail.com

В. В. Золотухин

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

СЕГОДНЯ МЫ ИМПРОВИЗИРУЕМ: МЕТОД Н. Ф. СКАРСКОЙ В КОНТЕКСТЕ РАННЕСОВЕТСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Статья посвящена оригинальной, основанной на импровизации методике актрисы и педагога Надежды Скарской, рассчитанной на работу с исполнителями, в основном любителями, не имевшими профессиональной актерской подготовки. Н. Ф. Скарская и ее супруг П. П. Гайдебуров вошли в историю русского театра главным образом как сооснователи Общедоступного и Передвижного театров. Однако практически не исследованным остался разработанный ими метод («метод Скарской», как называли его сами авторы, их ученики и современники), родившийся в связи с развернутой Гайдебуровым и Скарской вскоре после революции деятельностью по созданию любительских студий, в том числе для рабочих, а также с наметившимся сближением современного театра и опытов в области педагогики. Впоследствии «метод Скарской» был заимствован многими режиссерами, вышедшими из Передвижного театра, и превратился в один из главных инструментов раннесоветского социального театра (или applied theatre, пользуясь широко распространенным англоязычным понятием). Анализ этого метода, испытавшего глубокое влияние, в том числе со стороны системы К. С. Станиславского, позволяет рассмотреть, как складывался и описывал себя на ранних этапах социальный театр в России.

Ключевые слова: авангард, социальный театр, Гайдебуров, Скарская, Передвижной театр, система Станиславского, самодеятельность, любительский театр, импровизация, массовые действия, театр масс

Для цитирования: Золотухин В. В. Сегодня мы импровизируем: метод Н. Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 23–35. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-23-35.

*Статья поступила в редакцию 18 апреля 2019 г.
Принято к печати 28 мая 2019 г.*

V. V. Zolotukhin

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration
(Russia, Moscow)*

TODAY WE IMPROVISE: THE “SKARSKAYA METHOD” IN THE CONTEXT OF AMATEUR THEATRE IN EARLY SOVIET RUSSIA

Abstract. The paper focuses on a method developed by the Russian actress and teacher Nadezhda Skarskaya and her husband — the famous actor and director Pavel Gaideburov. Skarskaya and Gaideburov became well known as co-founders of a theatre at the Ligovsky People’s House (1903) and of the Mobile-Popular theatre (1905). But their work with the studios which were established shortly after the October revolution (some of them were created specifically for workers) still remains relatively unknown. The same is true of their approaches and methods of teaching instructors of amateur theatre in villages and the Red Army. The “Skarskaya method” (as the authors labelled it) was developed for amateurs without any acting experience, and it provided them with the instruments to express themselves through improvisation. Later, it played a significant role in the development of both amateur and agitation theatres in early Soviet Russia. Colleagues and followers of Skarskaya and Gaideburov — directors Nikolai Vinogradov, Dmitry Shcheglov and others — became prominent figures in the amateur theatre movement of the 1920s. The “Skarskaya method” was the instrument many of them used in their work. Analysis of the method (itself heavily influenced by Stanislavsky’s approaches to actors’ training) and the ways it was used by Skarskaya, Gaideburov and their followers provide a new perspective on the development of applied theatre in early Soviet Russia and the ways it described itself.

Keywords: Avant-garde, social theater, Gaideburov, Skarskaya, Mobile-Popular Theatre, Stanislavsky’s “system”, amateur performances, amateur theater, improvisation, Soviet mass festivals, popular theater

To cite this article: Zolotukhin, V. V. (2019). Today we improvise: The “Skarskaya method” in the context of amateur theatre in early Soviet Russia. *Shagi / Steps*, 5(4), 23–35. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-23-35.

Received April 18, 2019

Accepted May 28, 2019

© V. V. ZOLOTUKHIN

Настоящая статья посвящена «методу Скарской» — реконструкции контекста и изложению возникшего на рубеже 1910–1920-х годов, ныне практически забытого режиссерского метода работы с исполнителями. Зрителям первой трети XX в. Надежда Федоровна Скарская была известна в первую очередь как актриса, а также соосновательница (вместе со своим супругом Павлом Гайдебуровым) Общедоступного и Передвижного театров, чьи спектакли стали заметным явлением русской культуры Серебряного века. В настоящей статье мы обратимся к сравнительно короткому периоду существования Передвижного театра на рубеже 1910–1920-х годов в аспекте изучения генезиса и эволюции социального театра в России, а также к его влиянию на раннесоветские практики социального театра (в англосаксонской традиции — *applied theatre* и *applied drama*; о синонимичном им понятии *social theatre*¹ см.: [Thompson, Schechner 2004; Jennings 2009]).

Этот ракурс позволяет рассмотреть сложные отношения и взаимовлияния, существовавшие между различными явлениями культуры первой трети XX в., и главное — исследовать то, как оформлялись, переформулировались и уточнялись в России модели описания (в том числе самоописания), основанные на следующих оппозициях: искусство, опирающееся на концепцию автономии / социально ангажированное (в том числе агитационное) искусство; психологическое / условное искусство; искусство, воспроизводящее действительность / антимиметическое; подход, в котором акцентирована роль творческой индивидуальности / подчиненность коллективистским принципам; ориентация на результат / процесс и т. п. К этим оппозициям, хорошо знакомым, в частности, по исследованиям советского искусства, исторического авангарда и т. д., обращаются и исследователи современных форм партиципаторного и социально ангажированного искусства. Выступая инструментом историографии и теории искусства и театра, эти оппозиции позволяют историкам искусства причислять различные явления, хронологически относящиеся к эпохе исторического авангарда (как, например, самодеятельные студии рубежа 1910–1920-х годов и массовые постановки с участием непрофессионалов в России), к определенным традициям, группировать их по сходным признакам. Ярким примером этого служит книга Клэр Бишоп «Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства» [Бишоп 2018], в которой тенденция отказа от до-революционной концепции театрального искусства с ее устоявшимися иерархиями (создаваемыми разделением на профессионалов и любителей, творцов и зрителей и т. п.) в самодеятельном и массовом театре объясняется концепцией новой культуры, порожденной революцией и отвечающей большевистскому коллективизму. Это стремление несомненно разделяли многие студии самодеятельного театра (в Петрограде, затем Ленинграде, часто возглавляемые учениками Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова). Именно в их работе «метод Скарской» сыграл важную роль, послужив инструментом, который позволял решать совершенно новые задачи, часто лежащие в области социальной работы. Так, по крайней мере, это декларировалось самими художниками, воспринимавшими «театр не как самоцель, а как средство» [Щеглов 1919: 44].

¹ Свидетельством того, что понятию социальный театр удалось укорениться и в российский контексте, служит в том числе тематический номер журнала «Театр» (№ 24–25, 2016).

Но анализ метода и его генезиса, как мы постараемся показать, проблематизирует намеченные выше оппозиции и ставит их под сомнение. Он выявляет также глубокие, часто парадоксальные связи жизнестроительных концепций «левого» театра и форм раннесоветского социально ангажированного искусства с теми явлениями, против которых это искусство восставало, в частности, с системой К. С. Станиславского. Парадоксально, но именно последняя оказалась одним из тех инструментов, возникших еще до революции, который смог отчасти раскрыть свой потенциал в послереволюционном социальном театре.

Кратко остановимся на истории Общедоступного и Передвижного театров. Общедоступный театр начал работать в 1903 г. при Лиговском народном доме — учреждении, занимавшемся просветительской деятельностью, адресованной в основном рабочим (другое его название — «Дом Паниной», по имени основательницы, графини С. В. Паниной). В 1905 г. возникло еще одно предприятие под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской — Передвижной театр. В обеих труппах были заняты практически одни и те же актеры, однако сильно различалась форма работы. Общедоступный театр ориентировался на аудиторию Народного дома (в основном рабочих и членов их семей) и обычно давал представления раз в неделю на его сцене. Передвижной театр жил, как явствует из его названия, гастролями и ориентировался на гораздо более разрозненную в социальном отношении публику российских провинциальных городов, как крупных, так и малых, а в сентябре-октябре 1917 г. предпринял поездку по фронту, чтобы играть для прифронтовой аудитории.

Двумя мощными и постоянными источниками влияния на взгляды и практику основателей Передвижного театра были, во-первых, деятельность К. С. Станиславского в студиях и самом Московском Художественном театре, в труппе которого очень короткое время служила Н. Ф. Скарская. Вторым источником влияния на «передвижников», как они сами себя называли, был русский символизм, воплощением которого для них служил в первую очередь театр Веры Комиссаржевской, родной сестры Надежды Скарской.

До революции интерес П. П. Гайдебурова вращался вокруг проблем репертуара театров при народных домах и приемов игры для народной аудитории (этому в основном посвящена его книга «Народный театр. (Первые итоги)» [Гайдебуров 1918]). Но события Февральской революции толкали театр к развитию. К 1917–1918 гг. вокруг него уже сложился круг учеников и партнеров. В их числе был Григорий Авлов (1885–1960), в 1920-е годы ставший одним из создателей ленинградского «Красного театра», идеолог, впоследствии историк советской самодеятельности (см.: [Авлов 1930]) и автор многочисленных пособий. Другой выходец из Передвижного театра, Николай Виноградов (1893–1967), был первым руководителем Красноармейской театрально-драматургической мастерской. Его постановка «Свержение самодержавия» (подробно описана в воспоминаниях [Виноградов-Мамонт 1972]), построенная на автобиографических этюдах исполнителей-красноармейцев, была ранним и удачным, по мнению современников, опытом агитационного театра. Дмитрий Щеглов (1898–1963) в более поздние годы был известен в основном как драматург. Однако на рубеже 1910–1920-х, в самом начале своей театральной карьеры, он был ближайшим сотрудником Гайдебурова и Скарской в работе с любителями и будущими инструкторами, а также ставил массовые действия

(«Из власти тьмы к солнцу» на Пороховых заводах, 1919), работал инструктором самодеятельности в различных студиях, в том числе в петроградской Театральной студии Пролеткульта. Виктор Шимановский (1890–1954) был создателем любительской «Центральной агитационной студии», представляющей интерес уже тем, что она была организована и некоторое время существовала как театральная коммуна. Критиком Передвижного театра с начала 1920-х годов был известный переводчик, историк театра Адриан Пиотровский (1898–1938), но анализ его ранних текстов о самодеятельности, прежде всего брошюры «Красноармейский театр» [Пиотровский 1921], свидетельствует, что в период работы с красноармейцами он находился под влиянием методов работы Гайдебурова и Скарской. Еще одно важное имя в этом ряду — Алексей Арбузов (1908–1986), начинавший в театре Гайдебурова и Скарской в середине 1920-х годов, затем драматург и заметная фигура в «студийном» движении 1930-х годов и позднее.

Объединяла этот круг ориентация, с одной стороны, на студийную работу, подразумевающую особую (студийную) этику и целеполагание, отличные от традиционного театра, что влияло и на его организационные формы (после революции, к примеру, Передвижной театр стал трудовой артелью [18-ая годовщина 1923: 7]). Вторая особенность — ориентация (особенно в период Гражданской войны) на методы, находившиеся на стыке художественной и социальной работы, в том числе применявшиеся в создании массовых действий (об этом см.: [Von Geldern 1993: 122])². В этом ученики следовали за своими учителями, для которых 1917 г. был переломным.

В годы после революции постепенно прекращали свое существование народные театры и дома (на смену последним вскоре пришли рабочие клубы). В этих меняющихся условиях Гайдебуров и Скарская в конце 1917 — начале 1918 г. начинают создавать театральные студии для рабочих при заводах. Так возникает, например, студия при Литейном Орудийном заводе, а также студия при Лиговском народном доме [18-ая годовщина 1923: 7]. Вскоре была создана студия Передвижного театра, чуть позже получившая название Палестры, работавшая под руководством Скарской. В 1919 г. также была развернута преподавательская работа на курсах при Институте внешкольного образования (она нашла отражение в публикациях [Гайдебуров 1919а; 1919б; Щеглов 1919]), где начал свою инструкторскую деятельность Дмитрий Щеглов [Гайдебуров 1919б: 37]. На этих курсах готовили будущих театральных инструкторов для провинции и армии. Все вместе, включая различные студии под руководством выходцев из Передвижного театра, и есть институциональная рамка, в которой зародился и развивался «метод Скарской» или, как иначе называл его Гайдебуров, метод «творческой игры».

Он представлял собой основанную на импровизации (или, несколько иначе, на этюдах) методику работы с исполнителями, как правило любителями, не имевшими профессиональной актерской подготовки. Метод оформлялся в

² Работы перечисленных режиссеров на рубеже 1910–1920-х годов, среди которых важное место занимали массовые действия с историческими сюжетами в основе, во многом близки и служат контекстом для спектакля «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова (1920), одной из самых известных постановок в этом жанре. О Гайдебурове и Скарской как организаторах уличных представлений см.: [Von Geldern 1993: 20–21].

связи с совершенно конкретной задачей, стоявшей перед Скарской и Гайдебуровым. Развернув вскоре после Октябрьской революции деятельность по созданию любительских студий, в том числе ориентированных на рабочих, они пытались также найти себе применение в области педагогики, так называемого внешкольного образования. И в том, и в другом случае речь шла о работе с людьми без специальной подготовки и опыта. Именно поэтому свою методику Скарская называла «вспомогательной» и адресовала тем, кто «впервые подходил к осуществлению спектакля» [Гайдебуров 1919а: 43].

Обычно П. П. Гайдебуров и Н. Ф. Скарская писали о методе как о комплексе из пяти типов упражнений, или пяти ступеней импровизации. На самой первой ступени исполнителям, каждому в отдельности, предлагалось сымпровизировать небольшой этюд на предложенный преподавателем сюжет, как правило взятый из повседневности. Импровизация включала в том числе произносимый текст, который должен был «родиться» у исполнителя в результате переживания (см.: [Гайдебуров 1919б: 38; Щеглов 1919: 43]). Далее — от ступени к ступени — шло постепенное усложнение заданий. Например, вторая ступень предполагала исполнение импровизированного этюда с несколькими действующими лицами на подробно изложенный инструктором сюжет («Вторая ступень импровизации заключается в сочетании двух и более переживаний, приводящих людей к *диалогу*, к *обмену* своими мыслями и чувствами, *созревшими* для слов (здесь и далее в цитатах сохраняется курсив оригинала. — В. З.)» [Гайдебуров 1919б: 38]). В качестве примера Гайдебуров приводит следующий сюжет: герой возвращается в родной дом из ссылки и из разговора с сестрой узнает, что их отец недавно скончался, не дождавшись возвращения сына. Третья ступень предполагала игру на тему, изложенную преподавателем в повествовательной форме. Исполнение требовало словесной импровизации в диалоге с партнером [Там же: 39]. Щеглов уточнял, что имелось в виду под импровизацией речи: «...говорить нужно и можно только те слова, которые непосредственно вытекают из переживания и, не сказав которых, не выразишь исчерпывающе своих чувств» [Щеглов 1922: 13]. Четвертая ступень предполагала этюды на основе предложенного преподавателем диалога, вырванного из контекста, который исполнителям предлагалось контекстуализировать (или, иначе, оправдать) с помощью игры [Щеглов 1919: 43]. Самая высокая, пятая ступень представляла собой сочинение сценариев самими исполнителями: «Исполнителям предлагается тема, как сжатая формула, заключающая в себе импровизационные возможности будущей игры, например: “Цель оправдывает средства”. “Поспешишь — людей насмешишь”. “Детская мудрость находит ответы в самых сложных вопросах”» [Гайдебуров 1919б: 39]. У Щеглова эта ступень носит название «импровизации без определенного сюжета на заданную тему» [Щеглов 1919: 44]. Эта последняя задача особенно хорошо отражает, как представляется, ту основную задачу, которую разрешал импровизационный метод: средствами актерской игры/интерпретации как бы заново конкретизировать тот опыт, который был обобщен в пословице, изречении или понятии³, т. е. связать отвлеченное знание с его воплоще-

³ К примеру, в одной из книг Щеглова в число таких «формул»-тем («Ради общего дела — отдаю свою жизнь», «Один за всех, и все за одного», «Куй железо, пока горячо») входит «Предатель» [Щеглов 1922: 14].

нием в игре, неизбежной — в результате исполнения на подмостках — материальности. Гайдебуров указывал на существование и шестого этапа: «Игра исполнителей, без всякой подготовки, предварительного уговора и определенной заранее темы есть завершенное развитие пятой ступени и может служить последней, шестой ступенью творческой игры» [Гайдебуров 1919b: 39].

Интересно сравнить высказывания об этом методе П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, с одной стороны, и Д. А. Щеглова и А. И. Пиотровского, их последователей, вскоре обратившихся в опровергателей. Упоминания о расколе, намечившемся на рубеже 1910–1920-х годов в Передвижном театре между учителями и учениками, глухо звучат в некоторых публикациях «Записок Передвижного театра» начала 1920-х. Характер этого в первую очередь идейного конфликта был описан в позднейшей мемуарной литературе [Виноградов-Мамонт 1972: 82–83; Щеглов 1960: 19–23]. Для Гайдебурова и Скарской однажды установившиеся ориентиры сохраняли свой авторитет на протяжении всего существования Передвижного театра, еще захватившего расцвет русского театрального символизма (театр прекратил свое существование в 1928 г.). Но то, что казалось современным в начале пути основателей Общедоступного театра, воспринималось как анахронизм в послереволюционные годы, и это прямо влияло на напряженные отношения Гайдебурова и Скарской со своими учениками и младшими коллегами в начале 1920-х.

В эти годы П. П. Гайдебуров в целом оставался верен сформировавшимся ранее взглядам, отражавшим увлечение идеями Вяч. Иванова. Согласно Гайдебурову, миссия театра заключалась в высвобождении потенциала народных творческих сил. Стихийная театрализация в годы Гражданской войны, многократно описанная самыми разными авторами и выражавшаяся, в частности, в стремительном росте числа любительских театральных студий в России (об этом см., например: [Филиппов 1927: 12–14]), возможно, и стала для Гайдебурова индикатором готовности к работе с исполнителями-непрофессионалами. В отличие от многих своих учеников, он не был апологетом идей коллективизма в культуре и не разделял позиций Пролеткульта, в Ленинграде исторически тесно связанного с Лиговским народным домом [Левченко 2007]. В книге [Гайдебуров 1918] совершенно недвусмысленно высказана концепция автономии искусства, от которой Гайдебуров не отказывался и позднее. Нацеленность на творческое раскрытие личности была продолжением работы, начатой до революции. Он часто писал о значении и проблемах обучения зрительству, но теперь оно сменяется обучением исполнительству, преследующему те же цели.

Немногочисленные тексты Надежды Скарской, посвященные импровизационному методу, представляют несколько иное понимание его задач и позволяют сформулировать, в чем заключалась связь этого метода с оформлявшейся в те же годы системой Станиславского. Выбранная Скарской для своей работы форма этюда — не единственная и не главная особенность, которая их роднила. Гораздо важнее другое: в своем методе Скарская видела инструмент, помогающий разрешить конфликт между ролью, текстом, данным исполнителю драматургом, и индивидуальными переживаниями исполнителя. Она разделяла характерное для Станиславского недоверие к сцене и условиям публичного творчества. Как и Станиславский, она искала способы оправдания

театральной ситуации, которые помогли бы одолеть «ложь», всегда с их точки зрения присутствующую на сцене, с помощью «правды». В фигуре суфлера для Скарской был сосредоточен разрыв между актером и тем словом, которое ему как бы предоставляется извне: «Зачем *слово*, которое шипит передо мной человек совершенно чужой моему творчеству, если нет того, что *вызвало* это слово» [Скарская 1923: 6]. Позиция Скарской в целом основывается на типичной для первой половины XX в. критике литературного театра. В «методе Скарской», в свою очередь, особое внимание уделяется либо созданию собственного текста, либо присвоению текста чужого через переживание вообразимых ситуаций. Но случай Скарской и Гайдебурова интересен еще и потому, что эта предпосылка привела их не только к импровизационным этюдам как форме репетиционной работы (то же, например, в педагогических и постановочных экспериментах К. С. Станиславского), но и к работе с поэтическими, недраматическими текстами, положенными в основу так называемых инсценировок. Это могли быть поэмы, как, например, «Двенадцать» Блока в основе поставленной в 1922 г. композиции «Ветер, ветер на всем божьем свете». Или отдельные стихотворения Тургенева в «Мессе в память Тургенева» (1918). Собственно, Передвижной одним из первых после революции обратился к практике создания инсценировок на основе поэтических текстов, которая позднее получит очень широкое распространение в раннесоветском театре и станет мощным ресурсом для обновления сценического языка. Обычно это объясняется дефицитом современных пьес в первые послереволюционные годы, а также их невысоким качеством (например, см.: [Щеглов 1922: 17]), с чем можно смело согласиться. Но обращение к инсценировкам поэзии не случайно совпадает с поворотом Передвижного театра к импровизационным методам работы. Более того, поэтические спектакли этих лет ставились в Передвижном именно с помощью импровизационных методов.

На этом фоне особенно интересны отличия в понимании и использовании импровизационного метода учениками П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Именно эти отличия, на наш взгляд, позволяют зафиксировать сдвиг, создающий предпосылки социального театра. Этот путь и выбрали для себя некоторые бывшие «передвижники». Далее мы будем опираться в основном на тексты Дмитрия Щеглова, в которых этот сюжет нашел самое подробное отражение. В большинстве своем они относятся к 1920-м, т. е. хронологически близки к его опыту освоения этого метода.

Остановимся на одном примере Щеглова — описании сцены, над которой он работал со студиями.

Баррикада или окоп. Последний момент боя. Защитники (красные) расстреливают последние патроны. Звонят по телефону. Связь порвана. Один убегает с донесением. Врываются белые. Лицом к лицу сталкиваются отец и сын.

Упражнение делалось в двух вариантах: отец — красный и сын белый и наоборот. Придумывание финала этой встречи вызвало горячие споры. И на этой психологической теме удачно можно было вскрыть и проверить, как восприняты вопросы гражданской войны, диктатуры пролетариата, смычки с крестьянством и т. п. [Щеглов 1926: 17].

В этом сравнительно простом примере интересны ситуация репетиции, форма этюда и возможности, которые открывает сцена для проигрывания разных вариантов развития событий и осмысления их — и себя — через перспективы разных персонажей в ситуации конфликта. С похожим мы сталкиваемся в сценариях, описанных драматургом-пролеткультовцем Николаем Каржанским [1922]. Он был ревностным сторонником коллективного написания пьес силами студийцев и в вышеупомянутой книге приводил примеры сочиненных ими сюжетов, в центре которых также часто стояли прямо или косвенно вымышленные социальными преобразованиями конфликты между родственниками. Причины этого, конечно, очевидны: эта проблематика была близка сотрудникам и зрителям любительских студий, и отсюда градус споров, о котором писал Д. А. Щеглов.

То, как Щеглов и молодое поколение «передвижников» формулировали основные цели своей работы, представляло разительный контраст с формулировками их учителей. «Найдя драматическую форму той идеи, которая определяет праздник, превратив отвлеченные положения в живые образы, — пишет Щеглов, — театральный коллектив создает могучее оружие для пробуждения быть может еще не раскрывшегося сознания» [Щеглов 1922: 23]. В другом месте он говорит о том, что импровизационный метод дает возможность «оформить и даже выработать вновь у каждого члена кружка определенное мировоззрение» [Там же: 16]. Или чуть иначе: «...выяснение своего эстетического и отчасти этического миропонимания» [Там же: 15]. Именно эта идея об эвристических, познавательных возможностях импровизации объединяет несколько активных деятелей раннесоветского социального театра, не обязательно связанных одной школой. Валентин Смышляев тогда же писал о том, что импровизационный метод в массовом театре «поможет массам выявить свободно и легко волнующие их желания» [Смышляев 1920а]. Система Станиславского предлагала использовать прошлое актера, его «эмоциональную память» как ресурс для его творчества, и Валентин Смышляев — режиссер, прошедший через Первую студию Художественного театра, — был прекрасно знаком с этим подходом. Но в раннесоветском социальном театре, представленном в том числе студиями Пролеткульта, с которым был связан Смышляев, — и, шире, в парадигме театра как средства — мы сталкиваемся с тем, что эта методология Станиславского начинает использоваться для иных целей. Импровизация, на которой настаивал и Смышляев [1920b], здесь предоставляет возможности выявления через игру скрытого, непроявленного; можно сказать, импровизация наделяет исполнителя способностью высказывания. Или несколько иначе: субъект начинает ощущать и развивать эту способность, вступая в импровизационную игру под маской, зачастую им самим созданной. Ситуация игры в этой системе выступает условием формирования субъектности, в том числе и политической. Этот подход отчетливо перекликается с высказанной в те же годы концепцией итальянского драматурга и режиссера Луиджи Пиранделло, следующим образом сформулированной А. Бадью: «...взаимобратимость реального и подобия единственно и обеспечивает художественный доступ к реальному. <...> Реальное, обнаженное, самому себе дает маску, наделяет себя подобием» [Бадью 2016: 67]. Или другой пример, но снова отталкивающийся от Пиранделло. В названии его известной пьесы «Се-

годня мы импровизируем»⁴ слово *сегодня* может выступать в качестве не наречия, но субстантива — существительного со значением ‘настоящее, текущий момент’ или ‘современность’ (как в словосочетании «наше сегодня» и т. п.). В результате «сегодня мы импровизируем» превращается в утверждение об импровизационности настоящего момента, сегодня, которое выражает себя через импровизацию. Подобное понимание возможностей импровизации, на наш взгляд, объединяет авторов раннесоветского социального и массового театра, о которых идет речь.

Ярким свидетельством того переосмысления, которому подвергся «метод Скарской» у младшего поколения, стало доминирование спектаклей, в основу которых были положены различные исторические события (в отличие от «передвижников», работавших с поэтическими текстами, о чем выше). Один из самых ярких примеров этого — спектакль «Свержение самодержавия» на основе импровизаций-воспоминаний красноармейцев о периоде времени между 1905 г. и февралем 1917 г., поставленный Николаем Виноградовым в 1919 г. Остановимся еще на одном примере. Дмитрий Щеглов рассказывал, как шло освоение импровизационного метода в Институте внешкольного образования на краткосрочных красноармейских курсах в 1919 г. [Щеглов 1922: 23]. К концу курса, пишет он, студенты приступили к работе над массовой сценой.

Первая пробная для 8–10 человек изображала эпизод из жизни бурлаков, вторая для 30–40 человек из крестьянского движения в 1861 г. в дер. Бездна. (Речь идет о крестьянских волнениях в ответ на реформу того же года. — В. З.). Методы работы были строго импровизационны. Мною была рассказана история этого движения, описаны некоторые типы и дан момент чтения манифеста. Путем целого ряда импровизационных работ, где ни слова, ни более подробное действие не были даны, вырабатывался текст и сценическое действие [Щеглов 1919: 44].

Пиотровский, работавший в начале 1920-х в красноармейской самодеятельности, также делал акцент на значении исторических сюжетов, лежащих в основе самодеятельных постановок:

Массовая игра на общественно-политические темы должна сопровождаться разъяснением смысла разыгрываемых революционных событий и их истории. Так, занятия массовой игрой становятся отправной точкой для широко [так!] политическо-просветительской пропаганды. Участвуя в них, рядовые красноармейцы как бы становятся участниками великих событий прошлого (разрядка моя. — В. З.) [Пиотровский 1921: 7].

Подводя итог, следует сказать, что особенностью работы режиссеров и инструкторов круга Передвижного театра было то, что «метод Скарской» и косвенно систему Станиславского они пытались применять в опытах, в ко-

⁴ В переводе Галины Рубцовой название пьесы отличается от оригинального «*Questa sera si recita a soggetto*», т. е. «Сегодня вечером мы импровизируем».

торых театр служил инструментом для иных целей, лежащих скорее в социальной области. Среди этих целей можно выделить как минимум две — эвристическую и агитационную, не всегда находившиеся в согласии друг с другом. В большинстве случаев фреймом работы учеников П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской был агитационный (часто массовый) театр, и внутри него они использовали методы, которые впоследствии начнет использовать социальный театр, включая работу с различными травмами. Эти методы если не прямо противоречили, то проблематизировали выдвигаемые агитационные цели. Быть может, именно этот конфликт и привел к тому, что социальный театр в том виде, как он сформировался к началу 1920-х годов, не стал заметным явлением в России и сравнительно быстро сошел на нет.

Литература

- Авлов 1930 — *Авлов Г.* Клубный самодеятельный театр (эволюция методов и форм). М.; Л.: Теакинопечатъ, 1930.
- Бадью 2016 — *Бадью А.* Век / Пер. с фр. М.: Логос, 2016.
- Бишоп 2018 — *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C press, 2018.
- Виноградов-Мамонт 1972 — *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо: Повесть о Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Л.: Искусство, 1972.
- 18-ая годовщина 1923 — 18-ая годовщина Передвижного театра // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. № 55. 1923. С. 7–8.
- Гайдебуров 1918 — *Гайдебуров П.* Народный театр. (Первые итоги). Пг.: Петрогр. Союз Рабоч. Потребит. Обществ, 1918.
- Гайдебуров 1919а — Театральное дело внешкольника (Организация народных театров): Лекции П. П. Гайдебурова, читанные на инструкторских курсах в ноябре и декабре 1918 г. Пг.: Гос. изд-во, 1919.
- Гайдебуров 1919б — *Гайдебуров П.* «Творческая игра»: импровизационный метод Скарской // Внешкольное образование. 1919. № 6–8. С. 36–40.
- Каржанский 1922 — *Каржанский Н.* Коллективная драматургия: материал для работ драматических студий и кружков. М.: ГИЗ, 1922.
- Левченко 2007 — *Левченко М. А.* Индустриальная свирель: поэзия Пролеткульта 1917–1921. СПб.: СПГУТД, 2007.
- Пиотровский 1921 — *Пиотровский А.* Красноармейский театр: Инструкция к театр. работе в Красной Армии. Пг.: [б. и.], 1921.
- Скарская 1923 — *Скарская Н.* О методе // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. № 61. 1923. С. 5–6.
- Смышляев 1920а — *Смышляев В.* О массовом театре // Вестник театра. № 54. 1920. С. 4.
- Смышляев 1920б — *Смышляев В.* Массовый театр и искусство // Вестник театра. № 62. 1920. С. 5–6.
- Филиппов 1927 — *Филиппов В.* Пути самодеятельного театра: Очерк. М.: ГАХН, 1927.
- Щеглов 1919 — *Щеглов Д.* Практика театрального дела // Внешкольное образование. 1919. № 6–8. С. 43–45.
- Щеглов 1922 — *Щеглов Д.* Работа и задачи театрального инструктора. Театральная педагогика, как метод общественного воспитания. Пг.: ГИЗ, 1922.

- Щеглов 1926 — *Щеглов Д.* Театрально-художественная работа в клубах. Методика и практика. Л.: Изд-во ленинградского Губпрофсовета, 1926.
- Щеглов 1960 — *Щеглов Д.* У истоков // У истоков: Сб. ст. М.: ВТО, 1960. С. 11–177.
- Jennings 2009 — *Jennings S.* Dramatherapy and social theatre: Necessary dialogues. London: Routledge, 2009.
- Thompson, Schechner 2004 — *Thompson J., Schechner R.* Why “social theatre”? // TDR: The Drama Review. Vol. 48. No. 3. 2004. P. 11–16.
- Von Geldern 1993 — *Von Geldern J.* Bolshevik festivals, 1917–1920. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.

References

- 18-aia godovshchina Peredvizhnogo teatra [18th anniversary of the Mobile-Popular Theatre] (1923). *Zapiski Peredvizhnogo Teatra P. P. Gaideburova i N. F. Skarskoi* [Transactions of the Mobile-Popular Theatre led by P. P. Gaideburov and N. F. Skarskaya], 55, 7–8. (In Russian).
- Avlov, G. (1930). *Klubnyi samodeiatel'nyi teatr (evoliutsiia metodov i form)* [Amateur theatre in the workers' clubs (Evolution of its methods and forms)]. Moscow; Leningrad: Teakinopechat'. (In Russian).
- Bad'iu, A. (2016). *Vek* [Trans. from: Badiou, A. (2013). *Le Siècle*. Paris: Le Seuil]. Moscow: Logos. (In Russian).
- Bishop, K. (2018). *Iskusstvennyi ad. Partitsipatornoe iskusstvo i politika zritel'stva*. [Trans. from: Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso Books]. Moscow: V-A-C press. (In Russian).
- Filippov, V. (1927). *Puti samodeiatel'nogo teatra: Ocherk* [Paths of amateur theatre: An essay]. Moscow: GAKhN. (In Russian).
- Gaideburov, P. (1918). *Narodnyi teatr. (Pervye itogi)* [People's Theatre. Initial results]. Petrograd: Petrogr. Soiuz Raboch. Potrebit. Obshchestv. (In Russian).
- [Gaideburov, P.]. (1919a). *Teatral'noe delo vneshkol'nika (Organizatsiia narodnykh teatrov): Lektsii P. P. Gaideburova, chitannye na instruktorskikh kursakh v noiabre i dekabre 1918 g.* [Theatre practice for the adult education instructor. (Organizing People's Theatres): P. P. Gaideburov's lectures at the Instructors' Workshop, November and December 1918]. Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Gaideburov, P. (1919b). “Tvorcheskaia igra”: improvizatsionnyi metod Skarskoi [Creative play: Skarskaya's improv-based method]. *Vneshkol'noe obrazovanie* [Adult education], 1919(6–8), 36–40. (In Russian).
- Jennings, S. (2009). *Dramatherapy and social theatre: Necessary dialogues*. London: Routledge.
- Karzhanskii, N. (1922). *Kollektivnaia dramaturgiia: material dlia rabot dramaticheskikh studii i kruzhkov* [Collective playwriting: Materials for drama studios and clubs]. Moscow: GIZ. (In Russian).
- Levchenko, M. A. (2007). *Industrial'naia svirel': poeziia Proletkul'ta 1917–1921* [Industrial reed pipe: Proletkult poetry, 1917–1921]. St. Petersburg: SPGUTD. (In Russian).
- Piotrovskii, A. (1921). *Krasnoarmeiskii teatr: Instruksii k teatru, rabote v Krasnoi Armii* [Red Army Theatre: Instruction on theatrical work in the Red Army]. Petrograd: [n. p.]. (In Russian).
- Shcheglov, D. (1919). *Praktika teatral'nogo dela* [Theatre in practice]. *Vneshkol'noe obrazovanie* [Adult Education], 1919(6–8), 43–45. (In Russian).
- Shcheglov, D. (1922). *Rabota i zadachi teatral'nogo instruktora. Teatral'naia pedagogika, kak metod obshchestvennogo vospitaniia* [Practice and tasks of the theatre instructor. Teaching theatre as a method of social education]. Petrograd: GIZ. (In Russian).

- Shcheglov, D. (1926). *Teatral'no-khudozhestvennaia rabota v klubakh. Metodika i praktika* [Theatre and art activities in workers' clubs. Method and practice]. Leningrad: Izdatel'stvo leningradskogo Gubprofsoвета. (In Russian).
- Shcheglov, D. (1960). U istokov [In the cradle]. In *U istokov: Sbornik statei* [In the cradle. Collection of essays], 11–177. Moscow: VTO. (In Russian).
- Skarskaia, N. (1923). O metode [On method]. *Zapiski Peredvizhnogo Teatra P. P. Gaideburova i N. F. Skarskoi* [Transactions of the Mobile-Popular Theatre led by P. P. Gaideburov and N. F. Skarskaya] 61, 5–6. (In Russian).
- Smyshliaev, V. (1920a). Massovy teatr i iskusstvo [Mass theatre and art]. *Vestnik teatra* [Theatre Bulletin], 62, 5–6. (In Russian).
- Smyshliaev, V. (1920b). O massovom teatre [On mass theatre]. *Vestnik teatra* [Theatre Bulletin], 54, 4. (In Russian).
- Thompson, J., Schechner, R. (2004). Why “social theatre”? *TDR: The Drama Review*, 48(3), 11–16.
- Vinogradov-Mamont, N. G. (1972). *Krasnoarmeiskoe chudo: Povest' o Teatral'no-dramaticheskoi masterskoi Krasnoi Armii* [Red Army miracle: Tale of the Red Army Theatre and Drama Workshop]. Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
- Von Geldern, J. (1993). *Bolshevik festivals, 1917–1920*. Berkeley: Univ. of California Press.

* * *

Информация об авторе

Валерий Владимирович Золотухин

кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

Information about the author

Valeriy V. Zolotukhin

Cand. Sci. (Art Studies)
Senior Researcher,
Laboratory for Historical and Cultural
Studies,
School of Advanced Studies in the
Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ zolotukhin-vv@ranepa.ru

А. В. Машукова

ORCID: 0000-0001-6339-9547

✉ shushaM@yandex.ru

независимый исследователь (Россия, Москва)

АРБУЗОВСКАЯ СТУДИЯ: САМОЗАРОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

Аннотация. Арбузовская студия (официальное название — Государственная московская театральная студия под руководством А. Н. Арбузова и В. Н. Плучека) — феномен в истории советского театра. Она возникла в 1938 г., в разгар Большого террора, когда театры массово уничтожались. Пьесу «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре студийцы решили написать коллективно и при помощи актерских импровизаций, что стало возвращением к опыту театров импровизаций первых десятилетий XX в., в первую очередь Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской и их студии — «Палестра». В работе со студийцами Алексей Арбузов и Валентин Плучек сознательно и последовательно соединяли систему К. С. Станиславского с эстетическим наследием В. Э. Мейерхольда, к тому времени опального. Сегодня при помощи архива студии, который на протяжении почти 80 лет хранился в доме драматурга И. К. Кузнецова, можно не только детально воссоздать историю создания пьесы и спектакля «Город на заре», но и лучше понять атмосферу конца 1930-х годов, а также проанализировать, почему именно эта постановка стала важнейшим театральным переживанием для поколения, которое незадолго до войны закончило школы и поступило в вузы, а в 1941 г. ушло на фронт. Кроме того, обращение к этим документам позволяет протянуть линии от коллективной пьесы о комсомольской стройке к важнейшим спектаклям эпохи оттепели, в частности, к театру-студии «Современник» и постановкам Анатолия Эфроса в Центральном детском театре. В статье впервые вводятся в научный оборот материалы личного архива И. К. Кузнецова.

Ключевые слова: «Город на заре», Арбузов, Плучек, Гладков, Станиславский, Мейерхольд, студия, студийность, импровизация, коллективное творчество, биомеханика, этюдный метод, Большой террор, Комсомольск-на-Амуре, ИФЛИ

Для цитирования: Машукова А. В. Арбузовская студия: самозарождение театра // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 36–54. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.

Принято к печати 4 августа 2019 г.

A. V. Mashukova

ORCID: 0000-0001-6339-9547

✉ shushaM@yandex.ru

Independent Researcher (Russia, Moscow)

THE ARBUZOV STUDIO: AUTOGENESIS OF A THEATRE

Abstract. The Arbutov Studio (known formally as the State Moscow Theatre Studio led by Alexey Arbutov and Valentin Pluchek) is a phenomenon in the history of Soviet theatre. It came into being in 1938, at the height of the Great Purge, when theatres were liquidated on a massive scale. The play “The Town at Dawn”, which dealt with the construction of Komsomolsk-on-Amur, had been created by a group of students through scene studies — a system that traced its origin to the improvisational theatres of the first decades of the 20th century, above all the Mobile-Popular Theatre of P. P. Gaideburov and N. F. Skarskaya and their drama studio “Palaestra”. Arbutov and Pluchek were consistent in their striving to meld the Stanislavsky Method of acting with the aesthetic heritage of Vsevolod Meyerhold, by then out of favor. Today, the Arbutov Studio’s files, kept for almost eighty years in the home of Isai Kuznetsov, a playwright and screenwriter, let us retrace the history of the play and its performance, and also provide new insights into the ambience of the late 1930s. They also allow us to try to understand why that very stage production resulted in the most intense emotional theatre experience for the youngsters who shortly before the war left schools and entered institutes and then in 1941 went off to war. Furthermore, the documents let us draw a line between a multi-author play about a Komsomol construction site and key theatre productions of the Thaw period, notably those of the studio theatre “Sovremennik” (The Contemporary) and those directed by Anatoly Efros at the Central Children’s Theatre. The article includes excerpts from unedited files in Kuznetsov’s archive.

Keywords: “The Town at the Dawn”, Arbutov, Pluchek, Gladkov, Stanislavsky, Meyerhold, drama studio, studio approach, improvisation, multi-author creation, biomechanics, scene studies system, the Great Terror, Komsomolsk-on-Amur, Moscow Institute of Philosophy, Literature and History

To cite this article: Mashukova, A. V. (2019). The Arbutov studio: Autogenesis of a theatre. *Shagi/Steps*, 5(4), 36–54. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54.

Received June 3, 2019

Accepted August 4, 2019

Он [спектакль «Город на заре»] стал предтечей студийных взрывов пятидесятых и шестидесятых, символом неукротимого самозарождения театров.
А. П. Свободин. Театральная площадь

Создание, расцвет и угасание Арбузовской студии, вошедшей в историю театра единственным спектаклем «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, премьера которого была сыграна в феврале 1941 г., — сюжет в отечественном театроведении известный. Воспоминания о студии оставили ее руководители Алексей Николаевич Арбузов и Валентин Николаевич Плучек, а также некоторые студийцы; спустя годы в повести «Генеральная репетиция» переосмыслил свое участие в «Городе на заре» Александр Галич. Впечатления об Арбузовской студии можно прочесть у театральных критиков Константина Рудницкого и Александра Свободина, у режиссера Бориса Голубовского, в «Подстрочнике» Лилианны Лунгиной. Подробный рассказ о студии и постановке «Города на заре» есть и в недавних изданиях [Арбузов 2007; Аронов 2012; Полтавская, Пашкина 2013]. Важнейшим документом является двухтомное издание записных книжек А. Н. Арбузова, увидевшее свет в 2019 г. [Арбузов 2019].

Однако упомянутые книги Кирилла Арбузова, Галины Полтавской и Натальи Пашкиной, Михаила Аронова дают взгляд на студию в контексте жизни и творчества ее знаменитых участников — Арбузова, Плучека, Галича, рассказывают о ней как о важном, но все же одном из эпизодов их длинных и насыщенных творческих биографий. Отдельного же исследования, посвященного одному из самых живых театральных начинаний, парадоксальным образом возникшему в самые страшные годы Большого террора, нет. Документальные свидетельства часто разрознены, вылавливать их приходится по крупицам. Третьим «отцом-основателем» Арбузовской студии можно назвать драматурга Александра Гладкова — в его дневниках есть немало записей, посвященных «Городу на заре» (Гладков принимал в создании либретто пьесы самое деятельное участие) и последующим событиям. При журнальных публикациях большинство из этих записей были купированы¹, что вполне понятно: слишком много в них незнакомых широкому читателю фамилий, слишком много обстоятельств, в которые пришлось бы дополнительно расшифровывать. Естественно, что для историка Арбузовской студии дневники Гладкова представляют особый интерес.

Но главное — не исследован архив Арбузовской студии, который бережно сохранил И. К. Кузнецов. Будущий известный драматург, знакомый с Арбузовым, Плучеком и Гладковым с начала 1930-х годов, Исай Константинович Кузнецов участвовал в жизни студии с момента ее рождения. Сразу в нескольких качествах: актера, члена литературной бригады, литературного секретаря. В его архиве хранятся протоколы заседания совета студии и тетрадки, в которых студийцы придумывали и записывали свои роли, журнал наблюдения за спектаклем «Город на заре» и рисунки, анкеты зрителей и тексты для капустников, шуточная поэма «Студиата» и письма, черновики официальных документов и фотографии. Кузнецов сам собирался писать

¹ См., например: [Гладков 2014а; 2014б].

книгу о Арбузовской студии, о чем свидетельствует подготовленная им для издательства «Искусство» заявка, но так ее и не написал. Сегодня, дополненный опубликованными записными книжками А. Н. Арбузова, материалами фонда В. Н. Плучека в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, документами, хранящимися в РГАЛИ, а также свидетельствами последней живой участницы Арбузовской студии Т. Г. Рейновой, с которой беседовала автор этой статьи, архив Исаия Кузнецова позволяет подробно воссоздать всю историю студии. А кроме того, позволяет из нынешнего времени взглянуть на 1930-е годы, которые, по свидетельству Майи Туровской, были «многослойной, многосложней, “плюралистичнее”», как сейчас принято говорить» [Туровская 2015: 24]. И попробовать понять, почему именно «Город на заре» стал для поколения, рожденного в 1916–1920-е годы, одним из важнейших событий театральной биографии.

Это воссоздание — тема для последующей большой работы, в рамках же данной статьи можно лишь наметить некоторые повороты этого сюжета.

«Время работает на нас»

Строки, вынесенные в название этого раздела, — из письма Арбузова Плучеку, датированного июлем 1938 г., когда студия уже два месяца как была создана. «Мне кажется, что в смысле “своего театра” час наш пробил и пора идти ва-банк» [Арбузов 1938. Л. 1 об.], — пишет он из Москвы отдыхающему в Крыму другу. Каждый, кто описывает историю Арбузовской студии, отмечает, насколько опустошен и вычищен к 1938 г. был московский театральный ландшафт. Закрыли Государственный театр им. Вс. Мейерхольда, МХАТ Второй, студию Алексея Дикого, был уничтожен латышский театр «Скатуве», студия Рубена Симонова объединена с ТРАМом², Новый театр Федора Каверина — с Московским художественным рабочим театром, студия Юрия Завадского отправлена в Ростов-на-Дону. Однако Арбузов и Плучек считали, что начинать собственный проект самое время.

Почему они так думали? Очевидно, дело в той двойственности мироощущения советского человека 1930-х годов, о которой писал историк и культуролог Г. С. Кнабе. Его имя упомянуто здесь не случайно: в конце 1930-х годов Кнабе учился в московском Институте философии, литературы и истории, его однокурсники часто бывали в Арбузовской студии: одна из них, Лилианна Маркович (впоследствии Лунгина), опубликует две статьи о «Городе на заре» [Маркович 1940; 1941], другой — Давид Кауфман (будущий Самойлов) вместе с Павлом Коганом будет читать в студии свои стихи. Видел «Город на заре» и сам Кнабе.

По его мысли, человек 1930-х годов постоянно жил как бы в двух измерениях: с одной стороны, окружающий его мир с тяжелым бытом, переполненными трамваями и партсобраниями, с другой — идеи прекрасного преобразования общества, которые не только существуют в проекте, но вроде

² Центральный Театр рабочей молодежи (с 1935 г. — Московский государственный центральный театр рабочей молодежи) в 1938 г. был преобразован в Театр им. Ленинского комсомола.

бы действительно реализуются здесь и сейчас. При этом трудно было понять, что для человека 1930-х годов являлось настоящей реальностью, а что — содержанием его сознания. «Лучезарный образ времени, столь властно владевший умами людей 30-х годов, особенно подростков и молодежи, не упразднил ни общественных противоречий, ни насилия над историческим процессом, ни противоестественности категорических требований к каждому видеть вокруг себя не то, на что смотришь, он лишь вытеснял их в сферу коллективного подсознания, где они переживали рационализацию отчетливо смердяковского типа и возвращались в жизнь в виде второй действительности, состоявшей из ступившихся теней и как бы по уговору нарочито не замечаемой» [Кнабе 2006: 629].

Поводом для оптимизма, видимо, было и некое предчувствие потепления общественного климата, возникшее после снятия в начале 1938 г. с поста председателя Комитета по делам искусств П. М. Керженцева, с именем которого была связана кампания против формализма. Описывая, как проявились эти настроения летом 1939 г. во время Всесоюзной режиссерской конференции, О. М. Фельдман отмечает: «Относительное смягчение стало ощущаться еще осенью 1938 года. На рубеже 1938–1939 годов оно сказывалось на ходе заседаний бюро режиссерской секции ВТО при подготовке режиссерской конференции. Чуть позже открытый разговор о тягостных последствиях обрушенного на театр административного натиска все активнее проникал в печать» [Фельдман 2016: 9].

Должно быть, именно эти надежды и позволили Арбузову много позже, в середине 1950-х, написать такие слова: «...новых молодых театров не было, и предчувствие того, что что-то должно быть создано, носилось в воздухе. Словом, время это очень напоминало то, что переживаем все мы сейчас» [Арбузов 1956: 188].

Парадоксальная параллель: конец 1930-х годов напоминает Арбузову время обновления — эпоху оттепели. Однако его письмо Плучеку от 20 июля 1938 г. свидетельствуют, что оба они действительно испытывали чувство открытости: «В “Вечерке” была статейка <...> — смысл — в Москве надо открывать новые театры — семь районных стационаров и три крепких передвижки. Это первая ласточка». И дальше: «Смерть Станиславского — это, видимо, сигнал нам: надо переворачивать страницу — эй, ухнем!» [Арбузов 1938. Л. 1 об.]

Впрочем, свое дело у Арбузова и Плучека возникло не сразу. Оно было создано на руинах ТРАМа электриков³, театра, в котором Плучек работал режиссером и художественным руководителем которого являлся. ТРАМ электриков закрыли в феврале 1938 г., актеры стали писать письма «наверх», в этом им активно помогал Гладков. В марте 1938 г. у бывших трамвайцев возникла мысль объединиться вокруг Марии Бабановой, знаменитое имя которой могло бы послужить своего рода «паровозом». Актриса поначалу согласилась, но быстро охладела к этой затее. «Кажется, М. И. сама не представляет, зачем ей это нужно», — записал Гладков 5 апреля 1938 г. в дневнике [Гладков 1938. Л. 27].

³ ТРАМ электриков, или ТРАМ Электроставода — театр рабочей молодежи при московском Электроставоде. В 1933 г. театр перешел в ведение ЦК профсоюза электриков и стал именоваться Театром ЦК профсоюза электриков.

Именно тогда и пришло понимание, что подпорки в виде знаменитостей им просто не нужны. «Из наших последних разговоров с Плучеком как-то само вылилось решение начать по-новому строить свой театр. Но уже без компромиссов (т. е. без Никуличевых⁴) и без свадебных генералов (т. е. без Штраухов и Бабановых). У нас есть группа актерской молодежи (Валькины и отчасти мои ученики). Алеша пока относится к этому лениво-скептически, но думаем, что и его азарт проснется. Решили завтра собрать цвет нашей актерской армии», — пишет Гладков накануне дня рождения студии, 18 мая 1938 г. [Там же. Л. 37].

Все трое чувствовали себя стоящими на пороге рывка, давно ждали для себя перемены участи. У 30-летнего Алексея Арбузова она произойдет в 1939 г., когда в Театре Революции выйдет спектакль Алексея Лобанова по его пьесе «Таня» с Марией Бабановой в главной роли. Это будет его первый большой успех. Плучек, бывший на год моложе своего товарища, в дневнике пока лишь мечтает о настоящих свершениях. «Глупо работать так мало, когда надо мне весь мир. Да не стыжусь этой пошлой фразы. Хочу славы! Хочу признания, хочу всего фимиама, окружающего торжество большого успеха и не в малых размерах, не «популярность в бильярдной», а победоносное шествие моего триумфа», — записывает он в 1937 г. [Плучек 1936–1941. Л. 8]. У 26-летнего Гладкова, уже имевшего опыт помощи студиям (в частности, студии Николая Хмелева), тоже было чувство, что он больше способствует реализации чужих идей, чем воплощает свои.

Обостренно они воспринимали и текущий момент в театре. «И решили начать с нуля, попробовать сотворить мир заново — родить театр, которого нет. Потому что хотели своего дела. И потому еще, что в душах наших уже шел процесс переоценки предложенных ценностей, и старые театры постепенно лишались ореола непогрешимости» — это цитата из воспоминаний Александра Свободина [1981: 27]. Свободину (тогда Саше Либертэ) в 1939 г. было 17, как и его другу Владимиру Саппаку⁵, и двум другим их соученикам, в тот год вошедшим в Арбузовскую студию, — Максиму Селескериди и Всеволоду Багрицкому. Но даже для этих совсем молодых людей «ореол непогрешимости» других театров к тому времени уже померк. Старшие же товарищи, создатели Арбузовской студии, относились к московской театральной жизни с язвительной иронией, что нашло отражение в шуточной поэме «Студиата». Поэма эта была написана коллективно, три ее части передают три этапа жизни студии: момент создания, кризис весны 1939 г., когда студия чуть было не распалась, а также 1940 г., когда «Город на заре» еще до официальной премьеры увидели первые зрители.

В приводимом ниже фрагменте поэмы, рассказывающем о дне создания студии, прозрачно зашифрованы ключевые действующие лица столичной сцены того времени. Поясним, что «братья» — это молодые актеры, пришедшие на первую встречу в квартиру Плучека 19 мая 1938 г., а «авгурь» — Плучек и Гладков (третий «авгур», Арбузов, в день основания студии был на футбольном матче).

⁴ Василий Юльевич Никуличев — режиссер, соруководитель ТРАМа электриков.

⁵ Владимир Семенович Сапак — театровед, театральный критик, журналист. Его статьи о театре, а также книга «Телевидение и мы» (1963) оказали существенное влияние на искусство периода оттепели.

Им ответствовали братья:
«Слава доблестным авгурам,
Что зовут на ратный подвиг
Сокрушать засилье скуки
Камергерского ущелья⁶,
Где седые злые старцы
Лихо шепчут заклинанья
Из увесистой системы,
Где меж кедров и ливанов⁷
Беспробудно ищут правду»...
«Слава доблестным авгурам,
Что зовут на приступ замка
Пресловутой цитадели,
Что у врат стоит Никитских⁸,
Где в клубах интриг змеиных
Горько плачет королева⁹,
Где в болотниковой жиже¹⁰
Захлебнулись наши братья.
Слава доблестным авгурам,
Нашим кормчим, нашим кравчим,
Что зовут бежать из смрада,
Где пасутся туры¹¹, финны
На берегах зловонных Прута,
Где на плюшевом Мдиване
Честь теряет Мельпомена,
Где стекает дружба, слава,
Словно с Гусева вода.
Слава доблестным авгурам,
Что вигвам зовут построить
Нас в неведомые дали,
Где б раскрылись индивиды
В хороводах совершенства,
Где бы каждый бледнолицый
Кровью пламенной налился
И сверкал бы, словно солнце
Упоительной красы».

[Студиата 1938–1941]

⁶ Имеется в виду МХАТ СССР им. М. Горького, расположенный в Камергерском переулке (с 1923 г. — проезд Художественного театра), Москва.

⁷ Михаил Николаевич Кедров и Борис Николаевич Ливанов — актеры, режиссеры МХАТ СССР им. М. Горького.

⁸ Имеется в виду Московский Театр Революции, расположенный по адресу ул. Герцена, д. 19, около площади Никитские ворота.

⁹ Надо полагать, это ведущая актриса Театра Революции Мария Ивановна Бабанова.

¹⁰ Здесь обыграно название спектакля Театра Революции «Иван Болотников» по пьесе Гавриила Добжинского, премьера которого состоялась в 1938 г.

¹¹ Здесь и далее в отрывке зашифрованы фамилии официально признанных советских драматургов: братьев Тур (творческий псевдоним писавших совместно Леонида Давидовича Тубельского и Петра Львовича Рыжея), Константина Яковлевича Финна, Иосифа Леонидовича Прута, Георгия Давидовича Мдивани, а также Виктора Михайловича Гусева, автора пьесы «Слава», столь неожиданно обретшей вторую жизнь в 2018 г. на подмостках петербургского Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова.

Путем импровизации

Идея сочинить пьесу совместно возникла у студийцев почти сразу. Гладков, впрочем, выступал за то, чтобы ставить «Гамлета»: сподвижник Мейерхольда, он глубоко проникся идеей спектакля по шекспировской трагедии, которая столько лет владела Всеволодом Эмильевичем. Но Арбузов, как пишет Гладков в дневнике, «восстал» и предложил коллективную пьесу. Тут же определились и с темой — строительство Комсомольска-на-Амуре.

Само решение написать пьесу методом актерских импровизаций к тому времени выглядело во многом как хорошо забытое старое. Драматург Алексей Файко, побывав в 1940 г. на показе «Города на заре», записал в дневнике: «Коллект[ивная] пьеса. Вспомнил мечты и проекты Мчеделова. Порывы юности» (9 июля 1940 г. [Файко 1940–1965]). Аналогия не случайна: дело в том, что в 1920-е годы Файко принимал непосредственное участие в жизни Театра импровизации Вахтанга Мчеделова, который практиковал импровизацию без заранее задуманного сценария. У Мчеделова, вспоминал Файко, в ходу были такие этюды:

Руководитель, обычно сам Мчеделов, вызывал на сцену более опытных студийцев — партнеров для себя — и подавал первую реплику. Вызванный актер должен был ухитриться по этой первой, вступительной реплике определить место и время происходящего, общий характер действующих лиц, а также начало намечавшегося конфликта. После этого все участники этюда начинали вольную импровизацию будущей, возможной пьесы [Файко 1978: 157].

А режиссеру Борису Голубовскому метод создания «Города на заре» напомнил о театре «Семперанте» под руководством актеров Анатолия Быкова и Анастасии Левшиной, который возник в Москве в середине 1920-х годов и через десять лет был закрыт [Голубовский 1998: 305, 344].

Но наиболее прямая связь прослеживалась с Передвижным театром П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, с их студией — «Палестрой», и в этом смысле показательно, что написать коллективную пьесу предложил именно Арбузов. Когда-то 17-летним юношей он попал в эту студию, где обучение было построено на развитии в актере творческой мысли при помощи импровизационных этюдов, и это наложило отпечаток на всю его дальнейшую жизнь. Много позже он писал об этом опыте критику Симону Дрейдену:

Сам метод школы-Палестры ставил своей задачей воспитать прежде всего автора-актера, возбудить его творческую *авторскую* инициативу. Не послушный исполнитель чужих замыслов и тем, а актер-мыслитель, автор своей роли — вот что давалось нам за образец в стенах гайдебуровской школы. Это в конце концов и привело меня в драматургию [Гайдебуров 1977: 65].

Решив сочинить пьесу о строительстве Комсомольска-на-Амуре, члены Арбузовской студии поставили себе задачей изучить фактический материал. Естественно, в той степени, в какой тогда это вообще было возможно (о том,

что город строили в том числе заключенные, они, надо полагать, не знали). Для Арбузова изучение документальной фактуры было нормой: например, в основу его ранних пьес «Роте фане» и «Сердце» лег опыт, полученный им в шахтах Донбасса, где начинающий драматург работал помощником забойщика (см.: [Арбузов 2007: 51–52]). В Комсомольск-на-Амуре студийцы, конечно, не ездили, однако живые воспоминания строителей города раздобыли.

Установили письменные связи с жителями города, достали первые комсомольчанские газеты, а когда кто-либо приезжал из Комсомольска в Москву, мы моментально набрасывались на него и просили обо всем рассказать. Через полгода работы у нас возникло ощущение, что материал мы знаем досконально [Арбузов 1956: 193].

В архиве Всеволода Багрицкого в РГАЛИ хранится письмо Алексея Смородова — бывшего бригадира плотников, в 1933 г. подписавшего акт закладки города Комсомольска-на-Амуре. Письмо не датировано, но по контексту понятно, что отправлено оно в 1941 г. «Девять лет назад нам выпало счастье выполнить задание ленинского комсомола, задание партии и нашего правительства», — так начинает свое письмо Смородов. Он вспоминает об этапах строительства города в суровых условиях («С первых дней работали в том, кто что имел, после износа почти всем выдали ботинки на деревянных подметках, работали по колено в грязи, пока не была проведена осушка»), предлагает поучаствовать в редакции пьесы. «Мы вас просим, если можно, то пришлите текст вашей пьесы, мы ее обсудим в лит. группе, которая у нас работает, и дадим вам кое-какие поправки, если это необходимо пьесе», — пишет он [Смородов [1940–1941]. Л. 99–102]. То, что общение у студийцев завязалось именно со Смородовым, не случайно: в середине 1930-х о нем писали как об ударнике стройки, о чем, например, свидетельствует статья в газете «Ударник Комсомольска» за март 1935 г. под названием «Смородов снова взялся за топор».

Зяблик и Вурос в тайге

Сам процесс создания сначала либретто, а затем и пьесы «Город на заре» был довольно подробно описан А. Н. Арбузовым и И. К. Кузнецовым [Арбузов 1956; Кузнецов 1966; 1969] — вряд ли стоит излагать его в данном тексте. Отмечу лишь, что в результате между авторами ролей и персонажами возникли особые отношения, их можно назвать «мерцающими». Наверное, так и бывает, когда пьеса рождается импровизационно, а актер целиком создает себе героя, придумывая ему имя, биографию, психологию, поступки.

В самом начале работы над пьесой студийцами было подготовлено 15 предложений по ролям. Арбузов вспоминал:

Это был один из самых интересных дней моей жизни. Люди принесли не писательский, а свой личный опыт жизни, свои человеческие размышления о ней. Большинство студийцев были люди с некоторым жизненным опытом. Они пришли из гущи жизни, и то, что к писателю частенько доходит через пелену чисто литературного ви-

дения, через реминисценции виденного и читанного, было для студийцев их личным опытом, больше того — судьбой их поколения [Арбузов 1956: 191].

Некоторые персонажи «Города на заре» напоминают самих актеров. В частности, можно провести параллель между Белкой Корневой, одной из главных героинь пьесы, — и придумавшей этот образ студийкой Людмилой Нимвицкой. В архиве И. К. Кузнецова сохранились талантливые рисунки Нимвицкой; известны воспоминания студийцев об ее эрудированности, начитанности, женском очаровании. А вот описание героини:

Белка Корнева. 19 лет. Из Москвы. Единственная дочь. Отец профессор, мать — учительница музыки. Всегда имеет несколько поклонников. Одевается не без щегольства. Все, что она носит, даже самое простое, ей идет. Очень начитана, знает поэтов, сама сочиняет стихи. Всегда чувствует превосходство своих знаний перед окружающими. Хорошо рисует и любит рисовать [Материалы 1938. Л. 4–5].

Еще интереснее получилось с ролью Алексея Зорина, крестьянского сына, который раскулачил своего отца. В том, как был придуман этот совсем неоднозначный характер, сказался жизненный опыт Исаия Кузнецова. Он вспоминает:

Алексей Зорин пришел в пьесу из моей заявки и отчасти из заявки Гердта. Создавая в своей наметке образ физически слабого городского юноши, не приспособленного к физическому труду (имеется в виду персонаж Миша Альтман. — *А. М.*), я довольно подробно написал образ крестьянского парня, помогающего моему герою и увлекающего его бежать вместе с ним.

Откуда он взялся в моем воображении — «кулацкий сын», сам лично, собственными руками, раскулачивший своего отца и бросающий в костер комсомольский билет? Подозреваю, что явился он из того самого ФЗУ — куда я поступил после семилетки в 1931 году. И если мой набор наполовину состоял из ребят, искавших производственного стажа, без которого дорога в любой институт была закрыта, то предыдущий набор, набор тридцатого года, почти целиком состоял из детей раскулаченных или из семей не раскулаченных, но бежавших из деревни в город, семей крепких, зажиточных крестьян. Это были умелые, ладные, дерзкие ребята, знавшие цену себе, своим рукам, не лишённые лихости, а кое-кто — налета приبلатненности. В поведении этих ребят было нечто завораживавшее меня: отчаянные, иногда подвыпившие, они в какой-то момент делались тихими и потерянными, я видел, как они сидели кружком и слушали своего товарища. В глазах у них стояла беспредельная тоска, они слушали и думали о своем, похожем, безвозвратно ушедшем. <...> Я не хочу, не могу сказать, что мы «всё понимали». Ничего мы не понимали. Но прикосновение к трагедии породило в нашем спектакле щемящую, правдивую ноту [Кузнецов (в печати)].

Эта работа над ролями, в которой соединились выдумка и жизненный опыт, точные наблюдения и опробованные литературные схемы, привела к своеобразному эффекту: в сценарии «Города на заре», датированном осенью 1938 г., персонажи и студийцы действуют одновременно. В тексте есть такие фразы: «Тайга. Входят Зяблик и Вурос». Зяблик — важнейший персонаж пьесы, Дмитрий Вурос — молодой актер Театра Революции, принимавший самое активное участие в жизни студии. Или: «Вечер на берегу Амура. Белка Корнева и Валя Федцова ставят палатку». Понятно, что героям, которых должны играть Вурос или Федцова, просто еще не придуманы имена, но линия их поведения, их характеры при этом уже детально разработаны — сценарий сложился. И в самой пьесе — во всяком случае, в том экземпляре, что был подан в конце 1940 г. в ГУРК (Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром), — возникают подлинные имена студийцев. Прочитирую реплики из последней, 9-й картины «Города на заре»:

— Вот Мишка Львовский¹² умный, а нет ему счастья в любви!
— Вздор! Придет время, и Мишку полюбят [Арбузов 1940: 78].

Все это создает эффект постоянного наслоения двух реальностей — жизненной и сценической. Как будто настоящие студийцы действительно перенесли на берег Амура. И это снова заставляет вспомнить слова Г. С. Кнабе о раздвоенности сознания человека 1930-х годов, живущего одновременно и в реальности, и в своих фантазиях.

Школяры и опричники

Как и для большинства студий тех лет, внутренним моральным ориентиром для молодых людей, собравшихся вокруг Арбузова и Плучека, была студия Евгения Вахтангова — с ее наследованием идеям Л. А. Сулержицкого и опыту Первой студии МХТ, с ее понятием «студийного такта», жесткими этическими требованиями и установкой «не обучать, а воспитывать».

Впрочем, ощущения обособленности, доступности только для посвященных в Арбузовской студии не было. Слова Е. Б. Вахтангова «Чтобы театр был чистым, чтобы он стал храмом — нам, может быть, нужно стать чем-то похожим на секту» [Захава 2010: 39] к ней не отнесешь.

Это была лаборатория, но лаборатория открытая. Во многом из-за внешних обстоятельств: состав Арбузовской студии постоянно менялся, через нее прошло большое количество народу — одних студийцев забирали в армию, другие не выдерживали напряженного графика, третьи делали выбор в пользу «настоящих» вузов или театров (иногда вынужденный).

К сочинению пьесы «Город на заре», к ее обсуждению время от времени привлекался едва ли не весь ближний дружеский круг Арбузова и Плучека. Если изучить многочисленные обсуждения этого текста, обнаруживается, что свою лепту в его создание внес, например, драматург Исидор Шток, по-

¹² Михаил Григорьевич Львовский — сценарист, драматург, поэт. Начинал в Арбузовской студии.

видимому первым предложивший соединить в одного персонажа придуманного Зиновием Гердтом скрипача Вениамина Файнберга и сочиненного Исаем Кузнецовым инженера Мишу Альтмана — что и было в результате проделано.

В связи с кругом людей, близким к студии, интересно проанализировать понятие *опричники*, которое с какого-то момента прочно вошло в студийный обиход. Это шутовское название фигурирует в разных воспоминаниях: Анна Богачева называет «опричниками» членов младшей группы студии [Богачева-Арбузова 2019: 59–60], Татьяна Рейнова — молодых поэтов, которые приходили читать свои стихи и участвовали во многих начинаниях¹³. Но как бы то ни было, имелись в виду друзья студии, не входящие в ее основной состав.

Характерно, что для театральной молодежи конца 1930-х годов слово *опричник*, по-видимому, было лишено того очевидно негативного оттенка, которое оно имеет сегодня для нас. Для них оно восходило к буквальному значению старинного слова *опричь* — ‘кроме, помимо’. Студийцы, люди в большинстве своем начитанные, вообще охотно употребляли в повседневной речи устаревшие слова и выражения — так, Виктор Галактионов иронически писал с военных сборов своему другу Зиновию Гердту: «Вчера <...> нарядился в форму — в тяжеленные сапоги и пошел выкидывать артикулы»; «...шесть часов в фортецию играли» [Галактионов 1939].

В «опричники» попасть было относительно несложно, что же касается жизни самих студийцев, то она была жестко регламентирована. Вот что рассказывает Татьяна Рейнова о студийном распорядке:

Первое, что я услышала, когда меня приняли¹⁴: пропускать репетиции и занятия в студии нельзя ни по какой причине. Никогда. Многие именно из-за этого не выдерживали, сами уходили, или вылетали из студии. Плучек в этом вопросе был беспощаден — ведь он отвечал за спектакль.

Нельзя было курить — причем не только в помещении студии, а вообще. И выпивать, естественно, тоже. Ни одного ругательного слова за все годы существования студии я ни от кого не слышала. Были и такие ограничения: Плучек рассказывал — одна студийка пришла на репетицию и в ожидании своей сцены села вязать. Так нельзя было делать ни в коем случае! Еще был момент: лето, жара, а рядом на улице продавалось пиво. Ребята бегали за ним и то и дело отпрашивались у Плучека. В результате это ему надоело — и он как швырнет стул на сцену!

Из зала сразу на сцену шагать было нельзя. Надо было выходить из-за кулис. Если вы сидите в зале, и начинается ваш эпизод, нельзя было допустить, чтобы вы сразу вскакивали на сцену¹⁵.

Для Арбузова, Плучека, Гладкова находиться в пространстве мировой культуры было естественной каждодневной потребностью. Дневниковые записи всех троих наполнены впечатлениями от прочитанных книг, от кон-

¹³ Беседа автора статьи с Т. Г. Рейновой. Лето 2018 г.

¹⁴ Татьяна Рейнова, по ее словам, пришла в студию в 1940 г., когда пьеса «Город на заре» была уже фактически написана.

¹⁵ Из беседы автора статьи с Т. Г. Рейновой. Лето 2018 г.

цертов, которые они посещали чуть ли не ежедневно, от фильмов, выставок, спектаклей. В записной книжке 1939 г. Плучек дотошно перечисляет по месяцам, что он видел или прочел, сопровождая это энергичным резюме: «Мало музыки, живописи, музеев» [Плучек 1939. Л. 6]. Тут же, рядом — запись о встрече студийцев с Мейерхольдом 31 января 1939 г. Об этом визите в Брюсов переулок писал в дневнике и Гладков (запись от 31 января 1939 г. [Гладков 2014b]). Отразили они эту встречу по-разному: если для Гладкова слова, произнесенные Мейерхольдом перед студийцами, были повторением много раз слышанного, то для Плучека они стали прямым указанием к действию, программой, которую он как режиссер и педагог обязан претворить в жизнь. Хотя, надо полагать, и Плучек хорошо знал любимые мысли Мейерхольда о том, что нужно «учиться искусству, театру у смежных искусств», «воспитывать чувство стиля» и «развивать интеллект студийцев» [Плучек 1939. Л. 6].

Эта установка была воплощена им в жизнь с огромным рвением. Исая Кузнецов вспоминал:

Иногда Плучек произносил грозные, зажигательные речи, призывая нас к собранности, к чувству ответственности, к самовоспитанию, упрекал в невежестве, в неумении и недостаточном желании работать над собой, пополнять свое образование, ссылаясь на Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда. Слова его на нас действовали. Впрочем, иногда самым неожиданным образом — в совет студии поступало заявление с просьбой освободить от занятия в студии, поскольку недостаточность образования не позволяет автору быть достойным звания студийца. Арбузов воспринимал подобный эффект от речей Валентина Николаевича с неподдельным весельем. Это не значит, что он был менее требователен. Просто он действовал иначе — смехом, шуткой, подчас искренним удивлением, что мы не читали то-то, не слушали последний концерт Шостаковича, не были на выставке в Пушкинском музее... Впрочем, оба метода дополняли друг друга [Кузнецов (в печати)].

Воспоминания студийцев сохранили рассказы об обязательных походах в музеи и в кино (например, на фильмы Чаплина с последующим их разбором), о докладах, посвященных тому или иному писателю, которые они готовили, о тематических литературных вечерах. Спектакль «Город на заре» создавали люди разного уровня культуры: кто-то из студийцев читал Джойса, а кто-то, как самородок Николай Потемкин, пришел из Болшевской студии, в основном состоявшей из бывших малолетних правонарушителей, и не обладал таким интеллектуальным багажом. Однако постоянный культурный тренинг подтягивал всех, даже отстающих, до необходимого уровня.

По сохранившемуся в архиве И. К. Кузнецова дневнику 18-летнего Максима Селескериди¹⁶ видно, как прочитанное и увиденное усваивается и преобразуется им в творчество. В частности, в этюды. Они в студии практиковались

¹⁶ Максим Иванович Селескериди, исполнитель роли Зяблика в «Городе на заре», во время войны был сапером-подразычиком, воевал в партизанском отряде. После войны стал актером Театра им. Вахтангова, взял псевдоним Греков. До своей ранней смерти в возрасте 42 лет сыграл на сцене этого театра несколько заметных ролей, снимался в кино.

разные — в том числе и такие, где нужно было погрузить зрителя в художественный мир определенного автора. Бесконечно увлеченный актерской профессией (в дневнике — ни слова об идеологии, ни слова о Сталине), Селескериди описывал этюды подробно — судя по его записям, эти «погружения» часто выходили весьма удачными, причем не на лобовом, поверхностном, а на довольно тонком ассоциативном уровне. Видимо, это в конечном счете и позволило достичь в спектакле «Город на заре» того качества актерской игры, о котором восхищенно писал Борис Голубовский:

Новизна — в характерах, в импрессионистической тонкости, когда эскизы, намек на образ сделаны изящно-недосказанно и вместе с тем абсолютно верно. Как далеко ушли студийцы от приевшейся кондовости; мы услышали совсем иные интонации, влияние прозы Хемингуэя [Голубовский 1998: 306].

Синтез двух начал

В 1967 г., выступая во Всесоюзном театральном обществе с рассказом об Арбузовской студии, В. Н. Плучек как самое существенное в этом опыте отмечал естественное соединение школы Станиславского с эстетическими установками Мейерхольда:

В этом спектакле был синтез двух начал. Мы не считаем себя первооткрывателями, это намечалось Вахтанговым, но мы последовательно и точно развивали эту линию. И мне в дальнейшем всегда казалось, что никаких глубоких противоречий между Станиславским и Мейерхольдом не существует. И уже в первой своей работе как режиссер я обрел уверенность в том, что самая яркая театральная форма, самая экстравагантная острая выразительность не могут существовать, не опираясь на базу тех открытий, которые были сделаны Константином Сергеевичем. <...> Мы были последовательными учениками Станиславского, необыкновенно последовательными, даже больше, чем его студия, которую мы смотрели <...> но мы одновременно ставили перед актерами и всегда необычайно четко формулировали и законы того театра, который противопоставлялся театру переживания, — условного театра [Стенограмма 1967].

Мысли об этом соединении посещали Плучека еще с начала 1930-х годов. Побывав 31 мая 1933 г.¹⁷ на спектакле Центрального ТРАМа «Девушки нашей страны», который поставил мхатовец Илья Судаков (ему ассистировали Николай Хмелев и Николай Баталов), Плучек отразил в дневнике двойственность своего впечатления. Отметил достоинства и недостатки обоих подходов — то, как это ему тогда виделось.

¹⁷ Год написания цитируемой ниже дневниковой записи указан неразборчиво, и в фонде В. Н. Плучека в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина эту заметку отнесли к 1939 г. Однако ряд косвенных признаков указывает на то, что Плучек смотрел спектакль Центрального ТРАМа «Девушки нашей страны» накануне официальной премьеры, которая состоялась 1 июня 1933 г.

...Эта система [Станиславского] построена на внимательном, добросовестном изучении ремесла актера и любовном отношении к нему. Тогда как в режиссерской практике Мейерхольда отношение к актеру чрезвычайно эгоцентрично, невнимательное. Мейерхольда не интересует состояние актера, сумма его психологических, индивидуально-свойственных ему настроений в момент работы над ролью (первая читка, первые планировки, смущение, робость, или наоборот, излишнее мешающее нахальство и т. д.). Его актер должен быть прекрасным техником, быстро схватывающим тот рисунок роли, даваемый Мейерхольдом, и роль актера сводится уже к оправданию заданий, даваемых режиссером. Педагогический такт, внимательное отношение к человеку у Мейерхольда вообще отсутствуют. С точки зрения педагогической работы, продельваемой Судаковым над трамбовцами (внутренняя убедительность почти большинства персонажей), этот спектакль является подтверждением вышеизложенного мною. Но зато как беспомощны, как безвкусны, как малограмотны эти люди в искусстве режиссуры. Какая возмутительная музыка в этом спектакле и еще возмутительнее ее неумело-безвкусное использование, подчеркивающее абсолютную не-музыкальность режиссеров. Как убоги, не продуманны, композиционно безграмотны мизансцены этого спектакля... [Плучек [1933]. Л. 11–13].

В Арбузовской студии Плучек эти два подхода действительно соединил. В частности, он привлек к занятиям своих бывших коллег по ГосТИМу и ТРАМу электриков. Студийцы исправно посещали Институт физкультуры, где занимались со знаменитым боксером Константином Градополовым, прежде обучавшим боксу актеров ГосТИМа. В ближний дружеский круг входил и преподаватель биомеханики Зосима Злобин — во всяком случае, именно он ставил танцы для фронтального обозрения Арбузовской студии в 1941 г. Одновременно в работе студийцев активно использовался этюдный метод, разработанный К. С. Станиславским и в дальнейшем развитый Марией Осиповной Кнебель.

А потому от Арбузовской студии и «Города на заре» можно прочертить линии в будущее сразу в двух направлениях. С одной стороны — к Центральному детскому театру и возникшей при нем студии, где в середине 1950-х годов Кнебель и молодой Анатолий Эфрос занимались этюдами по методу действенного анализа и методу физических действий и где Эфрос по ночам репетировал «Ромео и Джульетту», предлагая присутствующим актерам попробовать себя в любой роли. А с другой стороны — к урокам биомеханики, которые в начале 1970-х Валентин Плучек ввел в Театре сатиры, пригласив заниматься со своими актерами бывшего мейерхольдовца Николая Кустова. На эти тренинги ходил и молодой актер Алексей Левинский — ныне художественный руководитель студии «Театр», один из главных специалистов по биомеханике, ключевая фигура российского лабораторного театра.

Мечта студента Харитонова

Возможно, именно это живое, ненасильственное соединение двух эстетических систем и производило столь сильное впечатление на молодого зрителя «Города на заре». Среди зрительских откликов на спектакль, которых до наше-

го времени дошло довольно много (так как студийцы, начиная с прогонов «Города на заре», ввели анкетирование публики), есть один, который представляется мне наиболее важным. Это записка, которую студент 4-го курса физфака МГУ Харитонов передал для А. Н. Арбузова. Судя по контексту, передал он ее во время диспута, прошедшего в конференцзале мехмата МГУ на Моховой улице 4 марта 1941 г. Почему он так сделал — понятно: выступавших было много, диспут закончился под утро, да и слова, которые Харитонов хотел донести до создателей спектакля, не стоило произносить с трибуны. Ведь в них говорилось о возвращении на сцену эстетики опального Мейерхольда. Харитонов пишет¹⁸:

Правы были те, кто говорил о банальности сюжета — сюжет в достаточной мере затаскан и набил оскомину. Но спектакль смотрится с неослабным вниманием и вызвал немалые дебаты.

Чем это объясняется?

Хорошая игра и большая непосредственность — это верно. Но не только это. Кто-то из выступавших сказал — «Вы хотели сделать новый театр, которого нет, но никаких новшеств в искусство не внесли». Он просто перепутал — новый театр и новшества в искусстве. Театр воскресил незаслуженно забытые формальные приемы (я не специалист и не театрал и не знаю терминологии).

Театр взял у этого формализма то, что было в этом хорошее, и оставил в могиле забыты плохое.

И формалистика Мейерхольда и др., взятое в разумном количестве, составляют новое качество. Это, по-моему, нужно подчеркивать и подчеркивать. Это — то новое, что дал театр по сравнению с существующими сейчас, и нужно, чтоб это театр не оставил, не забыл (почему — вам и без нас ясно. Я хотел бы вас убедить, что это доходит) [Харитонов 1941].

А дальше Харитонов говорит о той нише, которую могла бы занять Арбузовская студия, дав современному зрителю то, в чем он, по мнению студента, остро нуждается:

Личное приобретает свой вес, перекликается с общественным. Личные конфликты становятся глубокими и вызывают большие страдания. Таня в первых двух действиях пьесы «Таня» дает кусочек такого образа...

Не буду продолжать дальше — понятно, что мне хочется. Мне кажется, что это затронет многих и многих. <...>

Зритель хочет современного человека. Его личную, интимную, непоказную жизнь, переживания, чувства — современную жизнь со всеми ее конфликтами. <...> Образ современного человека города, современного студента, современного молодого интеллигента — такого образа никто пока не показал.

Это очень трудный образ. Было время, когда увлекались ФЗУ, заводами и пр. (Катаев — «Время вперед» etc.), теперь это не так. Было вре-

¹⁸ Документ цитируется с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

мя большой опасности легкомыслия (Кассиль — «девушки при»¹⁹ etc.). Эта опасность не миновала. Сейчас выходит на сцену жизни иной молодой человек — человек, оценивший культуру, воспринявший ее в немалой степени. <...>
Желаю вам успешной работы и мечтаю увидеть в Вашем театре родной мне образ [Там же].

То, о чем мечтает студент Харитонов, появится на сцене только в эпоху оттепели. Но сам факт, что отголоски «родного ему образа» он ощутил не в одной лишь бабановской «Тане», но и в молодых героях «Города на заре», свидетельствует о том, что Арбузовская студия по-своему предвосхитила время. Так что зря Александр Галич в «Генеральной репетиции» в сердцах назвал «Город на заре» «ходульной романтикой и чудовищной ложью» [Галич 1991: 353]. В этом спектакле было много тонкого, настоящего, просто проросли эти находки совсем в другом театре: в пьесах Виктора Розова, которые Анатолий Эфрос ставил в Центральном детском театре, а Олег Ефремов — в театре-студии «Современник», в хоре «Доброго человека из Сезуана» Юрия Любимова, в «Теркине на том свете» Валентина Плучека, выпущенном в Театре сатиры и быстро запрещенном.

Источники

- Арбузов 1956 — *Арбузов А. Н.* Работа над пьесой. Заметки драматурга // Молодая гвардия. 1956. № 1. С. 179–199.
- Арбузов 2007 — *Арбузов К.* Другая цивилизация. М.: Зебра Е; Альта-Принт, 2007.
- Арбузов 2019 — *Арбузов А. Н.* Записные книжки. 1941–1954. Кн. 1: 1954–1965. Кн. 2: 1954–1965. М.: Зебра Е; Галактика, 2019.
- Аронов 2012 — *Аронов М.* Александр Галич: Полная биография. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.
- Богачева-Арбузова 2019 — *Богачева-Арбузова А. Н.* Моя жизнь рядом с драматургом Алексеем Арбузовым. М.: Зебра Е; Галактика, 2019.
- Галич 1991 — *Галич А. А.* Генеральная репетиция. М.: Сов. писатель, 1991.
- Гладков 2014а — *Гладков А. К.* «Всего я и теперь не понимаю»: Из дневников. 1938 / Комментар. С. В. Шумихина // Наше наследие. № 109. 2014. С. 96–113.
- Гладков 2014б — *Гладков А. К.* «Всего я и теперь не понимаю»: Из дневников. 1939 / Комментар. С. В. Шумихина // Наше наследие. № 110. 2014. С. 106–123.
- Голубовский 1998 — *Голубовский Б. Г.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Кузнецов 1966 — *Кузнецов И. К.* Студия «Города на заре» // Театр. 1966. № 1. С. 103–113
- Кузнецов 1969 — *Кузнецов И.* Город на заре // Спектакли и годы. Статьи о спектаклях русского советского театра / [Ред. и сост. А. Анастасьева, Е. Перегудова]. М.: Искусство, 1969. С. 233–2444.

¹⁹ В книге Николая Любимова «Неувядаемый цвет» можно прочесть расшифровку этого выражения: «Этот “народ” [на клубных вечерах поэтов] составляли опять-таки братия пишущая и братия непишущая — те, кого Лев Кассиль метко назвал “девушками при...”, со своими кавалерами» [Любимов 2000: 75].

- Кузнецов (в печати) — *Кузнецов И. К.* Город на заре // Кузнецов И. К. Прекрасная пора нашей жизни. М.: Юнити-Дана, 2020. (В печати).
- Любимов 2000 — *Любимов Н. М.* Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний. Т. 1. М.: ФТМ, 2000.
- Маркович 1940 — *Маркович Л.* У колыбели нового театра // Московский комсомолец. 1940. 8 янв.
- Маркович 1941 — *Маркович Л.* Театр молодости // Московский комсомолец. 1941. 22 марта.
- Полтавская, Пашкина 2013 — *Полтавская Г., Пашкина Н.* Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: Театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2013.
- Свободин 1981 — *Свободин А. П.* Театральная площадь. М.: Искусство, 1981.
- Файко 1940–1965 — *Файко А. М.* Дневник [1940–1965] // Прожито. Личные истории в электронном корпусе дневников. URL: <http://prozhito.org/notes?diaries=%5B498%5D>.
- Файко 1978 — *Файко А. М.* Записки старого театрального. М.: Искусство, 1978.

Архивные источники

- Арбузов 1940 — *Арбузов А. Н.* «Город на заре». Театральная хроника в 9 картинах. 1940 (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 3150).
- Арбузов 1938 — *Арбузов А. Н.* Письмо к Плучеку В. Н. о завершении работы над пьесой «Таня», о встрече с М. И. Бабановой, о студии, о работе над пьесой «Комсомольск». 1938. 20 июля (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 150).
- Гладков 1938 — Рукописи А. К. Гладкова. Дневниковые записи. 1938 (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 79).
- Материалы 1938 — Материалы работы над коллективной пьесой «Город на заре». 1938 (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 3).
- Галактионов 1939 — Письмо В. И. Галактионова З. Е. Гердту. 1939. 2 ноября (личный архив И. К. Кузнецова).
- Плучек 1936–1941 — *Плучек В. Н.* Отрывочные дневниковые записи на отдельных листах. 1936–1941 (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 22).
- Плучек [1933] — *Плучек В. Н.* Записная книжка с дневниковыми записями и зарисовками. 1939 [1933?] (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 21).
- Смородов [1940–1941] — Материалы постановки спектакля «Город на заре» в Государственной театральной московской студии: письмо строителя Комсомольска-на-Амуре. [1940–1941]. (РГАЛИ. Ф. 2805. Оп. 1. Ед. хр. 64).
- Стенограмма 1967 — Стенограмма выступления В. Н. Плучека в ВТО. 1967. Декабрь (личный архив И. К. Кузнецова).
- Студиата 1938–1941 — Студиата. [Шуточная поэма, 1938–1941] (личный архив И. К. Кузнецова).
- Харитонов 1941 — записка студента IV курса физфака МГУ Харитонова. 1941. Март. (личный архив И. К. Кузнецова).

Сокращения

- ГЦТМ им. Бахрушина — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва).
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Литература

- Гайдебуров 1977 — *Гайдебуров П. П.* Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М.: ВТО, 1977.
- Голубовский 1998 — *Голубовский Б. Г.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Захава 2010 — *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. М.: Театр. ин-т им. Бориса Щукина, 2010.
- Кнабе 2006 — *Кнабе Г. С.* Древо познания и древо жизни. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006.
- Туровская 2015 — *Туровская М. И.* Зубы дракона. М.: Corpus, 2015.
- Фельдман 2016 — *Фельдман О. М.* Предисловие. О последнем выступлении В. Э. Мейерхоolda // Мейерхоolda В. Э. Речь на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года. М.: Нов. изд-во, 2016. С. 7–64.

References

- Fel'dman, O. M. (2016). Predislovie. O poslednem vystuplenii V.E. Meierkhol'da [Introduction. On the last public appearance of V. E. Meyerhold]. In V. E. Meierkhol'd. *Rech' na Vsesoiuznoi rezhisserskoi konferentsii 15 iunia 1939 goda* [Speech at the All-Union Conference of Stage Directors, June 15, 1939], 7–64. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Gaideburov, P. P. (1977). *Literaturnoe nasledie. Vospominaniia. Stat'i. Rezhisserskie eksplikatsii. Vystupleniia* [Literary heritage. Reminiscences. Articles. Director's scripts. Public speeches]. Moscow: VTO. (In Russian).
- Golubovskii, B. G. (1998). *Bol'shie malen'kie teatry* [Big little theatres]. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Knabe, G. S. (2006). *Drevo poznaniia i drevo zhizni* [The Tree of Knowledge and the Tree of Life]. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet. (In Russian).
- Turovskaia, M. I. (2015). *Zuby drakona* [Dragon's teeth]. Moscow: Corpus. (In Russian).
- Zakhava, B. E. (2010). *Vakhtangov i ego studiia* [Vakhtangov and his drama studio]. Moscow: Teatral'nyi institut im. Borisa Shchukina. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александра Владимировна Машукова
независимый исследователь
Россия, Москва
✉ shushaM@yandex.ru

Information about the author

Alexandra V. Mashukova
Independent Researcher
Russia, Moscow
✉ shushaM@yandex.ru

С. Э. Костанзо

ORCID: 0000-0002-7335-9538

✉ susan.costanzo@wwu.edu

Университет Западного Вашингтона
(США, Беллингхем)

ОПЫТ СРЕДЫ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВЯЧЕСЛАВА СПЕСИВЦЕВА 1970-Х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена московским любительским постановкам Вячеслава Спесивцева 1970-х годов, которые рассматриваются с точки зрения концепции «театра среды» (environmental theater) Ричарда Шехнера. Отправными точками для этой концепции служат творческий подход к пространству, в котором разворачивается спектакль, а также полный отказ от конвенциональных театральных сцен и специально приспособленных для исполнения спектаклей помещений. Согласно теории Шехнера, театральные зрители охватывают время задолго до начала спектакля и заканчиваются гораздо позже его завершения. Несмотря на то, что этот тезис перекликается с высказыванием Станиславского о театре, начинающемся с вешалки, Шехнер отверг многие принципы «системы», включая воображаемую «четвертую стену», разделяющую зрителей и исполнителей. В некоторых своих постановках Спесивцев использовал стратегии Шехнера, хотя имел довольно скромное представление об идеях американского режиссера. Кроме того, в его работах нашли отражение особенности репетиций с любителями, что дополнительно акцентировало условность этих спектаклей. В статье анализируются следующие постановки: «Тимур и его команда», «Ромео и Джульетта», «Не больно?» и «Моей памяти поезд».

Ключевые слова: театр среды, Вячеслав Спесивцев, Ричард Шехнер, Московский молодежный театр-студия на Красной Пресне, Юлиан Семенов, Конрад Свинарский, самодеятельный театр, русский театр

Для цитирования: Костанзо С. Э. Опыт среды в самодеятельном театре Вячеслава Спесивцева 1970-х годов // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 55–71. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-55-71.

*Статья поступила в редакцию 16 апреля 2019 г.
Принято к печати 25 мая 2019 г.*

S. E. Costanzo

ORCID: 0000-0002-7335-9358

✉ susan.costanzo@wwu.edu*Western Washington University
(USA, Bellingham)*

EXPERIENCING THE ENVIRONMENT IN VIACHESLAV SPESIVTSEV'S AMATEUR THEATER OF THE 1970s

Abstract. Viacheslav Spesivtsev's unorthodox stagings of amateur productions in Moscow in the 1970s are examined here in terms of Richard Schechner's theories of "environmental theater." The relevant features of environmental theater include inventive uses of theatrical space as well as total abandonment of conventional stages and theatrical spaces. It also recognizes that the theatrical experience for spectators begins long before the performance and ends long after it. Although this idea echoes Stanislavskii's maxim that theater begins in the cloakroom, Schechner rejected many of Stanislavskii's principles, especially the importance of "the fourth wall" dividing spectators and performers. Schechner believed that theatergoers became passive observers in such arrangements, and he sought to undermine what he called the status of theater. Spesivtsev incorporated these strategies into some of his works, although he would have known little about Schechner's ideas. In addition, Spesivtsev integrated aspects of his rehearsals with amateurs, and, therefore, drew more attention to the theatricality of performance. The productions discussed here include *Timur and his team*, *Romeo and Juliet*, *Does it hurt?* and *The Train of my memory*. Spesivtsev's efforts were part of a broad trend among amateur theaters of the time to develop new relationships with spectators by breaching the fourth wall.

Keywords: environmental theater, Viacheslav Spesivtsev, Richard Schechner, Moscow Youth Theater-Studio of Krasnaia Presnia, Yulian Semenov, Konrad Swinarski, amateur theater, Russian theater

To cite this article: Costanzo, S. E. (2019). Experiencing the environment in Viacheslav Spesivtsev's amateur theater of the 1970s. *Shagi / Steps*, 5(4), 55–71. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-55-71.

Received April 16, 2019

Accepted May 25, 2019

Введение

Это спектакль, в котором помимо актеров, исполняющих достаточно сложные роли, «играют» стальные мосты, темные воды рек, береговые рощи, железнодорожные платформы, встречные поезда да и сам вагон с его покачиванием, перебором колес, хлопанием дверей, внезапной тишиной остановок... [Комиссаржевский 1978].

Описывая постановку Московским молодежным театром-студией на Красной Пресне спектакля «Моей памяти поезд» (1977), критик и режиссер Виктор Комиссаржевский хвалил отнюдь не выразительные декорации спектакля или необычные звуковые эффекты. Его слова надо понимать буквально. Авторскую инсценировку романа Юлиана Семенова «Горение» режиссер Вячеслав Спесивцев поставил в вагоне московского пригородного поезда, который шел по расписанию от станции Каланчевская до станции Львовская и обратно.

Анализ ряда неортодоксальных постановок Спесивцева позволяет выйти за пределы списка привычных «великих имен» советского профессионального театра того времени (Юрий Любимов, Анатолий Эфрос, Георгий Товстоногов и Олег Ефремов). Их работа была, безусловно, новаторской, но ограничивалась узким пониманием того, что такое театр. Требования к профессиональным театрам включали выполнение плана по числу новых постановок за сезон, количеству сыгранных спектаклей и числу зрителей. Выполнять их было проще, работая в обычных залах. Эти административные требования накладывали еще один слой цензуры поверх привычной политической, которой подвергались сами постановки. Если не считать театра Товстоногова в Ленинграде, в конце 1970-х малые сцены только начали возникать как дополнительные площадки для профессиональных постановок. Спектакли, поставленные на них, не обязательно были адресованы широкой аудитории, однако в большинстве своем оставались верны традиционной трактовке спектакля как события, происходящего в замкнутом пространстве. В этих условиях самодеятельный театр представлял собой жизнеспособную альтернативу театру профессиональному. Любительские коллективы тех лет часто называли себя студиями, отсылая к российской традиции начала XX в., а также к возникшему из студии во второй половине 1950-х «Современнику» (невзирая на то, что постановки Спесивцева бросали вызов стилю этого театра). Связь с этими предшественниками помогала узаконить эксперименты студий, а также подчеркивала их отличие от привычных профессиональных и самодеятельных театральных коллективов эпохи Брежнева. В результате труппа Спесивцева внесла в развитие театра свой вклад, который часто недооценивают.

Театр среды Шехнера

Некоторые особенности работы Спесивцева совпадали с принципами «театра среды» (environmental theater). Этот подход был впервые сформулирован Ричардом Шехнером, американским режиссером-авангардистом, театральным критиком и теоретиком, начавшим свою деятельность в начале 1960-х годов и

продолжающим театральную деятельность в наши дни. Один из наиболее авторитетных театральных теоретиков второй половины XX в., Шехнер в 1967 г. кратко изложил свои ранние идеи о «театре среды» в «шести аксиомах театра среды». Позднее, после постановок в Новом Орлеане и Нью-Йорке, в книге начала 1970-х «Театр среды» [Schechner 1994] он предложил более широкую трактовку аксиом.

Две из этих шести аксиом применимы к работе Спесивцева с любителями в 1970-е годы. Первая — «В спектакле используется все пространство» [Ibid.: xxviii]. Отвергая «четвертую стену» Станиславского, Шехнер также отрицал обычные постановки, в которых пространство актерской игры ограничивалось сценой, а зрители превращались в пассивных наблюдателей. Более того, он полностью отказался от обычных театральных залов. Например, использование в спектакле проходов для игры актеров казалось ему недостаточным. Шехнер писал:

По отношению к спектаклю среда — это то, где разворачивается действие. Но теоретики признают, что действие не привязано к сцене и не ограничивается тем, что происходит с актерами. Действие разворачивается там, где находятся зрители, где актеры одеваются и гримируются, где театр ведет свои дела (фойе, театральная касса, административный офис). Даже уборные и транспортная сеть, которой пользуются, чтобы добраться в театр и вернуться обратно, также относятся к «среде спектакля» [Ibid.: x].

Шехнер признает, что вовлеченность зрителей в спектакль начинается задолго до поднятия занавеса и продолжается после окончания спектакля.

Освободив театральное действие от ограничений обычной сцены, Шехнер отважился шагнуть за пределы традиционных театральных зданий. Вторая аксиома, применимая и к работам Спесивцева, гласит: «Театральное событие может происходить либо в полностью трансформированном пространстве, либо в “найденном месте” (found space)» [Ibid.: xxx]. (Долгое время спектакли самого Шехнера шли в переоборудованном цеху, носившем название The Performing Garage.) Эта безграничность выбора побуждает труппы находить подходящие места для своих постановок, вместо того чтобы приспособливаться к уже имеющимся пространствам. Иногда это превращает в участников представления случайных прохожих. Обе аксиомы Шехнера отражают идею, что повседневная жизнь и театр не являются взаимоисключающими понятиями. Некоторые его базовые утверждения о театре были основаны на наблюдениях за ритуалами, которые Шехнер характеризует как разновидность перформанса. Хотя эти идеи сейчас получили широкое признание в театральной и академической сферах, в свое время они были радикальными. Шехнера заслужено называют одним из основателей области исследований перформативного (performance studies) [Schechner 1988]¹.

¹ В работах Спесивцева полностью отсутствовали два элемента театра среды. В первых, Шехнер отстаивал децентрализацию власти в театре и призывал по возможности относиться к актерам как к равным. Учитывая то, что большинство актеров Театра-студии на Красной Пресне были младше Спесивцева и не имели актерского опыта, это было невоз-

Неизвестно, насколько деятели русского театра позднесоветского периода могли быть знакомы с идеями Шехнера. В то время он воспринимался как противоречивая фигура и на родине, и в Советском Союзе (где, по-видимому, никогда не был). Ни одна из его многочисленных работ не была переведена на русский язык. В Российской национальной библиотеке, библиотеке Союза театральных деятелей и Российской государственной библиотеке нет ни одного оригинального издания его трудов. Некоторые книги Шехнера были переведены на польский язык, и предприимчивые советские граждане иногда учили польский, чтобы познакомиться с текстами, недоступными на русском языке [Costanzo 2016].

Однако до советского театрального сообщества все-таки доходили скудные сведения о деятельности Шехнера. Две его постановки обсуждались в журнале «Театр». В отзывах проявлялось различное отношение к нововведениям Шехнера, нарушавшим театральный статус-кво. Так, советский критик Ковалев назвал его спектакль «Дионис в 69-м» «откровенной порнографией» [Ковалев 1971: 144]². Постановка содержала сцены с обнаженными актерами и побуждала исполнителей и зрителей прикасаться друг к другу. Согласно Шехнеру, иногда — но не всегда — в этом был элемент эротики. Однако тогда в советских медиа любой намек на сексуальность называли порнографией. В спектакле Шехнера «Коммуна» один из персонажей также представлял обнаженным. Режиссер утверждал, что нагота никогда не должна вводиться «просто так». Он посвятил ее эстетике целую главу в «Театре среды», хотя и не считал наготу необходимой составляющей [Schechner 1994: 87–144]. Впрочем, не все критики были такими стыдливими, как Ковалев. Польский режиссер и критик Витольд Домбровский [1972] ни разу не упомянул о наготы, когда писал в «Театре» о «Коммуне».

Различались мнения двух критиков и по поводу шехнеровского театра среды в целом. Домбровский считал «Коммуну» самой интересной постановкой, показанной на фестивале во Вроцлаве в 1971 г. Он хвалил театр среды Шехнера за оригинальное использование пространства и за подходы к актерской игре, которые были направлены на разрушение «четвертой стены». В данном случае Домбровский намеренно хотел проинформировать читателей о новаторстве Шехнера. Представляя театр среды советскому театральному сообществу, Домбровский служил для него проводником в мир современных западных авангардных практик. Он также упомянул о критике Шехнером западного общества — частой теме работ американского режиссера, которую обошел вниманием Ковалев, несмотря на ее политкорректность в контексте советского искусства того времени. Ковалев отрицал все попытки разрушить барьеры между актерами и зрителями. Ссылаясь на японскую постановку Сюдзи Тера-

можно; напротив, отношение к Спесивцеву можно охарактеризовать как культ личности. Во-вторых, Шехнер считал, что труппа должна быть маленькой, так как это способствует установлению близких отношений и равенству между ее участниками. Спесивцев же создал целую империю: в начале 1980-х в его театре числилось свыше 200 человек.

² Неизвестно, видел ли Ковалев постановку или основывался на публикациях в СМИ. В то время некоторые критики во избежание цензуры могли добавлять дежурные осуждения, говоря о важных, но порицаемых официальной советской критикой трендах западного театра. Возражения Ковалева против работ Шехнера были, напротив, такими безапелляционными, что представляются искренними.

ямы, он заключал, что подобные попытки — «крайний вариант, окончательно лишенный и общественного смысла и художественной значимости» [Ковалев 1971: 145]. Наибольшие опасения у него вызывало снижение значения слова в современном театре, в то время как другие элементы спектакля выходили на первый план. Слова сравнительно легко контролировать, но эфемерные свойства спектакля и необходимость воссоздавать его каждый раз заново осложняли задачи цензуры. Неудивительно поэтому, что критик был обеспокоен. Если бы он увидел работы Спесивцева, он также остался бы разочарован.

Среда студии Вячеслава Спесивцева

Наиболее примечательным примером воплощения принципов театра среды в Советском Союзе является деятельность любительской труппы Вячеслава Спесивцева, а вовсе не постановки какого-либо профессионального театра. Последний неизбежно столкнулся бы с бюрократическими и техническими сложностями, если бы в стремлении разрушить «четвертую стену» пошел дальше включения в действие фойе или использования проходов в зрительном зале. В начале 1970-х, работая в Театре на Таганке, Спесивцев создал детский театр-студию «Гайдар» в Московском Дворце пионеров в Текстильщиках. К середине 1970-х его деятельность довольно широко освещалась в прессе, несмотря на «самодеятельный» статус театра. Когда его заставили уйти с этой работы, организации Московского комсомола и комсомола Красной Пресни согласились материально поддержать труппу под его руководством. В итоге Спесивцев обосновался в здании на улице Станкевича³, а новый театр получил название Московского молодежного театра-студии на Красной Пресне. Спесивцев оставался у его руля до середины 1980-х годов⁴. Несмотря на то что работа этого театра освещалась в прессе не менее широко, чем других самодеятельных театров того времени, исследователи по сей день редко уделяют ему внимание [Солнцева 1999: 204–214]. В результате этот этап карьеры Спесивцева относительно мало известен современным ученым и критикам.

Работа Спесивцева с любителями служит одним из немногих примеров театра среды того времени. Режиссер, вероятно, читал о работах Шехнера, а также был знаком с советскими постановками, которые использовали новые способы вовлечения театральных зрителей. Он видел и, возможно, участвовал в «Десяти днях, которые потрясли мир» Любимова, вольной интерпретации книги Джона Рида о русской революции 1917 г. Спектакль разворачивался в том числе за пределами зрительного зала Театра на Таганке и допускал зрительское участие. Когда посетители подходили к театру, снаружи звучала революционная музыка. Вестибюль украшали знамена, красногвардейцы насаживали собранные билеты на штыки, тут же выступали певцы и танцоры. Зрителям предлагалось использовать корешки своих билетов в качестве бюллетеней для голосования, чтобы по окончании представления оценить его качество [Beumers 1997: 25–33]. Возможно, Спесивцев также видел «Пять новелл в пятой комнате» Альберта Аксельрода — постановку 1965 г., осущест-

³ В настоящее время — Вознесенский переулок. — *Прим. ред.*

⁴ Театр на этом месте сейчас называется «Около дома Станиславского».

вленную в знаменитой любительской эстрадной студии «Наш дом» при МГУ. Спектакль, игравшийся в репетиционном зале, осуществлял попытку соединить аудиторию с городской средой, когда в его кульминационный момент в зале распахивались окна. Премьеры обеих постановок состоялись тогда, когда Шехнер формулировал свои идеи о театре среды, и также представляли собой попытки демонтировать «четвертую стену». Спесивцев, возможно, видел и более поздние постановки, использующие приемы театра среды, когда в 1970-е годы ездил в Восточную Европу, в том числе на фестиваль в Югославию вместе со своей труппой в 1975 г.

Как режиссер он отважился пойти дальше скромных попыток Любимова вовлечь театральную публику. Однако первые опыты Спесивцева в работе с аудиторией были очень похожи на те, что использовались в «Десяти днях...». Например, в спектакле «Ромео и Джульетта» (1974) зрители разделялись на Монтекки и Капулетти. В фойе висела карта Вероны [Комиссаржевский 1975]. В «Сказках по телефону» Спесивцев расширил временные рамки представления: студийцы звонили по телефону владельцам билетов, чтобы напомнить им о предстоящем спектакле [Спесивцев 1980: 76]. Этими звонками театр не пытался повысить посещаемость; целью было начать представление за день до встречи актеров и зрителей. Пространство на улице Станкевича также давало возможность варьировать рассадку зрителей для каждой постановки.

В спектакле «Не больно?» (1974) по повести Анатолия Алексина работа с пространством имела более амбициозный характер. Хотя интерпретация Спесивцева является классическим примером театра среды, она также могла быть оправдана высказыванием Станиславского о том, что театр начинается с вешалки. В постановке рассказывалась история Андрея Лагутина (которого в то время играл Александр Феклистов, студент Педагогического института), молодого московского театрального режиссера, который возрождает умирающий провинциальный театр юных зрителей, но в мелодраматическом финале умирает от неизлечимой болезни перед премьерой своей новаторской постановки «Ромео и Джульетты» (см.: [Алексин 1975]). Этот стартовый сюжет был поставлен нетрадиционно. Зрители следовали за артистами из гардероба вглубь театра через фойе, репетиционные залы, гримерные, административные кабинеты, буфет. Они становились свидетелями разговоров и событий, которыми сопровождался расцвет труппы, вдохновляемой Лагутиным, а также той напряженности, которая возникала между этим мечтателем и некоторыми упрямыми администраторами. Собственно зрительный зал использовался только для одного эпизода, причем публика сидела на сцене, где также репетировала «труппа». Занавес был открыт, а зрители превращались в исполнителей [Война 1979: 90]. Публика была разделена на небольшие группы из-за тесных пространств, где разыгрывались сцены спектакля и где актеры вынужденно смешивались со зрителями. Исполнители повторяли одни и те же сцены для нескольких групп, зрители же смотрели их в разной последовательности, в результате чего разоблачалась искусственность времени представления. С размыванием в этом спектакле «ролей» зрителей и актеров связано замечание одного из рецензентов, что зрители были «вроде бы частью труппы этого тюза, может быть, новичками» [Михайлова 1983: 118]. В финале спектакля исполнители и зрители справляли поминки по погибшему Лагутину. В это же

самое время, будто не замечая происходящего, Лагутин тихо проходил через вестибюль, неся свой чемодан. Через открытые окна зрители наблюдали, как он идет по улице, словно его дух был все еще жив [Смелянский 1976: 271]⁵. Образ Лагутина, таким образом, служил метафорой воздействия спектакля на зрителей даже после того, как они покидали театр, и, в более широком смысле, воздействия театра на общество.

Критик Лев Аннинский запечатлел новые требования, предъявляемые к публике. Он описал свои наблюдения за одной из зрительниц спектакля «Не больно?»:

Перед началом спектакля «Не больно?» публика, раздевающаяся в гардеробе, перешагивает несколько поваленных стульев на своем пути. Я видел, как одна зрительница, наверное, еще не привыкшая к стилю Спесивцева, решила навести порядок и аккуратно поставила стул на ножки; ей шепнули: «Так задумано»; надо было видеть перепуганное лицо этой зрительницы, когда она не просто обнаружила, что окружена актерами, разгуливающими по раздевалке вместе со зрителями; нет, больше: она обнаружила, что, подняв этот стул, *уже* начала играть... играть против воли, играть самое себя, то есть... зрителя [Аннинский 1980: 4].

Хотя сомнительно, чтобы Аннинский мог читать мысли этой женщины, он все же понимал правила игры.

В своей самой амбициозной постановке Спесивцев полностью отказывался от традиционного театрального пространства. «Моей памяти поезд» был авторской инсценировкой романа «Горение» Юлиана Семенова. Сам текст, как и в случае с «Не больно?», отнюдь не был спорным. Поставленная в ознаменование шестидесятилетия революции 1917 г. и сотой годовщины со дня рождения Феликса Дзержинского, пьеса изображала поездку начальника ЧК во время Гражданской войны из Польши в Сибирь по приказу Ленина [Спесивцев 1977]. Поездка вызывает у Дзержинского относящиеся к дореволюционным годам воспоминания о сибирской ссылке и побеге. Вместо того чтобы сыграть спектакль на обычной сцене, Спесивцев получил разрешение поставить его в пригородной электричке. Спектакль начинался для зрителей в тот момент, когда они покупали обычные билеты на поезд. Во время спектакля-путешествия за сто километров от столицы зрители находились в специально отведенном вагоне и наблюдали за действием, разворачивавшимся внутри него (илл. 1), на станционных платформах (илл. 2) и в заросших полях, видных из окон (илл. 3). Технические требования демонстрировали рост организованности труппы, который отмечал Комиссаржевский. В спектакле приняли участие более ста человек. Темп действия должен был соответствовать движению поезда. Сцены удлинялись или сокращались по мере необходимости, и исполнители, не занятые в сценах, сигнализировали, когда актерам нужно было изменить темп [Юткевич 1983: 20–21].

⁵ Этой концовки нет в тексте Алексина.



Илл. 1. Сцена из спектакля «Моей памяти поезд».
Фотография В. Киселева, опубликованная в журнале «Юность» (1979, № 2)

Ill. 1. A scene from “The Train of my memory”.
Photo by V. Kiselev (journal *Iunost’* [Youth], 1979, No. 2)

Неясно, в какой мере критики и наблюдатели, смотревшие спектакль, а затем писавшие о нем, знали о театре среды. В то время ни один из них не упомянул о связи между постановкой Спесивцева и этим театральным движением (впервые эта связь была отмечена лишь в 1983 г. [Михайлова 1983: 119]). Но не исключено, что это было намеренное умолчание, имевшее целью избежать потенциальных негативных последствий для труппы. Тем не менее суть их похвал была созвучна с тем, как были сформулированы некоторые задачи театра среды. Один рецензент отмечал, что использование поезда послужило преодолению статичности театра, на что и рассчитывал Шехнер [Война 1979: 90]. Вышеприведенные комментарии Комиссаржевского также демонстрируют сильное воздействие, которое оказывала «сценография». Сравнивая сцены, недоступные слуху зрителей, с немymi кинохрониками революционной эпохи, критики отмечали, что средства, с помощью которых в этом спектакле представлены воспоминания, ближе к кинематографическим и недоступны обычному театру [Там же: 91; Комиссаржевский 1978].

«Декорации» вдохновляли зрителей связать исторические события с сегодняшним днем. Железнодорожники и пассажиры других вагонов во время спектакля занимались своими делами. Эта «массовка» вносила свой вклад в общую тему подвижности времени и пространства. За окнами были не только сцены, относящиеся к спектаклю, но одновременно и «сцены» повседневной жизни Москвы. Зрители могли соотнести жертвы, принесенные Дзержинским



Илл. 2. Сцена из спектакля «Моей памяти поезд». Фотография В. Богданова, опубликованная в журнале «Театральная жизнь» (1978, № 20)

Ill. 2. A scene from "The Train of my memory". Photo by V. Bogdanov (journal Teatral'naia zhizn' [Theatrical life], 1978, No. 20)

и другими большевиками, с современными достижениями и городскими удобствами сверхдержавы. Чтобы углубить связь между эпохами, в спектакль была включена музыка из обеих эпох, в том числе знаменитые тексты барда Булата Окуджавы, чьи песни, по словам одного комментатора, так точно вошли в ткань спектакля, словно были написаны специально для него [Война 1979: 91].

Спесивцев не ограничился экспериментами со «сценографией». Еще одна особенность его эстетики была связана с обучением любителей, особенно детей, актерскому мастерству. Хотя это не имело прямого отношения к «среде», Шехнер хотел, чтобы зрители осознавали, что перед ними исполнители, а не



Илл. 3. Сцена из спектакля «Моей памяти поезд». Неатрибутированная фотография, опубликованная в журнале «Панорама» (вып. 10, 1978)

Ill. 3. A scene from “The Train of my memory”. Unattributed photo (journal Panorama, Vol. 10, 1978)

реальные люди: «Исполнители рассматриваются не как люди внутри истории, а как люди, которые играют историю» [Schechner 1994: 132]. Выделение «игровой составляющей» театра служило еще одним способом отколоть кусок от «четвертой стены». Подход Спесивцева вместе с тем был утилитарным. Новичкам было трудно вытягивать роль на протяжении сезона или даже во время одного показа. Кроме того, новые члены труппы вряд ли сохранили бы интерес к обучению, если бы у них не было возможности появляться на сцене. Хотя подобные проблемы характерны для любительского театра в целом, Спесивцев сделал педагогическую тактику частью самих постановок. Результатом этого стало новое качество персонажей — универсальность. Помимо этого, спектакль опровергал традиционные зрительские ожидания, что один персонаж равен одному актеру. Это, в свою очередь, подчеркивало условную природу театрального искусства.

В качестве примера можно привести одну из самых ранних постановок труппы — «Тимур и его команда», в основе которой лежала повесть Аркадия Гайдара. Спектакль начинался с появления двух «команд», участники которых определялись жребием. Эта сцена появилась благодаря предшествующим попыткам Спесивцева пробудить интерес участников, позволяя им самим выбирать команды и играть в футбол возле Дворца пионеров. Затем он перенес игру на сцену, а позже заменил ее командами добра и зла. Это деление в начале каждого спектакля было спонтанным, а не решенным заранее: всем актерам и актрисам необходимо было знать все роли гендерно соответствующих им персонажей [Кожухова 1974]. Отсылавший к детской игре из обычной жизни прием каждый раз создавал новую постановку, что является одной из отличительных черт хорошего самодеятельного театра.

Постановка Спесивцевым «Ромео и Джульетты» добавила этому приему смысловые пласты и сложность, благодаря чему труппа получила признание. Как и «Тимур», этот спектакль начинался со сцены, в которой актеры представляли группой современных подростков, внимательно читающих Шекспира. В ходе этого происходил сдвиг: актеры, продолжая произносить текст вслух, брали реквизит и начинали играть шекспировские роли. Хотя этот прием возвращает нас не столько к классической концепции театра среды, сколько к «Принцессе Турандот» Вахтангова [Worrall 1989], он подчеркивал сохраняющуюся актуальность произведений Шекспира и в то же время напоминал зрителям, что они смотрят представление. Первая сцена также помогла оправдать наличие в этом спектакле современных костюмов, в том числе джинсов и футболок. Хотя этот шаг едва ли можно назвать радикальным с точки зрения западного театра того времени, советские цензоры были готовы наложить запрет, и только вмешательство кого-то из светил — то ли актера Игоря Ильинского, то ли писателя Сергея Михалкова — позволило преодолеть эту преграду⁶.

Современное «вступление» было только одним из новаторских приемов, использованных в работе с актерским составом. События шекспировской пьесы происходят в течение четырех дней. Каждый новый «день» в спектакле Ромео и Джульетту играла новая пара актеров. Этот метод позволил выступить большему числу участников и давал им возможность сыграть главные роли. Каждая пара была старше предыдущей, что, по словам одного критика, служило символом растущей зрелости персонажей [Балашова 1978: 202–203]. Простой реквизит позволил зрителям идентифицировать персонажей, несмотря на смену исполнителей. Предыдущие пары становились родителями Монтекки и Капулетти: сегодняшние бунтари становятся завтрашними педантами, которые забывают свои юношеские страсти и сосредотачиваются лишь на своей взрослой вражде. В результате неизбежное напряжение между поколениями представало в спектакле универсальным законом: герои оказывались обречены проходить одни и те же циклы этой трагедии, а идеализму молодежи было предопределено пасть жертвой взрослого цинизма [Левикова 1975; Михалков 1974; Михальцев 1975; Рыбаков 1980; Семенов 1974; Спесивцев 1980: 25–34].

⁶ Интервью с Ю. А. Зайцевым. Москва, 21 января 1991 г.

Хотя сходство описанных спектаклей с театром среды очевидно, творчество Спесивцева было многим обьязано русским и польским традициям. Чтобы оправдать его неординарные постановки, многие критики ссылались на мэтров начала XX в. Один из авторов указывал на «лабораторный» аспект этого поиска новых форм, корнями уходящего в революционные практики с их карнавальностью (отсылка к работам Мейерхольда) и массовыми действиями [Балашова 1978: 31; Война 1979: 91; von Geldern 1993]. Другие критики напрямую связывали эстетику Спесивцева с эстетикой Мейерхольда и Вахтангова, а также напоминали читателю о роли, которую играли студии в начале XX в., когда эти режиссеры, так же как и Станиславский, отдавали предпочтение неопытным исполнителям, а не профессиональным актерам [Комиссаржевский 1975; Щербина 1978; Gauss 1999]. Эти отсылки должны были убедить скептиков, среди которых были как выступавшие против большинства театральных инноваций Спесивцева, так и склонные недооценивать результаты самодеятельного театра из-за участия в нем дилетантов.

Кроме того, на Спесивцева оказывали влияние зарубежные режиссеры, находившиеся по обе стороны железного занавеса. Хотя невозможно с уверенностью судить о том, до какой степени они сами находились под воздействием Ричарда Шехнера, их произведения все равно отражали дух его идей. По словам Юрия Зайцева, который был сценографом спектаклей Спесивцева, идея использовать в качестве площадки пригородный поезд зародилась тогда, когда режиссер узнал о латиноамериканском спектакле, который был поставлен в автобусе. «Не больно?» был задуман под влиянием польского режиссера Конрада Свинарского⁷.

Свинарский, прошедший обучение режиссерскому мастерству в Варшаве, в начале 1950-х стал учеником Бертольда Брехта, хотя позже отошел от брехтовских принципов дидактического театра с его плоскими представлениями о добре и зле [Grodzicki 1979: 134]. Самым большим успехом Свинарского, вдохновившим Спесивцева, была постановка драматического поэмы польского классика XIX в. Адама Мицкевича «Дзяды» (1973). Из-за антироссийского и религиозного содержания получить разрешение на ее постановку было практически невозможно, особенно после 1968 г. Свинарский преуспел лишь потому, что, по словам Казимира Брауна, избегал политических вопросов, обращаясь к «всеобщей и вечной борьбе человеческого духа, стремящегося к полноте выражения» [Braun 1996: 75]. Отсылки, которые могли повлечь за собой проблемы, избегал и Спесивцев, но он осознавал ценность методов постановки Свинарского, которые напоминали концепцию театра среды. Вопрос о влиянии Шехнера на Свинарского остается открытым из-за большого дефицита научных работ о польском режиссере на русском и английском языках, но сходство их идей невозможно не заметить. Первая половина «Дзядов» Свинарского проходила в фойе театра. Затем исполнители выстраивались в ритуальную процессию и перемещались в зал, но не на сцену. Вместо нее всю длину зала были построены подмостки. В одном эпизоде жандармы заполняли все пространство, зал превращался в тюрьму [Ibid.; Grodzicki 1979: 138–141]. Эту сцену можно было интерпретировать как метафору театра, за-

⁷ Интервью с Ю. А. Зайцевым. Москва, 21 января 1991 г.

ключенного в свое собственное пространство, хотя неясно, это ли имел в виду Свинарский. В 1979 г. польский критик Август Гродзицкий отметил, что эта постановка стала величайшим театральным событием за последние тридцать лет существования Польской Народной Республики [Grodzicki 1979: 141]⁸. Спесивцев, вероятно, видел постановку во время поездки в Краков.

Новшества Спесивцева не получили однозначного признания. Хотя критика в поддерживающих его творчество статьях была максимально сдержанной, один рецензент делился жалобами, которые высказывались зрителями спектакля, в основном в частных беседах, чтобы затем опровергнуть их в статье. Одним недоброжелателям не нравились множественные Ромео и Джульетты, другие не одобряли способ выбора ролей в «Тимуре» с помощью жеребьевки. Участники его спектаклей просто не умеют играть, говорили третьи. «Педагогические чудеса» не производили впечатления на тех, кто считал, что решения в спектаклях не были последовательными и свидетельствовали об отсутствии у Спесивцева таланта. Некоторые зрители ставили под сомнение цель постановки «Моей памяти поезда» в поезде и видели в этом лишь средство режиссера привлечь к себе внимание. Некоторые его приемы будто бы демонстрировали дурной вкус или повторяли уже известные приемы театра профессионального. Спесивцева называли претенциозным [Щербина 1978: 14]. Действительно, Спесивцев рекламировал самого себя и часто выступал в прессе по разным художественным вопросам, не только связанным со своей труппой. Но высказанные претензии были связаны в первую очередь с чувством беспокойства, вызванным его неконвенциональными подходами — а именно это и было целью театра среды. Оппоненты рассматривали элементы среды как фактор, отвлекающий от эстетических проблем, а не как часть самой эстетики. Для них эти методы представляли собой подмену смысла в том узком значении, в каком они его понимали.

Не обращая внимания на скептиков, благосклонные критики хвалили Спесивцева за то, что он переосмыслил отношения между актерами и зрителями. Аннинский красивее всех подвел итог достижений Спесивцева:

Секрет однако в том, что в ходе этой игры «всех со всеми» решается задача, куда более тонкая, чем «вовлечение массы в действие», — здесь обновляется сама роль зрителя... [Анинский 1980].

И так считал не только он (см.: [Комиссаржевский 1978; Рыбаков 1980: 73–76; Смелянский 1976]).

Выводы

Постановки Спесивцева способствовали расширению студийного движения в послесталинскую и постхрущевскую эпохи. В своей работе он делал ставку на эксперимент и воспитание актеров, что также было ключевыми особенностями более ранних русских студий. Это касалось не только Спесивцева.

⁸ Краткое описание работы Свинарского в Театре на Малой Бронной см. в [Свинарский 1970].

В 1960-е годы эстрадная труппа «Наш дом» также акцентировала свой студийный характер. Владимир Мальшицкий в конце 1960-х основал «Студию» — труппу в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта, название которой подчеркивало стремление к новаторству и обучению. Другие многочисленные самодеятельные театры, причем не только Москвы и Ленинграда, сосредоточились на возрождении техник, которые создавали новые отношения со зрителями и одновременно позволяли актерам совершенствовать свое театральное мастерство. Эти студии стали отдушиной как для любителей, так и для профессионалов, которые были разочарованы творческими и бюрократическими ограничениями позднесоветской эпохи.

Даже если студийная среда Спесивцева не была уникальной, его постановки 1970-х годов предлагали московской публике иной театральный опыт. В то время его труппа больше, чем любой другой театр, нарушала ожидания, продиктованные природой «реалистического» театра, а также социалистического реализма. Этот театр не допускал никакого иного зрительского участия, кроме сидения в кресле и пассивного созерцания «реалистичного» изображения на сцене. Вместо этого Спесивцев продемонстрировал прочную связь между искусственностью театральной игры и театральностью повседневной жизни. Это было то, что тогда нельзя было увидеть на профессиональной сцене. Даже самые смелые постановки профессиональных театров того времени, а именно театров Эфроса и Любимова, не выходили за традиционные пределы театрального пространства, хотя это и не означает, что их творчество было неполноценным. Но самодеятельный театр внес важный вклад в культурную среду, которая ограничивала гибкость как самих постановок современного театра, так и театральной структуры в целом с ее четкими границами между категориями «профессионала» и «любителя».

Стоит добавить, что большинство любительских трупп не пыталось работать с театром среды, обращение к которому было характерно для творчества Спесивцева. Вместо этого они сосредоточились на ликвидации «четвертой стены» в камерных пространствах, облегчая интимное общение, которое тоже представляло редкость для обычного театра. Эта тема заслуживает особого рассмотрения, мы оставим ее на будущее. Новые театральные переживания, вызванные спектаклями студий, также объясняют, почему многие профессионалы сцены стремились работать с непрофессионалами. Интерес московских зрителей к этим постановкам свидетельствует о том, что по обе стороны железного занавеса существовал запрос на новый опыт и новые смыслы, которые театр мог привнести в жизнь людей.

Перевод с англ. А. А. Дьяковой, Н. А. Жидовских, П. М. Копцовой

Источники

- Алексин 1975 — Алексин А. Г. Действующие лица и исполнители. М.: Дет. лит., 1975.
Балашова 1978 — Балашова Н. Коммуна номер раз! // Панорама. 1978. № 10. С. 22–31.
Аннинский 1980 — Аннинский Л. Ось маятника // Московский комсомолец. 1980. 3 июня.
Война 1979 — Война В. Поезд Вячеслава Спесивцева // Юность. 1979. № 2. С. 88–91.

- Домбровский 1972 — *Домбровский В.* «Молодежный театр — голос прогресса» // Театр. 1972. №. 9. С. 116–125.
- Ковалев 1971 — *Ковалев И.* Цена слова и действия // Театр. 1971. №. 6. С. 141–146.
- Кожухова 1974 — *Кожухова Г.* Дойти до сути... // Правда. 1974. 25 июня.
- Комиссаржевский 1975 — *Комиссаржевский В.* Ромео и Джульетта на улице Текстильщиков // Литературная газета. 1975. 28 мая.
- Комиссаржевский 1978 — *Комиссаржевский В.* Метаморфозы прозы // Литературная газета. 1978. 11 янв.
- Левикова 1975 — *Левикова Е.* Твоя любовь по Шекспиру // Московский комсомолец. 1975. 11 июня.
- Михайлова 1983 — *Михайлова А.* Пространство для игры // Театр. 1983. № 6. С. 116–125.
- Михалков 1974 — *Михалков С.* Воспитание личности // Советская культура. 1974. 2 мая.
- Михальцев 1975 — *Михальцев И.* Театр «Гайдар» // Молодая гвардия. 1975. № 7. С. 198–205.
- Рыбаков 1980 — *Рыбаков Ю. С.* Лица театра. М.: Сов. Россия, 1980.
- Свинарский 1970 — [*Свинарский К.*] Говорят мастера польской сцены // Театр. 1970. №. 5. С. 189–190.
- Семенов 1974 — *Семенов Ю.* Шекспир в театре Гайдара // Комсомольская правда. 1974. 20 июня.
- Смелянский 1976 — *Смелянский А.* Люди из страны детства // Новый мир. 1976. № 10. С. 268–271.
- Спесивцев 1977 — *Спесивцев В.* Талантлив каждый! // Советская культура. 1977. 13 дек.
- Спесивцев 1980 — *Спесивцев В.* Моей памяти поезд. М.: Сов. Россия, 1980.
- Щербина 1978 — *Щербина Т.* Игра в игру — педагогический эксперимент В. С. Спесивцева // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 7. С. 14–16.
- Юткевич 1983 — *Юткевич С.* Пространство совести // Театр. 1983. № 3. С. 3–22.

Литература

- Солнцева 1999 — *Солнцева Л. П.* Театры-студии 1980-х — начала 1990-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов / Ред. М. В. Юнисов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 201–242.
- Beumers 1997 — *Beumers B.* Yury Lyubimov at the Taganka Theatre, 1964–1994. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
- Braun 1996 — *Braun K.* A history of Polish theater, 1939–1989: Spheres of captivity and freedom. Westport: Greenwood Press, 1996.
- Costanzo 2016 — *Costanzo S.* Breaching the Iron Curtains: Russian “theater tourists” to Eastern Europe 1965–1981 // Music, art and diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War / Ed. by S. Mikkonen, P. Suutari. London: Ashgate, 2016. P. 121–38.
- Gauss 1999 — *Gauss R. B.* Lear’s daughters: The studios of the Moscow Art Theatre, 1905–1927. New York: Peter Lang, 1999.
- Grodzicki 1979 — *Grodzicki A.* Polish theatre directors. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.
- Schechner 1988 — *Schechner R.* Performance theory. Rev. and exp. ed. New York: Routledge, 1988.
- Schechner 1994 — *Schechner R.* Environmental theater. Exp. ed. New York: Applause, 1994.
- von Geldern 1993 — *von Geldern J.* Bolshevik festivals, 1917–1920. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.

Worrall 1989 — *Worrall N. Modernism to Realism on the Soviet stage. Tairov — Vakhtangov — Okhlopkov.* Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

References

- Beumers, B. (1997). *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre, 1964–1994.* Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Braun, K. (1996). *A history of Polish theater, 1939–1989: Spheres of captivity and freedom.* Westport: Greenwood Press.
- Costanzo, S. (2016). Breaching the Iron Curtains: Russian “theater tourists” to Eastern Europe 1965–1981. In S. Mikkonen, P. Suutari (Eds.). *Music, art and diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War*, 121–38. London: Ashgate.
- Gauss, R. B. (1999). *Lear’s daughters: The studios of the Moscow Art Theatre, 1905–1927.* New York: Peter Lang.
- Grodzicki, A. (1979). *Polish theatre directors.* Warsaw: Interpress Publishers.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory* (Rev. and exp. ed.). New York: Routledge.
- Schechner, R. (1994). *Environmental theater* (Exp. ed.). New York: Applause.
- Solntseva, L. P. (1999). Teatry-studii 1980-kh — nachala 1990-kh godov [Theater-studios from the 1980s to the early 1990s]. In M. V. Iunisov (Ed.). *Samodeiatel’noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii. Konets 1950-kh — nachalo 1990-kh godov* [Amateur artistic creativity in the USSR: Historical essays. Late 1950s — early 1990s], 201–242. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin. (In Russian).
- von Geldern, J. (1993). *Bolshevik festivals, 1917–1920.* Berkeley: Univ. of California Press.
- Worrall, N. (1989). *Modernism to Realism on the Soviet stage. Tairov — Vakhtangov — Okhlopkov.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Сьюзен Элизабет Костанзо

PhD

*доцент, факультет истории,
Университет Западного Вашингтона
USA 98225 WA, Bellingham, WWU,
Department of History MS-9061
Тел. +1 (360) 650–3062*

✉ susan.costanzo@wwu.edu

Information about the author

Susan E. Costanzo

PhD

*Associate Professor, Department of History,
Western Washington University
USA 98225 WA, Bellingham, WWU,
Department of History MS-9061
Tel.: +1 (360) 650–3062*

✉ susan.costanzo@wwu.edu

И. В. Вдовенко

ORCID: 0000-0002-3007-5578

✉ igor_vdovenko@mail.ru

*Российский институт истории искусств
(Россия, Санкт-Петербург)*

МАСТЕРСКАЯ КЛИМА ПРИ ВОТМЕ (1989–1994) И ПРИНЦИПЫ ЛАБОРАТОРНОГО ТЕАТРА

Аннотация. В статье рассматривается лабораторный (т. е. исследовательский) аспект деятельности Мастерской Клима (Владимира Клименко) при ВОТМе (Всероссийском объединении «Творческие мастерские»). В первой части статьи в фокусе внимания находится разница между понятиями «студия», «лаборатория» и «мастерская» в момент формирования ВОТМа; объясняется, чем был обусловлен выбор слова *мастерские* в его названии, в какой момент и почему подразделения ШДИ («Школы драматического искусства») Анатолия Васильева стали называться *лабораториями* и какое отношение это имеет к «студийному движению» 1980-х годов. Во второй части статьи анализируется собственно работа Мастерской Клима. С 1960-х годов понятие *лаборатория* связано с театром Ежи Гротовского. Клим в самом начале своей театральной деятельности вдохновлялся идеями, почерпнутыми из работ Гротовского, однако на самом деле многие из этих идей интерпретируются им на собственный лад. Анализу этих возникающих различий посвящена последняя часть статьи.

Ключевые слова: русский театр, постсоветский театр, театр 1990-х, театральный авангард, лабораторный театр, Клим, Мастерская Клима, ВОТМ, «Школа драматического искусства», Анатолий Васильев, Ежи Гротовский

Для цитирования: Вдовенко И. В. Мастерская Клима при ВОТМе (1989–1994) и принципы лабораторного театра // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 72–90. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-72-90.

*Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.
Принято к печати 22 июля 2019 г.*

I. V. Vdovenko

ORCID: 0000-0002-3007-5578

✉ igor_vdovenko@mail.ru

Russian Institute of Art History
(Russia, St. Petersburg)

KLIM'S WORKSHOP AT VOTM (ALL-RUSSIAN ASSOCIATION OF CREATIVE WORKSHOPS) (1989–1994) AND PRINCIPLES OF LABORATORY THEATER

Abstract. The article is devoted to the description of the laboratory aspect of Klim's Workshop's activity at VOTM (All-Russian Association of Creative Workshops). The first part of the article describes the difference between a studio, a laboratory and a workshop as forms of theatre activity at the time when A. Vasiliev's SHDI ("School of Dramatic Art") and VOTM ("All-Russian Association of Creative Workshops") were formed. The second part of the article discusses the reason for choosing "Workshop" as a name for VOTM, describes the basic principles of VOTM's work, and the beginning of Klim's work in VOTM, focuses on the research (i. e. laboratory) aspect of Klim's Workshop activity. The author discusses the main research strategies used at Klim's Workshop, the methods of working on a play and the forms of maintenance of the completed project. Since the 1960s, the concept of a Laboratory Theatre was associated with Grotowski's theatre. At the very beginning of his theatrical career Klim was inspired by the ideas drawn from Grotowski's work, but, in fact, he interpreted many of these ideas in his own way. The last part of the article is devoted to an analysis of these differences.

Keywords: Russian theater, post-Soviet theater, theater of the 1990s, theater avant-garde, laboratory theater, Klim, Klim's Workshop, All-Russian Association of Creative Workshops, Anatoly Vasiliev, Jerzy Grotowski

To cite this article: Vdovenko, I. V. (2019). Klim's Workshop at VOTM (All-Russian Association of Creative Workshops) (1989–1994) and principles of laboratory theater. *Shagi / Steps*, 5(4), 72–90. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-72-90.

Received June 6, 2019

Accepted July 22, 2019

Настоящая статья была спровоцирована полемикой, которая возникла вокруг основной темы (или, точнее, заглавного термина) конференции «Лаборатория в перформативных искусствах»¹, в рамках которой я делал доклад о Мастерской Клима. Речь идет о *лаборатории* и о ее соотношении с другим термином и понятием — *студия*. Поводом для обмена мнениями на конференции послужило то, что большинство «лабораторий», о которых говорилось в день моего выступления, как раз были студиями (просто работа, которая в них велась, определялась докладчиками как лабораторная), и в то же время часть лабораторий, о которых шла речь, наоборот, проявляли в своей организации характерную студийность. При этом диада (если не сказать — дихотомия) «студия — лаборатория» в контексте моего доклада, посвященного Мастерской Клима и деятельности Всероссийского объединения «Творческие мастерские» при Союзе театральных деятелей РСФСР (далее — ВОТМ) превращалась уже в триаду «студия — лаборатория — мастерская», в которой все понятия являются взаимообусловленными, а терминологическое разделение определяется скорее контекстом, чем содержанием.

Этот частный, казалось бы, вопрос о студиях, лабораториях и мастерских показался мне важным и заслуживающим особого рассмотрения, поскольку он самым непосредственным образом связан с ключевыми фигурами, событиями и институтами 1980–2000-х годов, с которыми взаимодействовал главный герой моего доклада — Клим (Владимир Клименко). В первую очередь это Анатолий Васильев, Ежи Гротовский, Владимир Мирзоев, организация ВОТМа, Школа драматического искусства (далее — ШДИ), студийное движение 1980-х и экспериментальный театр 1990-х, приезд группы Томаса Ричардса в Москву в начале 1990-х и уход Васильева из собственного театра в середине 2000-х. Но — обо всем по порядку.

1. Лаборатория, студия, мастерская

Если мы просто посмотрим на сами эти слова, то увидим, что, по сути, разница между студией и лабораторией в смысловом отношении не так уж и велика. Действительно, слово *студия* через итальянское *studio* восходит к латинскому *studium* ‘старание, усердие, наука’ (от *studere* ‘усердно работать над чем-то, изучать, учить’). Собственно студия — это помещение для занятий, для «усердной работы» над чем-то. Практически так же, как и *лаборатория* — помещение для работы (от латинского *laboratorium*, от *laboro* ‘работать, трудиться’).

Некоторую разницу мы можем увидеть в словоупотреблении. *Лаборатория* скорее проявляет тенденцию к несамостоятельности, она обычно существует при чем-то (университете, научном центре, больнице). Кроме того, само это слово требует некоторого поясняющего дополнения: лаборатория по исследованию чего-либо. *Студия* же понятие более самодостаточное, не требующее особых пояснений (разве что уточнения по «родо-видовым признакам»: студия танца, театральная студия и т. п.).

¹ «Лаборатория в перформативных искусствах: между метафорой и практикой», 1–3 окт. 2018 г., ШАГИ РАНХиГС (Москва).

Иными словами, все различие между двумя этими понятиями определяется скорее контекстом и в театральной терминологии начинает ощущаться как нечто существенное лишь сравнительно недавно. Как минимум до начала 1960-х годов в России разница между студией и лабораторией практически не ощущалась. Вернее, студия понималась как место, в котором может вестись лабораторная, исследовательская работа. Подобного рода понимание — традиция, идущая от студий Московского художественного театра — утвердилось в советском театроведении вместе с утверждением системы Станиславского как единственно верной и соответствующей высокому уровню советского театра. Статья, посвященная студиям МХТ в Театральной энциклопедии, вышедшей под редакцией П. А. Маркова, прямо говорит:

Возникновение студий было вызвано необходимостью проведения экспериментальной работы, а также подготовки актёров, воспитанных в принципах иск[усст]ва МХТ. Студии МХТ осуществляли идею К. С. Станиславского о создании творч[еских] лабораторий, сочетающих учебно-педагогич[ескую] работу с поисками новых форм спектакля и новых методов воспитания актёра [Марков 1965: Стлб. 1964].

Однако к концу 1980-х годов театральная студия (или театр-студия) воспринималась уже не столько как творческая лаборатория при театре, а как непрофессиональный или полупрофессиональный театральный коллектив, проникнутый особым специфическим «духом студийности», институционально выступающий в качестве практически обязательной стадии в процессе создания нового театра.

На это восприятие повлияли, вероятно, все та же ситуация с мхатовскими студиями, практически каждая из которых превращалась в самостоятельный театр, а также теоретизирование самих руководителей этих студий. Например, в книге Бориса Захавы, посвященной Евгению Вахтангову, в связи с раздумьями руководителя Мансуровской студии о том «как *вообще* должно происходить рождение всякого настоящего театра», говорится:

Вахтангов учил, что всякий истинный театр может сложиться только через *студию*. Студия — это единственный путь для создания настоящего театра.

Но что же такое «студия»?

Студия — говорил Вахтангов, — *это идейно сплоченный коллектив*. Только при наличии такого коллектива можно приниматься за создание *театра* [Захава 1927: 76].

Именно эти два момента и становятся определяющими: 1) идейно сплоченный (обычно вокруг лидера) коллектив, воспринимающийся как 2) единственный путь для создания театра. К середине 1980-х таких студий в СССР были сотни. Причем многие из них отличались высоким профессиональным уровнем постановок, оригинальностью режиссерских концепций, что, однако, не влияло на их статус и возможности выхода на публику.

Проблема театральных студий этого времени самым тесным образом переплеталась с проблемой невостребованности театральной молодежи. В результате вопрос о студиях становится чуть ли не главным вопросом театральной реформы 1986–1987 гг.

Восстановим события. В марте 1986 г. на XXVII съезде КПСС Горбачев заявляет о необходимости «расширения гласности», что становится началом перестройки. В мае 1986 г. V съезд Союза кинематографистов СССР заявляет о поддержке идей перестройки и переизбирает все собственное правление. В сентябре 1986 г. Главлит СССР издает приказ № 29, фактически отменяющий политическую цензуру. Примерно в это же время начинается и театральная реформа², следствиями которой становятся изменения, касающиеся театров студий.

В октябре 1986 г. семь московских театров-студий (Анатолия Васильева, Олега Табакова, Светланы Враговой, Марка Розовского, Сергея Кургина, Михаила Щепенко, Вячеслава Спесивцева) получают статус театров. В ноябре того же года в Москве проводится первый Фестиваль театров-студий «Игры в Лефортово». В декабре проходит XV съезд Всероссийского театрального общества (ВТО), на котором переизбирается правление и принимается решение о реорганизации самого творческого союза. И уже в начале следующего, 1987 г. новое правление Союза театральных деятелей выходит к Совету министров с предложением принять новое положение о статусе театров-студий (принято под названием «Положения о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде»). Один из отцов театральной реформы 1986–1987 гг. Геннадий Дадамян писал об этом событии:

Это был очень важный шаг, поскольку в СССР искусством считалось только то, что порождали государственные театры, а все остальное презиралось как самодеятельность. В результате к концу 1987 года только в Москве открылось около 300 театров-студий (в 1985-м во всей России было 330 театров) [Дадамян 2005: 247].

Примерно в это же время происходит и формирование ВОТМа³, отцы-основатели которого принципиально настаивали на слове *мастерские* в названии создаваемой ими организации. ВОТМ изначально задумывался именно как альтернатива студийности и в смысле «студийного духа», и в смысле обязательной ступени в создании театра.

Формулировка Вахтангова («Студия — это идейно сплоченный коллектив») по-своему вполне содержательна. Однако именно в контексте рубежа 1980–1990-х эта формулировка приобретала некоторую негативную окраску, в том числе за счет слова *идейный* в ее смысловом ядре (ср. «борьба за идейность советской литературы» и т. п.). Собственно, ВОТМ и планировался в качестве некой сущностной альтернативы «идейности» (в ее позднесоветском выхолощенном варианте). И отсюда, как следствие, резкое неприятие «студийности», воспринимаемой не просто как «дух», но как противоположное

² Началом театральной реформы 1986–1987 гг. следует, вероятно, считать принятое в августе 1986 г. постановление Совмина СССР «О комплексном эксперименте в театре».

³ Подробно о формировании ВОТМа см.: [Вдовенко 2015: 247–283].

мастерским содержанием: «Объединение должно отличаться от студий» (запись Валерия Семеновского — члена инициативной группы по созданию и первого правления ВОТМа, относящаяся к началу 1989 г. [Семеновский 2012]).

Показательным в этой связи мне кажется диалог между Евгением Арье (еще одним членом первого правления ВОТМа) и Александром Соколянским (членом второго правления). Диалог этот был записан в августе 1990 г., незадолго до отъезда Арье в Израиль, и опубликован в январе 1991 г. в самом первом номере «Московского наблюдателя» — журнала, созданного Семеновским после ухода из мастерских:

Е. А. ... важная вещь — команда <...>

А. С. Вы, надеюсь, говорите не о «чувстве студийности»? Я не сторонник воспаленности и студийного нахрапа, всех этих коллективных исповедей и жертвоприношений... Это неприятно.

Е. А. Не неприятно, а чудовищно. Я не знаю, когда и почему студия превращается в казарму, но это самое страшное, что может произойти с людьми, доверяющими друг другу. <...> Есть лишь одно спасение: перед каждым должны стоять личные художественные задачи. При этом — художественные задачи на грани возможного. Тогда сохраняется автономия личности <...> Люди должны сближаться по художественным принципам. Команду дает добровольность связей [Соколянский 1991: 22].

«Добровольность связей» вместо «идейной сплоченности» — такова в самом общем виде была программа ВОТМа, сформулированная на языке того времени. Что же касается собственно слова *мастерские* в названии, то оно было выбрано не в качестве некой значимой и общепонятной альтернативы, а скорее в качестве сознательной установки на нечто иное, новое (которое при этом, как известно, намеренно замалчиваемое старое). Семеновский вспоминал об этом:

Мы собирались у Димы Крымова и сочиняли организационные принципы и задачи. Название придумал я. Тогда «творческие мастерские» звучало внове. Как Школа драматического искусства. Необычно. Кроме того, это была значимая отсылка к опыту двадцатых годов, прежде всего к Мейерхольду. К его ГВЫТМу и ГВЫРМу [Семеновский 2009].

Стоит остановиться на этом замечании. Слово *школа* в названии театрального заведения звучит непривычно, но есть ведь Школа-студия МХАТ. И пускай это учебное заведение, а не театр, но ведь упомянутые Государственные высшие режиссерские мастерские (ГВЫРМ) и Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ) — тоже не театры, а театральная школа, из которой со временем вырос ГИТИС. Так почему вдруг во вновь создаваемых мастерских наиболее существенная — смысловая — отсылка ведет к названию учебного заведения, школе? Ведь как раз в мастерских-то обучение и не предполагалось; наоборот, считалось, что все участники инициативных групп,

претендующих на статус мастерской, вполне профессиональны. И почему в качестве альтернативы *студии* не остановились на, казалось бы, естественной *лаборатории*?

Автор названия чуть позднее пояснял мне этот момент:

Все-таки по сравнению с «мастерской» «лаборатория» — это нечто более определенное, более ограниченное. Лаборатория сразу заявляет свою направленность на какое-то исследование. Причем сразу отсылает еще и к Гротовскому. К опытам его театра-лаборатории сначала в Польше, затем в Италии [Семеновский 2016].

Действительно, начиная с 1960-х годов лабораторный театр в Европе стойко ассоциируется с именем Гротовского и с деятельностью его театра, опыт которого считается уникальным и непревзойденным. И в этом смысле любопытно, что именно васьильевская Школа драматического искусства (упоминаемая Семеновским выше в качестве примера необычного нового названия, способного составить конкуренцию ВОТМу) через несколько лет после своего создания вдруг неожиданно превратится в «лабораторию».

Попробуем восстановить, когда именно создатель ШДИ начал употреблять само слово *лаборатория*, с чем это было связано и как в результате оформилась сначала концепция «Лаборатория. Школа. Театр», а вслед за тем изменились организационные принципы театра.

Как вспоминает Владимир Берзин (выпускник курса Анатолия Васильева — Анатолия Эфроса, ассистент Васильева в 1990-е годы, руководитель одной из лабораторий в ШДИ в 2000-е):

Изначально, конечно, никаких «лабораторий» в театре не было. Васильев вообще не очень склонен был кому-то что-то давать делать в театре. Это уже потом, после Олимпиады⁴, после кризиса, когда Лужков начал наезжать, возникло такое движение, что все нужно спасать. Спасать театр, спасать труппу. И что нужно для этого объединяться. <...> И вот решили основать такое «Товарищество режиссеров». Я помню, собрались, долго думали, как это назвать, назвали — «лаборатории»: «Лаборатория Берзина», «Лаборатория Крымова», Игоря Яцко, что как бы все вместе, но каждый в своей лаборатории, и это и есть театр. Но здесь надо понимать, что у меня, например, это, конечно, называлось «лаборатория», но никакого финансирования от театра на нее не было, и люди, которые в нее ходили, никакой зарплаты от театра не получали <...>

Как вообще формировался театр Васильева? Сначала у него были курсы, которые он подхватывал, — Буткевича, Захарова — это ядро театра. Потом он набирал курс в ГИТИСе⁵, и это внутри театра уже назы-

⁴ Имеется в виду III Всемирная театральная Олимпиада, проходившая в июне 2001 г. в Москве. Большинство показов официальной программы прошло в новом здании ШДИ на Сретенке, построенном специально к ее открытию.

⁵ Имеется в виду заочный актерско-режиссерский курс 1988 г., о котором ниже будет идти речь в воспоминаниях Игоря Яцко. Студенты этого курса будут учиться по принципиально новой программе, построенной на освоении пространства философского диалога,

валось «лаборатория». Ребята, которые там были, они имели в театре статус не актеров, а участников лаборатории, которые еще учатся. <...> Здесь важно, что с какого-то момента он набирал людей с высшим образованием, и они занимались в театре. И слово «лаборатория» — в первую очередь это слово появилось у Васильева в отношении этих людей, которых он набрал. Когда Васильев сказал, что на очных курсах он преподавать не будет, потому что это лишняя трата времени. Ты с людьми занимаешься, вкладываешь в них, а они потом уходят. Только заочные, где люди уже определились с профессией, и обучение там уже может строиться по иному принципу. Это люди, имеющие опыт, и имея опыт, они начинают заниматься какими-то более тонкими вещами, исследовать какого-то автора, расширяя территорию театра [Берзин 2019].

То есть, по сути, в театре Васильева слово *лаборатория* изначально возникает как технический термин для обозначения некоторого промежуточного состояния между институтом и театром. В дальнейшем этим словом уже могло называться все: любая рабочая группа, возникающая на курсе, внутри курса, в театре. Именные же лаборатории второй половины 2000-х тут оказываются ни при чем, так как, в сущности, и их название, и принцип организации — всего лишь реакция на некие внешние события, результат перенесения и закрепления разработанного «бренда», оставление его за собой (если театр Васильева — значит, «лаборатория»⁶, а чья, как функционирующая — неважно).

Воспоминания Игоря Яцко (в конце 1980-х годов актера, а в 2000-е — руководителя собственной лаборатории и главного режиссера ШДИ) во многом дополняют и уточняют картину, нарисованную Берзиным:

Слово «лаборатория» у Васильева впервые прозвучало относительно именно нашего курса. Курса 88-го года. Это был 90-й год. Он сказал, что будет кое-кого из нашего курса приглашать в театр. И затем, что курс 90-го он набирает уже как лабораторию при театре. Что у театра нет репертуара, а есть лаборатория <...> Первый раз это слово прозвучало в контексте того, как привлечь к театру людей, которые не были в нем актерами. Дело в том, что в этот момент в театре репертуара не было. В 90-м закончили прокат «Шести персонажей». И Васильев перевел людей, которые там были зяняты, на следующий проект. Это произошло 1 июня. Он сказал, что «Шесть персонажей» мы заканчиваем, и начинаем работу над другим спектаклем — «Сегодня мы импровизируем». Я участвовал в этой работе. <...> Этот спектакль должен был стать единственным спектаклем репертуара. Все было уже распланировано. Мы должны были ехать с ним

разговора о мире и искусстве. В результате этих занятий в 1988 г. в театре появляется первая версия «Диалогов» Платона, в 1989 г. — «Разговоры запросто» Эразма Роттердамского, «Упадок лжи» и «Критик как художник» Оскара Уайльда.

⁶ Любопытно, что сами руководители этих «лабораторий» свои группы лабораториями практически не называют. Берзин практически всегда говорит о своей (ныне уже закрытой) лаборатории в ШДИ — «мастерская». Яцко в последнем разговоре, отвечая на вопрос, в чем он лично видит разницу между лабораторией и студией, сказал: «Лаборатория — это какое-то исследование. А студия — все делаем сами, денег не просим. Вот у меня тоже есть студия при театре» [Яцко 2019].

в большие гастроли. Такое большое мировое турне, как это было с «Шестью персонажами», и, может быть, больше. Потом был отпуск и объявление, что мы продолжаем репетировать, но потом начались потери: Гладий, Белкин, начался иракский нефтяной кризис, и в результате турне слетело. Вернее, здесь, наверное, правильнее сказать «планы» — планы не осуществились. И Васильев всех собрал и сказал, что с этого момента у театра больше нет репертуара, и он полностью становится лабораторией... И дальше он стал заниматься Чеховым — как уроки. Уроки Чехова. И от этого момента можно говорить о лаборатории. То есть именно о театре как лаборатории.

Конечно, в этот момент для Васильева это был манифест. Важно было, что мы больше не делаем репертуар. Что мы занимаемся только лабораторной работой. Только исследованием. Это декларировалось. А когда он уехал, оказался репертуар. И моя задача была сохранить два направления — репертуар и лабораторию [Яцко 2019].

Здесь важно зафиксировать развитие. Во времена обучения Клина и Берзина (очный курс Васильева и Эфроса), по однозначным воспоминаниям их обоих, слово *лаборатория* не применялось. На следующих курсах (бывшие курсы Михаила Буткевича и Марка Захарова) о «лаборатории» также разговор еще не идет⁷. И только к 1990 г., к моменту окончания гастрольного проката «Шести персонажей», Васильев начинает оперировать этим понятием.

То же самое можно сказать и в отношении Гротовского. В середине 1980-х Васильев был настроен по отношению к Гротовскому довольно скептически. В тот момент, когда Клима еще учится в ГИТИСе, все его попытки что-то рассказать Васильеву о Гротовском, поделиться своими восторгам проваливались (как вспоминал об этом сам Клима, «я несколько раз говорил Васильеву об этом, он отвечал, что твой Гротовский debil, что это шарлатанство» [Клима 2008 (2)]). Но дальше постепенно происходят изменения. В числе основных актеров театра появляется Григория Гладий. Васильев знакомится с Гротовским в Италии, во время гастролей «Шести персонажей», они сходятся, начинают совместные проекты. При этом к началу первого из них («Славянские пилигримы», 1991 г.) васильевский театр уже реорганизован в театр-лабораторию (практически по образцу театра-лаборатории Гротовского).

По сути, даже сам этот подход к тому, что заниматься нужно с уже сложившимися в профессиональном смысле людьми, причем заниматься не просто театром, а театром в расширительном понимании — с занятиями по философии, литературе, искусству — подход, декларируемый в 1990 г. Васильевым, вполне соответствует размышлениям Гротовского, высказываемым, например, в интервью с Э. Барбой еще в 1964 г.:

Среднее актерское образование надо дополнять 4 годами работы актера как подмастерья в экспериментальной труппе. В ходе такой работы ученик не только приобрел бы хороший актерский опыт, но и продолжил бы занятия по литературе, живописи, философии до той

⁷ Юрий Яценко вспоминает об этом: «Я поступил к Васильеву на третий курс, на втором был вольнослушателем. Тогда важной для него была “импровизация”, не лаборатория (...). И когда я работал в театре на Воровского (Поварской), не было такого» [Яценко 2019].

степени, которая необходима в его профессии, а не для того, чтобы блистать среди снобов [Готовский 2009: 53].

Собственно, это дополнительное четырехлетнее актерское ученичество Готовский в интервью и называет театром-лабораторией. Правда, у него оно должно все же закончиться («По окончании занятий в театре-лаборатории студент должен получить своего рода диплом» [Там же]), а у Васильева — уже нет. Но это издержки, связанные больше со временем (в 1990 г. в Понтедере у Готовского уже, конечно, совсем не тот театр, что в 1964 г. в Ополе).

Важно заметить, что описываемая Готовским структура имеет четкое трехчастное деление — начальное актерское образование (школа), четыре дополнительных года (лаборатория) и, наконец, после выпуска и окончания периода «подмастерья» — собственно театр. Эту же трехчастную структуру (причем практически с теми же названиями) мы видим и в главной, смыслообразующей концепции ШДИ (сложившейся как раз в это время): «Лаборатория. Школа. Театр».

Сегодня эта концепция считается основным новаторским достижением и в то же время брендом театра. Ее описание гордо красуется на первой странице официального сайта:

Основатель «Школы драматического искусства» предложил своим актёрам, публике, всему театральному сообществу уникальную художественную модель «Лаборатория-школа-театр»
Концепция Театра-Лаборатории, в отличие от репертуарного театра — это сосредоточение на поисках и исследованиях, с возможностью постоянного эксперимента [ШДИ].

Однако если мы внимательно присмотримся к самой этой концепции, то увидим, что ее трехчастная структура практически не отличается от заявленной в 1918 г. Вахтанговым трехчастной же структуры «школа — студия — театр» (в которой стадия студии также преследует переходные, исследовательские и одновременно обучающие цели). Разница лишь в слове *лаборатория*, заменившем *студию*, причем заменившем не в содержательном смысле, а в контекстуальном — в качестве знака принадлежности вполне конкретной традиции. Ну и, естественно, в том повороте, который Васильев проделывает без всякой связи с терминологией, — в отказе от конечного продукта (артефакта, спектакля) в пользу процесса (отказе, на самом деле, как мы видим в словах Яцко «а когда он уехал, оказался репертуар», скорее декларируемом, чем реальном).

2. Организационные принципы ВОТМа и начало работы в нем Клим

Вернемся к ВОТМу и началу его сотрудничества с Климом. Изначально, в момент своего возникновения, ВОТМ анонсирует такую систему: есть некие группы (неважно, как они называются: студии, группы, товарищества актеров), у которых уже есть готовые спектакли. Дирекция ВОТМа отсматривает их, лучшие покупает и начинает эксплуатировать (тогда это называлась — «продюсерская модель»). Следующая ступень — «предоставление временного статуса Мастерской»: группа, у которой был куплен спектакль, может подать заявку на следующий, и ВОТМ в случае ее принятия оплачивает группе

репетиционный период, декорации, костюмы, а после конца оплаченного периода знакомится со спектаклем и, возможно, также его покупает. И, наконец, третья ступень: в том случае, если спектакль, сделанный временной мастерской, принимается, этой группе предоставляется статус Постоянной мастерской продолжительностью на три года, за которые она должна выпустить еще несколько спектаклей, которым предстоит стать основой репертуара будущего нового театра (потому что именно с ходатайством об учреждении на основе этой мастерской нового государственного театра с предоставлением ему собственного театрального помещения и должна выйти в конце оплачиваемого срока дирекция ВОТМа к руководству СТД).

Иными словами, мастерская с постоянным статусом в рамках ВОТМа есть некая переходная стадия от некоей группы актеров к профессиональному театру с собственным сформированным репертуаром. Причем переходная стадия группы, состоящей из профессиональных актеров, уже не нуждающихся в первичном театральном образовании. Ничего не напоминает? (Слово *мастерская*, напомним, выбрано было членами первого правления исключительно из нежелания использовать дискредитировавшее себя в их глазах слово *студия*.)

Мастерская Мирзоева, в которую пришел в 1989 г. Клим, была одной из первых мастерских, получивших статус постоянной. Изначально она носила название «Театр-студия В. Мирзоева “Домино”», но с переходом в ВОТМ (который купил ее спектакль «Мадам Маргарита») словосочетание *театр-студия* было заменено на *мастерская*. За восемь месяцев первого сезона Мирзоев выпустил в рамках ВОТМа три спектакля: «Фрекен Жюли» А. Стриндберга, «Полуденный раздел» П. Клоделя и «Возможности» по Г. Баркеру (уже совместно с Климом в рамках процесса передачи труппы), что вместе с купленной при вступлении в ВОТМ «Мадам Маргаритой» составляло пусть минимальный по количеству, но вполне состоятельный репертуар.

Условия, на которых Клим получал мастерскую, были сформулированы так: в течение первого года он не имеет права снять с репертуара ни одного переданного ему мирзоевского спектакля, а также уволить хотя бы одного актера из числа переходящих к нему от Мирзоева. Эти актеры бывшей мирзоевской (а нынче климовской) мастерской получают в ВОТМе зарплату, значатся в ведомостях, при этом они, если у них нет такого желания, не обязаны участвовать ни в тренинге, ни в репетициях самого Клина. В свою очередь, Клим может репетировать с любыми актерами (как уже состоящими в штате мастерской, так и приглашенными им), единственное, что все вновь пришедшие в мастерскую актеры (до тех пор, пока в зарплатных ведомостях остаются старые — мирзоевские) не получают за свою работу денег. При этом количество спектаклей, которое Клим должен был (или мог) выпустить за этот год, никак не оговаривалось, даже в минимальном измерении.

В этой ситуации Клим стал использовать площадку мастерской в качестве базы для своих экспериментов, втянув в них практически всю бывшую труппу Мирзоева. Любопытна здесь сама ситуация. По сути, мы видим, что у Клина в ВОТМе примерно за полтора года до подобной же истории у Васильева создается практически аналогичная ситуация. Есть как бы труппа с репертуарными спектаклями (это — «уровень театра»), и есть возможность внутри этого театра устроить лабораторию, в которую можно набрать (строго по желанию) вполне профессиональных актеров, которым все это будет интересно, которые

с удовольствием займутся чем-то, до этого им не известным, но за эти занятия деньги платить им не будут. И они могут на что-то рассчитывать лишь когда-то в будущем, в том случае, если перейдут в труппу.

В отличие от Васильева Клим ничего не декларирует и не заявляет. Он просто спокойно начинает работать и работает год (а если считать с момента прихода Климa и постановки Баркера — полтора) в собственно исследовательском, лабораторном режиме: каждый день тренинг, многочасовые «хождения с текстом», «философские» разговоры по окончании репетиций. Слово *лаборатория* не навязывается, но в этом контексте возникает само собой.

Как это воспринимается извне? Театроведы старшего поколения привычно называют мастерскую Климa студией, правда, упоминая и ее лабораторный характер (так, Анна Кузнецова четко формулирует: «Его [т. е. Климa] студия сродни лаборатории» [Кузнецова 1993: 9], ей практически вторит Алексей Бартошевич: «Студия Климa — среди немногих, где лабораторные искания приносят эстетические плоды» [Бартошевич 1993: 7]). Театроведы-ровесники, «молодая критика», используют предложенный ВОТМом формат мастерской, иногда также оговаривая поисковый характер самих работ. Сам Клим и люди близкие к нему вначале люди тоже будут пользоваться этими двумя терминами (*мастерская* и в ней уже *лаборатория*), но примерно с 1992 г. заговорят уже о перерастании форматов, причем в первую очередь именно формата лаборатории. Например, завлит мастерской Наталья Солодилина пишет:

Мастерская Климa в подвале дома № 4 в Средне-Каретном переулке незаметно перешагнула рамки узкой театральной лаборатории, превратившись в «страннопримный дом» для тех, кто не разделяет пространства жизни и театра [Солодилина 1992: 27].

Или, как говорит сам Клим в интервью упоминавшейся выше Кузнецовой:

Когда-то нравилось это слово [*лаборатория*]. Сейчас — нет. У Гротовского лаборатория. Мы близки, но не вполне. И все-таки точнее слова для нас не найдут. Мы занимаемся Наукой. Пытаемся дать ответ на вопросы, кто такой «я», мир, Бог, время, пространство. Чтобы каждый человек мог прийти и состояться. В том числе зритель [Кузнецова 1993: 9].

К моменту этого интервью (т. е. к ноябрю 1993 г.) Клим уже не понаслышке понимает, что представляет собой лабораторный формат в понимании Гротовского (и его последователей) и чем отличается тренинг в центре Гротовского от тренинга в «Подвале» (Мастерской Климa)⁸. Чуть позже в разговоре с Натальей Шевченко он сформулирует это различие:

⁸ Незадолго до этого группа, возглавляемая учеником Гротовского Томасом Ричардсом, показывала в Москве на территории театра Васильева свою работу для крайне узкого круга специально отобранных театральных людей, среди которых были и актеры группа Климa. Кроме того, группа Ричардса присутствовала на тренинге и «Персах» в Мастерской Климa, после чего состоялось совместное обсуждение работ обоих коллективов, в процессе которого ученики Гротовского высказали практически прямое неприятие методов работы, принятых в мастерской.

В отличие от Гротовского, который предлагал тотальный внешний контроль, мое открытие заключалось в том, что если ты правильно организовываешь сознание, если у тебя в голове появляется царь, то все остальное само собой становится на место [Клим 2011: 190].

Так же как в театре Арто, в театре Клима первоначальная задача актера лежит в преодолении личностного начала. Нечто подобное мы можем найти и в театре Гротовского (особенно в описаниях практик этого театра, относящихся к его раннему периоду). И здесь, конечно, важно то, что речь идет именно об описаниях (конкретных элементов, общей направленности работы, целей). Когда дело доходит до буквальной демонстрации, оказывается, что за одними и теми же словами может скрываться фактически иная реальность. Причем речь идет даже не о каких-то основополагающих принципах, а о, казалось бы, очень простых осязаемых элементах реальной работы. Попробуем разобраться в этом.

3. Принципы лабораторного театра Гротовского и практика группы Клима

Когда Клим говорит о «лаборатории» и уточняет: «Когда-то мне нравилось это слово. Сейчас — нет» [Кузнецова 1993: 9], а дальше переходит к Гротовскому, в этих его словах мы можем увидеть возвращение к самому истоку его творчества. Еще когда он не планировал профессионально заниматься театром и режиссурой, судьба свела его с молодым, но уже довольно известным актером Григорием Гладием⁹, от которого он впервые и узнал о Гротовском. Четыре года — с 1976-го по 1980-й — Клим и Гладий жили в Харькове в одной комнате в общежитии, и Гладий взял над Климом своеобразное шефство, посвящая его во все, что ему самому казалось в тот момент важным или интересным. Двумя главными фигурами в этом посвящении были Арто и Гротовский. Причем последний предстал именно как автор концепции «театра-лаборатории».

На самом деле здесь важно понимать, что никакой реальной информации о спектаклях или тренингах Гротовского ни у Гладия, ни у Клима, естественно, не было. «Гриша переводил с польского, с французского, выискивал в каких-то журналах...» [Клим 2008 (2)], но спектаклей, естественно, никто из них не видел. Никто не видел даже тех, кто их видел. В распоряжении молодых людей были лишь тексты (причем не оригинальные манифесты Гротовского, а их пересказы и описания). Поэтому совсем не удивительно, что единственное, что от Гротовского дошло до непосредственной практики Клима, — это идея лаборатории. Позднее он будет сам признавать:

Потом оказалось, что то, чем я занимался, никакого отношения к Гротовскому не имело. То, что мне Гриша когда-то читал, я это как-то по-своему понял и куда-то ушел совсем, наверное, в другую сторону. Но сама идея лаборатории как очень серьезного исследования человека произвела на меня... серьезнейшее [впечатление] [Клим 2008 (2)].

⁹ История отношений Клима и Гладия подробно описана в главе «Театр в первом приближении» в [Вдовенко 2015: 155–160].

Когда ему предложат заняться театром (и он совершенно неожиданно для себя станет во главе театральной студии в Харьковском авиационном институте), именно эта идея лаборатории станет организующей:

Я начинаю вспоминать все, что мне Гриша говорил, про Гротовского, про все. И я начинаю им давать <...> театр жестокости, который я понимаю очень наивно, йогу <...> все психотехники, которые я знал, или о которых просто читал или слышал <...> они начали у меня медитировать, заниматься сильнейшими практиками, гипнозом <...> и я понял, что наука для меня вернулась [Клим 2008 (1)].

Главным «объектом исследования» для Клим и в этот период, и во все остальные был и оставался именно человек. Собственно, Гротовский также постоянно говорит об этом в применении к своей работе, но для Клим здесь, в отличие от Гротовского, это исследование изначально самоцельно. То есть фактически собственно театр (постановка спектаклей, работа над пьесой, работа над ролями) тогда вообще не брался им в расчет. И здесь сами векторы движения разнонаправлены. Гротовский идет от театра к тренингу, от спектакля к лаборатории (прежде всего он все-таки театральный режиссер, вполне традиционный и довольно успешный). Клим — художник, который пришел в театр помочь организовать работу студии и сначала начал проводить тренинг, затем — какие-то странные опыты и затем — вдруг — спектакли (администрация общежития, в котором располагался студенческий театр, потребовала: раз уж вы театр, сделайте хотя бы новогоднее представление¹⁰). А дальше все уже пошло как-то само собой. Причем главное в этом процессе было то, что в какой-то момент Клим осознал сам театр (как территорию, на которой находится тот самый человек, который его интересует) второй частью того, что необходимо исследовать. Причем осознал в некотором довольно специфическом ключе:

На самом деле я очень быстро понял, что театр — это особое место. Что то, чем я занимался, если бы я занимался этим в жизни, то меня бы, не знаю... давно отправили бы или в дурку, или того лучше... И я еще понял, что это место — на самом деле, единственное место, в котором я могу выжить. Я не знаю почему, но сама жизнь меня все время выводила на территорию театра <...> А театр — это место, которое обладает собственными законами. Которым необходимо следовать. И это в первую очередь — вопрос выживания [Клим 2008 (2)].

Этот момент (вопрос с выживанием) останется для него главным на протяжении всей его театральной деятельности. Собственно, по Климу, единственное, что он умеет, чему он научился (и может научить других), это выживание на территории театра. Но парадокс здесь в том, что это выживание нужно немногим — лишь тем, кто, как он сам, «приговорен к этому месту», т. е. является «прирожденным актером», «прирожденным человеком театра»,

¹⁰ Подробнее об этом см. главу «Театр-студия в ХАИ» в [Вдовенко 2015: 172–198].

тем, кто априори может выжить «только на этой территории». В отношении всех других (т. е. случайных, непрофессиональных людей, ищущих в театре что-то помимо самого театра — денег, славы, реализации собственных фантазий — чего угодно) он всегда говорил, что его функция заключается в том, чтобы помочь им покинуть эту территорию. На своем языке, быть может чуть более романтично, но Клим, по сути, формулирует примерно то, о чем говорил и Васильев в 1990 г., когда он окончательно отказался работать с очниками и сосредоточился только на тех, «кто уже определился со своей жизнью» (да, в принципе, о том же писал и Гротовский, говоря о необходимости лаборатории как следующего, послешкольно-образовательного этапа, т. е. этапа работы с уже сознательными, сложившимися, определившимися в профессиональном отношении людьми). И когда Клим приходит в ВОТМ и берет себе группу Мирзоева, состоящую практически полностью из профессиональных актеров высокого класса, чувствующих собственную нереализованность в рамках старой системы советского репертуарного театра и желающих чего-то большего, — он как раз и приходит к тем самым «уже определившимися со своей жизнью», с которыми (похоже) лишь и можно заняться лабораторной работой. И, собственно говоря, именно ей он и начинает заниматься, возвращаясь как бы снова в свой доинститутский лабораторный период, но уже с высоты того собственно профессионального театрального опыта, который он получил в процессе обучения на курсе Эфроса и Васильева и после — работая с Васильевым в ШДИ.

Сказанное касается неких общих принципов, но что касается конкретной работы, можем ли мы сегодня ответить на вопрос, как работа Клима у себя в мастерской в реальности (а не в возможном описании) соотносилась с практикой и теорией лабораторной работы в понимании Гротовского? Вернемся к приходу Клима в ВОТМ и попробуем разобраться в том, что на самом деле, помимо самых общих деклараций, пиетета, признания авторитета и первенства в области «лабораторного театра», роднило его метод и метод Гротовского.

Если обратиться к реальной практике группы Клима, то мы увидим, что, как ни странно, на самом деле сходства с тем, что делает (и даже просто говорит) Гротовский, практически нет. Имеют значение только какие-то отдельные слова, образы, положения, воспринимаемые Климом совершенно по-своему. Причем самыми значительными оказываются именно наиболее абстрактно воспринимаемые слова и устойчивые словосочетания, своего рода слова-иероглифы: «театр-лаборатория», «искусство как проводник», «тренинг», «бедный театр», «объективность ритуала», «спонтанный обряд» и т. д. Все эти слова и словосочетания воспринимаются скорее поэтически (как некие образы), чем практически (как непосредственные отсылки к конкретным практикам, принятым в театре Гротовского, конкретным пониманиям или даже просто фрагментам конкретных текстов).

Например, когда Гротовский говорит о театре-лаборатории, он тут же оговаривает:

Слово «исследование» в нашем случае не связано с наукой. Нет ничего более далекого от науки в строгом смысле слова, чем то, что мы делаем [Гротовский 2009: 24].

Клим же фактически говорит прямо противоположное:

В театре для меня снова открылась возможность заниматься наукой [Клим 2009].

Когда Гротовский говорит о необходимости актерского тренинга, это вполне конкретный тренинг, направленный на решение конкретных задач. Тренинг Климa — совершенно самостоятельное явление, ничем (кроме самого слова *тренинг*) с тренингом Гротовского не связанное.

Когда Гротовский говорит о ритуале, ритуальном театре, исследовании ритуального действия, речь у него, конечно же, не идет о создании ритуала, подобного климовскому проекту «Служение слову» (в этом смысле, опять же, абсолютно оригинального, никак не связанного с пониманием ритуала у Гротовского). То же самое касается и более специфических, более тонких принципов.

Еще в 1960-е Гротовский формулирует один из важнейших принципов деятельности театра-лаборатории, во многом определивший все дальнейшее существование его театра от «Театра 13 рядов» до центра в Понтедере:

Невозможно опыты того типа, какой проводит Театр-Лаборатория, проводить на публичной площадке. Они, эти искания, хрупки и беззащитны. Они нуждаются в защите перед «publicity». Но в первую очередь они нуждаются в такой ситуации, в которой то, что делается, — не продается [Гротовский 2003: 15].

Для театра Климa этот принцип становится практически краеугольным камнем, на котором будет основана работа мастерской. Однако в реальности мы и здесь сталкиваемся с диаметрально противоположной практикой. Для театра Гротовского основным вектором здесь становится закрытость, что в конечном итоге приводит вообще к отбору зрителя (фактически к назначению на роль зрителей-свидетелей тех, кто этой роли, по мнению организаторов, достоин). В практике группы Климa основной доминантой становится, наоборот, полная открытость. «Подвал» открыт для всех. Билетов нет. Они принципиально не продаются. Зрители могут свободно приходить и уходить (на самом деле, конечно, крайне малое число мест и соответствующая репутация группы работали на элитарность, но речь идет именно о векторе).

Одним из базовых постулатов работы с пространством в театре-лаборатории Гротовского еще со времен театра в Ополе является принцип, который в самом общем виде формулируется как «распространение действия на весь театр»¹¹. И Клим с самого начала работы в мастерской (а на самом деле еще раньше, начиная со своего харьковского периода) неоднократно говорит о необходимости подобного «распространения» (нередко почти прямо цитируя приведенную формулировку). Однако у Гротовского это распространение

¹¹ Это правило формулируется неоднократно с небольшими различиями, мы сейчас выбираем формулировку из «Акрополя»: «К правилам Театра-Лаборатории относится распространение действия на весь театр, в том числе и на пространство между зрителями, хотя их участие в спектакле не предполагается» [Гротовский 2009: 65]. «Акрополь» («Асгорполис») — спектакль Ежи Гротовского 1962 г. по драме Станислава Выспянского.

связано с существенным моментом, который можно обозначить как моделирование поведения зрителя через создание особых форм нахождения его в пространстве. То, что в театре-лаборатории «актеры и зрители больше не разделены», а «все помещение стало сценой и одновременно пространством для зрителей» [Гротовский 2009: 167]¹², приводит в театре Гротовского к тому, что зрители начинают вписываться в предварительно-моделируемое художественное пространство спектакля наравне с актерами. Например, в «Дзядях» по А. Мицкевичу «Зрители <...> разбросаны по комнате» [Там же: 169]¹³, а актеры играют между ними. В «Кордиане» Словацкого «пространство напоминает помещение психиатрической лечебницы, зрители включены в структуру в качестве пациентов» [Там же: 172]¹⁴. То есть мы видим, что в театре-лаборатории Гротовского (во всяком случае в его ранний польский период) на самом деле все пространство театра превращается в сцену, на которой в специально созданных для спектакля декорациях (или, точнее, в специально смоделированных пространствах) согласно некоторому изначальному плану организаторов рассаживаются зрители, среди которых играют актеры.

Ничего подобного в театре Клима мы никогда не увидим. Когда Клим говорит актеру: «Играйте по всему театру!» (что автоматически означает «по всему пространству, в котором происходит спектакль» — актер может выйти в другое помещение и продолжать играть там, играть и находиться весь спектакль «за сценой» и т. п.), никаких усилий по манипуляции положением зрителя не производится. Более того, в 99% случаев все эти «выходы актера за пределы сцены», «освоение окружающего пространства» являются чистой воды импровизацией, направленной на установление особого рода контакта с пространством как местом действия. Форма спектакля в театре Клима вообще всегда зависит от формы того пространства, в котором он происходит; она не планируется заранее¹⁵.

Вернемся к основному положению статьи: при том, что реального сходства в практике групп Гротовского и Клима мы не наблюдаем, на уровне слов и положений отсылки к авторитету Гротовского и использование «его» формулировок имеют для первоначальной практики группы Клима большое значение. Столкновение с действительностью в лице группы реальных учеников Гротовского, конечно, несколько покоянуло веру участников Мастерской Клима в непогрешимость польского гуру, однако в скором времени все было списано на то, что это именно ученики и Томас просто хотели выглядеть бо-

¹² Формулировка из вклейки «Пространственные решения спектаклей Театра-Лаборатории».

¹³ Подпись к соответствующей иллюстрации, показывающей расположения зрителей и актеров в едином пространстве, уже не разделенном на сцену и зал.

¹⁴ То же.

¹⁵ Например, премьера последнего спектакля Мастерской Клима — «Гамлета» — была сыграна в Театре ан дер Рур в Мюльхайме в пространстве традиционной сцены-коробки с фронтальным расположением зрительного зала. Дальше его играли в «Подвале» (т. е. в пространстве со столбом в центре и слепыми зонами обзора), и, наконец, финальные представления состоялись на гастролях в Петербурге, где он игрался в Зеленом зале Российского института истории искусств с круговой рассадкой зрителей по трем сторонам и игрой актеров в центре. В каждом случае спектакль принимал форму, адекватную пространству, в котором он происходил, при этом сохраняя композицию сцен (на уровне отношений, планов, темпо-ритмических динамических форм).

лее важным и значительным. Впрочем, в целом Клим, как было уже сказано, после 1992 г. почти перестал говорить о сходстве своего исследовательского «лабораторного» проекта с проектом Гротовского и практически любое упоминание о последнем начинал словами «в отличие от Гротовского, у меня...». Что, в свою очередь, конечно, вполне укладывается в формулировку из, пожалуй, самой известной речи Гротовского, прозвучавшей как раз тогда, когда Клим приступил к репетициям своего первого спектакля по текстам Пинтера в помещении Мастерской на Среднем Каретном:

Мы ищем что-то, о чем имеем только первоначальное представление, некую концепцию. Если мы ищем что-то интенсивно и добро-совестно, то, кто знает, может, именно этого мы и не найдем, но появится что-то другое, и оно-то и придаст совершенно иное направление всей работе [Гротовский 2003: 255].

Источники

- Бартошевич — *Бартошевич А.* Свет трагедии. Эсхил у Климa // Независимая газета. 1993. 21 мая.
- Берзин 2019 — расшифровка записи разговора с Владимиром Берзиным. 2019. 7 апр.
- Гротовский 2003 — *Гротовский Е.* От Бедного театра к Искусству-проводнику / Пер. с польск., сост., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
- Гротовский 2009 — *Гротовский Е.* К Бедному театру / Сост. Э. Барба; Предисл. П. Брука. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.
- Клим 2008 (1) — расшифровка записи разговора с Климом. 2008. 24 сент.
- Клим 2008 (2) — расшифровка записи разговора с Климом. 2008. 25 сент.
- Клим 2009 — расшифровка записи разговора с Климом. 2009. 19 июня.
- Клим 2011 — Клим: «Я жил среди женщин и их воспоминаний...» / [Интервью Н. Шевченко] // Курбасівські читання. 2011. № 6. Ч. 2: Польша. Культура. Україна. С. 181–195.
- Кузнецова 1993 — *Кузнецова А.* Не корысти ради. Монолог Климa с представлением и комментариями // Мир искусства. 1993. 13 нояб.
- Семеновский 2009 — *Семеновский В.* Творческие мастерские: [фрагменты воспоминаний о деятельности ВОТМа, предоставленные автором]. 2009.
- Семеновский 2012 — *Семеновский В.* Из записей 1986–2012 гг.: [фрагменты личных записей, относящихся к ВОТМу, предоставленные автором].
- Семеновский 2016 — расшифровка записи разговора с Валерием Семеновским. 2016. 7 июля.
- Соколянский 1991 — *Соколянский А.* Евгений Арье: «Здесьнюю жизнь я уже прожил...» // Московский наблюдатель. 1991. № 1. С. 22–23.
- Солодилина 1992 — *Солодилина Н.* Этот мир ни на чем не настаивает // Московский наблюдатель. 1992. № 3. С. 27–30.
- ШДИ — Театр «Школа драматического искусства». URL: <https://sdart.ru/teatr>.
- Яценко 2019 — электронное письмо от Юрия Яценко. 2019. 10 апр.
- Яцко 2019 — расшифровка записи разговора с Игорем Яцко. 2019. 9 апр.

Литература

- Вдовенко 2015 — *Вдовенко И. В.* Клим: Опыт сквозной биографии. Ч. 1: Портрет на фоне уходящей эпохи. СПб.: Петрополис, 2015.
- Захава 1927 — *Захава Б.* Вахтангов и его Студия. Л.: Academia, 1927.
- Дадамян 2005 — *Дадамян Г.* Театр одного продюсера // Отечественные записки. 2005. № 4 (25). С. 239–251.
- Марков 1965 — Театральная энциклопедия. Т. 4 / Гл. ред. П. А. Марков. М.: Сов. энциклопедия, 1965.

References

- Dadamian, G. (2005). Teatr odnogo prodiusera [One producer's theater]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland], 2005(4(25)), 239–251. (In Russian).
- Markov, P. A. (Ed.) (1965). *Teatral'naia entsiklopediia* [Theatrical encyclopedia] (Vol. 4). Moscow: Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).
- Vdovenko, I. V. (2015). *Klim: Opyt skvoznoi biografii* [Klim: An attempt at a comprehensive biography], (Part 1) *Portret na fone ukhodiashchei epokhi* [Portrait against the background of a passing era]. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian).
- Zakhava, B. (1927). *Vakhtangov i ego Studii* [Vakhtangov and his Studio]. Leningrad: Academia. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Игорь Валерьевич Вдовенко
кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник,
сектор актуальных проблем
современной художественной культуры,
Российский институт истории искусств
Россия, 190000, Санкт-Петербург,
Исаакиевская пл., д. 5
Тел.: +7 (812) 314-41-36
✉ igor_vdovenko@mail.ru

Information about the author

Igor V. Vdovenko
Cand. Sci. (Art History)
Senior Researcher,
Department of Contemporary Artistic Culture
Actual Issues,
Russian Institute of Art History
Russia, 190000, St. Petersburg,
St. Isaac's Square, 5
Tel.: +7 (812) 314-41-36
✉ igor_vdovenko@mail.ru

Е. В. Юшкова

ORCID: 0000-0002-7388-1123

✉ elyushkova@yandex.ru

независимый исследователь (Россия, Москва)

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ГЕДРЮСА МАЦКЯВИЧЮСА: ИСТОКИ И НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Аннотация. Статья посвящена истории развития пантомимы во второй половине XX в. в СССР/России и моменту ее расцвета, когда на базе пантомимы появился пластический театр. Его активным пропагандистом стал режиссер Гедрюс Мацкявичюс, создавший сначала Ансамбль пантомимы, прославившийся спектаклем о творчестве скульптора Микеланджело «Преодоление» (1975), а затем — Московский театр пластической драмы, много и успешно гастролировавший по СССР. Мацкявичюс использовал не только пантомиму, но и другие выразительные средства пластики актеров, в том числе танец, но создавал полноценные драматические спектакли, хотя и без слов, считая, что язык пластики невероятно богат и позволяет обойтись без слова на сцене.

Термин *пластическая драма* не был изобретен Мацкявичюсом — впервые (в 1915 г.) его употребила критик Юлия Слонимская, анализируя спектакли балетмейстера Жана Жоржа Новерра. Однако в 1970-е годы Мацкявичюс сформулировал обстоятельную концепцию подобного театра, постоянно подчеркивая, что пластика, которую он избрал своим главным инструментом, позволяла отречься от бытового и земного и обратиться к вечному. После перестройки новые веяния, пришедшие в постсоветское искусство, вытеснили пластический театр на обочину, и, по сути дела, он был забыт до начала XXI в.

Ключевые слова: пантомима в СССР, Гедрюс Мацкявичюс, пластический театр, «Преодоление», театральный эксперимент, пластическая драма, создание высокодуховного искусства, жизнь души и духа на театральной сцене

Для цитирования: Юшкова Е. В. Театральный эксперимент Гедрюса Мацкявичюса: истоки и некоторые итоги // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 91–106. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-91-106.

Статья поступила в редакцию 18 апреля 2019 г.
Принято к печати 6 июля 2019 г.

E. V. Yushkova

ORCID: 0000-0002-7388-1123

✉ elyushkova@yandex.ru

Independent Researcher (Russia, Moscow)

THEATER EXPERIMENT BY GIEDRIUS MACKEVIČIUS: ORIGIN AND SOME RESULTS

Abstract. The article is devoted to the history of pantomime theater in the second half of the 20th century in the USSR/Russia and its highpoint during the 1970s, when Giedrius Mackevičius, an outstanding theater director, created the Ensemble of Pantomime in Moscow. The group became famous following the first performance “Overcoming” (1975), which was devoted to the Renaissance artist and sculptor Michelangelo. This wasn’t just a pantomime — it was a mix of different dance and movement styles united by the plot and the characters. Then the ensemble was transformed into the professional Moscow Theater of Plastic Drama, which had successful tours all over the USSR and which was loved by audiences tired of state-supported, boring, socialist realist plays, formalistic classical ballet, and pseudo-folk dance,

The term “plastic drama” was first used in 1915 by the theater critic Yulia Slonimskaya, who wrote about the French balletmaster Jean-Georges Noverre. In the 1970s, Mackevičius formulated a full-fledged conception of such a theater, which used “the expressive means of drama, dance, pantomime, circus and variety”, but not words, “because the language of the body is so rich that the need for words disappears”. Mackevičius repeatedly emphasized his striving for the creation of a highly spiritual art, directed towards the life of the human soul and spirit. The complicated body language, based on pantomime, allowed him and his actors to turn away from everyday life to eternal issues. After perestroika, new trends pushed aside plastic theater, which, in essence, was forgotten until the beginning of the new, 21st century.

Keywords: pantomime in the USSR, Giedrius Mackevičius, interpretative theater, “Overcoming”, theater experiment, plastic drama, creation of highly spiritual art, life of the human soul and spirit on the theater stage

To cite this article: Yushkova, E. V. (2019). Theater experiment by Giedrius Mackevičius: Origin and some results. *Shagi / Steps*, 5(4), 91–106. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-91-106.

Received April 18, 2019

Accepted July 6, 2019

Пантомима и пластический театр

Созданный в 1975 г. культовый спектакль Гедрюса Мацкявичюса «Преодоление» положил начало новому жанру советского театра — пластической драме. Спектакль посвящался скульптору Микеланджело, а его действие происходило во время эпохи Возрождения. Особенностью постановки стало полное отсутствие слов, хотя она не являлась балетом, с легкой руки Сталина ставшим столь популярным в СССР. Открывая дорогу новому жанру, «Преодоление» в то же время подводило итоги более чем десятилетнему развитию в СССР пантомимы, уничтоженной в 1930-е годы и возрожденной после Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г.

Лабораторные эксперименты с телом в многочисленных любительских студиях, возникших по всей стране на волне оттепели, привели к тому, что, отработав за пару десятилетий невиданные для советского человека (привыкшего к классическому балету, псевдонародному танцу и маршам на парадах) мягкие и текучие движения, художники устремились к новым горизонтам, пытаясь с помощью пантомимы обратиться к жизни человеческой души и духа.

Гедрюс Мацкявичюс, чей театр вырос на базе любительской студии пантомимы, неоднократно подчеркивал, что пластика, которую он избрал своим главным инструментом, позволяла отречься от бытового и земного и устремиться к вечному. Назвав практикуемую им форму сценического искусства «театром молчания» [Мацкявичюс 2010: 80], режиссер пытался «уплотнить» сценическое время «посредством огромнейшего количества эмоциональной, смысловой, образной, изобразительной и прочей информации» [Там же: 516]. Его эксперимент продолжался без малого 16 лет, войдя в историю позднего советского театра как уникальный феномен, повторить который не представлялось возможным. Однако Московский театр пластической драмы, созданный Мацкявичюсом, в свою очередь, тоже стал лабораторией, в которой искались выразительные средства для дальнейшего развития советского, а затем и российского театра. Опираясь на вычеркнутые из советского искусства достижения Мейерхольда, Таирова, Марджанова, Евреинова и других выдающихся театральных деятелей Серебряного века, пластическая драма вернула театру его способность говорить о вечном и бытийном, оставив в стороне производственную тематику и отчаянную борьбу хорошего с лучшим.

На момент создания «Преодоления» небольшая группа энтузиастов под руководством Мацкявичюса именовалась студией пантомимы [Маркова 1983] при Доме культуры им. И. В. Курчатова и имела статус любительского коллектива. Тем не менее, по воспоминаниям современников, «спектакль ошеломил театральную Москву. В память врезался кордон милиции на подступах к ЦДРИ» [Прохоров б. г.], а спустя восемь лет, в 1983 г., коллектив уже упоминался в прессе как Московский театр пластической драмы [Маркова 1983]. Почти сразу стало очевидно, что изобразительная палитра спектакля и следующих за ним постановок гораздо богаче, чем просто пантомима. Георгий Комаров, назвавший «Преодоление» «пантомимической симфонией» [Комаров 1977], написал, в частности, о расширении арсенала пантомимы в первых спектаклях Мацкявичюса за счет заимствований из танца-модерн, почти неизвестного тогда в СССР.

Термин *пластическая драма* — отнюдь не изобретение самого Мацкявичюса. Он появился в российской театральной критике в 1915 г. в рецензии Юлии Слонимской на книгу А. Я. Левинсона «Мастера балета» в связи с французским балетмейстером XVIII в. Жане Жорже Новерром [Слонимская 1915: 35]. Однако данный термин тогда явно потерялся в контексте терминологической путаницы и никак не объяснялся¹. Можно было лишь догадываться, что это не «чистый» балет, не пантомима и не танец, а и то, и другое, и третье, объединенное единым драматическим действием, вполне самостоятельное, не требующее вмешательства слова. По мнению Слонимской, Новерр работал именно в жанре пластической драмы, мечта «не о внешней, а о внутренней правде. Творения его не отражали случайностей жизни, они отражали вечную жизнь души» [Там же: 35]. Новерр заинтересовал Слонимскую в контексте ее собственного исследования 1914–1915 гг., связанного не с балетом, а с пантомимой [Слонимская 1914а; 1914б]. Рассматривая различные исторические эпохи, начиная с античности, исследовательница предположила, что «расцвет театра всегда был связан с расцветом пантомимического искусства» [Слонимская 1914а: 59]. Подразумевался также и контекст 1910-х годов, когда число поставленных театральными деятелями пантомим оказалось весьма значительным (см.: [Щербаков 2014]). Следуя логике Слонимской при анализе театрального процесса, в 1930-е годы расцвет явно сменился закатом — жанр пантомимы, не вписавшись в соцреализм, был к тому времени полностью уничтожен в СССР, активно продолжив развитие на Западе, и явно не без влияния таировского Камерного театра, гастролировавшего по Европе в 1923–1930 гг. (см.: [Сбоева 2010]). Мим и танцовщик 1920-х годов, актер Камерного театра Таирова Александр Румнев, готовя к публикации свою книгу «О пантомиме» в конце 1950-х, в одном из черновиков рукописи гневно воскликнул: «Почему в СССР, стране передовой театральной культуры, у народов, прославленных своей музыкальностью и пластической выразительностью, нет своего профессионального театра пантомимы, нет даже самостоятельных кружков, занимающихся этим искусством?»², — хотя в опубликованном варианте книги данной фразы уже нет (см.: [Румнев 1964]; см. также: [Юшкова 2014: 108]). И не только в силу ее полемичности. Утверждение вдруг стало неактуальным, ведь как раз в начале 1960-х самостоятельные студии пантомимы начали расти как грибы после «оттепельного» дождя. Сам Румнев и определил дату рождения пантомимического движения в стране, а также событие, ставшее для этого отправной точкой, — VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 г. [Румнев 1964: 13], на котором проводился I Международный конкурс пантомимы.

Начало пути

В 1961 г. в Советский Союз впервые приехал Марсель Марсо, и его гастроли (как первые, так и последующие) пользовались огромным успехом и влияли на молодежь, очарованную гибкостью и пластичностью великого мима, непривычны-

¹ На забытую находку Слонимской впервые было указано в книге (и ранее — в диссертации) автора данной статьи [Юшкова 2009: 85].

² Румнев (Зякин) А. А. Начало и конец одного театра (Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2721. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 97).

ми для «официального» советского тела, воспитанного на маршах и нормах ГТО. Внезапно открылись новые возможности для самовыражения, для которых не требовались слова, находившиеся под контролем всесильной цензуры. «В то время пантомима несла идею фантастической свободы и новой культуры. Тогда ведь всех хватало за язык, не давали личности проявить себя. А тут человек не говорит ни слова и за язык его не схватишь. Поэтому в пантомиме люди могли искренне открываться, что в словесных жанрах было сложно» [Волк 2012], — так объяснил всеобщую и внезапную тягу к пантомиме известный мим Вячеслав Полунин.

Именно после гастролей Марсо пантомима начала бурно развиваться, и в 1960-е годы, на волне хрущевской оттепели, в СССР образовалось множество студий. Среди них «Наш дом» Марка Розовского, где пантомиму ставил Илья Рутберг, «Ригас пантомима» под руководством Роберта Лигера, студия Модриса Тениссона в Каунасе, студия пантомимы в Одессе под руководством Леонида Заславского и мн. др. Александр Румнев во ВГИКе создал театр ЭКТЕМИМ (Экспериментальный театр пантомимы), просуществовавший с 1962 по 1964 г., где ставил со студентами полноценные пантомимические спектакли [Емельянов 1963]. Однако первопроходцем в области советской пантомимы исследователи признают Рудольфа Славского, еще в конце 1957 г. создавшего «первую в СССР студию “Мим” при Ленинградском Дворце культуры промкооперации, задуманную и воплощенную как “коллектив мимистов в чистом виде”» [Пятницкий 1990] — в этой студии сформировался Вячеслав Полунин. По свидетельству одного из практиков жанра Михаила Пятницкого, в марте 1960 г. в Москве, в ЦДРИ (Центральном доме работников искусств) произошло крайне важное событие — «Вечер пантомимы» с участием ленинградской студии «Мим» и студентов ВГИКа, учеников Александра Румнева, где были «представлены два возможных пути развития искусства мима: иллюзионная школа беспредметных действий в стиле Марсо и русская школа мимодрамы, исходящая из работ Таирова, Марджанова, С. М. Волконского» [Там же]. Освоив «стилевые упражнения», или «стилевые этюды» Марсо, считавшиеся азбукой жанра, российские мимы начали искать и свой собственный язык, представление о котором мы получаем из теоретических работ 1960-х, написанных практиками [Румнев 1962; 1964; Рутберг 1972; Славский 1962]. Александр Румнев, например, создал жанровую классификацию пантомимы, разделив виденные им номера и этюды на «трагические, лирические, публицистические, комические». Проведя аналогии со словесной комедией, он добавил еще одну классификацию: сатира, водевиль, скетч, фарс, буффонада. Затем, по аналогии с литературой, разделил пантомимические произведения на рассказ, повесть, сказку, басню, фельетон, поэму и лирическое стихотворение. А обратившись к произведениям изобразительного искусства, добавил еще плакат и карикатуру [Румнев 1966: 73]. Рудольф Славский выделяет такие жанры пантомимы, как юмористическая сценка, шутка, остросатирическая миниатюра, гротесковый портрет, пародия, драматическая новелла, «от юморески до трагедии, от бытовой зарисовки до философского обобщения» [Славский 1962: 112]. «Сегодняшняя пантомима, творя новое и переосмысливая старое, намечает еще неизведанные области семиотики и семантики своего выразительного языка», — констатировал Илья Рутберг [1975: 137]. Данные свидетельства практиков, переквалифицировавшихся в теоретиков, дают представление о том, какими стремительными темпами развивался в СССР

новый — хорошо забытый старый — жанр и как лабораторные рамки раздвигались за счет постоянного включения новых тем и приемов, обращения к новому материалу. В арсенал советских мимов начали включаться «родные» сюжеты из русской литературы (основанные на произведениях Горького, Гоголя, Чехова и других классиков), современные пьесы (например, «Чилийская трагедия» Юлия Чепурина о смерти президента Альенде) и многие литературные и живописные источники, к которым не обращались зарубежные мимы. Арсенал упражнений также начал расширяться, и (по классификации Рутберга) студии отработывали такие приемы, как одиночный и двойной импульс, сворачивающиеся и разворачивающиеся импульсы, разные виды волны, упражнения «змея», «лиса», «дерево», «огонь» и мн. др. [Рутберг 1976: 63–94]. Когда техника была более-менее освоена, начались постановки мимодрам — пантомимических спектаклей со своими сюжетами и характерами. Собственно, «Преодоление» Мацкявичюса Рутберг еще долго относил именно к этому жанру [Рутберг 1977: 23].

Центрами пантомимы в стране, помимо Москвы и Ленинграда, стали Одесса и Прибалтика, и уже в 1967 г. в Риге прошел первый Прибалтийский фестиваль пантомимы. В 1968 г. Вячеслав Полунин организовал в Ленинграде коллектив «Лицедеи», надолго вошедший в историю отечественного искусства.

В студии Модриса Тениссона в Каунасе, как вспоминает российский продюсер Анатолий Прохоров, занимавшийся в ней, существовали параллельно два способа работы — освоение классического наследия пантомимы и создание авторских работ:

...Уже с самого начала работы с Модрисом мы очень точно различали: вот «эти» миниатюры — это мы идем по пути Марселя Марсо, а «эти» композиции — это оригинальная, наша собственная пантомима (...). При этом мы абсолютно не задумывались о соотношении этой «нашей оригинальной» ни с балетом, ни с драматическим театром [Прохоров б. г.].

Таким образом, установка на эксперимент и расширение возможностей появилась параллельно с освоением зарубежной «азбуки».

Хотя сейчас имя Модриса Тениссона находится в ряду несправедливо забытых, для истории советского театра оно значило довольно много. Художник по образованию, он начинал в ансамбле «Ригас пантомима» Роберта Лигера, работал актером в Народном театре пантомимы Латвии (1960–1964). Коллектив Тениссона, Ансамбль пантомимы при Каунасском музыкальном театре, существовал недолго, с 1967 по 1972 г., и показывал публике пять довольно известных спектаклей, на которые ездили московские и ленинградские театральные критики. В 1967 г. на упомянутом фестивале пантомимы в Риге Тениссон завоевал золотую медаль за философский спектакль «Эссе хомо» со своим небольшим коллективом из Каунаса. Актер его театра Гедрюс Мацкявичюс был тогда же признан лучшим мимом Прибалтики. Как он вспоминал позже, его учитель «Тениссон (...) за несколько лет существования [своей студии] заложил такую программу идей, что литовский театр еще целое десятилетие питался ими» [Юшкова 2009: 198]. И, как выяснилось позже, не только литовский, ведь сам Мацкявичюс, пройдя каунасскую школу, продолжал обогащать пластическими идеями и эстетическими инновациями советское театральное искусство.

Таким образом, институционализация жанра заняла чуть больше десятилетия, а уже 1970-е годы критика назвала «радостной вехой (...) самосознания и самоутверждения» пантомимы [Князева и др. 1983: 18]. Хотя статус любительских коллективов у многочисленных студий при различных домах культуры по-прежнему сохранялся, а на профессиональную основу перейти пока не представлялось возможным, количество явно начало переходить в качество. По свидетельству историка пантомимы Елены Марковой, «к концу 1970-х годов только в тогдашнем Ленинграде насчитывалось около двадцати студий пантомимы, многие из которых уже отчетливо пытались искать собственный путь развития» [Маркова 2000]. В Одессе работали две студии, из которых впоследствии выросли мимы, организовавшие в 1980-е годы коллектив «Маски», который добился невероятной популярности в 1990-е, хотя поначалу его руководитель Георгий Делиев не был уверен, что следует работать в жанре клоунады, понятной широкой публике, а склонялся к постановке камерных философских программ, привычка к которым нарабатывалась в одесских студиях, а затем — во время стажировки в коллективе «Лицедеи» в Ленинграде.

В 1980-е годы, после десятилетия профессионализации студийных коллективов, состоялся ряд форумов, показавших масштаб развития жанра пантомимы и ее переход из лабораторного эксперимента в полноценный жанр советского искусства. В 1982 г. в Ленинграде по инициативе Вячеслава Полунина прошел «Мим-парад», продолжавшийся целую неделю. Как вспоминает Елена Маркова, в нем приняли участие «сотни и сотни любителей пантомимы. Картинка складывалась многообещающая. Во-первых, из столиц бывших союзных республик явились прямо-таки театры пантомимы, сумевшие добиться статуса профессионалов. Во-вторых, определились как минимум три направления развития: те, кто шел вслед за кумиром всех мимов мира Марселем Марсо; последователи Жана-Луи Барро, оформлявшие изощренной пластикой свою драматическую игру; были и подражатели, и продолжатели клоунского направления, созданный в нашей стране Леонидом Енгибаровым и оригинальным образом раскрывшегося у “Лицедеев”. Были и абсолютные по тем временам новшества, связанные с попытками широко известного сегодня “Дерева” синтезировать западноевропейскую и восточную культуру на уровне сценической пластики» [Маркова 2000]. Затем была мастерская пантомимы, прошедшая в Москве в рамках XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1986 г., и, наконец, «Караван мира», организованный «Лицедеями» в 1989 г., — событие, объединившее мимов из России и Европы в парке Центрального дома Советской Армии в Москве. За несколько дней было показано более 600 спектаклей, а затем караван двинулся по городам Европы.

Таким образом, буквально за пару десятилетий завершились как формирование жанра советской пантомимы, так и оформление двух наиболее важных его ответвлений: пластической драмы и пластической комедии, о чем и было заявлено в этапной статье Вадима Щербакова «О пластическом театре», опубликованной в 1985 г. Критик формулирует отличие пластического театра от пантомимического. В результате появления нового жанра, считает он, «изменилась вся структура отношений изобразительного и выразительного в жесте: новое искусство не занималось описаниями — оно передавало суть события, немое подражание сменилось безмолвным языком» [Щербаков 1985: 28]. Главным достижением пластического театра Щербаков считает существова-

ние в нем «несказанного», ведь его эстетика базируется на принципах «органического молчания», некогда провозглашенных Александром Таировым. В статье отмечается соединение двух эстетических систем в творчестве театра пластической драмы: «синтез мимодрамы Таирова и некоторых положений системы Станиславского» [Там же] и тем самым подчеркивается принадлежность нового жанра к драматическому театру. Таким образом, в 1985 г. уже были подведены первые итоги развития пластического театра, стремительно выросшего из пантомимы и раздвинувшего ее рамки.

Скорость, с которой возродился и эволюционировал жанр пантомимы, а также масштаб его распространения показали, что после бурного расцвета 1910–1920-х годов он не умер в гнетущей атмосфере соцреализма, а просто «притаился», исчезнув из официальной театральной парадигмы. В 1970-е жанр принес обильные плоды, породив пластическую драму и комедию, которые, в свою очередь, стали своего рода лабораторией для последующего развития драматического театра. В 1990-е годы, после окончательной институционализации жанра, его рамки вдруг стали слишком узкими для самовыражения ищущих свой путь деятелей искусства, а кроме того, появились новые лабораторные эксперименты, одним из которых был современный танец (см.: [Юшкова 2009: 251–254])³.

Хотя история студийного пантомимического движения 1960–1970-х годов еще не написана⁴, но стало совершенно очевидным, что это движение оказало значительное воздействие не только на становление пластического театра, но и на советский драматический театр в целом. Уже в 1962 г. Георгий Товстоногов вводит в спектакль «Божественная комедия» по пьесе Исидора Штока в БДТ пантомимические сцены, в которых Сергей Юрский и Зинаида Шарко играли пластические этюды, выражая зарождающуюся любовь Адама и Евы, а костюмы актеров напоминали сценическую одежду М. Марсо. В ставшей классикой «Истории лошади» 1975 г. по повести Льва Толстого «Холстомер» Евгений Лебедев создавал целую серию пластических этюдов на тему рождения и смерти Холстомера, используя свои уникальные пластические возможности. Своеобразные подходы к актерской пластике практиковал Анатолий Эфрос: зрители надолго запоминали стремительный бег шекспировской Джульетты (Ольга Яковлева), резкие прыжки на стену Яго (Лев Дуров), inferнальный изгиб фигуры Кочкарева (Михаил Козаков) в «Женитьбе». Еще большее значение придавал пластическим решениям в своих спектаклях Юрий Любимов, пригласивший в Театр на Таганке для постановки пантомим Илью Рутберга. «Десять дней, которые потрясли мир», «Антимиры», «Павшие и живые» использовали человеческое тело как полноценную краску в спектаклях, а актеры зачастую носили «прозодежду» — черные трико. Акробатические приемы, акценты на телесности стали своеобразной визитной карточкой Любимова в 1960–1970-е годы. Запоминающимся образом стало и полуобнаженное тело в его спектаклях — например, разрывающий цепи Хлопуша⁵. Использование

³ Осмыслением развития жанра занимался в 1990-е годы в основном журнал «Балет».

⁴ Одна из важных публикаций на данную тему — сборник статей [Маркова 2017], который редакторы и издатели заявили как «краткий курс истории отечественной пантомимы» второй половины XX — начала XXI в.

⁵ Об этом шла речь в интервью автору статьи театроведа, профессора Т. С. Злотниковой (2004 г.).

обнаженного тела как эпатирующего и эмоционально заражающего выразительного средства было характерно и для лучших спектаклей Романа Виктюка, начиная со «Служанок» Жене [Юшкова 2009: 194–195].

Выпестовав новое, уже не советское тело, студии пантомимы помогли советскому театру интегрироваться в европейский театральный процесс, преодолеть разрыв, который образовался за время доминирования пуританского соцреализма. Кратковременный, но яркий подъем искусства пантомимы сделал ту лабораторную работу, в которой советский театр остро нуждался. Однако как жанр пантомимы, так и пластический театр оказались недолговечными и не стали мейнстримом, хотя их следы мы находим в значительных постановках последней трети XX в., а в начале XXI в. оба жанра стали неожиданно переживать очередное рождение.

Театральное преодоление Гедрюса Мацкявичюса

Имя заслуженного артиста России Гедрюса Мацкявичюса (1949–2008), основателя Московского театра пластической драмы, сейчас вспоминают немного чаще, чем в 2000-е годы: защищены несколько диссертаций, связанных с его работой (см., например: [Ячменева 2012] и ряд других), изданы книги [Юшкова 2009] и некоторые воспоминания о нем, которые редакторы книги «Преодоление» включили в посмертный сборник его собственных работ [Мацкявичюс 2010]. После его ухода в январе 2008 г. появилось всего несколько некрологов и небольших статей; журнал «Сцена» опубликовал короткие фрагменты из его теоретических работ [Мацкявичюс 2008]. Хотя современный театр до сих пор, по нашему мнению, активно эксплуатирует находки Мацкявичюса, сам режиссер в последние годы жизни, продолжая работать, явно не находился в центре внимания критиков и историков театра.

Однако с середины 1970-х до конца 1980-х годов Московский театр пластической драмы пользовался огромной популярностью, пришедшей сразу после постановки самого первого спектакля «Преодоление», посвященного творчеству художника и скульптора эпохи Возрождения Микеланджело. Несмотря на отсутствие помещения и рекламы, залы, где выступал театр (московские ДК и театры в разных городах страны, куда артисты часто выезжали на гастроли), неизменно были полными. Поклонники театра жили в самых отдаленных уголках страны, от Прибалтики до Дальнего Востока. Мацкявичюс неоднократно отмечал, что первоначально у него не было серьезных намерений создавать театр. Но собравшиеся для постановки самодеятельные актеры настолько поверили ему и почувствовали важность своей работы, что ему пришлось взять на себя эту ответственность. Первые семь лет коллектив назывался просто Ансамблем пантомимы, а режиссер не помышлял о создании чего-то нового. Но уже спустя десять лет Мацкявичюс смог сформулировать кредо своего коллектива, настаивая на том, что театр без единого слова является именно разновидностью драматического театра, так как использует средства последнего: конфликт, разработку характеров и отношений. Отсутствие слова компенсируется в нем «безумно» насыщенной драматургией, «постоянным активным действием без остановок» [Мацкявичюс 1982: 14]. Что же касается техники, то театр создавал своего рода сплав пантомимы, танца и различных видов сценического движения. Драматургической основой для

пластической драмы в разное время становились скульптура и живопись, драматические произведения, проза, музыка, графика, поэзия. Средствами работы в пластическом театре Мацкявичюс называл «точное ощущение пространства и себя в пространстве, особую плавность движений, эмоционально обогащенный жест» [Там же: 14] и был уверен, что при достаточно напряженной драматургии и отличном владении телом «необходимость в слове исчезает, особенно в таком театре, который пытается проникнуть в глубину человеческого духа» [Мельникова 1987: 4]. Режиссер постоянно подчеркивал, что его театр использует «выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады» — все, кроме слов, «потому что язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает» [Юшкова 2009: 8].

Всего Мацкявичюс поставил около 20 спектаклей, из них 14 — в Московском театре пластической драмы, остальные, более поздние, — в своем новом, но недолговечном театре «Октаэдр» и некоторых других — в качестве приглашенного режиссера.

Режиссер неоднократно подчеркивал собственное стремление к созданию высокодуховного искусства, обращенного к жизни человеческой души и духа, несмотря на то что работал исключительно с телом танцовщиков. Пластика, которую он избрал главным инструментом, по его мнению, позволяла отречься от бытового и земного и обратиться к вечному, хотя в своих тренингах для актеров он использовал, кроме пантомимы, различные телесные практики, от современного танца до элементов восточных единоборств, никогда не заявляя об этом открыто, объясняясь всегда крайне возвышенно и утверждая, что его всегда интересовало «воспаленное сознание» творца, в котором отражается окружающий и рождается свой собственный мир. Он утверждал:

Человеческий дух существует совсем в других, только ему присущих ритмах, проявляется с другой интенсивностью, по другим законам, чем сам человек. Вот мы и пытаемся уловить его ритмы, выявить скрытые законы его жизни [Мельникова 1987: 4].

Позже режиссер выделил некоторые приемы, которые он интуитивно использовал: театральный «полиэкранный», основанный на возможности зрителя «воспринимать в один момент большое количество визуальной информации» [Мацкявичюс 2010: 136]; «рапид» — замедление действия [Там же: 130]; умение актеров, подготовленных пластически, «создавать иллюзию разных пространств и предметов» [Там же: 105], а также существовать одновременно в двух измерениях — «в земном и во временном и внепространственном», «как бы нарушая закон гравитации» [Там же: 112]. Но самый главный принцип — постоянно создавать кульминационные моменты, даже тогда, когда воплощаются лирические сцены, «переходить из одной кульминационной ситуации в другую», регулируя только их «громкость» [Там же: 100]. Именно о театре кульминаций Мацкявичюс говорил на репетициях чаще всего, протестуя против любого рода обыденности на сцене, а слово *эмоция* в лексиконе актеров заменило другое — *страсть* [Там же: 93]. Подобную лексику использовал в свое время Александр Таиров, призывая своих актеров к «максимальному кипению, максимальному напряжению чувств» и такой степени «духовного обнажения», когда «слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие» [Таиров 1970: 90–91].

Оглядываясь на историю авторского театра Мацкявичюса, прожившего яркую жизнь длиною в полтора десятилетия (1973–1989, такие даты жизни театра определил сам режиссер [Мацкявичюс 2010: 80, 87]), можно выделить в постановках своего рода смысловую ось — три спектакля о судьбе, пути художника: «Преодоление» (1975), «Красный конь» (1981), «Глазами слышать — высший ум любви» (1987). В них через личность художника и его взаимодействие с реальным миром представлена эволюция меняющегося мироощущения режиссера. Из этих спектаклей, посвященных проблеме творчества, вырисовывался путь самого Мацкявичюса — путь драматизации его сознания, нарастания мучительных сомнений, ощущения кризиса жанра, глобальных перемен в обществе. Автор этой статьи, бывшая свидетелем постановки спектакля «Глазами слышать...» по мотивам сонетов Шекспира и присутствовавшая на многочисленных репетициях, где рождались образы путем сложного и порой мучительного отбора наиболее убедительных движений, впервые заметила данную эволюцию и указала на подобную «ось» [Мельникова 1989; 2009: 237–238], введя этот оборот в употребление, хотя теперь, спустя много лет, это уже кажется «очевидным» современным исследователям⁶.

Герой «Преодоления» Микеланджело постоянно сталкивался с реальным миром, но его творческое сознание преобразовывало этот мир в стремлении к идеалу, освобождало скрытую в мире гармонию, красоту. «Красный конь», поставленный по материалам живописных и поэтических произведений рубежа XIX–XX вв., опять обращался к проблеме взаимопроникновения искусства и действительности. Мир здесь еще поддавался трансформации с помощью творческого сознания, и творения художника все-таки побеждали время. Но в этом спектакле уже появились нотки обреченности, усиливающегося трагизма. Творчество для художника пока еще оставалось вершиной, но подспудно звучала мысль о бессилии человека. Поэт из «Глазами слышать...» уже сталкивался с фантомами, с отражением мира в его воспаленном мозгу, с двойниками, с не созданными героями своих ненаписанных творений. Красота, в смутных отголосках существовавшая в его болезненном мире, полностью разрушалась. Торжествовали ужас и смерть. Время побеждало Поэта. Если Микеланджело разрывал оковы времени и прорывался в вечность, то Поэт — бессильно бредущий человек с убитой им же самим душой, которого настигал Старец-Время. Если в «Преодолении» режиссер создавал гимн творцу, то в «Глазами слышать...» он выразил страх перед безжалостным и равнодушным временем, полностью уничтожающим человека. Любовь в «Преодолении» была вдохновляющей силой, а в «Сонетах» (так неформально труппа называла спектакль) — одним из разрушительных начал. Спектакль «Глазами слышать — высший ум любви», поставленный в 1987 г., в творчестве Театра пластической драмы стал, по сути дела, завершающим. Мацкявичюс снова вернулся к Возрождению, «освоив» многие эпохи — от античности до современности. Опять объектом его сценического исследования стал внутренний мир героя, «воспаленное сознание» Поэта. Все, что видели зрители, происходило именно в сознании (или скорее в подсознании) героя, ведь увлечение режиссера

⁶ Отказ ссылаться на «очевидное» был высказан автору данной статьи на одной из научных конференций в 2015 г. при просьбе сослаться на ее работу при практически буквальном пересказе концепции без всякого упоминания об авторе.

Юнгом становилось все более явным). Все герои персонифицировали внутренний мир самого Поэта, взаимодействовавшего с такими персонажами, как Психея (в программе она объяснялась термином К.-Г. Юнга: «совокупность психических переживаний индивида»); Старец-Время, пытавшийся накрыть Поэта покрывалом смерти или вручить ему шутовской колпак; Адонис, юный граф, воплощавший светлое, божественное начало; Смуглая Леди, несущая inferнальное, демоническое начало; двойник Поэта — его отражение в зеркале. Все персонажи существовали как в воображаемом зеркале, перед которым стоял Поэт, так и в его памяти. Финал спектакля был невероятно трагичен. Поэт вез тележку с убитой Психеей-душой, а средствами пантомимы актер показывал непосильность этой ноши. Он двигался на месте, прямо на зрителя, глядя невидящими глазами перед собой, пока Старец-Время не накрывал его покрывалом смерти, тогда как герой «Преодоления» (сценограф — Петр Сапегин) всего лишь десять лет назад героическим усилием раздвигал две тонкие арки, символизирующие в финальной сцене оковы времени, и оказывался в бескрайнем пространстве вечности.

Так Мацкявичюс довольно зрелищно подвел предварительный итог развитию пластической драмы, предрекая ее исчерпанность на ближайшие несколько десятилетий. И действительно, жанр уже с конца 1980-х снова оказался в разряде маргинальных, как и породившая его пантомима, а театр Мацкявичюса уже не собирал полные залы и не привлекал внимания прессы. У коллектива по-прежнему не было своего помещения, его терзали внутренние интриги и борьба за власть, и он продолжал репетировать и выступать в московских ДК и в гастрольных поездках. В 1980-е Мацкявичюс еще поставил в своем театре ряд интересных спектаклей: «Сад» по гравюрам Стасиса Красаускаса, «Желтый звук» по произведениям Василия Кандинского на музыку Альфреда Шнитке, «Воспоминания о Кришне» по мотивам индийского эпоса «Махабхарата» (с помощью студентки ГИТИСа Анамики Хаксар из Индии), но они не задержались в репертуаре.

Уже в 2000-е годы, работая над книгой (опубликованной посмертно, в 2010 г.), Мацкявичюс, жалея о «смерти» своего детища, в то же время обосновывал ее неизбежность [Мацкявичюс 2010: 80, 87]. Приняв решение оставить собственный авторский театр по целому ряду причин, подробно описанным в его трагическом «Реквиеме» [Там же: 515–539], режиссер на несколько лет исчез с театрального горизонта Москвы, обосновавшись на время в Екатеринбурге, где с профессиональными балетными танцовщиками поставил спектакль «Семь танго до Вечности» по мотивам популярной тогда книги Моуди «Жизнь после жизни». Критика, сравнивая прошлые спектакли с новой постановкой, признала ее неудачной, так как «несоединимость эстетики Мацкявичюса и традиционной балетной характерности лишила творение цельности и законченности» [Котыхов 1992: 12–13]. Из Екатеринбурга Мацкявичюс снова возвращается в Москву, где создает новый театр, «Октаэдр», а также работает в Театре имени Пушкина, восстанавливая спектакль Таирова «Принцесса Брамбилла», который шел меньше сезона (см.: [Заславский 2000]). В 1996 г. критик журнала «Балет» Н. Колесова пришла к выводу, что «по сравнению с прошлыми победами, когда хореограф создавал свой индивидуальный стиль в сфере пластики, когда его постановки были нестандартны и свежи, балетный язык теперешних спектаклей серьезно проигрывает» [Колесова 1996: 9]. Критик награждает постановки уничижительными определениями — «балет для

обывателей» и «развесистая клюква» [Там же], подписывая приговор основателю пластического театра и представляя его не театральным гуру (как это было десятилетием раньше), а «гастролирующим» режиссером, преподавателем пластики в московских студиях и членом жюри различных фестивалей.

Театр пластической драмы так и не получил своего помещения в Москве. Почти два десятилетия коллектив скитался по домам культуры, начав с ДК им. Курчатова и закончив ДК МЭИ в Лефортово, где ставились последние спектакли. Несмотря на успешные гастроли по всей стране от Калининграда до Дальнего Востока, а также на зарубежные поездки, театр сохранил свой эфемерный полупрофессиональный статус.

В 1990-е изменилось время, и интерес к пластическому театру пропал. Театр драматический стал гораздо более зрелищным и свободным, вернулся интерес к классическому балету, обогащенному западными инновациями, в Россию пришел из Европы современный танец [Yushkova 2014a: 112–113]. Лабораторные поиски, ведущиеся пластическим театром, были успешно абсорбированы новым российским искусством, но сами по себе утратили какую-либо ценность.

Глядя на судьбу Мацкявичюса из сегодняшнего времени, можно утверждать, что его театр, развив лабораторные поиски многочисленных мимов 1960–1970-е годов и выведя пантомиму за ее довольно узкие рамки, сам оказался в тисках ограниченных возможностей пластического театра, которые преодолеть уже не сумел. Но очередной виток интереса к данному виду театрального искусства в XXI в. показывает, что оно не исчезло бесследно. «Я верю в то, что мой театральный эксперимент был полезен всем, кто с ним соприкоснулся» [Мацкявичюс 2010: 435], — так завершил режиссер одно из своих эссе, вошедшее в опубликованную после его смерти книгу «Преодоление». В 1970–1980-е годы искусство театра Мацкявичюса, несмотря на его сложность и многоплановость, находило отклик в душе современников, ведь в обществе подспудно жила ностальгия по условному театру, поднимающему вечные, бытийные вопросы. Вера Мацкявичюса в духовность и в способность художника и зрителя найти общий язык за пределами обыденной и во многом обесцененной речи позволила ему найти собственную аудиторию и занять существенное место в художественной жизни того времени.

Хотя сохранившиеся видеозаписи спектаклей сейчас кажутся немного наивными и явно устаревшими, идеи режиссера о создании высокодуховного искусства с опорой на специальным образом подготовленное тело актера не только живы, но и находят все больше последователей как в современном танце, так и в балете и драматическом театре.

Источники

Волк 2012 — Волк А. Слава Полуниин. Ч. 1 // Собака.ru. 2012 г. Декабрь. Цит. по электрон. версии. URL: <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/14013>.

Заславский 2000 — Заславский Г. Проклятое место // Независимая газета. 2000. 25 янв. URL: http://nvo.ng.ru/culture/2000-01-25/7_place.html.

Колесова 1996 — Колесова Н. Октаэдр у разбитого зеркала // Балет. 1996. № 6. С. 9–12.

Котыхов 1992 — Котыхов В. Семь танго до вечности // Балет. 1992. № 3. С. 12–13.

- Маркова 1983 — *Маркова Е.* В немом выражении эмоций // Смена. 1983. 2 февр. № 26 (17376). С. 4.
- Прохоров б. г. — *Прохоров А.* [Без названия; статья начала 1990-х годов] // Пантомима: интернет-проект Елены Марковой]. URL: <https://mimes.ru/Прохоров%20А.%20%28%3F%29%20Без%20названия?view>.

Литература

- Емельянов 1963 — *Емельянов Б.* Видели ли вы пантомиму? // Театр. 1963. № 2. С. 71–77.
- Князева и др. 1983 — *Князева М., Вирен Г., Климов В.* Театральные студии. М.: Знание, 1983.
- Комаров 1977 — *Комаров Г.* Театр без маски // Театр. 1977. № 2. С. 49–56.
- Маркова 2000 — *Маркова Е.* Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. № 22. 2000. Цит. по электрон. версии. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/22/voyage-from-spb-22-5/mimy-znamenityj-shag-nameste>.
- Маркова 2017 — *Маркова Е. В.* Пантомимический дневник. СПб.: ДЕАН, 2017.
- Мацкявичюс 1982 — *Мацкявичюс Г.* [Интервью журналу «Советская эстрада и цирк»] // Советская эстрада и цирк. 1982. № 7. С. 14.
- Мацкявичюс 2008 — *Мацкявичюс Г.* Откровение тишины // Сцена. 2008. № 2. С. 15–17.
- Мацкявичюс 2010 — *Мацкявичюс Г.* Преодоление. М.: РИПОЛ классик, 2010.
- Мельникова 1987 — *Мельникова [Юшкова] Е.* Глазами слышать — высший ум любви // Московский комсомолец. 1987. 18 июня. С. 4.
- Мельникова 1989 — *Мельникова [Юшкова] Е.* Эволюция пластической драмы Г. Мацкявичюса: Дипломная работа / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, ф-т журналистики. М., 1989.
- Пятницкий 1990 — *Пятницкий М.* Из истории любительской пантомимы (Петербург, Москва): [Неопубл. ст. для неизданного «Лексикона народного искусства» / Ин-т искусствознания (Москва)]. [1990-е] // Пантомима: интернет-проект Елены Марковой]. URL: <https://mimes.ru/Пятницкий%20М.%20Из%20истории%20любительской%20пантомимы?view>.
- Румнев 1962 — *Румнев А. А.* Пантомима в системе воспитания киноактера / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра актерского мастерства. М.: [б. и.], 1962.
- Румнев 1964 — *Румнев А. А.* О пантомиме. Театр. Кино. М.: Искусство, 1964.
- Румнев 1966 — *Румнев А. А.* Пантомима и ее возможности. М.: Знание, 1966.
- Рутберг 1972 — *Рутберг И.* Пантомима: Первые опыты. М.: Сов. Россия, 1972.
- Рутберг 1975 — *Рутберг И.* Язык жеста // Театр. 1975. № 2. С. 129–137.
- Рутберг 1976 — *Рутберг И.* Пантомима. Опыты в аллегории. М.: Сов. Россия, 1976.
- Рутберг 1977 — *Рутберг И.* Пантомима. Опыты в мимодраме. М.: Сов. Россия, 1977.
- Сбоева 2010 — *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра, 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
- Славский 1962 — *Славский Р. Е.* Искусство пантомимы. М.: Искусство, 1962.
- Слонимская 1914а — *Слонимская Ю.* Зарождение античной пантомимы // Аполлон. 1914. № 9. С. 25–60.
- Слонимская 1914б — *Слонимская Ю.* Пантомима // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 57–65.
- Слонимская 1915 — *Слонимская Ю.* Неизданная рукопись Новерра (По поводу книги А. Я. Левинсона «Мастера балета») // Аполлон. 1915. № 1. С. 33–45.
- Таиров 1970 — *Таиров А. Я.* О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: Всерос. театр. о-во, 1970.
- Щербаков 1985 — *Щербаков В.* О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 28–36.

- Щербаков 2014 — *Щербаков В.* Пантомимы Серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014.
- Юшкова 2009 — *Юшкова Е. В.* Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009.
- Ячменева 2012 — *Ячменева М. М.* Поэтика театра пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса: Дис. ... канд. искусствоведения / Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС). М., 2012.
- Yushkova 2014a — *Yushkova E.* Dying Swan fights for human rights: A case from recent Russian history // *Forum Modernes Theater*. Bd. 29. Nr. 1+2. Special Issue: Theatre as Critique. 2014. P. 108–116.
- Yushkova 2014b — *Yushkova E.* «Индекс цитирования» Александра Румнева: штрихи к творческому наследию актера и исследователя // *Toronto Slavic Quarterly*. No. 49. 2014. С. 105–120.

References

- Emel'ianov, B. (1963). Videli li vy pantomimu? [Have you seen pantomime?]. *Teatr* [Theater], 1963(2), 71–77. (In Russian).
- Iachmeneva, M. M. (2012). *Poetika teatra plasticheskoi dramy Gedriusa Matskiavichiusa* [Poetics of Giedrius Mackevičius' plastic drama theater] (Cand. Sci. (Art Studies) Thesis, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS). Moscow. (In Russian).
- Kniazeva, M., Viren, G., Klimov, V. (1983). *Teatral'nye studii* [Theater studios]. Moscow: Znanie. (In Russian).
- Komarov, G. (1977). Teatr bez maski [Theater without a mask]. *Teatr* [Theater], 1977(2), 49–56. (In Russian).
- Markova, E. (2000). Mimy. Znamenityi “shag na meste” [Mimes: The famous “walking on the spot”]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [St. Petersburg theatre journal], 22. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/22/voyage-from-spb-22-5/mimy-znamenitij-shag-nameste>. (In Russian).
- Markova, E. V. (2017). *Pantomimicheskii dnevnik* [Pantomime diary]. St. Petersburg: DEAN. (In Russian).
- Matskiavichius [= Mackevičius], G. (1982). [Interview]. *Sovetskaia estrada i tsirk* [Soviet estrade and circus], 1982(7), 14. (In Russian).
- Matskiavichius [= Mackevičius], G. (2008). Otkrovenie tishiny [Revelation of silence]. *Stsena* [Scene], 2008(2), 15–17. (In Russian).
- Matskiavichius [= Mackevičius], G. (2010). *Preodolenie* [Overcoming]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).
- Mel'nikova [Yushkova], E. (1987, June 18). Glazami slyshat' — vysshii um liubvi [To hear with eyes belongs to love's finest wit]. *Moskovskii komsomolets* [Moscow Komsomolets], 4. (In Russian).
- Mel'nikova [Yushkova], E. (1989). Evoliutsiia plasticheskoi dramy G. Matskiavichiusa [Evolution of the plastic (interpretative) drama by G. Mackevičius] (Diploma Work (thesis), Department of Journalism, Moscow Lomonosov State University). (In Russian).
- Piatnitskii, M. (1990s). Iz istorii liubitel'skoi pantomimy (Peterburg, Moskva) [From the history of amateur pantomime (St. Petersburg, Moscow)] (unpublished article for the State Institute of Arts project “Lexicon of popular art”). *Pantomima: internet-proekt Eleny Markovoi* [Pantomime: Elena Markova's Internet-project]. Retrieved from <https://mimes.ru/Пятницкий%20М.%20Из%20Истории%20любительской%20пантомимы?view>. (In Russian).
- Rumnev, A. A. (1962). *Pantomima v sisteme vospitaniia kinoaktera* [Pantomime in the system of actor's education]. Moscow: [n. p.]. (In Russian).
- Rumnev, A. A. (1964). *O pantomime. Teatr. Kino* [On pantomime. Theater. Cinema]. Moscow. Iskustvo. (In Russian).

- Rumnev, A. A. (1966). *Pantomima i ee vozmozhnosti* [Pantomime and its potential]. Moscow: Znanie. (In Russian).
- Rutberg, I. (1972). *Pantomima: Pervye opyty* [Pantomime: First experiments]. Moscow: Sovetskaya Rossiia. (In Russian).
- Rutberg, I. (1975). Iazyk zhesta [Language of gesture]. *Teatr* [Theatre], 1975(2), 129–137. (In Russian).
- Rutberg, I. (1976). *Pantomima. Opyty v allegorii* [Pantomime: Experiments in allegory]. Moscow: Sovetskaya Rossiia. (In Russian).
- Rutberg, I. (1976). *Pantomima. Opyty v mimodrame* [Pantomime: Experiments in mime-drama]. Moscow: Sovetskaya Rossiia. (In Russian).
- Sboeva, S. (2010). *Tairov. Evropa i Amerika: Zarubezhnye gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra, 1923–1930* [Tairov. Europe and America: Foreign tours of the Moscow Chamber Theater, 1923–1930]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russian).
- Shcherbakov, V. (1985). O plasticheskom teatre [On plastic theater]. *Teatr* [Theatre], 1985(7), 28–36. (In Russian).
- Shcherbakov, V. (2014). *Pantomimy Serebriannogo veka* [Pantomimes from the Silver Age]. St. Petersburg: Peterburgskii teatral'nyi zhurnal. (In Russian).
- Slavskii, R. E. (1962). *Iskusstvo pantomimy* [The art of pantomime]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Slonimskaya, Iu. (1914a). Pantomima [Pantomime]. *Apollon*, 1914(6–7), 57–65. (In Russian).
- Slonimskaya, Iu. (1914b). Zarozhdenie antichnoi pantomimy [The birth of ancient pantomime]. *Apollon*, 1914(9), 25–60. (In Russian).
- Slonimskaya, Iu. (1915). Neizdannaya rukopis' Noverra (Po povodu knigi A. Ia. Levinsona "Mastera baleta") [An unpublished manuscript of Noverre (Concerning the book "Masters of ballet" by A. Ia. Levinson)]. *Apollon*, 1915(1), 33–45. (In Russian).
- Tairov, A. Ia. (1970). *O teatre: zapiski rezhissera, stat'i, besedy, rechi, pis'ma* [On theater: Stage director's notes, articles, talks, speeches, letters]. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo. (In Russian).
- Yushkova, E. V. (2009). *Plastika preodoleniia: kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v XX veke* [Plasticity of overcoming: Short notes on the history of plastic theatre in Russia in the 20th century]. Yaroslavl: Izdatel'stvo YAGPU. (In Russian).
- Yushkova, E. (2014a). Dying Swan fights for human rights: A case from recent Russian history. *Forum Modernes Theater*, 29(1+2) (Special Issue: Theatre as Critique), 108–116.
- Yushkova, E. (2014). "Indeks tsitirovaniia" Aleksandra Rumneva: shtrikhi k tvorcheskomu naslediiu aktera i issledovatel'ia ["Quotation index" of Alexander Rumnev: Outline of the actor and scholar's portrait]. *Toronto Slavic Quarterly*, 49, 105–120. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Владимировна Юшкова

кандидат искусствоведения

независимый исследователь,

Россия, Москва

✉ elyushkova@yandex.ru

Information about the author

Elena V. Yushkova

Cand. Sci. (Art History)

Independent Researcher

Russia, Moscow

✉ elyushkova@yandex.ru

М. Ито

ORCID: 0000-0001-7682-2623

✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Университет Хоккайдо (Япония, Саппоро)

ЗРИТЕЛЬ КАК ЛАБОРАНТ: О РАБОТЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ТЕАТРА ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА

Аннотация. Сегодня в театроведении важной является проблема зрителя. Французский философ Жак Рансьер в книге «Эмансипированный зритель» пишет, что положение зрителя нельзя описывать через категории пассивности и активности, что нет оснований наделять привилегированным статусом активное состояние. Большой интерес к вопросам пассивности и активности театрального зрителя существовал и в России в 1920-е годы. Однако нужно отметить, что обсуждения данной проблемы обычно исходят из предпосылки, что представление, которое смотрит зритель, — это произведение, созданное художником. Из этого фрейма (т. е. структуры отношения между произведением и зрителем) можно выйти, только если перестать рассуждать о спектакле как о произведении.

Понятие *лаборатория* позволяет взглянуть на эту проблему с другой перспективы. Например, в 1930-е годы Научно-исследовательская лаборатория (НИЛ) при Театре им. Мейерхольда занималась попыткой «записи реакций зрительного зала». Лаборант здесь находится вне фрейма. Он наблюдает структуру отношений между сценой (произведением) и зрительным залом, а не только сцену, а значит, он наблюдает ситуацию. Произведение и зрительный зал существуют просто как материал лабораторного исследования. Изучение документов НИЛ позволяет осознать возможности, предоставляемые ситуацией, когда зритель-лаборант находится вне упомянутого фрейма. Это открывает новые перспективы для обсуждения политики зрительства.

Ключевые слова: театральный лаборант, произведение и зритель, сцена и зрительный зал, политика зрительства, Вс. Мейерхольд, Ж. Рансьер

Для цитирования: Ито М. Зритель как лаборант: о работе Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 107–119. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119.

Статья поступила в редакцию 5 июня 2019 г.

Принято к печати 11 августа 2019 г.

M. Ito

ORCID: 0000-0001-7682-2623

✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Hokkaido University (Japan, Sapporo)

SPECTATOR AS LABORATORY ASSISTANT: THE WORK OF THE SCIENTIFIC RESEARCH LABORATORY AFFILIATED WITH THE MEYERHOLD THEATRE

Abstract. The state of the spectator has been a significant point at issue in theatre studies. In *The Emancipated Spectator*, the French philosopher Jacques Rancière argues that we should stop describing it in terms of “passivity and activity,” and that there is no reason we have to privilege the active state. The controversy over the “passivity and activity” of the theatre spectator already existed in 1920s Russia, and it survives until today. To overcome the passive/active paradigm, we need to discard its premise—that the spectator is one who only watches a work of art created by the artist.

The concept of “laboratory” enables us to consider another kind of spectator. In the 1930s, assistants in the Scientific Research Laboratory (SRL) affiliated with Meyerhold’s Theatre researched the reaction of the spectator in each scene and made a “score of the spectator.” The laboratory assistant here exists outside the traditional relationship of work of art and spectator. He watches not only the stage, but also the structure of the relationship between the stage (the work of art) and the auditorium itself. What he watches is the whole situation. The work of art and the state of the auditorium both offer materials for laboratory research. By studying documents of the SRL, we can recognize an alternative possibility for the spectator: the spectator as a laboratory assistant who exists outside the work of art / spectator relationship. Such an approach opens up a new perspective for discussions of the politics of spectatorship.

Keywords: theatre laboratory assistant , work of art and spectator, stage and auditorium, politics of spectatorship, Vs. Meyerhold, J. Rancière

To cite this article: Ito, M. (2019). Spectator as laboratory assistant: The work of the Scientific Research Laboratory affiliated with the Meyerhold Theatre. *Shagi / Steps*, 5(4), 107–119. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119.

Received June 5, 2019

Accepted August 11, 2019

Сегодня в театроведении важной является проблема зрителя. Кто такой зритель? Как зритель «участвует» в представлении? И участвует ли на самом деле? За последние годы в свет вышло несколько книг, где высказываются важные идеи по поводу этой проблемы [Леман 2013; Фишер-Лихте 2015; Бишоп 2018]. В центре дискуссии, на которой мы подробно остановимся в данной статье, стоит вопрос о роли зрителя. Сводится ли она к тому, что зритель «воспринимает», субъективно реагирует на спектакль? Является ли это формой его соучастия, или же понятия *зрительство* и *участие* антагонистичны? С моей точки зрения, новое направление этой дискуссии может дать обращение к опыту театральных лабораторий XX в. на примере Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда (далее НИЛ) в 1930-е гг.

«Лабораторная» метафора в театре распространялась не только на методы работы, на язык самоописания театра, на его декларации и т. д., но и на зрителя. Фигура зрителя-лаборанта, о которой пойдет речь в статье, стала результатом поиска нового символического пространства внутри спектакля. С появлением этой фигуры мы можем говорить о возникновении своего рода новой зрительской роли, заслуживающей внимания с точки зрения современной дискуссии о зрительстве.

Первая треть XX в. в России была отмечена повышенным вниманием к проблеме зрителя. Одним из тех, кто глубоко занимался этой проблемой, был Всеволод Мейерхольд. Его интерес к этой теме зародился еще в начале XX в. Например, в 1907 г. он писал: «Условный метод полагает в театре четвертого творца — после автора, актера и режиссера; это — зритель» [Мейерхольд 1968 (1): 164]. Через спектакль он на самом деле активно взаимодействовал со зрительным залом. Как мы знаем, в постановке «Незнакомки» Блока в 1914 г. слуги просцениума разбрасывали среди публики апельсины [Рудницкий 1969: 176]. Кроме того, Мейерхольд часто и по-разному провоцировал зрителей. На спектакле «Зори» (1920), по словам К. Л. Рудницкого, «связь между сценой и залом искусственно усиливалась рассаживанием в публике “актерами-клакерами”, которые должны были активно реагировать на сценические события и, таким образом, подавать пример всем остальным зрителем» [Там же: 238–239]. Во время «Смерти Тарелкина» (1922) «балаганная шумиха захватывала зрительный зал. По залу летали разноцветные мячи. В антрактах с бельэтажа в партер спускали огромные бутафорские яблоки, и зрители с азартом пытались их ухватить. Выбрасывали плакат: “Смерть Тарелкиным — дорого Мейерхольдам” и т. п.» [Там же: 275]. Среди прочего можно указать на архитектурное оформление в спектакле «Лес» (1924), отсылающее к *ханамити* (букв. «дорога цветов») японского театра кабуки: «Дорога с левой стороны сцены воспроизводит деталь театра Кабуки. Только у японцев “дорога цветов” — ханамити [sic!] — тянется через зрительный зал, а в ТИМе (Театр им. Мейерхольда. — М. И.) она ограничивается пределами сцены. Но она выходит за пределы просцениума, спускаясь непосредственно в зал, и таким образом соединяет пространство сцены с зрительным залом» [Тарабукин 1998: 70–71]. В этой связи можно вспомнить о незавершенном проекте постановки «Хочу ребенка!» С. М. Третья-

кова¹ — «дискуссионного спектакля», как обозначил его форму сам Мейерхольд. В Главреперткоме он говорил:

Я продолжаю зрительный зал на сцену. Места на сцену мы будем продавать, а часть мест передавать тем организациям, который примут участие в дискуссии во время или после спектакля. Действие будет прерываться для дискуссии. <...> Будем давать даже провокационные реплики, чтобы разоблачать выступающих против пьесы [Третьяков 2018: 232–233].

Вполне возможно, что этот план был представлен исключительно для доклада в Главреперткоме, тем не менее у Мейерхольда было желание, чтобы спектакль проводился в духе *commedia dell'arte* (т. е. был основан на импровизации) (см.: [Там же: 233]).

Таким образом, в течение всей своей режиссерской деятельности, начиная с раннего периода и почти до самого конца, Мейерхольд неизменно опробовал разные средства, чтобы сделать видимым существование зрителя в театре. Огромное количество примеров свидетельствует о его стремлении сделать зрителей причастными к происходящему на сцене, в том числе вызвав в них полемический азарт², а также дать им возможность влиять на сцену и актеров. За вовлечением зрителей в театральное действие стояло желание преодолеть их пассивность, что в целом соответствовало пред- и особенно послереволюционному контексту. После 1917 г. часто повторялись высказывания о том, что зритель также является творцом в театре, — особенно в контексте дискуссий о формах коллективности в современном театре (коллективная драматургия, проблематика массы как действующего лица и т. д.), отражающих новую идеологию и противопоставляемых театру старому, где доминировали отдельные творцы-профессионалы³.

¹ Пьеса Третьякова «Хочу ребенка!» была написана в 1926 г. Две сцены из нее были опубликованы в 1927 г. в журнале «Новый ЛЕФ» (полностью первый вариант пьесы впервые был опубликован в 1988 г.). Спустя несколько лет по решению Главреперткома Мейерхольд получил право первым поставить ее. По воспоминаниям Т. С. Гомолицкой-Третьяковой, «Мейерхольд намеревался сделать спектакль-диспут, в котором должны были участвовать зрители, но временное помещение, где тогда находился театр, для этого не подходило, и Мейерхольд ждал окончания строительства нового здания для своего театра. Уже Эль Лисицкий сделал макет оформления и шли репетиции. Строительство здания сильно затянулось. Наступил 1937 год, и был репрессирован С. М. Третьяков, а в 1939 году В. Э. Мейерхольд» [Третьяков 1988: 237].

² О «полемическом» состоянии зрительного зала, которого добивался Мейерхольд, впоследствии свидетельствовали, в частности, лаборанты НИЛ Л. В. Варпаховский и А. К. Гладков (см.: [Ряпов 2004: 86–87; Гладков 1990: 342]).

³ Например, П. М. Керженцев, один из заметных идеологов театра этого времени, пишет: «Зритель грядущих лет, отправляясь в театр, не скажет: “я иду посмотреть такую-то пьесу”, он выразится иначе: “я пойду участвовать в пьесе”, ибо он действительно будет “со-играть”, он будет не зрителем, спокойно взирающим и вяло хлопающим, а “со-артистом”, активно принимающим участие в пьесе» [Керженцев 1923: 72]. Его идеалом был хор древнегреческого театра, который ранее восхвалял Вагнер. Керженцев считал, что именно хор мог вызывать коллективный энтузиазм: «В эллинскую эпоху хор являлся олицетворением зрителей. Через него толпа принимала участие в изображаемом зрелище. Буржуазный, классовый театр, естественно, не мог создать атмосферу, необходимую для

Высказывания об участии зрителя, конечно, встречаются не только у Мейерхольда, Керженцева и других деятелей русского театра, но и у Ф. Т. Маринетти, Б. Брехта, А. Арто и т. д. По словам французского философа Жака Рансьера, «Согласно брехтовской парадигме, театральное опосредование заставляет зрителей осознать социальную ситуацию, ставшую поводом для представления, и провоцирует у них желание работать над ее преобразованием. Следуя логике Арто, опосредование заставляет зрителей выйти за пределы своей позиции: вместо того чтобы находиться лицом к лицу со зрелищем, они оказываются окружены им, вовлечены в круг действия, которое возвращает им коллективную энергию» [Рансьер 2018: 12].

Интересно, что Рансьер отмечает: положение зрителя нельзя описать через категории «пассивность» и «активность». Он утверждает, что зритель не может быть совершенно пассивным и бессильным в то время, когда он толкует произведение. По мнению Рансьера, такое состояние естественно для человека, и нет оснований наделять привилегированным статусом очевидно активное состояние. «Быть зрителем — это не пассивное состояние, которое нам нужно преобразовать в активное. Быть зрителем — наша нормальная ситуация. Когда мы изучаем и учим, действуем и познаем, мы — те же зрители, которые ежесекундно связывают видимое с тем, что уже видели, говорили, делали и воображали. Нет более привилегированной позиции, чем позиция исходная. Эти исходные позиции, пересечения и узлы, позволяющие узнать нечто новое...» [Там же: 20].

В 1920-е годы в России проводились опыты научно-практического изучения вопросов, связанных с пассивностью и активностью театрального зрителя, примером служат исследования зрительного зала у того же Мейерхольда. Так, во время спектаклей «Зори» (1921), «Мистерия-Буфф» (1921) или «Лес» (1924) проводились опросы с использованием анкет, которые заполняли зрители⁴. Кроме того, споры о зрителях шли, например, в Театральной секции

объединения всего театра в едином чувстве, для слияния актеров с зрителями» [Там же: 113]. Стоит добавить, что активность зрителей, обсуждавшаяся в подобных дискуссиях о театре, подразумевала их зависимость от коллективистской идеологии. Об этой проблеме писал В. Н. Дмитриевский: «В новом социально-политическом контексте поле свободного волеизъявления частного человека, выбора его отношений с культурой, с искусством резко сузилось. (...) Параллельно с “коллективизацией” публики развивается процесс “национализации” и “обобществления” учреждений культуры и искусства» [Дмитриевский 2013: 10]. В этой связи интересен полемический ответ Мейерхольда на выступление Луначарского во время диспута о «Великодушном рогоносце» в 1922 г.: «Оказывается, не все довольны нашей постановкой: есть и такие, которые нас порицают. Это нас обрадовало: значит, полного успеха мы не имели. (...) Актеры и режиссер должны торжествовать тогда только, когда зрительный зал раскалывается. Мы помним, какой раскол вызвал в зрителях “Балаганчик” Блока: одна часть тогда аплодировала, а другая, запасшись гнилыми яблоками и ключами, неистовствовала против новых театральных форм, проводимых тогда в театре» [Мейерхольд 1968 (2): 44]. Характерное для Мейерхольда стремление к «разделенному» зрительному залу, к вызванному спектаклем полемическому состоянию зрителей нужно различать с идеологическим воздействием (призывы к которому также находили место в текстах Мейерхольда): так, в приведенной выше цитате режиссер говорит только о состоянии зрительного зала, вызванном активностью зрителя, но не о качестве активности.

⁴ Подробнее об этом см.: [Егорова 2010: 32]. Анкетирование зрителей также использовалось во время поездки Передвижного театра под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской на фронт осенью 1917 г., об этом см.: [Бардовский 1928].

Государственной академии художественных наук (ГАХН) (см. об этом: [Гудкова 2013]). В дискуссиях шла речь о положении зрителя и возможностях его участия. Режиссер В. Г. Сахновский говорил, что «зритель активен <...>. В спектакле зритель не участвует, но активно его переживает» [Протокол 1925. Л. 7–7 об.]. А философ П. М. Якобсон в докладе «Что такое театр» открывал Сахновскому:

Пора кончить с неясностями и предрассудками по вопросу о роли зрителя в театре. Положение о том, что зритель строит спектакль, или неверно, или есть метафора. Само собой разумеется, что спектакль дается ради зрителя и на воздействие на зрителя рассчитан. Нет спектакля без зрителя, как нет концерта без слушателя. <...> Как же зритель участвует в спектакле? Единственно тем, что своими реакциями он влияет на переживания актера и этим самым вызывает известные оттенки в игре актера. Но это совсем не называется строить спектакль. То, что режиссер и в выборе пьесы, и в характере постановки ориентируется на определенный круг зрителей, на их запросы — это есть вопрос о «социальном заказе», который общ для всех искусств, а не свойственен одному театру [Протокол 1927. Л. 25–25 об.].

Таким образом, вопрос о пассивности и активности зрителя имеет большую историю. Однако нужно отметить, что подобные обсуждения обычно исходят из предпосылки, что представление, которое смотрит зритель, — это произведение, созданное художником. Как об этом пишет Рансьер, художник «всегда полагает, что воспринятое, почувствованное, понятое — это именно то, что он сам вложил в свою драматургию или в свое исполнение. Он всегда предполагает тождество причины и следствия» [Рансьер 2018: 17]. Конечно, если судить о зрителе как о воспринимающем, то тем, что он воспринимает, является произведение художника. Как мне кажется, это своего рода тавтология. Но теоретики и исследователи искусства тоже исходят из этой предпосылки. Сама фраза «в театре зритель смотрит произведение» содержит идею, что зритель зависим от произведения. Эта сопоставленность зрительного зала и сцены (произведения) становится воспроизводимой структурой в рассуждениях теоретиков и исследователей искусства, обращающихся к проблеме зрителя.

Из этого фрейма (т. е. из структуры отношения между произведением и зрителем) можно выйти, только перестав рассуждать о спектакле как о произведении. Для этого нужно разделить зрителя и произведение либо понизить статус произведения. Очевидно, именно это имеет в виду Рансьер, когда пишет, что с происходящим на сцене опыт зрителя, сидящего в зале, связан не так тесно: «Он [зритель] наблюдает, отбирает, сравнивает, интерпретирует. Он связывает то, что видит, с множеством других вещей, которые он видел на других сценах и в других местах. Он слагает свое собственное сочинение с помощью элементов сочинения, которое он видит на сцене. Он участвует в представлении, переделывает его на свой манер, например уклоняясь от жизненной энергии, которую оно должно ему транслировать, превращая это представление в чистый образ и соотнося этот чистый образ с историями, о

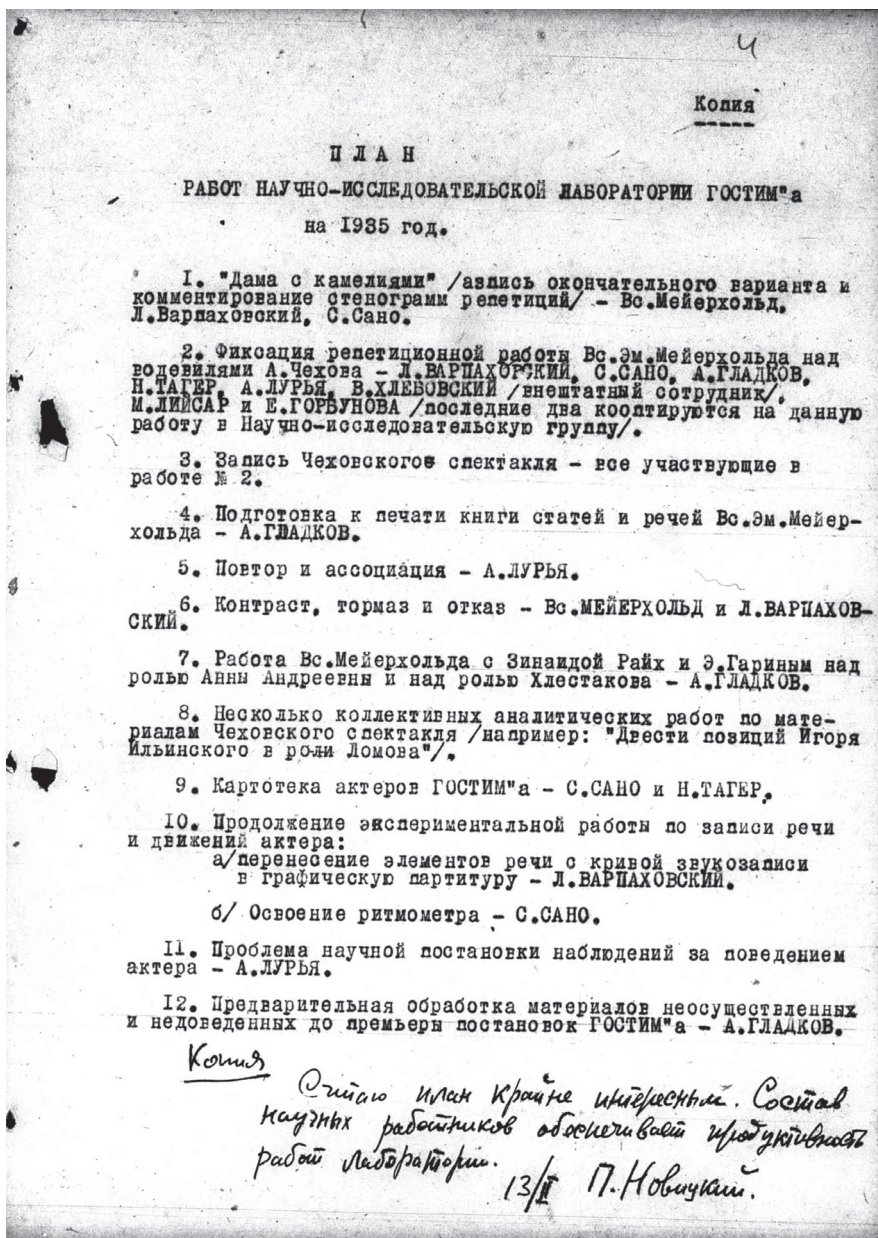
которых он когда-то читал или мечтал, которые пережил или выдумал. Таким образом, это одновременно и отстраненный зритель, и активный толкователь предложенного ему зрелища» [Там же: 16].

В этом случае зритель, на первый взгляд, находится вне фрейма; произведение становится просто поводом для конструирования его личной истории. Опыт зрителя, о котором здесь пишет Рансьер, можно сравнить с читательским опытом. Таким образом, он индивидуализирует опыт зрителя и отрицает зависимость от произведения (или авторства). Более того, он в целом уходит от предпосылки, заключающейся в бинарности «активности» и «пассивности» зрителя. Вместе с тем, однако, отказ от этой предпосылки не мешает сохранению априорной структуры, сопологающей произведение и зрителя; эта предпосылка в рассуждениях Рансьера сохраняется, а категория произведения продолжает играть значимую роль. Фигура зрителя вводится Рансьером в связи с произведением, и отношения с последним она определяется. Это особенно отчетливо видно в высказывании о представлении как автономной вещи, не зависящей «как от замысла художника, так и от восприятия или понимания зрителя». Представление «не является средством передачи знания или вдохновения от художника к зрителю. Оно есть третья вещь, которой никто из них не владеет и на смысл которой никто не притязает. Эта вещь остается между ними, исключая любое сведение к тождеству, любое отождествление причины и следствия» [Там же: 17–18].

Ниже я постараюсь на примере театральной лаборатории наметить иные возможные подходы к проблеме зрителя и его отношений, но не с произведением, а с ситуацией. Мне кажется, понятие лаборатории позволяет взглянуть на эту проблему с другой перспективы. Но вначале необходимо остановиться на разнице между лабораторным театром и лабораторией. В первую очередь, лаборатория не является местом, где создается произведение и где демонстрируется некий результат. В моем представлении лаборатория является местом, где проводятся эксперимент, наблюдение и анализ. И можно добавить, что это изолированное место. Между лабораторным театром (как историческим явлением) и лабораторией (в том числе театральной) существует разница. Лабораторный театр, в сущности, является театром, где показывают «произведение», которое может быть самоценным, т. е. служить целью работы лабораторного театра. Благодаря открытости зрителям статус лабораторного театра как изолированного места (одно из условий лаборатории) на протяжении XX в. будет часто ставиться под вопрос (об этом см.: [Schino 2009]). Однако можно представить себе и такой лабораторный эксперимент, в который включено представление на сцене перед зрителями, но не как самоценный результат. Тот, кто наблюдает этот эксперимент, уже не будет «чистым» зрителем, который простодушно смотрит спектакль. Его отношения с произведением иные: он начинает наблюдать спектакль как ситуацию.

В этом смысле занимавшаяся исследовательской работой Научно-исследовательская лаборатория (НИЛ) при Театре им. Мейерхольда являет собой пример театральной лаборатории в чистом виде, в отличие от того, что мы называем сегодня лабораторным театром. Целью работы НИЛ с 1932 по 1937 г. была не постановка спектаклей, а теоретическая систематизация ее сотрудниками (А. К. Гладковым, Л. В. Варпаховским, японским режиссером Сэки Сано и т. д., см.: [Ито 2013]) творчества Мейерхольда и его размышлений о театре.

Например, план НИЛ в 1935 г. выглядел следующим образом:



План работ Научно-исследовательской лаборатории ГостТИМа на 1935 г.
[Проект 1935–1936. Л. 4]

Work plan of the research laboratory of the Meyerhold Theatre in 1935.
Russian State Archive of Literature and Art. Collection 963. List 1. Unit 1043. Plate 4

В лаборатории одновременно шла работа по нескольким направлениям, из которых основным было изучение теории и практики в театре (кстати, у НИЛ был план издать сборник Мейерхольда «О театре», главным редактором которого должен был стать А. К. Гладков). Стоит отметить, что предметом изучения в лаборатории была практика — спектакль, т. е. сам театр, а не пьеса. Этот исследовательский подход был разработан немецким ученым Максом Германом; в России в том же направлении (под влиянием Германа) работали театровед А. А. Гвоздев и его коллеги в Ленинградском государственном институте истории искусств. Ленинградская школа театроведения пыталась создавать новую науку о театре, предметом которой был бы спектакль, точнее говоря, театр как пространственное искусство.

В плане НИЛ сообщается, что Варпаховский и Сэки Сано занимались «записью окончательного варианта и комментированием стенограмм репетиций». Эта работа, т. е. «запись спектакля», в лаборатории театра Мейерхольда началась еще в 1920-е: «в 1920-е годы в кругу Вс. Э. Мейерхольда, где также уделяли большое внимание созданию и систематизации постановочных материалов, под влиянием профессора А. А. Гвоздева возникли первые лабораторные опыты “записи спектаклей”» [Кулиш, Чепуров 2011: 119]. Это было контекстом работ НИЛ.

Однако одним из самых интересных направлений была попытка «записи реакций зрительного зала». Лаборанты НИЛ записывали реакции зрительного зала в течение всего представления, чтобы создать временную диаграмму реакций зрительного зала.

Например, приведенная на с. 115 таблица отображает реакции на третью сцену «Дамы с камелиями» на спектакле 19 марта 1937 г. (закрытая премьера). В верхней части — пункты реакций зрительного зала, а в нижней — реплики, на которые реагирует зал. Пункты реакций: бурные аплодисменты, аплодисменты, плач, вздохи, громкий смех, смех, направленное внимание, внимание, тишина, реакция отдыха, рассеянное внимание, кашель, шорох, шум, возгласы, сильный шум, уходы из зала, свист. Из этого документа мы можем узнать, что до окончания этой сцены некоторые уходили из зала. В то же время после определенного момента зритель пристально смотрит на сцену, и в конце концов звучат аплодисменты (но не бурные).

Нам повезло, что существует такая партитура реакций зрительного зала, позволяющая узнать, как проходил спектакль Мейерхольда. И если бы сотрудники НИЛ имели некую идеальную диаграмму, они могли бы рассчитать, например, дистанцию между идеальным и настоящим, т. е. реакциями, которые должны быть и которые имели место на самом деле. Это могло бы послужить хорошей иллюстрацией к утверждению Рансьера, что «художник всегда предполагает тождество причины и следствия» [Рансьер 2018: 17].

В связи с проблемой зрителя я хотел бы сказать еще об одной возможности. Ранее я заметил, что если зритель является воспринимающим, то он становится зависимым. На приведенной схеме НИЛ и отражается такое отношение между сценой и зрительным залом. Здесь, однако, можно говорить о присутствии лиц, которые не входят в структуру отношений между сценой и зрительным залом; это мы — те, кто сейчас «читает» эту схему. Но это «чтение» является действием постфактум.

Здесь также незримо присутствует и лаборант НИЛ, который собирает материал для диаграмм и схем и который находится вне фрейма. Опыт лаборанта, очевидно, отличается от опыта зрителя, о котором пишет Рансьер, тем, что он наблюдает структуру отношения между сценой (произведением) и зрительным залом, а не только сцену. Значит, он наблюдает ситуацию, можно сказать складывающуюся, в которой есть элемент случайности. Для него статусы произведения и зрительного зала равны. Именно в этом смысле возникновение фигуры лаборанта означало открытие нового места для зрителя в спектакле.

Как тонко отмечает Клэр Бишоп, «Рансьер утверждает, что система искусства, как мы ее понимали с эпохи Просвещения, — система, которую он называет “эстетическим режимом искусства”, — основана как раз на конфликте и смешении автономии (желания утверждать искусство на расстоянии от отношений “средства-цели”) и гетерономии (то есть размывания границы между искусством и жизнью)» [Бишоп 2018: 48]. Представляя примеры искусства участия (партиципаторного искусства), которые на первый взгляд освобождают зрителя от зависимости, Бишоп утверждает, что они на самом деле уклоняются от эстетического обсуждения, и поэтому художники искусства участия охвачены гетерономией.

В то же время положение лаборантов НИЛ, которые получают эту гетерономию через запись реакции зрительного зала и происходящего на сцене (т. е. через запись ситуации), превращает проблему отношения между сценой и зрительным залом в проблему отношения между театральным пространством и лаборантом. В то время когда происходит наблюдение, оппозиция «пассивность — активность» теряет смысл. Произведение и положение зрительного зала существуют просто как материал лабораторного исследования. Таким образом, изучая схему НИЛ, мы осознаем возможность положения зрителя вне фрейма⁵. Можно сказать и так: лаборант в театре 1930-х годов был призван искать ответы на накопившиеся вопросы о зрителе. Сегодня же обращение к самой фигуре зрителя-лаборанта помогает искать ответы на вопросы, поставленные дискуссией о политике зрительства.

Источники

- Бардовский 1928 — *Бардовский А. Л.* Театральный зритель на фронте в канун Октября. [М.:] Рус. театр. о-во; [Л.: Тип. Лен. правда], 1928.
- Гладков 1990 — *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. / [Сост. и подгот. текста В. В. Забродина]. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2.
- Керженцев 1923 — *Керженцев П. М.* Творческий театр. 5-е изд. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.
- Мейерхольд 1968 — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968.
- Рудницкий 1969 — *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.
- Тарабукин 1998 — Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Ред.-сост. и коммент. О. М. Фельдман. М.: О. Г. И, 1998.
- Третьяков 1988 — *Третьяков С.* Хочу ребёнка. 1-й вариант // Современная драматургия. 1988. Вып. 2. С. 206–237.
- Третьяков 2018 — *Третьяков С. М.* Хочу ребёнка! Пьесы — Сценарий — Дискуссии / Сост. Т. Хофман, Э. Ян Дичек. СПб.: Алетейя, 2018.

⁵ Это не отрицает авторства спектакля, но отрицает авторство ситуации. Того, кто утверждал бы о своем авторстве по отношению к ситуации, я бы назвал диктатором.

Архивные источники

- Протокол 1925 — Протоколы Заседания Теоретической подсекции Театральной Секции. 5 ноября 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 7–7об).
- Протокол 1927 — Протокол доклада П. М. Яacobсона: «Что такое театр». Соединенное заседание Философского отдела и секции Теории Театра / Театральная Секция ГАХН. 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25–25об.).
- Проект 1935–1936 — Проект Положения о научно-исследовательской лаборатории (НИЛ) при театре: Общие и индивидуальные планы научно-исследовательских работ сотрудников лаборатории; сметы, финансовый план, штатное расписание (1935–1936) (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1043. Л. 4).
- Таблицы 1933–1934 — Таблицы записи реакций зрительного зала на спектаклях «Дама с камелиями», составленные Секи-Сано и Л. В. Варпаховским (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1060. Л. 22).

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Литература

- Бишоп 2018 — *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C Press, 2018.
- Гудкова 2013 — *Гудкова В.* Смена караула, или Новый театральный зритель 1920-х годов // Новое литературное обозрение. № 123. 2013. С. 104–130.
- Дмитриевский 2013 — *Дмитриевский В. Н.* Театр и зрители: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Ч. 2: Советский театр 1917–1991 гг. М.: Гос. ин-т искусствознания; Канон+; РООИ «Реабилитация», 2013.
- Егорова 2010 — *Егорова М. Н.* Театральная публика: Эволюция анкетного метода. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2010.
- Ито 2013 — *Ито М.* Сэки Сано в Москве: его деятельность в Театре им. Мейерхольда // Сцена. 2013. № 3. С. 57–62.
- Кулиш, Чепуров 2011 — *Кулиш А. П., Чепуров А. А.* Источниковедение и реконструкция спектакля // Введение в театроведение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. академии театр. искусства, 2011. С. 111–124.
- Леман 2013 — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. М.: ABCdesign, 2013.
- Рансьер 2018 — *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель / Пер. с фр. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.
- Ряпосов 2004 — *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. [Ч.] 2: Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб.: РИК Рос. ин-та истории искусств, 2004.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Schino 2009 — *Schino M.* Alchemists of the stage: Theatre laboratories in Europe. P. Warrington (Trans.). Holstebro [Denmark]: Icarus, 2009.

References

- Bishop, K. (2018). *Iskusstvennyi ad. Partitsipatornoe iskusstvo i politika zritel'stva* [Trans. from Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso Books]. Moscow: V-A-C Press. (In Russian).
- Dmitrievskii, V. N. (2013). *Teatr i zritel'i: Otechestvennyi teatr v sisteme otnoshenii stseny i publiki* [Theatre and audience: Russian theatre in the system of interactions between the stage and the audience] (Part 2) *Sovetskii teatr 1917–1991 gg.* [Soviet theatre, 1917–1991]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia; Kanon+; ROOI “Reabilitatsiia”. (In Russian).
- Egorova, M. N. (2010). *Teatral'naia publika: Evoliutsiia anketnogo metoda* [Theatre audience: The evolution of the questionnaire-based method]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia. (In Russian).
- Fisher-Likhte, E. (2015). *Eстетика перформативности* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).
- Gudkova, V. (2013). *Smena karaula, ili Novyi teatral'nyi zritel' 1920-kh godov* [Changing of the guard, or The new theater spectator in the 1920s]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 123, 104–130. (In Russian).
- Ito, M. (2013). *Seki Sano v Moskve: ego deiatel'nost' v Teatre im. Meierkhol'da* [Seki Sano in Moscow: His works at Meyerhold's Theatre]. *Stsena* [The stage], 2013(3), 57–62. (In Russian).
- Kulish, A. P., Chepurov, A. A. (2011). *Istochnikovedenie i rekonstruktsiia spektaklia* [Source studies and reconstruction of spectacle]. In Iu. M. Barboi (Ed.). *Vvedenie v teatrovvedenie* [Introduction to theatre study], 111–124. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii teatral'nogo iskusstva. (In Russian).
- Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr* [Trans. from Lemann, H.-T. (2005). *Postdramatische Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren]. Moscow: ABCdesign. (In Russian).
- Rans'er, Zh. (2018). *Emansipirovannyi zritel'* [Trans. from Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique]. Nizhny Novgorod: Krasnaia lastochka. (In Russian).
- Riaposov, A. Iu. (2004). *Rezhisserskaia metodologiia Meierkhol'da* [Meyerhold's directorial methodology], (Vol. 2) *Dramaturgiia meierkhol'dovskogo spektaklia: mysl', zritel', teatral'nyi montazh* [Meyerhold's performance dramaturgy: Idea, spectator, theatrical editing]. St. Petersburg: RIK Rossiiskogo instituta istorii iskusstv. (In Russian).
- Schino, M. (2009). *Alchemists of the stage: Theatre laboratories in Europe*. P. Warrington (Trans.). Holstebro [Denmark]: Icarus.

* * *

Информация об авторе

Масару Ито

научный сотрудник,
Центр славянских исследований,
Университет Хоккайдо
Japan, 060-0809, Sapporo, Kita-ku, Kita 9
Nishi 7
Тел.: +81 (11) 706-2388
✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Information about the author

Masaru Ito

Researcher,
Slavic-Eurasian Research Center,
Hokkaido University
Japan, 060-0809, Sapporo, Kita-ku, Kita 9
Nishi 7
Tel.: +81 (11) 706-2388
✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Ю. Г. Лидерман

ORCID: 0000-0003-4599-9818

✉ liderman-ug@gaopera.ru*Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

НАУЧНЫЙ СЕМИНАР КАК ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ. ТЕАТРАЛЬНАЯ ЛАБОРАТОРИЯ КАК НАУЧНЫЙ СЕМИНАР (ОЧЕРК К ТЕОРИИ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 1970–1990-х годов в СССР)

Аннотация. В статье рассматривается ценностная и мотивационная структура взаимодействий на домашних семинарах в СССР 1970–1990-х годов и их связь с театральными лабораториями 1970–1990-х годов (главным образом речь идет о Лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством кандидата искусствоведения И. П. Уваровой и лаборатории «Школы драматического искусства» А. А. Васильева). Теория автора-производителя, предложенная Вальтером Беньямином, позволяет говорить о том, что домашние семинары и студийный театр в СССР 1970-х годов можно рассмотреть как лаборатории новых средств (интеллектуального) производства для сообщества производителей. Опыт коллективного мышления эстетизировался и сообществом научной интеллигенции, и сообществом театральных практиков. Исчезновение советской научной и художественной номенклатуры повлекло за собой исчезновение и забвение практик интеллектуальной самодеятельности.

Ключевые слова: философский семинар, неофициальная культура в СССР, театральная лаборатория, самодеятельность, автор-производитель, понятие «лаборатория», театральность, зрелищность

Для цитирования: Лидерман Ю. Г. Научный семинар как театральная лаборатория. Театральная лаборатория как научный семинар (очерк к теории неофициальной культуры 1970–1990-х годов) // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 120–131. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-120-131.

Статья поступила в редакцию 19 апреля 2019 г.

Принято к печати 25 мая 2019 г.

Yu. G. Liderman

ORCID 0000-0003-4599-9818:

✉ liderman-yg@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)*

SCIENTIFIC SEMINAR AS THEATER LABORATORY. THEATER LABORATORY AS SCIENTIFIC SEMINAR (TOWARDS A THEORY OF 1970s–1990s UNOFFICIAL CULTURE IN THE USSR)

Abstract. The article discusses the values and motivations of interactions at home seminars and their relationship with theater laboratories in the USSR during the 1970s–1990s. The case study focuses on the Laboratory of Directors and Artists of Puppet Theaters under the guidance of the Candidate of Art History I. P. Uvarova and the Laboratory of the School of Dramatic Art of Anatoly Vasiliev. Anatoly Vasiliev’s “laboratory revolution” can be placed not only in the context of changing theatrical forms in experimental theater, but also in the context of the sociology of intellectual communities in the USSR in the second half of the 20th century.

The theory of the author as producer, put forward by Walter Benjamin, allows us to consider home workshops and studio theater in the USSR of the 1970s as laboratories of new means of intellectual production for the community of producers.

The experience of collective thinking was aestheticized by both the community of scientific intelligentsia and the community of theatrical practitioners. Unofficial theater and scientific communities in the USSR were held only by shared values and motivations, and not by common goals. The disappearance of the Soviet scientific and artistic *nomenklatura* entailed the disappearance and oblivion of practices of intellectual amateur activity.

Keywords: philosophical seminar, unofficial culture in the USSR, theater laboratory, “samodeiatel’nost” [amateur activity], author as producer, the concept of “laboratory”, theatricality, visual appeal.

To cite this article: Liderman, Yu. G. (2019). Scientific seminar as theater laboratory. Theater laboratory as scientific seminar (Towards a theory of 1970s–1990s unofficial culture in the USSR). *Shagi / Steps*, 5(4), 120–131. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-120-131.

Received April 19, 2019

Accepted May 25, 2019

Ни Маркс, ни кто бы то ни было еще никогда всерьез не ставили знак равенства между рабочим классом и какими-либо конкретными обычаями, привычками, нравами и т. п. Рабочий класс — это теоретическое понятие, а не сувенирная фотография, и оно указывает на субъекта, производящего абсолютную и относительную прибавочную стоимость.

П. Вирно. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни

Слово *лаборатория* как эстетическое понятие в театральном контексте России второй половины XX в. появилось благодаря многолетней художественной практике и теоретической работе режиссера театра и кино Анатолия Васильева. Он использовал это понятие вслед за Ежи Гротовским для того, чтобы более дифференцированно обозначать виды занятий в своей труппе или на своем курсе в России и за рубежом, где он неоднократно работал с 1990-х годов. Я говорю так, потому что именно благодаря деятельности Анатолия Васильева в критическом и аналитическом языке русского театроведения по отношению к современному театральному процессу в России у понятия *лаборатория* появилось эстетическое измерение. Употребление слова *лаборатория* в театральной критике в 1990-е годы претерпело значительные изменения по сравнению с официальным употреблением в литературе и прессе, связанных с Союзом театральных деятелей (СТД), где этот термин употреблялся с 1960-х годов для обозначения занятий практиков театра разного рода. СТД организовывал режиссерские лаборатории, лабораторию театральных критиков, лабораторию музыкальных театров, лабораторию художников Сибири и мн. др. В отличие от этого процесса и, что немаловажно, вопреки этому процессу, Анатолий Васильев «взял» это слово и переозначил его, сделав символом альтернативного (несоветского) театрального устройства. Согласно рассуждению де Серто, «взятие» слова может пониматься как политическое действие [Серто 2013]. Несмотря на то что Анатолий Васильев всегда открещивался от политических мотивов своих поступков, его жесты носили и до сих пор носят оппозиционный характер. Если до перестройки его стратегию можно было расценить как конфликтную по отношению к театральной номенклатуре, театральной доктрине, то сегодня он действует наперекор рынку или публике, ожидающей появления новых «шедевров маэстро».

В иностранной прессе слово *лаборатория* используется при описании работы Анатолия Васильева с итальянскими, французскими и другими актерами с начала 1990-х годов (см.: [Бадретдинова 2003]). В русскоязычном контексте это понятие входит в триаду «школа — лаборатория — театр», которая стала оригинальной концепцией основанного Васильевым театра «Школа драматического искусства» (ШДИ), открытого в Москве на Сретенке в 1987 г. Васильев развивал свою концепцию в многочисленных выступлениях, семинарах, интервью. В публикациях критиков и в изданиях, связанных со «Школой драматического искусства», эта концепция прямо упоминается, начиная с фестиваля, проведенного учениками Анатолия Васильева в 1990 г. в Ленинграде [Школа 1990]. В отличие от *школы* и *театра*, понятие *лаборатория* в момент его нового вхождения в театральный лексикон СССР начала 1990-х годов остро воспринималось современниками. Объем этого понятия в восприятии критики определялся прежде всего ореолом автономии, закрытости, который окружал работу Васильева и на его режиссерском курсе в ГИТИСе (ул. По-

варская, д. 20), и позже, в ШДИ. Этот контекст возвращал к прямому смыслу слова, к режиму, допущениям, пространству и коллективу познавательного или производственного эксперимента. В этом контексте критики находили оправдание этому слову в подчинении лабораторной работы «репетиционному процессу» или «процессу обучения» Дело в том, что Васильев охранял свои художественные практики. Чем больше интереса проявляло театральное сообщество, тем более ритуализованным становился сам акт «допуска» к наблюдению за процессом¹. Критика могла воспринимать такой режим по аналогии с режимом допуска к работе секретных научных лабораторий. В то же время в «понятийной матрице» советского критика целью театра и театрального образования был спектакль, поэтому лабораторный характер методов Анатолия Васильева мог объясняться как подготовительный, включенный в репетиционный процесс подготовки финального результата. Еще одной линией (историко-театральной), определявшей понимание этого слова критическим сообществом, был контекст личных и творческих отношений Анатолия Васильева и Ежи Гротовского: употребление Васильевым слова *лаборатория* воспринималось как обозначение художественного родства. И, наконец, использование понятия *лаборатория* могло читаться как знак преемственности по отношению к самым известным лабораториям начала XX в., скажем, к лаборатории Всеволода Мейерхольда.

Мне хочется подчеркнуть, что и буквальное (словарное), и «историко-театральное» понимание слова *лаборатория* современной по отношению к экспериментам Анатолия Васильева критикой выявляло общепризнанные конвенции, согласно которым целью работы режиссера и актеров считается создание спектакля; русский экспериментальный театр вторичен по отношению и к «западному», и к «русскому авангардному театру»; время формального театра в России связано с деятельностью представителей театрального авангарда рубежа веков и осталось в прошлом.

Критика прощала Анатолию Васильеву «вольность» использования понятия *лаборатория* в качестве привилегии за международное признание достижений искусства из новой свободной России, при этом для осмысления его педагогической и режиссерской деятельности критики пользовались аналогиями с современными им театральными явлениями и понятийным аппаратом, унаследованным у советской театральной критики. Художественным практикам Васильева находили место в «студийном движении», определяли их через сравнение стиля его спектаклей со спектаклями русского театра XX в. или с режиссерскими методами его учителей. Однако ни то ни другое сегодня не только не проясняет характер открытий Анатолия Васильева, но даже отодвигает от их понимания и анализа. Теоретическое новаторство режиссера, связанное с выделением структуры, автономной по отношению к обучению профессии и к производству самого результата — структуры «лаборатории» как места «лабораторной работы», как третьего элемента его театрального «предприятия», — как правило, не осмыслялось в качестве отдельной эстетической революции в театре, а виделось частью репетиционного процесса, необходимым элементом работы или воспринималось как обусловленное характером

¹ Зрительские ритуалы подробно проанализированы в моей статье [Лидерман 2000].

Васильева, как прихоть режиссера-авангардиста в подготовке того или иного, пусть даже и не осуществленного спектакля.

В начале 1990-х годов, когда я, будучи студенткой театрального института, начала узнавать о театре Анатолия Васильева, самое сильное впечатление на меня произвел тот факт, что в нем занимались платоновскими диалогами. Я пишу об этом не из сентиментальных чувств по отношению к прошлому; хочу подчеркнуть, что сильнейший аффект от этого факта (посмотреть на репетиции, даже будучи частью театрального сообщества, было крайне затруднительно, если не невозможно) будил и подогревал интерес к тайным практикам в студии на Поварской. Этот аффект возникал как реакция на нарушение (деконструкцию) профессиональных конвенций советского театра, в котором индустрия театра предполагала специализированные тексты (драматургию), специализированных людей (профессионалов), специализированные знания (история театра и театральная педагогика) и специализированные места (театральные здания). Порядок доступа к ресурсам и корпус источников контролировался при помощи системы театральных организаций. Появление в театре философских текстов в качестве источника, а не литературы, поражало воображение, указывая на ощущаемый всеми вовлеченными в театральный процесс дефицит теории, т. е. инструментов осмысления того дела, к которому ты причастен.

Изучение социального характера неофициальных художественных и интеллектуальных практик в СССР после конца 1950-х годов дает мне возможность поставить «лабораторную революцию» Анатолия Васильева не только в контекст изменения театральных форм в экспериментальном театре XX в., но и в контекст социологии интеллектуальных сообществ в СССР второй половины XX в. Я полагаю, что изучение истории искусства, науки и философии этого периода дает возможность говорить о том, что театральные лаборатории 1990-х и 2000-х годов² и внеинституциональные научные (включая философские) семинары можно понимать как типологически близкие объединения (несмотря на различия в тематической направленности и составе участников) вне цеховой и дисциплинарной принадлежности.

Выявление общей для разных сообществ мотивации к объединению, общих ценностей и общего понимания своей деятельности может дать возможность современному исследователю проследить трансфер идей в неофициальной интеллектуальной культуре в СССР, а также ответить на вопрос, почему после исчезновения социалистического государства интеллектуальные связи, возникшие в условиях неофициальной культуры, в своем подавляющем большинстве не институционализировались, а исчезли почти бесследно³. Если допустить, что лабораторная работа в домашних семинарах строилась на принципах самодеятельности, добровольности, то из этого следует тот факт, что данные сообщества удерживались лишь общими ценностями и мотива-

² Я опираюсь главным образом на опыт работы Анатолия Васильева и учрежденной им Независимой академии эстетики и свободных искусств, а также Лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. П. Уваровой.

³ Иногда вопросом невоспроизводимости семинарских связей после ослабления советских институтов управления наукой задаются и другие исследователи культуры домашних семинаров в СССР. Н. В. Брагинская [2006], например, очерчивает возможность установления связи между гуманитарной наукой 1990-х и домашними семинарами.

циями, а не общими целями. Именно исчезновение общих ценностей (выявлению которых и нужно уделять внимание при изучении самостоятельной науки и искусства в СССР) повлекло за собой и утрату социальных связей. Понять мотивационную и ценностную общность научного и художественного сообществ после середины 1960-х годов, когда надежды на либерализацию публичной жизни в СССР были утрачены, можно, если представить себе, что «катакомбная»⁴ культура и ее деятели (как художники в широком смысле, так и ученые) исходили из острой нехватки инструментов мышления. Я имею в виду, что интеллектуальное сообщество — а ощущение нехватки инструментов мышления объединяло тех, кто идентифицировал себя как исследователей, с теми, кто видел свою деятельность как творческую, — остро ощущало дефицит источников, возникший в результате государственного контроля над доступом к информации, и дефицит метода, сформировавшийся как результат идеологической доктрины, положенной в основу интеллектуальной работы⁵. Сегодня такое утверждение может показаться банальным, мне же оно кажется продуктивным, поскольку способно помочь увидеть, что целью регулярных семинарских встреч внутри самостоятельных научных и художественных сообществ их участники полагали знакомство с новыми источниками и освоение новых способов мыслить.

Коллективное мышление и театральность

Растущий корпус зафиксированных воспоминаний о различных кружковых формах взаимодействия в художественной и научной среде в конце 1960-х — 1980-е годы может послужить историку и социологу культуры. Ведь наряду с ростом корпуса свидетельств о прошлом интеллектуальных сообществ авторы воспоминаний вынуждены комментировать то, о чем они рассказывают, а значит, увеличивать дистанцию по отношению к событиям прошлого. Эта дистанция необходима исследователю для того, чтобы рискнуть конвенциями институциональных историй и позволить себе задать социологические и антропологические перспективы для нового историописания.

Какие же общие черты мы можем увидеть в деятельности художественных, научных и философских сообществ в СССР второй половины XX в.? Как выявить состав мотиваций, общее понимание интеллектуальной работы и ценностные установки тех, кто поддерживал внеинституциональные профессиональные взаимодействия и самостоятельные (говоря на современном тем взаимодействиям языке) художественные коллективы⁶?

⁴ Я использую эпитет Э. И. Неизвестного [1991] в кавычках для указания на то, что этот феномен неофициальной культуры во второй половине XX в. в России еще не имеет одного безусловного академического эпитета. В качестве таковых используются определения «вторая», «андеграундная», «неофициальная», но каждое из них вызывало споры и не прижилось как единственное.

⁵ Подробнее о семинарском характере науки и о дефиците источников см.: [Левада 1996].

⁶ Слово самостоятельность само по себе заслуживает особого внимания в перспективе исследуемого нами предмета. Как и понятие лаборатория, «захваченное» в начале 1990-х Анатолием Васильевым, понятие самостоятельность было местом борьбы номенклатурного и «свободного» употребления, о чем см.: [Васильева 2014].

Для изучения театральных лабораторий и неформальных научных и художественных объединений как нельзя лучше могут подойти некоторые позиции производственной эстетики, сформулированные Вальтером Беньямином в 1934 г. В своем знаменитом докладе «Автор как производитель» Беньямин описал функцию пролетарского (авангардного) автора как инженера-изобретателя новых средств производства для сообщества производителей культуры [Беньямин 2010]. Деятельность Сергея Третьякова и Бертольда Брехта стали для него образцами, которые требовали теоретического истолкования.

В этом тезисе Беньямина для меня важны обе составляющие. С одной стороны, изобретение новых средств производства, а в случае с научными и театральными лабораториями можно говорить о работе над методом, потому что именно за этим, как мне кажется, участники неформальных объединений собирались на регулярные встречи. А с другой стороны, производство новых средств для производителей позволяет наиболее правдоподобно объяснить, откуда в театральной лабораторной работе появилась необходимость введения ограничения на участие.

Для такого понимания как нельзя лучше подходит понятие *лаборатория*, которое Анатолий Васильев в начале 1990-х введет в широкое распространение в среде театрального сообщества.

Интересно (и это будет первым тезисом в моем тексте) что в кружковой лабораторной работе в СССР 1970-х годов процесс рождения новых средств (интеллектуального) производства для сообщества производителей приобретает коллективный характер и эстетизируется сообществом вовлеченных в семинарскую или студийную жизнь.

Я использую понятие «лабораторная работа» для обозначения ценности, которую придавали процессу коллективного интеллектуального труда те, кто был вовлечен во внеинституциональные научные и художественные взаимодействия. Это возвышенное отношение к добровольной (неслужебной), коллективной (вне списка должностных обязанностей) деятельности сближало участников неформальных научных и творческих объединений на фоне принудительной социальности, в том числе социальности интеллектуального труда, которая тщательно контролировалась научной и художественной номенклатурой⁷. Чтобы проверить тезис о высоком статусе тех форм интеллектуального труда, которые опровергали служебные нормативы, необязательно прибегать к дискурсивному анализу письменных источников или устных свидетельств. В текстах аналитического или мемуарного характера стоит обратить внимание на театральность семинарской или студийной работы⁸.

Позволю себе уточнить. В воспоминаниях о семинарах, на которых выступали и которые инициировали Г. П. Щедровицкий, М. К. Мамардашвили, Ю. А. Левада, В. С. Библер, многие подчеркивают именно ценность самого

⁷ Ценность добровольных исследовательских и художественных коллективов в послевоенном СССР стала осознаваться вследствие полного уничтожения общественных организаций, в том числе научных и художественных объединений, предпринятого советской властью в 1920–1930-е годы. Этот процесс подробно исследован Т. П. Коржихиной [1997].

⁸ Например, театральности семинаров В. С. Библиера был посвящен доклад Н. И. Кузнецовой на круглом столе к 100-летию В. С. Библиера (12 сентября 2018 г., Институт высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, Москва) [Кузнецова 2018].

зрелища, а также артистизм или особую манеру докладчика. Я полагаю, что появление сюжетов о захватывающих, неповторимых, незабываемых (здесь возможны и другие эпитеты, отсылающие к эстетическому переживанию) выступлениях не случайно, они передают впечатление публики, которое производил именно процесс изобретения новых средств производства знания (в случае философского семинара, так же как и в случае театральной лаборатории, гораздо позже, в конце 1980-х — 1990-е годы, новых типов мышления) для производителей, т. е. других участников семинара, как правило, тоже вовлеченных в интеллектуальную деятельность.

Например, Н. И. Кузнецова, историк науки, участник и инициатор домашних философских семинаров, пишет о семинаре Г. П. Щедровицкого на психфаке МГУ как о самом зрелищном событии послевоенной философии в СССР [Кузнецова 2016].

Расширение «источниковедческой базы» и междисциплинарность

Возможность сопоставления деятельности Г. П. Щедровицкого и возникновения лабораторных форм театра в рамках деятельности СТД и ГИТИСа (лаборатория И. П. Уваровой и лаборатории ШДИ А. А. Васильева) может дать явление и понятие самодеятельности [Васильева 2014]. Общими установками для участников домашних семинаров, неформальных объединений в научно-исследовательских институтах и театральных студиях были ценности добровольной коллективности, расширения корпуса источников и освоения инструментов междисциплинарного мышления. «Дело в расширении поля информации, в расширении объема легких, так сказать, в углублении дыхания. Дело в том, чтобы увеличить угол обзора искусства, современности и в конечном итоге самой жизни» [Уварова 1999: 9–10], — так по-своему поэтично сформулировала задачу очередной лаборатории режиссеров и художников в приветственной речи ее руководитель И. П. Уварова.

И здесь мне хотелось бы предложить второй тезис, согласно которому театральные лаборатории 1990-х (прежде всего проекты Ирины Уваровой и Анатолия Васильева) возникли как перенос этоса научных семинаров «катакомбной» культуры в театральную среду. Если для многих неформальных объединений в научной среде были свойственны занятия «художественной самодеятельностью» (рисование шаржей, сочинение сатирических пьес, постановка капустников), то театральные лаборатории заимствовали форматы научной работы. Для лабораторной работы Анатолия Васильева также была характерна работа над «оригинальностью» мышления, в которой большую роль играло расширение корпуса источников и обучение новым методам связи социальных и художественных фактов⁹.

Анатолий Васильев основывает альманах «Академические тетради», выходивший в 1995–2001 гг. под эгидой театра «Школа драматического искусства» и созданной им Независимой академии эстетики и свободных искусств. Выпуски альманаха структурированы по-разному, среди них есть тематиче-

⁹ См. об этом в статье О. Н. Купцовой о сборниках, выпускавшихся Лабораторией режиссеров и художников театра кукол И. П. Уваровой в 1990–2000-е годы [Купцова 2006].

ские номера, в том числе выпуск, посвященный теории театра, а последний выпуск составлен из текстов пьес, до того не публиковавшихся. Стенограммы работы над пушкинским спектаклем актеров лаборатории «Школы драматического искусства» опубликованы как часть одной тетради [Бадретдинова 1996].

Материалы стенограмм Лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. П. Уваровой похожи на междисциплинарные культурологические коллективные монографии, где ключевыми оказываются понятия *смех, балаган, ритуал* и др., изучение которых разворачивается как разговор представителей различных дисциплин. О междисциплинарности как о ресурсе либеральной мысли я впервые услышала от И. П. Уваровой. В разговоре со мной и Верой Сенькиной (интервью 2018 г.) она рассказывала о том, какое влияние на концепцию и сам характер лаборатории под ее руководством, просуществовавшей более 30 лет, оказал журнал «Декоративное искусство». Согласно Уваровой, сама его рубрикация демонстрировала возможность циркуляции идей между различными ведомствами и дисциплинами и необходимость культурологического мышления.

Именно в рамках неофициальных семинаров и их практик появились ценностные структуры, которые были воспроизведены художественным (театральным) сообществом и в 1990-е годы реализовались в том числе в ряде публикаций.

Иерархии советских институций неформальные сообщества противопоставляли предпочтение дружеских связей (организацию по типу содружества, компании), доктринальному мышлению — плюрализм, службе — самостоятельность. Серьезное отношение исследователей к таким понятным и даже тривиальным оппозициям может иметь важные последствия, поскольку они открывают широкий горизонт истолкования различного рода казусов, внутригрупповых ритуалов, мотиваций, разделяемых убеждений. Например, ценность плюрализма (междисциплинарности, как мы сейчас бы сказали) объясняет принципы многолетней организации таких разных семинаров, как семинар Ю. А. Левады в Институте конкретных социальных исследований и домашний семинар Р. М. Фрумкиной, которые, будучи инициированными представителями социологии и лингвистики, были все-таки не узко социологическим и не лингвистическим семинарами, а строились на обсуждении проблематики самых различных дисциплин и школ. В рассказе о специфике семинара Ю. А. Левады Л. Д. Гудков специально подчеркивает: «Это не был социологический семинар, это очень важно понять» [Отдел 2010: 6-я мин.]. Р. М. Фрумкина в 2009 г. формулирует суть своего семинара так:

Сегодня я сказала бы, что мы занимались общими вопросами методологии гуманитарных наук и поисками метаязыка для их обсуждения. Однако в те поры подобные слова я постеснялась бы произнести. «Методология» — это было что-то идеологическое: ведь никакой другой методологии, кроме марксистской, существовать не позволялось. В современных терминах можно сказать, что наш семинар осуществлял достаточно фундаментальный культурный проект «Познавательные процедуры в науках о языке и мышлении: каноны или обычаи?» [Фрумкина 2009].

Об эстетике добровольного, любительского, спонтанного научного общения и ценности добытых в таких формах общения идей говорят в своих воспоминаниях участники другой культуры. Например, Эрнст Неизвестный строит теоретическое рассуждение о культуре андеграунда именно на противопоставлении системы (машины) и выживания в узких коридорах, пещерах этой системы:

А система представляет собой машину, отлаженную машину. И места, занимаемые человеком, являются ячейками, лунками внутри машины, так что работает место, а не человек, находящийся там. Человек может создать микро колорит [sic!] внутри этой камеры, и всякий, кто пытается персонально на нее повлиять, вылетает из машины или уничтожается ею [Неизвестный 1991: 6].

Сопоставление добровольных научных и художественных объединений в СССР 1960–1990-х годов проявляет исследовательские возможности наблюдения за вариациями символического опосредования таких значимых для советской интеллигенции оппозиций коллективного производства интеллектуальных ценностей (знания, метода), как система/вольница, номенклатура/содружество, доктрина/плюрализм.

Вне социальных контекстов принудительного коллективизма и догматического контроля над методами и целями исследований в организации интеллектуального труда сверхценность, притягательность «лабораторной работы» и того, что она влечет за собой (закрытость, ограниченность узким кругом посвященных и т. д.), уступают место сверхценности производительности, конкурентности интеллектуального продукта. Понятие *лаборатория* «секюляризировалось» и широко распространилось в официальном языке культурного производства в 1990-е годы. Тогда, когда междисциплинарные исследовательские и образовательные домашние семинары институционализировались в России в университетской науке в культурологических исследовательских проектах и образовательных центрах.

Источники

Отдел 2010 — Отдел: Документальный проект Александра Архангельского: 8 серий.

Сер. 6: Испытательный роман / ГТКРК «Культура». 2010.

Школа 1990 — Школа. Опыт самостоятельного творчества // Лаборатория — фестиваль Анатолия Васильева. Л.: [б. и.], 1990. С. 3–8.

Литература

Бадретдинова 1996 — Пушкинские репетиции в конспектах актеров лаборатории «Школа драматического искусства» (сезон 1994/1995 гг.) / Подгот. М. Бадретдинова // Академические тетради [Независимая академия эстетики и свободных искусств, театр «Школа драматического искусства»]. 1996. № 2. С. 114–116.

Бадретдинова 2003 — Библиогр. указатель: Театр «Школа драматического искусства». Спец. вып. / Науч.-библиогр. ред. Л. Р. Левиной; Библиогр. ред. и корр. В. Е. Еремеевой; Общ. науч. ред. М. А. Бадретдиновой. М.: Б. и. 2003. № 1: По материалам отеч. изданий. № 2: По материалам заруб. изданий.

- Брагинская 2006 — *Брагинская Н. В.* Домашние семинары 1970-х: Материал к выступлению // Русский журнал. 2006. 31 окт. URL: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Domashnie-seminary-1970-h>.
- Беньямин 2010 — *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. с нем. // Логос. 2010. № 4(77). С. 122–142.
- Васильева 2014 — *Васильева З.* Самодеятельность: в поисках советской модерности // Новое литературное обозрение. 2014. № 4(128). С. 54–63.
- Коржихина 1997 — *Коржихина Т. П.* Извольте быть благонадежны! (Об отношении власти к обществу) / Вступ. ст. А. С. Сенина. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1997.
- Кузнецова 2016 — *Кузнецова Н. И.* Философия в советском андеграунде: практики выживания // Высшее образование в России. 2016. № 5(201). С. 80–91.
- Кузнецова 2018 — *Кузнецова Н. И.* Неформальные философские семинары в России: В. С. Библер и другие: [Видеозапись доклада на круглом столе «100-летие В. С. Библера». 12 сентября 2018 г. Москва, Институт высших гуманитарных исследований Российский государственный гуманитарный университет] // Videoivgirgu: [Канал на YouTube]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fkMlfofs_ME.
- Купцова 2006 — *Купцова О. Н.* О наших «сборниках с веревочками». Заметки редактора или опыт авторцензии // Сцена. 2006. № 5(43). С. 19–20.
- Левада 1996 — *Левада Ю. А.* Научная жизнь — была семинарская жизнь // Социологический журнал. 1996. № 3–4. С. 236–245.
- Лидерман 2000 — *Лидерман Ю. Г.* Храм после евроремонта, или Как сделано «высокое» в театре-студии А. Васильева // Знамя. 2000. № 11. С. 208–213.
- Неизвестный 1991 — *Неизвестный Э.* Катакомбная культура и власть // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 3–28.
- Серто 2013 — *Серто М. де.* Взятие речи / Пер. с фр. П. Арсеньева // Транслит. № 13. 2013. С. 118–124.
- Уварова 1999 — Ритуал. Театр. Перформанс: Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой: Сб. ст. / Ред. И. Уварова. М.: Ин-т «Открытое общество», 1999.
- Фрумкина 2009 — *Фрумкина Р. М.* Домашний семинар как стиль жизни // Троицкий вариант — Наука. 2009. 17 февр. URL: <https://trv-science.ru/2009/02/17/domashnij-seminar-kak-stil-zhizni>.

References

- Badretdinova, M. (Ed.). (1996). Pushkinskie repetitsii v konspektakh akterov laboratorii “Shkola dramaticheskogo iskusstva” (sezon 1994/1995 gg.) [Rehearsals of Pushkin spectacles in actors’ summaries at the theater laboratory “School of Dramatic Art”]. *Akademicheskie tetradi* [Academic notebooks], 1996(2), 114–116. (In Russian).
- Braginskaia, N. V. (2006, October 31). Domashnie seminary 1970-kh: Material k vystupleniiu [Home seminars of the 1970s: Material for the lecture]. *Russkii zhurnal* [Russian journal]. Retrieved from <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Domashnie-seminary-1970-h>. (In Russian).
- Ben’iamin, V. (2010). Avtor kak proizvoditel’ [Trans. from Benjamin, W. (1991). Autor als Produzent. *Gesammelte Schriften* (Vol. 2, Part 2), 683–701. Frankfurt-am-Mein: Suhrkamp]. *Logos*, 2010(4(77)), 122–142. (In Russian).
- Frumkina, R. M. (2009, February 17). Domashnii seminar kak stil’ zhizni [Home seminar as a style of life]. *Troitskii variant — Nauka* [The Troitsk variant — Science]. Retrieved from <https://trv-science.ru/2009/02/17/domashnij-seminar-kak-stil-zhizni>. (In Russian).
- Korzhikhina, T. P. (1997). *Izvol’te byt’ blagonadezhny! (Ob otnoshenii vlasti k obshchestvu)* [Please be loyal! (About the attitude of government towards society)]. A. S. Senin (Intro.). Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet. (In Russian).

- Kuptsova, O. N. (2006). O nashikh “sbornikakh s verevochkami”. Zametki redaktora ili opyt avtoretsenzii [About our “notebooks with ropes”. Editorial comment or an experiment in self-review experience]. *Stsena* [Scene], 2000(5(43)), 19–20. (In Russian).
- Kuznetsova, N. I. (2016). Filosofii v sovetskom andegraunde: praktiki vyzhivaniia [Philosophy in the Soviet underground: practices of surviving]. *Vyshee obrazovanie v Rossii* [Higher education in Russia], 2016(5(201)), 80–91. (In Russian).
- Kuznetsova, N. I. (2018, Sept. 21). Neformal’nye filosofskie seminary v Sovetskoj Rossii: V. S. Bibler i drugie [Informal seminars on philosophy in Soviet Russia: V. S. Bibler and others] (A video record of the presentation on the round table “100th anniversary of V. S. Bibler”. Moscow, Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities). *Videoivgirgu*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=fkMlfofs_ME. (In Russian).
- Levada, Iu. A. (1996). Nauchnaia zhizn’ — byla seminarskaia zhizn’ [Scientific life was seminaristic life]. *Sotsiologicheskii zhurnal* [Journal of Sociology], 1996(3–4), 236–245. (In Russian).
- Levina, L. R., Ereemeeva, V. E., Badretdinova, M. A. (Eds) (2003). *Bibliograficheskii ukazatel’: Teatr “Shkola dramaticheskogo iskusstva”* [Bibliographic index: “School of Dramatic Art”], Special issue, No. 1, *Po materialam otechestvennykh izdaniĭ* [Theater in the Russian press], No. 2. *Po materialam zarubezhnykh izdaniĭ* [Theater in the foreign press]. Moscow: [n. p.]. (In Russian).
- Liderman, Yu. G. (2000). Khram posle evroremonta, ili Kak sdelano “vysokoe” v teatre-studii A. Vasil’eva [The temple after European renovation, or How “the elevated” is created in Anatoly Vasiliev’s “School of Dramatic Art”]. *Znamia* [Banner], 2000(11), 207–218. (In Russian).
- Neizvestnyi, E. (1991). Katakombnaia kul’tura i vlast’ [Catacomb culture and government]. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 1991(10), 3–28. (In Russian).
- Serto, M. de (2013). Vziatie rechi [Trans. from Certeau, M. de (1994). *La Prise de parole, et autres écrits politiques*. L. Giard (Ed.). Paris: Édition du Seuil]. *Translit*, 13, 118–124. (In Russian).
- Uvarova, I. (Ed.) (1999). *Ritual. Teatr. Performans: Materialy stenogramm laboratorii rezhisserov i khudozhnikov teatrov kukol pod rukovodstvom I. Uvarovoi* [Ritual. Theater. Performance. Transcripts of Irina Uvarova’s seminars for directors of puppet theaters and artists]. Moscow: Institut “Otkrytoe obshchestvo”. (In Russian).
- Vasil’eva, Z. (2014). Samodeiatel’nost’: v poiskakh sovetskoj modernosti [“Samodeiatel’nost’”: In search of Soviet modernity]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2014(4(128)), 54–63. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Юлия Геннадиевна Лидерман

кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-
культурных исследований,
Школа актуальных гуманитарных
исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, 82
Тел: +7 (499) 956-96-47
✉ liderman-yg@ranepa.ru

Information about the author

Yulia G. Liderman

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Researcher,
Laboratory of Historical
and Cultural Studies,
School of Advanced Studies
in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ liderman-yg@ranepa.ru

Н. О. Якубова

ORCID: 0000-0002-2304-8256

✉ natalia_yakubova@mail.ru

Венский университет музыки и перформативных искусств
(Австрия, Вена)

КАБАРЕ КАК ЛАБОРАТОРИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА? СЛУЧАЙ РЕЙНХАРДТОВСКОГО КРУЖКА: ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ. ОТ «ШУМА И ДЫМА» ДО «ЭЛЕКТРЫ» ГОФМАНСТАЛЯ

Аннотация. В статье прослеживается роль, которую сыграла Гертруда Айзольдт в формировании театра Макса Рейнхардта. Его кабаре «Шум и дым» возникло из своеобразного «мужского клуба» (1901). Однако в первых спектаклях театра, родившегося из этого кабаре (по Стриндбергу, Уайльду, Ведекинду и Гофманстально), доминировал женский элемент, воплощаемый именно Айзольдт. Критики, однако, отмечали в ее образах прежде всего телесную слабость, несоответствие нормам «зрелой женственности». Не в этом ли близость Айзольдт проекту Рейнхардта? Его кабаре во многом тоже представляет «перформанс слабости». Кабаре учит относиться к литературному тексту не как к материалу для «идеального воплощения», а как к материалу для игры, в том числе построенной на опрокидывании ожиданий. Этот «перформанс слабости» позволяет Гертруде Айзольдт (до этого обреченной на амплу инженю и травести) мечтать о таких героинях, как Саломея или Лулу, и играть их, своим интеллектуализмом преодолевая господствующее представление, что эти роли созданы, чтобы показать соблазнительность женской плоти.

Постановка «Электрик» Гофмансталья (1903) представляет собой важный поворотный момент в истории театра Рейнхардта. Начав с «реабилитации» таких современных ему авторов, как Стриндберг или Ведекинд (что парадоксальным образом не означало их восхваления, а скорее — полемический диалог с ними), в «Электрике» театр заявляет о своем праве бросать вызов также античной классике, разворачивая свои собственные смыслы через резкий контраст к тому образу античности, который традиция и предшествующий театралный опыт диктуют зрителям.

Ключевые слова: модернистский театр, гендер, кабаре, Гертруда Айзольдт, Макс Рейнхардт, Гуго фон Гофмансталь

Благодарности. Исследовательский проект «Гуго фон Гофмансталь и исполнительницы его произведений» поддержан Австрийским фондом науки (грант M2330–G30).

Для цитирования: Якубова Н. О. Кабаре как лаборатория режиссерского театра? Случай рейнхардтовского кружка: гендерные аспекты. От «Шума и дыма» до «Электры» Гофмансталя // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 132–148. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-132-148.

*Статья поступила в редакцию 19 апреля 2019 г.
Принято к печати 11 июля 2019 г.*

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

N. Jakubova

ORCID: 0000-0002-2304-8256

✉ natalia_yakubova@mail.ru

University of Music and Performing Arts Vienna
(Austria, Vienna)

CABARET AS LABORATORY OF DIRECTOR-CENTERED THEATRE? THE CASE OF REINHARDT'S CIRCLE: GENDERED PERSPECTIVE. FROM "SCHALL UND RAUCH" TO *ELEKTRA* BY HOFMANNSTHAL

Abstract. The aim of the text is to analyze Gertrud Eysoldt's role in the formation of Max Reinhardt's theatre. His cabaret "Schall und Rauch" emerged from a kind of "men's club" (1901), but in the first productions of the theatre which was born out of this cabaret (plays by Strindberg, Wilde, Wedekind and Hofmannsthal) the female element dominated, and was embodied by Eysoldt. However, reviewers mainly stressed the corporeal weakness of her heroines and their incompatibility with the norms of "mature femininity". Isn't this the cause of Eysoldt's closeness to Reinhardt's project? After all, his cabaret also presents "a performance of weakness". In cabaret, a literary text ceases to be treated as material for "an ideal realization"; instead, it becomes the material for a theatrical game that often is based on overturning expectations. This "performance of weakness" empowers Eysoldt (previously "destined" to play naïve heroines or breeches roles) to play such characters as Salome or Lulu, with her intellectualism overcoming the dominant assumption that these roles were created to display seductiveness of female flesh.

The performance of Hofmannsthal's *Elektra* (1903) represents an important turning point. Beginning with a sort of „rehabilitation” of such contemporary authors as Strindberg and Wedekind (which paradoxically didn't mean their glorification, but rather a polemical dialogue), in *Elektra* the theatre claims its right also to chal-

lence classical antiquity and to unfold its own meanings through a sharp contrast to that image of antiquity which a tradition and previous theatrical experience dictated to the audience.

Keywords: modernist theatre, gender, cabaret, Gertrud Eysoldt, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal

Acknowledgements. The Research Project «Hugo von Hofmannsthal and Female Performers of His Work» is supported by Austrian Science Fund (grant M2330-G30).

To cite this article: Jakubova, N. (2019). Cabaret as laboratory of director-centered theatre? The case of Reinhardt's circle: Gendered perspective. From "Schall und Rauch" to *Elektra* by Hofmannsthal. *Shagi / Steps*, 5(4), 132–148. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-132-148.

Received April 19, 2019

Accepted July 11, 2019

Настоящий текст посвящен гендерным аспектам немаловажного эпизода в истории перехода от актерского театра к режиссерскому в начале XX в. — рождению театра Макса Рейнхардта, одной из самых видных фигур, с которой был связан произошедший в то время перелом. Хотелось бы обратить внимание на то, что этот перелом означал также переход от беспрецедентного доминирования на сцене женщин к возвращению безоговорочной власти в руки мужчин. К концу XIX в. успехи Сары Бернар, Хелены Моджеевской и, наконец, Элеоноры Дузе были слишком заметны, слишком вдохновляли других актрис на создание своих собственных трупп, чтобы можно было бы предположить, что вскоре эстетический прогресс будет связываться не с фигурой выдающейся актрисы, а с фигурой режиссера, причем исключительно режиссера-мужчины. Однако именно это и произошло. В числе театральных режиссеров начала XX в. мы практически не найдем женщин, а если им и удавалось проявить себя в этом качестве, их достижения не рассматривались всерьез. В качестве же актрис их претензии на руководящую, определяющую роль стали подаваться как преступления против эстетического прогресса. Писать об этом неловко, поскольку театральная историография склонна натурализовывать этот процесс, представлять его по умолчанию как само собой разумеющийся, словно отражающий фактический расклад сил на поле эстетических битв. Однако соответствовало ли это действительности? Полный анализ гендерного аспекта произошедших в театре начала XX в. перемен — дело отдельного исследования. В настоящей статье, анализируя художническую позицию Гертруды Айзольдт — выдающейся актрисы театра Макса Рейнхардта, мы можем поставить лишь частную задачу, связанную с доказательством, что актрисы рубежа веков играли гораздо более значимую роль в процессе перехода к театру нового типа, чем об этом принято думать.

Факт, что театр Макса Рейнхардта возник из кабаре («Шум и дым», 1901–1902), довольно хорошо известен. Можем ли мы говорить, что кабаре стало в этом случае лабораторией, в которой родился режиссерский театр? Если да,

то в каком смысле? Каким образом здесь сошлись интересы Рейнхардта и Айзольдт? Как случилось, что из «мужского клуба» кабаре Рейнхардта внезапно перерастает в театр, на первый порох почти исключительно представляющий спектакли, в центре которых — сильная или же, как часто в те времена говорилось, «демоническая» женщина? В чем специфика этого перехода, инициированного прежде всего самой Айзольдт (как свидетельствовали современники), однако совпавшего на тот момент и с художнической позицией Рейнхардта? Каким образом через кабаре, а затем через эти первые спектакли новый театр формирует свой репертуар и своего зрителя, завоевывая себе право не «представлять» автора — будь он современник или классик — а выносить на суд самостоятельное театральное произведение, вступающее с автором и/или с традицией интерпретации в живой спор?

Хотя Рейнхардту посвящено немало исследований, ответить на эти вопросы будет не так уж просто. Знакомясь с литературой, освещающей деятельность кабаре «Шум и дым» и процесс его преобразования в театр, мы увидим недостаток источников, по которым можно судить о зарождении уже на сцене кабаре того стиля игры, который в первых же спектаклях нового театра будет восприниматься как революционный. Опираясь на свидетельства современников, включавших Гертруду Айзольдт в число инициаторов преобразования «Шума и дыма» в театр, мы затем попытаемся уловить специфику эстетической позиции этой актрисы, для которой сцена кабаре оказалось необходимым полигоном для разработки своеобразного «перформанса слабости», «перформанса несоответствия» — в том числе несоответствия гендерной нормативности. Хотя горизонт рассмотрения упоминаемых в статье явлений включает и другие, необязательно напрямую связанные с гендерными аспекты, особое внимание мы обратим на то, как определяет себя в новом театре женщина — не просто признанная некрасивой, но прежде всего принципиально не соответствующая ожиданиям, связанным с «женственностью» ее героинь. Пиком своеобразной «эстетики несоответствия» предстает «Электра» Гофманстала, поскольку именно в этом спектакле эта эстетика заявила свои права также на спор с традицией восприятия культуры прошлого. За пределами настоящей статьи, однако, остается дальнейшая эволюция этой эстетики в творчестве Рейнхардта в сторону постепенного смягчения и сглаживания, хотя отдельные ее элементы находили отражение в самых знаменитых его спектаклях (например, в «Сне в летнюю ночь», первая версия которого была показана в 1905 г.). Однако то, что было достигнуто на кратком отрезке между «Шумом и дымом» и «Электрой», заложило основы современного театра, предопределило немало тенденций, которые плодотворно развиваются и сегодня. И исключить из понимания этого процесса вклад Айзольдт, традиционно сосредоточиваясь лишь на деятельности Рейнхардта, значило бы упустить и упростить слишком многое в этом процессе.

Кабаре «Шум и дым» на перекрестке эстетических течений

Мало кто из пишущих о Максе Рейнхардте хотя бы вскользь не упоминает о том, что его впоследствии знаменитый театр родился из кабаре. История кажется очевидной: Рейнхардт, молодой актер театра Отто Брама, которому

наскучили натуралистические пьесы, по вечерам пробует иные театральные формы на сцене кабаре, готовя тем самым почву для создания нового театра. Однако если приглядеться, далеко не все здесь логично. Это очень обаятельный сюжет, и, кажется, исследователи, стремясь очертить победоносное вторжение новой режиссуры в немецкий театр, слишком многое в этой истории упрощают. Было бы очень просто, если бы представления кабаре «Шум и дым» были посвящены критике театра натуралистического толка — но оно посвящено ей лишь отчасти. И иначе быть не могло, хотя бы потому, что первые опыты проходили все еще «под крылом» Брама. Так, до определенного момента Брам ничего не имел против того, что его актеры выступают в кабаре, а в мае 1901 г. — в год основания «Шума и дыма» — даже предоставил для некоторых их выступлений площадку «Дойчес театр». Формулировка «критика театра натуралистического толка» подразумевает как будто бы симпатичное начинание, однако когда мы вчитываемся в тексты, например, пародий на Герхардта Гауптмана, где без устали поднимается на смех интерес автора к жизни такого национального меньшинства, каким были силезцы, ничего, кроме недоумения, они вызвать не могут. Что уж говорить о пародии, эксплуатирующей тот факт, что театр Брама финансируют евреи! Конечно, мы не можем заподозрить Рейнхардта в антисемитизме и в любом случае будем склонны вычитывать тут скорее наивность образца 1901 г. И все же, по большому счету — какое это все могло иметь отношение к смене эстетического кода?

К тому же в репертуаре кабаре «Шум и дым» мы встречаем пародии также на авторов-модернистов, например Метерлинка, в том числе на его пьесу «Пеллеас и Мелизанда», которая вскоре — спустя два года — станет всего лишь третьей по счету постановкой, которую Рейнхардт подпишет как режиссер. Впрочем, и от пьес натуралистического толка его театр не станет отказываться: характерна в этом смысле борьба Рейнхардта за право первым в Германии показать «На дне» Горького. Конечно, при желании и в переходе от кабаре к Горькому можно увидеть железную логику, как это делала, например Сэлли Макмаллен, которая и в пьесе «На дне» усмотрела много кабареточных номеров и гэгов [McMullen 1986: 24–25], заявляя, что спектакль таким образом был связан с программой «Шума и дыма». Этот текст действительно можно представить в столь смелой режиссерской интерпретации — однако рецензии на спектакль, сыгранный на вчерашней кабареточной сцене, не дают никакого основания думать, что режиссер хоть в какой-то мере шел этим путем. Это был спектакль, который хвалили за цельность настроения, ритма, ансамблевость — ни в коем случае он не распадался на отдельные номера.

Особой проблемой в изучении кабареточного периода Рейнхардта является разная степень освещенности в источниках отдельных аспектов этой эфемерной деятельности. Все, что касается текстов, известно довольно хорошо — отчасти благодаря тому, что театры должны были предоставлять цензуре сценарии на утверждение (а также благодаря фактам отступлений от уже утвержденных сценариев, что влекло за собой административную ответственность и так или иначе являлось «информационным поводом», чтобы написать о кабаре в прессе). К тому же сам Рейнхардт собирался издавать тексты, рожденные в его кабаре, и выпустил первый — и единственный — том «Шума и дыма» уже в 1901 г. [Reinhardt 1901]. Петер Шпренгель в 1991 г. составил

сборник из этих и последующих скетчей [Sprengel 1991b]. Не только эти, но и другие, не включенные в эти издания тексты (доступные только в архивах) обширно цитируются в исследовательской литературе.

Представляется, однако, что обилие текстуальных источников позволяет замалчивать скудость сведений по поводу характера актерской игры. На самом же деле мы мало знаем, какую роль сыграло кабаре в формировании стиля игры рейнхардтовского актера, столь сильно заявившего о себе уже в самых первых спектаклях. Единственное, что можно заключить из самих текстов, — это то, что в «Шуме и дыме» не раз использовалась метатеатральная игра (это касается сценок с Серениссимусом и Киндерманом — постоянными персонажами сатирических журналов — которые в данном случае выступали своеобразными конферансье, сидящими в ложе и комментирующими происходящее на сцене).

Однако именно метатеатральную игру Рейнхардт затем в своей практике практически не использовал. Он безусловно переосмысливал отношения актера и зрителя, о чем охотно вспоминают также в связи с «кабареточным» периодом, но делал это вовсе не через разрушение театральной иллюзии. В ранних спектаклях рейнхардтовских сцен, выросших из «Шума и дыма», подобный прием использовался, пожалуй, только в прологе к «Духу земли» Ведекинда.

От «мужского клуба» к спектаклям о *femme fatale*

В центре нашего внимания будет, как уже было сказано, гендерный сдвиг, который, по всей видимости, бросался в глаза зрителю тех лет. Кабаре Рейнхардта — это явным образом «мужской клуб», в то время как в первых спектаклях выросшего из него «Малого театра» (Kleines Theater) во главе угла стояла женщина — *femme fatale* рубежа веков. Такая героиня находилась в центре и первых стриндберговских постановок («Узы» и «Кто сильнее», 1902, «Преступление и преступление», 1902), и «Саломей» Уайльда (1902, 1903), и «Духа земли» Ведекинда (1902), и «Электры» Гофманстала (1903).

«Мужской клуб» — это расхожее определение, употребляемое чаще всего в переносном смысле; однако в данном случае оно более чем оправданно: исследователи охотно связывают появление рейнхардтовского кабаре с пародийным обществом Кристиана Моргенштерна «Братство висельников», возникшим несколько ранее [Fiedler 1975: 30, Shaffer 1986: 124–135]. Молодые люди собирались, проводили шуточные церемонии инициаций, заседания, изображали заговорщиков, подписывались именами французских революционеров... и все это, кажется, без женщин, в сугубо мужской компании. Она обеспечивала остроту и оправдывала грубость висельного юмора. Непосредственная связь «Шума и дыма» с «Братством висельников» Моргенштерна прослеживается и в том, что первое представление рейнхардтовского кабаре было дано, в сущности, как благотворительный вечер в пользу как раз Моргенштерна, у которого к тому времени обнаружили туберкулез и которому собирали средства на санаторное лечение.

Сколь бы шуточными ни были церемонии «заговорщиков», сохранились документы, свидетельствующие о том, что Рейнхардт и его соратники вполне прагматически рассчитывали продержаться в кабаре всего лишь пару лет, под-

готовящая почву для эстетической революции, местом которой определялся все тот же «Дойчес театр». Об этом, в частности, свидетельствует переписка сподвижников Рейнхардта Фридриха Кайслера и Кристиана Моргенштерна. «Заговорщики» планировали репертуар для небольшой сцены лишь до окончания срока действия контракта Брама в «Дойчес театр», намереваясь завладеть этой стратегически важной площадкой, что в дальнейшем и случилось [Morgenstern 1962: 97].

Но фактически переход от кабаре к театру произошел гораздо раньше. И в том, как это произошло, по всей видимости, сыграла решающую роль именно Гертруда Айзольдт.

Гертруда Айзольдт и «перформанс слабости»

Идею, что историография постепенно «стерла» из этой истории следы женщин, мне внушила статья Мари-Луизы Бекер о Гертруде Айзольдт [Becker 1902/1903]. В ней утверждалось, что именно Айзольдт, наряду с актером Эммануэлем Райхером, составили вместе с Максом Рейнхардтом ту движущую силу, которая преобразовала сцену под шуточным названием «Шум и дым» в театр «большого художественного значения» [Ibid.: 637].

Такое экспонирование роли актеров в движении от кабаре к «настоящему театру» не было в первые годы существования рейнхардтовских сцен совсем уж редкостью — так, один из первых историков этих сцен Пауль Легбанд в издании 1909 г. утверждал, что эту метаморфозу инициировали три актера (рядом с Айзольдт и Райхером называлась также Роза Бертенс, сыгравшая и в первом стриндберговском спектакле, и в «На дне», и в «Электре») [Legband 1909: 15–17].

Однако Мари-Луиза Бекер связывает эту метаморфозу не просто с желанием актеров, оставшихся на тот момент без ангажемента, играть настоящие пьесы, но и с особой, присущей конкретно Гертруде Айзольдт философией и с ее творческой волей.

Текст опубликован в 1903 г., а в 1902 г. рецензенты — рядом с новым названием театра (Kleines Theater) или даже вместо него — по привычке ставили: «Шум и дым», считая это надежным способом для опознания некоего художнического объединения, которое еще вчера представляло программы кабаре, а сегодня — пьесы Стриндберга, Уайльда или Ведекинда.

Статья Мари-Луизы Бекер — тот редкий случай, когда текст об Айзольдт подписан женщиной, а не мужчиной. И это, заметим, не рецензия: ни одной рецензии, подписанной женским именем, мы не найдем. На рецензионном поприще трудились почти исключительно мужчины. Бекер же и не была театральным критиком, она была писательницей, публиковавшей в журнале «Bühne und Welt» цикл театральных портретов артистов берлинской сцены.

Портрет Гертруды Айзольдт написан еще до того, как она сыграла, пожалуй, главные свои роли, такие как Электра или Пэк в «Сне в летнюю ночь» Шекспира; в сущности, еще до того, как она начала играть у Рейнхардта как режиссера. Из всех рейнхардтовских ролей Бекер упоминает только Саломею, однако явно пишет о первой Саломее, сыгранной не в рейнхардтовской постановке, а в спектакле Ганса Оберлендера. Он игрался на закрытом вечере

для приглашенных гостей, поскольку для публичного исполнения пьеса тогда еще не была допущена цензурой (1902). Бекер подчеркивает роль, которую актриса сыграла в самом факте появления «Саломеи» на берлинской сцене: это было ее давнее желание, и она «сделала все возможное, чтобы [эта пьеса] была поставлена» [Becker 1902/1903: 640]. Роль актрисы в формировании и самой себя, и, можно сказать, инфраструктуры, в которой она будет функционировать, в этой статье необычайно экспонирована. Так, уже в самом ее начале Бекер отмечает привычный биографический подход и, упомянув, где родилась актриса и где в первый раз появилась на подмостках, сообщает, что подлинная ее родина — это ее мировоззрение. Довольно смело заявляется о некоей философии актрисы, которая «сказалась тут бесконечно больше, чем ее «среда»» [Ibid.: 635]. (Необычность подхода Бекер особенно заметна в сравнении с другими актерскими портретами того времени, авторы которых охотно объясняли особенности актерской игры, опираясь на сведения, из какой конкретно земли происходит актер или актриса и какая «среда» его/ее сформировала.) Наконец, делается знаменательное противопоставление «философии», «мировоззрения», «ума» и слабого женского, даже детского тела, в которое, как выражается Беккер, этот творческий дух оказался изгнан, заточен (а ведь убеждение, что в дихотомии «дух — тело» первое является прерогативой мужчин, а второе — женщин, на рубеже веков, увы, никто не отменял). Наконец, Бекер сравнивает тело актрисы с драгоценным инструментом, скрипкой Амати, на которой Айзольдт искусно играет. Однако зритель чувствует также и то, что у этого драгоценного инструмента часть струн порвана; чувствует силу преодоления этой неизбежной трудности, чувствует и эту непонятную, трагическую потерю... Для Бекер в слабости, деликатности имиджа Айзольдт слышится также гордое презрение: «Если бы я хоть час была бы столь сильна и здорова, как бы я творила!» [Ibid.].

Это немаловажные замечания помогают понять эффект, который производила Айзольдт на зрителей. Ведь об этой телесной слабости, как бы недоразвитости критики пишут весьма часто, однако не всегда ясно, как это сопряжено с образом демонической женщины-разрушительницы, которую, по их утверждению, Айзольдт начала создавать уже в самых первых спектаклей рейнхардтовской сцены. Одним из пиков упомянутой тенденции станет как раз Электра в пьесе Гофманстала (1903). Однако все изумление от «торопливых рубленых жестов», «конвульсивных судорог» и других движений, которые «были возведены в наивысшую степень возбуждения начиная уже с самой первой сцены» (цит. по: [Fischer-Lichte 2005: 4]), можно понять, только приняв во внимание, что этот шквал физической активности шел от существа маленького, жалкого, униженного... Рецензенты не раз подчеркивали особую, болезненную детскость этого образа. Так, Альфред Клаар писал: «...она была преждевременно повзрослевшим ребенком, загубленным жестоким обращением» [Fetting 1987: 237].

Но разве не любое создание Айзольдт по-своему воплощало этот перформанс слабости; гамлетовский перформанс слабости, с этим оттенком «изгнания» в женское тело, с этой иронией по поводу протащенного контрабандой интеллекта, но также — с этим коварством слабого, замышляющего свой бунт, возвращающего бурю...

Кабаре как «перформанс слабости»

Не является ли нечто подобное также сущностью самого рейнхардтовского проекта: через кабаре войти в подлинную, большую историю театра, в маске шута замыслить дворцовый переворот?

Исследователи отмечают, что в обращении «Шума и дыма» к модернистским произведениям, которые, в сущности, тогда отнюдь еще не были сценически открыты немецким театром и, таким образом, не могли вызывать ощущения пресыщенности и давать повод для сарказма, есть оттенок самоиронии. Так, уже в самом первом вечере кабаре «Шум и дым» фигурировала пьеса «Внутри, или Интимный театр» — пародия на Метерлинка. Театр, который представлял в этом скетче, стал «интимным» потому, что не смог привлечь зрителей. На сцене располагалась касса, в н у т р и которой в полусонном состоянии находились директор, продавец билетов и гардеробщик. Первые слова принадлежали портье, это был комментарий о зрителях: «Они никогда сюда не придут... Это “Интимная сцена”. — Никогда сюда никто не приходит...» [Reinhardt 1901: 209–210]. У Метерлинка к дому приближаются люди, несущие ничего не подозревающим его обитателям дурные вести. В рейнхардтовской пародии — Странник, желающий купить билет. Однако ему не удается развеять дремоту, царящую в н у т р и; этот театр так и продолжает существовать сам для себя, и в итоге единственный потенциальный зритель его покидает.

Исследователь берлинского кабаре того времени Питер Джелавич отмечает, что среди разыгрывающих эту сценку был и Мартин Цикель, чья идея «Сецессионбюне» недавно провалилась, а также то, что и сам Рейнхардт был причастен к некоторым ранним попыткам представить Метерлинка немецкому зрителю [Jelavich 1993: 64–65] (подобное наблюдение высказал уже и Леонард Фидлер [Fiedler 1975: 31]). Другой исследователь, Петер Шпренгель, пишет, что наверняка Рейнхардт бился над вопросом сценичности Метерлинка, коль скоро одним из первых спектаклей нового театра будет именно «Пеллеас и Мелизанда» [Sprengel 1991a: 16]. Оба предлагают считать соответствующий номер кабаре скорее самопародией. Но можно ли считать «самопародией» пародию на то, что еще не состоялось?

В этом смысле мы опять имеем дело с перформансом слабости. Парадоксальным образом это не пародия на уже состоявшиеся и заострившие стили, которые именно поэтому могут стать для нее мишенью, а отыгрывание стилей еще фактически не рожденных, не обретших своей плоти.

Кабаре — это в каком-то смысле сцена недоовоплощения, лаборатория несоответствия и разрыва между тем, о чем мечталось, или тем, что можно было бы представить в мечтах на основании литературного текста, — и воплощением этих мечтаний. Кабаре — это также сцена, где становятся очевидны недостаточность требования какого бы то ни было одного стиля, неприменимость в театре требования «соответствовать стилю». Здесь возвращается возможность сыграть «не свою роль», проскочить контрабандой туда, куда вход заказан, возможность относиться к литературному тексту не как к материалу для «идеального воплощения», а как к материалу для игры, построенной в том числе на опрокидывании ожиданий.

Играя на обманутых ожиданиях

И именно здесь, в кабаре, Гертруда Айзольдт, специализировавшаяся до этого на «предназначенных» ей ролях инженю и травести, начинает мечтать, например, о Саломее. При этом Айзольдт нужно было считаться с тем, что текст начинается с описаний невероятной красоты героини, и в случае несоответствия со столь подогретыми ожиданиями зритель рискует остаться разочарованным. Те, кто, как Рихард Нордхаузен, намеревался увидеть в Саломее «чудо красоты», должны были смириться, что такая «умеренно-красивая актриса» как Айзольдт, сможет предстать максимум как «обворожительная ядовитая змея» [Jaron et al. 1986: 530]. Нордхаузен утешал себя тем, что может прийти домой и читать «строчку за строчкой» оригинал пьесы, сравнивая эту процедуру с принятием вюрцбургских капель... Речь шла, пожалуй, не столько о некрасивости или «умеренной красивости», а именно об этом «яде», против которого Нордхаузен спешил принять обезболивающее средство. Те же, кто не успел это сделать, оставили свидетельства о пережитом штурме со стороны ненормативной чувственности, идущей от «маленькой тринадцатилетней мегеры», «незрелого подростка», «смеси женщины и девочки»... (цит. по: [Niemann 1993: 69]). Те, в кого «яд» попал глубоко, спорили с приверженцами нормативной женской красоты и составляли впечатляющие описания:

Чувственная ритмика всех ее членов, вкрадчивая речь ее бедер, вибрирующие руки, которые все превратились в нерв любви, скользкая, ласковая игра дрожащих пальцев, которые ощупывают тело Крестителя, касаются его, как дуновение, и сразу же отступают назад, в безумном напряжении желания и бесконечной мелодии возбуждения; прибавьте сюда, к этим сладострастию и жестокости — тон дующегося ребенка, разбалованного и капризного, — во всем эта игра была демонически-подлинной. Гертруда Айзольдт представила живой символ таинственнейшего и изумительно чудовищного; то, как она облекла в плоть идеи, наделило их большей разрушительной силой, чем любое возможное воплощение действительности, —

писал рецензент газеты «Нойе бадише Ландесцайтунг», делая характерный намек, что «демонический символ» гораздо сильнее «реализма», который привнесла бы на сцену безусловно красивая актриса (цит. по: [Niemann 1993: 86]). Критик словно не замечает, что противоречит самому себе: описывая особый род чувственности, он одновременно заявляет, что исполнение осталось на уровне «идеи», «символа» и было далеко от подлинного «воплощения». Подобную интеллектуальную процедуру проделывали большинство критиков, которые, видимо, пережив первоначальный шок («Молодой сириец Уайльда тысячу раз скажет, как прекрасна сегодня вечером принцесса Саломея — а потом на сцену выйдет девушка, чье лицо некрасиво, а в фигуре нет ничего примечательного» [Kovács 1904]), чувствовали необходимость объяснить странную силу воздействия героини Айзольдт. Мало кто, однако, отважился прочесть иносказание спектакля так, как это сделал венгерский критик Дюла Сини (который пишет, как и все остальные критики, от лица мужчины как единственного субъекта культуры, однако высказывается с непредвиденной самокритикой):

[У Саломеи] естественные человеческие желания, она хочет поцеловать наши губы, хочет ворошить наши волосы, но мы — эгоистичные односторонние пророки Иоканааны — хотим, чтобы она была настолько девственной, насколько мы сами испорчены. От женщины мы ждем любви и стыдливости и сожалеем, если ее стыдливость больше, чем ее любовь, и презираем, если ее любовь не знает стыдливости. (...) На примере трагедии Саломеи [Уайльд] показывает, как мы убиваем женщину [Szini 1903: 9].

В то время как немецкие критики все же предполагали, что взявшись за эту роль, Айзольдт пошла наперекор намерениям автора («У фрау Айзольдт (...) в принципе отсутствуют средства, на которые в свое время мог рассчитывать поэт», цит. по: [Niemann 1993: 175]), или оправдывали перенос происходящего на «чисто интеллектуальный» уровень, или отвергали такой перенос, Дюла Сини нашел в исполнении Айзольдт идеальную реализацию «изошренной параболы» Уайльда: «Эта молодая актриса играет осознанно и с огромным искусством; она прекрасно поняла, что автор хотел сказать» [Szini 1903: 9]. Однако он и сам не очень рассчитывал, что кто-то будет готов разделить его интерпретацию «Саломеи».

Вопрос, насколько нарушены представления тех или иных авторов о том, какого типа актриса и как именно должна будет исполнять написанные ими роли, задавали рецензенты и других спектаклей с участием Айзольдт. Кенигсбергский рецензент «Духа земли» Ведекина (это несколько более поздний, образца 1911 г., но тем более, может быть, показательный пример; «эффект несоответствия» продолжал действовать и спустя годы) описал это следующим образом:

Когда она (...) выходит, и все ее мальчишечье тельце заслонено смехотворной огромной шляпой, которая, кажется, только для того и нужна, чтобы это явление невзрачного парнишки выглядело еще более странным, по рядам театра прокатывается волна разочарования. «Черт возьми! Лулу ведь должна быть красивой? Это же только что сказал портретист, — что она ангельское дитя, от чьего только взгляда у него коленки дрожат. И вот это — она?» (цит. по: [Seehaus 1973: 388]).

«Явление невзрачного мальчишки»... Но разве не таков был уже и тот имидж, в котором Айзольдт появилась на сцене рейнхардтовского кабаре, исполняя там датские уличные песенки, — «в коротком жакетике, с английской соломенной шляпой на голове» [Hollaender 1904/1905: 80]?

Читая подобные замечания относительно Айзольдт, задаешься вопросом: а что же именно побудило Рейнхардта сделать ставку именно на нее? Рецензенты могли молчаливо предполагать, что занять других актрис у молодого театра не было возможности, открыто же — хвалить то, что, как выразился Фриц Энгель, «малые тут становятся большими». В своей рецензии на первый серьезный спектакль (две одноактные пьесы Стриндберга) театра, все еще называвшегося тогда «Шум и дым», этот критик сравнивал увиденное со знаменитым «Салоном отверженных» и писал:

Мало играемый писатель и мало или почти не задействованные артисты одержали победу над теми, кто пожинает гонорары и лучшие роли [Jaron et al. 1986: 469].

Однако с сегодняшней перспективы, если задуматься, в этом несоответствии Айзольдт зрительским ожиданиям (точнее сказать, «нормативным» зрительским ожиданиям) все же было что-то вопиющее, нарочитое, в конце концов концептуальное.

Не это ли заставит рецензентов «Электры» резко и объемно очерчивать суть свершившегося поворота от античности «гипсовых фигур» к тому, как прочитывал античность, например, их современник Фрейд? «Электру, которая у Софокла все же продолжает принадлежать к тем, кто правит, [Гофманстала] превращает в последнюю и жалчайшую рабыню», — пишет Фриц Энгель, прибавляя к этим определениям еще одно: «рабыню с запущенным, неухоженным телом» [Ibid.: 534–535]. «По сравнению с этой Электрой, — острит Юлиус Харт, — люди из горьковского “На дне” должны показаться просветленными, — и продолжает: — Прежняя Электра происходила из рода титанов, новая — из рода гномов» [Ibid. 1986: 539–540]. Наконец, Изидор Ландау, припоминая недавнее кабареточное прошлое театра, перечисляет список несоответствий:

Софокл в «Малом театре»! <...> Вчера там, где под патронатом набеленного Пьеро давались веселые, яркие сцены и куплеты, была представлена «Электра». <...> трагедия рода Пелопидов в «Малом театре», трагедия танталов с «Серениссимусом» в качестве гостя. Классика сходится с декадентством, а фрау Айзольдт предстает как богиня мести, как Электра! <...> Скорее мы в Колхиде, среди темных варваров, чем в солнечной Элладе [Fetting 1987: 238].

Но нечто подобное происходило, начиная с самых первых серьезных спектаклей театра. Вспомним, что прежде всего новый коллектив взялся за Стриндберга. Сейчас это кажется естественным (кого еще ставить на рубеже XIX–XX вв.?), но к тому моменту немецкий театр уже практически поставил крест на этом авторе, считая его безнадежно душевнобольным. Фриц Энгель в цитировавшейся выше заметке недаром назвал его «мало играемым». «Шум и дым» берется Стриндберга реабилитировать... но ставит две пьесы, которые словно являются экземплификацией наиболее проблематичного аспекта творчества шведского драматурга — его знаменитого женоненавистничества. Часть рецензентов продолжает именно с этим аспектом спорить, дискутировать, продолжает осуждать; другая часть сетует, что роли не были достаточно прожиты актерами, что не тронули сердце, что восприятие осталось лишь «на художественном уровне», на уровне горькой иронии... (Фридрих Дюзель [Jaron et al. 1986: 472]). Но, кажется, более прав как всегда афористичный Альфред Керр, который начинает свою рецензию словами:

Эти молодые люди на что-то решились: они играют Стриндберга. Но они решились на большее: они расправляются со Стриндбергом. За первое мы им благодарны, и за второе спасибо [Ibid.: 472].

Стриндберг-психолог, таким образом, вовсе не реабилитирован, как не реабилитирован он и в следующем спектакле («Опьянение» — под этим названием была поставлена пьеса Стриндберга «Преступление и преступление»). Именно вопреки этому тексту рецензенты предпочитают реабилитировать взявшихся его играть актеров. Рецензент журнала «Ди Гегенварт» отмечает, что артисты балансировали на грани пародии — потому что такова эта пьеса, сюжет которой «поверхностен, безвкусен, пестрит крикливыми эффектами и выстроен по-детски беспомощно» [Ibid.: 472]. Можно было бы сказать — бывший «Шум и дым» теперь обращается к пьесе, близкой к самопародии, однако ставит ее не как пародию, а как высказывание, в котором трагическое и комическое опасно соединены. Рецензенты ставят в кавычки слово «Астарт» как обозначение того мифического прототипа, к которому возводит Айзольдт свою героиню — современную художницу, задумавшую жить, повинувшись своим инстинктам. Но разве не звучит это самоопределение иронично уже и у Стриндберга?

Похожим образом дело обстоит и с Ведекиндом. Тот факт, что пьеса «Дух земли», практически провалившаяся до этого в руках энтузиастов этого автора в Лейпциге и Мюнхене, заново родилась в Берлине, известен и неоспорим. Как драматический автор Ведекинд состоялся именно тогда (заметим, вернувшись в театр тоже через кабаре — ведь на тот момент этот автор ассоциировался прежде всего с мюнхенским кабаре «Одиннадцать палачей»). Однако это не значит, что, открывая нового драматурга, Малый театр с ним не полемизировал. Ведекинд был затронут за живое тем, что в интерпретации Айзольдт преобладал интеллектуальный момент. «Лулу была изысканна <...> по моде 1904 года; Лулу была Саломеей» (цит. по: [Seehaus 1973: 387]), — вспоминал впоследствии он, и это был вовсе не комплимент. Ведекинд настаивал, что Лулу должна была бы быть бездумным существом, живущим лишь инстинктами, невольным искушением плоти... Для него его пьеса — это прежде всего трагедия мужчин, раз за разом, не ведая того, попадающих все в ту же ловушку. Айзольдт же, похоже, не слишком всерьез восприняла весь макабрический сюжет и представила Лулу не как живущую инстинктами, а как инстинктами умело манипулирующую. И именно это становилось предметом восхищения. Так, мюнхенский критик сравнил игру актрисы с мозаикой, в которой столько камушков, что все это пестрит в глазах и сбивает с толку... «Но внутренне все это подсчитано и организовано!» [Ibid.: 389]. И еще:

От начала до конца она играла с ясным и холодным пониманием, что и само по себе было бы необычно, но в этом особенном человеке, в котором рудимент женщины покоился на двух мальчишечьих ногах и венчался головой злого парнишки — просто поражало [Ibid.].

Во всяком случае это не была, как хотел того Ведекинд, бездумная и бездушная кукла, всегда удивляющаяся, что натворила с мужчинами ее роковая красота. Альфред Польгар писал об этой Лулу:

Мы видели яснейшую деятельность мозга, замаскированную как инстинкт. Мы видели стихийное, которое было приготовлено словно в технической лаборатории. Мы видели насквозь очищенную, дистиллированную неосознанность [Ibid: 390].

Первый из процитированных критиков отвечал на упреки, что Айзольдт играет «слишком осознанно»: «Но она и не может иначе!» [Ibid.: 389]. Второй считал, что зрители тут ни на минуту не видели «Лулу саму по себе», только ее «функции», — и добавлял: «Но и это было очень красиво!» [Ibid.: 390].

Заметим, что именно в рецензиях на берлинскую премьеру появляются такие важные для понимания эстетики Ведекинда определения, как, например, то, что пьесу «можно назвать трагедией лишь иронически» (Изидор Ландау [Jaron et al. 1986: 487]), или же, что «это так гротескно, что уже гениально, так цинично, что это уже величие, так причудливо, так изощренно, что граничит с безумием» (Пауль Бок [Ibid.: 490]). Для второго из процитированных авторов ключом служит кабарежное творчество самого Ведекинда, первый же называет Лулу «грязной карикатурой современной Мессалины», а тот смех, на который соблазняется зритель, чтобы освободить себя от всех «эксцессов утрирования», все еще кажется ему непреднамеренным, побочным эффектом. Все эти высказывания пока остаются на уровне эмпирического диагностирования симптомов. Критики словно не могут поверить, что новый театр строит на этой взрывной смеси свою эстетику.

Но вот, апробировав свои принципы на такой двусмысленной реабилитации современных авторов, театр Рейнхардта обращается к классике, к античности — однако одновременно полемизирует с античностью, точнее, с традиционным ее пониманием. Ведь в случае в «Электрой» враждебный лагерь критиков будет возмущаться не столько тем, что Гофмансталь переписал Софокла, а тем, что Софокл все еще на афише фигурировал! «“По Софоклу”, говорит Гуго фон Гофмансталь, — это явно сатира, анекдот, ирония, но без более глубокого значения», — утверждает один из критиков (Юлиус Харт [Ibid.: 539]). «Гофмансталь не имел и не имеет права отпирать в мир это произведение с припиской “По Софоклу”». Он едва ли имел право назвать его “Электра”», — возмущается другой (Карл Штрекер [Ibid.: 541]). «Бедный Софокл! Как тебя изменили!» — восклицает третий и списывает произошедшее на «современную жажду сенсаций» (Изидор Ландау [Fetting 1987: 238]).

Однако дело свершилось. На сцене, где недавно шли пародии, появилась эта «сатира, анекдот, сенсация», но все же многими она была воспринята как величайшее достижение. Герман Бар писал:

Электра Гертруды Айзольдт принадлежит к вершинам сегодняшнего актерского мастерства. Мир остановился, дыхание человечества замерло. <...> Нагой человек, редуцированный до крайности. <...> Крики, как из далеких первобытных времен, шаги дикого зверя, проблемски вечного хаоса в глазах [Bahr 1963: 242].

Театр XX в. родился.

Но родилась еще и его новая героиня.

Герман Бар, чью статью 1905 г. мы выше процитировали, определяя Электру «нагим человеком», словно полемизирует со множеством других авторов, которые со дня премьеры пьесы Гофмансталия (30 октября 1903 г.) не раз ставили этой героине диагноз «неправильной женственности». Вспомним

хотя бы замечание Фрица Энгеля о рабыне с «запущенным, неухоженным телом». Это тело также описывалось по-детски недоразвитым, истеричным, неготовым к материнству... Но недаром Эрика Фишер-Лихте именно с этой роли Айзольдт предпочитает вести отсчет парадигматическому сдвигу в истории театра: «Преодолевая границу между семиотическим и феноменальным телом, Айзольдт приносила свою физическую интегральность в жертву» [Fischer-Lichte 2005: 9].

Кабаре как «сцена недооволощения» осталось позади. Критики из враждебного лагеря еще могли иронизировать по поводу «патроната набеленного Пьеро», но граница действительно оказалась преодолена. В том числе для Айзольдт. Уже никто не сможет обвинить ее в «чистом интеллектуализме». А она уже больше не будет драпироваться в «женственные» одежды и собирать волосы в модные прически для своих рекламных фотографий, словно пытающихся отменить те неблагоприятные отзывы, которые оставляли рецензенты о ее «подростковости» и «мальчишестве». На фотографиях «Электры» ее волосы впервые распущены, а под простым хитомом без труда угадывается тело, которого ее приучали стесняться, считать «предательским»; приучали делать вид, что оно «не имеет значения».

Конечно, стоит оценить рыцарский жест, которым Герман Бар переводил произошедшее в «Электре» на общечеловеческий уровень, не вступая в спор с той частью рецензентов, что пришла в ужас от усмотренных в этой героине деформаций нормативной женственности (истерия, неврастения, лесбийство). Однако в чем-то Бар был и не прав — ведь по силе сопротивления увиденному, которую проявили многие другие критики, мы и сегодня можем почувствовать, что речь шла о беспрецедентном женском бунте, ворвавшимся на сцену, когда-то в шутку названную «Шум и дым». Кто-то сочувственно писал о «женственности, отцветшей еще в своем зачатке» [Fetting 1987: 237], кто-то об «одержимой девственнице», в которой «возмущается, собственно говоря, самка и хочет за себя отомстить» [Niemann 1993: 96]. К сожалению, нам остаются недоступны — как и во многих других случаях — отзывы женской части зрительской аудитории. Послание Электры — Гертруды Айзольдт мы вынуждены реконструировать по откликам «мужского клуба», который на тот момент представляло собой сообщество театральных рецензентов. Это всегда приходится учитывать.

Однако факт остается фактом: процесс преобразования кабаре в театр закончился, и фигура Электры стала словно символом свершившейся метаморфозы. Постановка пьесы Гофманстала по праву считается первым подлинным триумфом Рейнхардта как режиссера. Являясь пиком нарастающей в первых спектаклях театра тенденции к женскому доминированию, «Электра» также стала и последним спектаклем, эту тенденцию воплотившим. Почему сильные женщины оказались в дальнейшем этому театру не нужны, а вклад Гертруды Айзольдт маргинализован и забыт — вопрос, выходящий за пределы настоящей статьи. И это вопрос, над которым безусловно стоит задуматься.

Источники

- Bahr 1963 — Theater der Jahrhundertwende: Kritiken von Hermann Bahr. Wien: Bauer, 1963.
- Becker 1902/1903 — *Becker M. L.* Berliner Theaterkünstler. Gertrud Eysoldt // Bühne und Welt. Bd. 5. 2. Halbjahresband. 1902/1903. S. 635–541.
- Fetting 1987 — Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik / Hrsg. H. Fetting. Bd. 1: 1889–1918. Leipzig: Reclam, 1987.
- Hollaender 1904/1905 — *Hollaender F.* Gertrud Eysoldt // Das Theater. 1904/1905. Nr. 7. S. 75–80.
- Jaron et al. 1986 — Berlin — Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914) / Hrsg. N. Jaron, R. Möhrmann, H. Müller. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Kovács 1904 — *Kovács J.* Eysoldt Gertrud // Pesti napló. 1904. Junius 2.
- Legband 1909 — *Legband P.* Das Deutsche Theater // Das Deutsche Theater in Berlin / Hrsg. P. Legband. München: Müller, 1909. S. 9–24.
- Morgenstern 1962 — *Morgenstern Ch.* Alles um des Menschen Willen: Gesammelte Briefe. München: R. Piper & Co Verlag, 1962.
- Reinhardt 1901 — *Reinhardt M.* Schall und Rauch. Bd. 1. Berlin: Schuster & Löffler.
- Sprengel 1991b — Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes: Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabarets (Berlin 1901/02) / Hrsg. P. Sprengel. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1991.
- Szini 1903. — *Szini G.* Salome // Pesti napló. 1903. Május 19.

Литература

- Fiedler 1975 — *Fiedler L. M.* Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1975.
- Fischer-Lichte 2005 — *Fischer-Lichte E.* Theatre, sacrifice, ritual: Exploring forms of political theatre. London: Routledge, 2005.
- Jelavich 1993 — *Jelavich P.* Berlin cabaret. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1993.
- McMullen 1986 — *McMullen S.* Sense and sensuality — Max Reinhardt's earliest productions // Max Reinhardt: The Oxford Symposium / Ed. by M. Jacobs, J. Warren. Oxford: Oxford Polytechnic, 1986. P. 16–33.
- Niemann 1993 — *Niemann C.* Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble: Unveröff. Diss. / Univ. Frankfurt am Main, 1993.
- Seehaus 1973 — *Seehaus G.* Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973.
- Shaffer 1986 — *Shaffer E. S.* Christian Morgenstern und Max Reinhardt: The early years in the cabaret // Max Reinhardt: The Oxford Symposium / Ed. by M. Jacobs, J. Warren. Oxford: Oxford Polytechnic, 1986. P. 124–141.
- Sprengel 1991a — *Sprengel P.* “Genehmigt für Schall und Rauch mit Ausnahme des Gestrichenen” — Ein Kabarett auf dem Weg zum Theater und die preussische Zensur // Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes: Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabarets (Berlin 1901/02) / Hrsg. P. Sprengel. Berlin: Nicolai. S. 7–44.

References

- Fiedler, L. M. (1975). *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (In German).
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, sacrifice, ritual: Exploring forms of political theatre*. London: Routledge.
- Jelavich, P. (1993). *Berlin cabaret*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- McMullen, S. (1986). Sense and sensuality — Max Reinhardt's earliest productions. In M. Jacobs, J. Warren. (Eds.). *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*, 16–33. Oxford: Oxford Polytechnic.
- Niemann, C. (1993). *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble*. Unpublished Dissertation. Frankfurt am Main. (In German).
- Seehaus, G. (1973). *Frank Wedekind und das Theater*. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen. (In German).
- Shaffer, E. S. (1986). Christian Morgenstern und Max Reinhardt: The early years in the cabaret. In M. Jacobs, J. Warren. (Eds.). *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*, 124–141. Oxford: Oxford Polytechnic.
- Sprengel, P. (1991). “Genehmigt für Schall und Rauch mit Ausnahme des Gestrichenen” — Ein Kabarett auf dem Weg zum Theater und die preussische Zensur. In P. Sprengel (Ed.). *Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes: Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabarett (Berlin 1901/02)*, 7–44. Berlin: Nicolai. (In German).

* * *

Информация об авторе

Наталья Олеговна Якубова
кандидат искусствоведения, PhD
научный сотрудник по гранту
им. Лизы Майтнер Австрийского
научного фонда,
Венский университет музыки и
перформативных искусств
Austria, 1030 Vienna, Anton-von-Webern
Platz 1
Тел.: +43 (677) 62082989
✉ natalia_yakubova@mail.ru

Information about the author

Natalija Jakubova
Cand. Sci. (Art Studies), PhD
Lise Meitner Fellow of Austrian Science Fund,
University of Music and Performing Arts
Vienna
Austria, 1030 Vienna, Anton-von-Webern Platz 1
Tel. +43 (677) 62082989
✉ natalia_yakubova@mail.ru

Г. А. Шматова

ORCID: 0000-0001-8958-3676

✉ g.a.shmatova@gmail.com

Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПОЛЕ: СТУДИЯ «ТЕАТР» АЛЕКСЕЯ ЛЕВИНСКОГО

Аннотация. В статье предпринимается попытка контекстуализации такого значимого участника советского и российского театрального поля, как любительская студия «Театр» Алексея Левинского, созданная в 1978 г. Студия «Театр» рассматривается как уникальный феномен, определяемый творческой биографией ее создателя Алексея Левинского, непосредственного продолжателя мейерхольдовской традиции, и в то же время — как важное явление в контексте позднесоветской эпохи и поколенческой проблематики. Без внимания к тому «символическому фокусу солидарности» (так Б. В. Дубин определяет поколение), который избирает Левинский, представляется затруднительным описать стратегии и место студии «Театр» не только среди других студийных и лабораторных театральных коллективов, но и в более сложной системе социокультурных связей.

В статье реконструируется система координат и оппозиций, которая актуальна для Левинского и влияет на способы самоопределения студии: официальное — неофициальное, коммерческое — некоммерческое, профессиональное — непрофессиональное. Непрофессионал в театре для Левинского определяется в первую очередь через особое качество субъектности и индивидуальности и особенную цель занятий сценическим искусством. Оптика, в которой театральная студия видится пространством самопознания субъекта, специально отделенным от других идеологически или коммерчески заряженных сфер, позволяет сопоставить опыт Левинского и неофициальное искусство 1970–1980-х годов. Используя понятие «партиципаторное искусство», введенное американской исследовательницей К. Бишоп, мы анализируем любительскую студию Левинского как демократизированную форму коллаборации в советском контексте, в котором коллективизм является навязываемой государством нормой.

Ключевые слова: театральная студия, Алексей Левинский, любительское, послевоенное поколение, партиципаторное искусство, Клэр Бишоп, неофициальное искусство

Для цитирования: Шматова Г. А. Альтернативная стратегия самоопределения в театральном поле: студия «Театр» Алексея Левинского // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 149–160. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-149-160.

*Статья поступила в редакцию 18 апреля 2019 г.
Принято к печати 25 июля 2019 г.*

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

G. A. Shmatova

ORCID: 0000-0001-8958-3676

✉ g.a.shmatova@gmail.com

*Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

ALTERNATIVE SELF-IDENTIFICATION STRATEGY IN THE THEATRICAL FIELD: ALEXEI LEVINSKY'S “THEATER” STUDIO

Abstract. This article provides an attempt to contextualize a significant participant in the Soviet and Russian theatrical field — the “Theater” studio, created by Alexei Levinsky in 1978. The studio “Theater” is treated as a unique phenomenon, determined by the biography of its creator, Alexey Levinsky, direct successor to the Vsevolod Meyerhold tradition. At the same time, the studio is considered as an important phenomenon in the context of the late Soviet era and the generational interaction problem. Without due attention to this “symbolic focus of solidarity” (as sociologist Boris Dubin defines this generation), it is difficult to describe the strategies of “Theater” and its place not only among other studios and laboratory theater groups, but also within a more complex system of sociocultural relations.

The article reconstructs the system of coordinates and oppositions which is relevant for Levinsky and which influences the studio's methods of self-identification: official — unofficial, commercial — non-commercial, professional — non-professional. For Levinsky, a non-professional in the theater is determined first of all through the special quality of subjectivity and individuality and a particular purpose of performing stage art. Optics, in which the theater studio is seen as a subject's self-knowledge space, purposely separated from other ideologically or commercially charged spheres, makes it possible to compare the experience of Levinsky and of the Non-Official art of the 1970s–1980s. Using the concept of “Participatory Art”, introduced by the American researcher K. Bishop, we analyze Levinsky's amateur studio as a democratized form of collaboration in the Soviet context, in which collectivism is the norm imposed by the state.

Keywords: studio theatre, Alexey Levinsky, amateurism, postwar generation, Participatory Art, Claire Bishop, Non-Official art

To cite this article: Shmatova, G. A. (2019). Alternative self-identification strategy in the theatrical field: Alexei Levinsky's "Theater" studio. *Shagi / Steps*, 5(4), 149–160. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-149-160.

Received April 18, 2019

Accepted July 25, 2019

Студия «Театр» Алексея Левинского — значимое явление в московском театральном поле на протяжении уже более 25 лет. Его часто характеризуют как уникальное, «штучное», ни на что не похожее. Исследователь, обращаясь к подобному предмету, ищет слова, чтобы описать самобытность студии, во многом определяемую творческой индивидуальностью Алексея Левинского, и маргинальность ее положения в советской и современной российской театральными системами координат. Однако акцентирование внимания на уникальности студии может привести к своего рода искусственному обособлению, изоляции — затруднить помещению ее в сложную систему контекстов. Между тем именно сеть культурных связей, в которой находится студия Левинского, позволяет выявить ее уникальность. Кроме того, случай студии «Театр» дает материал для проблематизации театральных и внетеатральных контекстов, в которые продуктивно помещать позднесоветское и современное российское студийное движение.

Таким образом, цель данной статьи — предложить исследовательские оптики, сквозь которые можно представить студию «Театр» в системе различных контекстов. Сложность в данном случае заключается в том, что коллектив, созданный и работающий под руководством Левинского, оказывается опасно близким предметом для исследования: он является частью современной московской театральной жизни, ежедневно, рутинно разворачивающейся вокруг нас. Необходимо предпринять определенное исследовательское усилие, чтобы увидеть студию в ином масштабе и в новых контекстах.

В достижении поставленной цели представляется плодотворным привлечение понятия *поколение*, разрабатываемого социологами культуры, и концепции теоретика современного искусства Клэр Бишоп, изложенной в труде «Искусственный ад: партиципаторное искусство и политика зрительства» [Бишоп 2018]. В этой работе Бишоп ставит вопрос о формах социального взаимодействия в искусстве и в повседневной жизни в разных странах в XX в. В книге содержится анализ способов и стратегий соучастия зрителей и перформеров в театре и современном искусстве и социальных условий, в которых это взаимодействие происходит. Для нашей статьи важно представить студию Алексея Левинского как форму социальной символической солидарности и взаимодействия студийцев между собой и со зрителями.

Кажется закономерным начать контекстуализацию студии с представления ее организатора и художественного руководителя. Студия «Театр» — своего рода выражение творческого кредо Алексея Левинского, личное и поколен-

ческое. Алексей Левинский родился в 1947 г. Учась на актерском факультете Школы-студии МХАТ (которую окончил в 1969 г.), начал заниматься режиссурой. Из значимых студенческих режиссерских работ — постановка «Мещанской свадьбы» Б. Брехта.

В 1970-е годы Алексей Левинский плодотворно сотрудничает как актер с Московским театром сатиры. Тогда же начал изучать биомеханику под руководством Николая Георгиевича Кустова, работавшего в свое время педагогом в школе при Театре Мейерхольда. Как Левинский замечает в интервью, вышедшем под характерным названием «Сбоку от парадной магистрали»,

Николай Георгиевич Кустов был в 30-е годы самым известным «инструктором по биомеханике», после войны он работал в театре, который находился в здании нынешнего «Театра на Таганке», и ездил куда-то в Подмоскowie, в какой-то театральной студии преподавал «сцен-движение» (так это тогда называлось: в 50–60-х и даже 70-х о биомеханике говорили только шепотом!) [Копылова 2012].

На Малой сцене Театра сатиры Левинский ставил спектакли по Апулею, Ф. Гарсиа Лорке, Б. Брехту. В 1979 г. он окончил Высшие режиссерские курсы при ГИТИС. В 1978 г. создал собственную экспериментальную студию «Театр». Вопрос о создании студии трудно рассматривать в бюрократических или юридических терминах, поскольку какого бы то ни было официального статуса она парадоксальным образом никогда не имела.

Приведенные выше данные можно найти как «общую информацию», размещенную о Левинском на сайтах театров «Около дома Станиславского» и имени Ермоловой, в которых он работает как артист и режиссер. В фактах творческой биографии в данном случае видится большая гамлетовская тема порвавшейся связи времен. Забытое, запрещенное, то, о чем можно говорить только шепотом, возвращается, передаваемое вне институций и государственных структур из рук в руки, продолжает жить в масштабе соразмерности человеку, на уровне личных контактов и творческих объединений без официального статуса (таких, как студия «Театр»).

Вопрос о трансляции культурных практик и опыта (например, в цепочке Мейерхольд — Кустов — Левинский — студийцы) связан с проблемой поколения и межпоколенческих связей. Согласно социологу культуры Б. В. Дубину, поколение можно представить «как форму (тип) социальной связи и фокус символической солидарности действующих индивидов» [Дубин 2005: 63]. Можно отметить, что Левинский принадлежит к первому послевоенному поколению. 1970-е годы, брежневское время, застой — социокультурные условия, в которых Левинский начинает свою театральную деятельность, в том числе создает студию. Их необходимо учитывать, раскрывая специфику работы студии (подробнее об этом речь пойдет далее), хотя они не являются исключительно или единственно определяющими.

Понятие поколения, разрабатываемое в рамках социологии культуры, позволяет сделать акцент на различных «фокусах символической солидарности» индивидов. В том числе на том, как они конструируются художниками (в широком смысле) в синхронном и диахронном измерениях. Не случайно Дубин в указанной выше статье вспоминает текст Виктора Шкловского «Современ-

ники и синхронисты». Шкловский предваряет статью замечанием: «История этого отрывка следующая: я прочел свою фамилию в “Русском современнике” рядом с фамилиями Абрама Эфроса, Козьмы Пруткова и еще какого-то классика. Тогда я написал в “Русский современник” письмо. В этом письме я выразил удивление тому, что оказался современником Тютчеву и Пруткову, не отрицая самого факта, но категорически отрицал свою одновременность с Абрамом Эфросом и Ходасевичем, утверждая, что это только хронологическая иллюзия» [Шкловский 1990: 370]. Таким образом, Шкловский свободно выбирает себе современников, а поколенческие параллели называет случайными. Интересно, как избирает себе современников Левинский и как совпадает или не совпадает в этом выборе со своим послевоенным поколением. Анализ этого выбора значим для определения стратегий студии «Театр».

В интервью Левинский охотно рассказывает о собственных художественных ориентирах и приоритетах. В частности, об определившем их круге чтения. В беседе, записанной для портала «Горький», Левинский вспоминает:

В нашей библиотеке было много книг о театре, и ранние важные впечатления мои связаны с театром. До сих пор помню ощущение, что передо мной открылся новый мир, когда прочитал книгу 1931 года издания «Деревянные актеры» ленинградской писательницы Елены Данько. Это про кукольный театр... И там появляется персонаж Карло Гоцци. Книга так на меня подействовала, что я увлекся комедией дель арте, а когда уже стал старше, начал направленно заниматься этой темой, смотрел старые рисунки, искал книги. Прочел «Итальянскую народную комедию» Дживелегова, прочел Миклашевского о комедии дель арте, работы Гордона Крэга, его режиссерские идеи о том, что актер должен быть «сверхмарионеткой» [Левинский 2017].

Таким образом, восстанавливаемых звеньев в цепи времен оказывается значительно больше: интерес к итальянской комедии масок для Левинского предшествовал увлечению Мейерхольдом, который, как известно, также часто обращался к комедии дель арте на теоретическом и практическом уровнях. (В скобках заметим: любовь к комедии дель арте нашла свое воплощение и в живописных работах Левинского: еще одна его ипостась — художник, он часто рисует маски комедии дель арте.) Из читательской автобиографии Левинского складывается впечатление, что он, приходя в профессию, мыслит перспективу театрального искусства, исходя не из самого ближайшего советского круга (хотя родители Левинского работали в театре), но в масштабе всего европейского театра с его большой историей.

Кроме того, показательно, что в нескольких интервью Левинский упоминает 1930-е годы, в частности, указывает, что книга писательницы, поэтессы, художницы Е. Я. Данько, столь повлиявшая на его систему интересов, была издана в 1931 г., или что в 1930-е годы Кустов работал как преподаватель биомеханики. Быть может, потому, что тридцатые оказываются тем важным горизонтом, за которым можно различить контуры дореволюционных фигур, спектаклей, идей. Данько непосредственно связана с культурой Серебряного века. Упомянутый Левинским К. М. Миклашевский за работу «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий»

(1914) получил почетный отзыв Академии наук. А. К. Дживелегов с 1893 по 1897 г. учился на историко-филологическом факультете Московского университета. За книгами перечисленных авторов — другое время и альтернативное советским семидесятым измерение, которое выстраивает Левинский, в том числе и открывая студию «Театр».

Значимой с точки зрения «фокуса символической солидарности» поколения и важной для помещения Левинского и его детища в систему культурных контекстов оказывается фигура М. М. Бахтина, также упоминающаяся Левинским в интервью как повлиявшая на него и его театральные искания. На первый взгляд введение имени философа, теоретика культуры, литературоведа Бахтина в изучение студии «Театр» может показаться неожиданным и даже нерелевантным. Ведь Бахтин не является исследователем театра, а Левинский — профессиональным филологом. Однако студия «Театр» рассматривается нами не только в системе координат театрального искусства, для нас важны более широкие социальные контексты, те ценностные системы, в которые встраивается студия. При таком ракурсе рассмотрения выявляется, что театральная студия может решать те же социокультурные задачи и отвечать на те же вызовы, что и исследователи-гуманитарии или художники-современники. Случай Левинского — это поиск стратегий самоопределения в поле культуры, а не только театра.

Понятие Бахтина «народная смеховая культура» важно для Левинского в его театральной биографии не как научный концепт, имеющий отношение к истории и литературе. В исследовании Бахтина Левинский видит определенную картину мира и ответ на советскую актуальную ситуацию. Работа Бахтина о Рабле — это работа о советской несвободе:

В этом смысле важной вехой для меня стала работа Бахтина о Рабле. Мир карнавала я отчасти уже знал по комедии дель арте, но цельного представления не было. Основная мысль книги, по-моему, в противостоянии: свободная стихия карнавала противостоит мрачной официальной идеологии средневековья. И это противостояние легко проецировалось на наше время. Для меня было важно, что речь идет о неофициальной культуре, которая находится в конфликте с чем-то идеологически правильным [Левинский 2017].

Для филологов, философов, историков отношение к идеям и работам Бахтина часто оказывается значимым поколенческим маркером. Споры о месте бахтинского наследия в современных гуманитарных науках достигают драматического накала. Так, Ян Левченко на страницах журнала «Вопросы литературы» называет последователей Бахтина сектой: «“околобахтинская” секта вольно или невольно образует оборонительный форпост, формируя в тех или иных сегментах общества представление о филологическом мейнстриме» [Левченко 2004: 342–343]. Старшие коллеги-бахтинисты отвечают ему (см., например: [Тамарченко 2005]). Однако за пределами споров о бахтинском тезаурусе и употреблении слова *онтологический* остается специфический социокультурный поколенческий опыт, который разделяет оппонентов. (Н. Д. Тамарченко принадлежит к тому же первому послевоенному поколению, что и Алексей Левинский.) Работы Бахтина для тех филологов, которые восприняли

его идеи и стали их адептами, содержат, по-видимому, не только профессиональный инструментарий, но и ценностную систему.

Оппозиция официального и неофициального искусства, прочитываемая в том числе и в работе Бахтина о Рабле, была очень важна для Левинского в период зарождения студии «Театр». Студийные коллективы могут создаваться с разными целями и в различных обстоятельствах. Иногда появление студии инициируется театральной институцией, в других случаях, вероятно, наиболее важным оказывается «человеческий фактор» — встреча единомышленников и их желание объединить творческие усилия. Представляется, что Левинский скорее изначально видел своей целью конструирование особого альтернативного пространства для работы и экспериментов. В интервью газете «Культура» Левинский подчеркивает «экспериментальный, учебный характер театра-студии» [Луговской 2003].

Показательно, что в рассказе Левинского о студии, а именно в перечислении авторов, с которыми работали Левинский и студийцы, появляется слово *отстранение* (так Левинский передает термин Брехта *Verfremdung*). Вспоминая постановку в 1992 г. «Дисморфомании» по пьесе Владимира Сорокина, Левинский говорит: «В “Дисморфомании” я увидел возможность того самого “отстранения”» [Левинский 2017]. Выбранное слово звучит как сложная система отсылок. Термин *Verfremdung*, связанный с теорией эпического театра (см.: [Брехт 1965]), чаще переводят как *отчуждение*. Здесь же вспоминается введенное Виктором Шкловским в статье «Искусство как прием» понятие *остранение*, связанное с рефлексией над автоматизмом повседневного восприятия и тем, как искусство этот автоматизм побеждает, заставляя увидеть, услышать и почувствовать, «как в первый раз». Кажется, что для Левинского очень важен поиск позиций, позволяющих избегать рутинности и автоматизма, и эти позиции часто связаны с дистанцированием. Кроме того, слово *отстранение* косвенно может отсылать к названию русского перевода повести А. Камю «L'Étranger» — «Посторонний». Эта возможная отсылка еще более усложняет и обостряет вопрос о положении студии в социальном контексте.

Представление Левинского об особом пространстве студии определяется той системой координат, которая для него актуальна. В этой системе есть основные оси: официальное — неофициальное (то, на что мы обращали внимание в связи с Бахтиным), коммерческое — некоммерческое искусство (эта оппозиция, если проанализировать слова Левинского, оказывается определяющей для постсоветского периода жизни студии), профессиональный — непрофессиональный театр.

Особый интерес представляет то, что Левинский вкладывает в слово *любительский*. Состав участников студии «Театр» неоднороден: в нем есть как люди, не имеющие по профессии или образованию отношения к театру, так и работники театрального закулисья и профессиональные театроведы. Как рассказывали в беседах, проведенных в рамках подготовки данной статьи, Левинский и студийцы, процесс приема новых участников в студию никак не формализован: нет объявленных наборов или прослушиваний. Те, кому интересна деятельность студии «Театр», приходят в нее «сами собой», сначала присутствуя на репетициях, затем постепенно втягиваясь в работу на сцене.

В актерах-непрофессионалах театральные режиссеры и, шире, художники видят разные ресурсы. Один из хрестоматийных примеров из истории театра — Свободный театр Андре Антуана, одного из первых европейских режиссеров, который приглашал в свой театр непрофессиональных актеров, потому что полагал, что профессионалам в учебных заведениях прививают штампы, а потому они не могут существовать в натуралистической театральной парадигме. Уже упоминавшаяся исследовательница партиципаторного искусства К. Бишоп [2018], анализируя привлечение непрофессионалов в проектах современного искусства и театра второй половины XX в., вводит в своей работе понятие «аутсорсинг подлинности», полагая, что именно качество подлинности транслируют своим присутствием в художественном пространстве непрофессионалы.

Левинский же смотрит на проблему «непрофессионализма» актеров студии сложнее. Он замечает: «У профессионалов другая интенсивность, другая энергия» [Левинский 2013]. Чем объясняется это различие? Левинский подчеркивает: для него принципиально, что любитель не зависит материально от театра, не получает в нем зарплату, он имеет иной источник дохода, а потому гораздо более свободен, независим и, если позволить себе такой неологизм, субъектен в своей театральной деятельности. Для Левинского важен не набор «ремесленных» актерских навыков или профессиональный опыт, но позиция и цель, с которой субъект занимается театром. Профессионала Левинский характеризует как «раздробленное существо», любитель же в его представлении «познает себя через театр, это более цельная позиция» [Там же].

Таким образом, студия «Театр» — пространство для особой работы с субъектностью участников. Проблема субъекта и субъектности позволяет поместить студию Левинского еще в один очень важный контекст, скорее связанный с позднесоветским этапом ее жизни, но определяющий ее и сегодня. Контекст этот не всегда очевиден, не всегда на поверхности. Здесь кажется уместным вспомнить слова Левинского о значимости контекста и о его трансформациях во времени: «Контекст уходит, и очень многие смыслы теряются, которые были заложены, но зато другие появляются» [Там же].

Продолжая рассуждения об отличии любителей от профессионалов, Левинский вводит аналогию, на которую следует обратить внимание. Он сравнивает чтение стихов профессиональным актером и самим автором, поэтом (второе для Левинского в чем-то сходно с чтением любителя). Первый — «раздроблен»; возможно, если попытаться продолжить логику Левинского, отчужден от самого себя в момент чтения чужими словами, выученными в университете правилами декламации и желанием нравиться публике. Второй — целен как субъект. Левинский говорит: «Наверное, этим интересом ко всему нелегальному, субъективному объясняется и моя любовь к поэтам, вступающим в противоречие со своим временем, к стихам Яна Сагуновского, Всеволода Некрасова, Анны Барковой, Дмитрия Александровича Пригова» [Левинский 2017]. Это заявление проявляет контекст другого, неофициального искусства как значимый для студии «Театр». Помимо приведенных выше имен, связанных с литературой, Левинский в различных интервью упоминает Михаила Рогинского. Также в студии «Театр» по настоящий момент идет спектакль «Голоса за дверью» по книге Ильи Кабакова.

В исследовании студии «Театр» возможно выстраивать театральный контекст: вспоминать студии, возникшие в тот же период, что и детище Левинского, и быстро добившиеся институционального статуса. Например, студию Марка Розовского, превратившуюся в Театр у Никитских Ворот, и студию Валерия Беляковича, в дальнейшем — Театр на Юго-Западе. Для данной статьи более значимым и плодотворным представляется помещение студии «Театр» в обозначенный выше контекст позднесоветского неофициального искусства. В чем, кроме непосредственно постановок на основе текстов перечисленных авторов, этот контекст проявляет себя в работе студии?

Театр возможно описывать в различных системах координат как визуальное искусство, перформативное искусство — и каждое из определений даст свои продуктивные ракурсы для исследования. Также театр — социальное искусство, сопряженное с построением отношений в коллективе и артистов со зрителями во время спектакля. Оптика социального позволяет увидеть студию также как пространство связей и взаимодействий и форму вовлечения актеров-непрофессионалов в определенное сообщество. При этом конструируемое пространство находится в более широком контексте социального устройства вне стен театра и вообще вне искусства (для периода зарождения студии «Театр» — позднесоветского).

К. Бишоп предлагает смотреть на виды и формы искусства, которые связаны с взаимодействием и вовлечением, как на своего рода ответ тем вызовам, фрустрациям и разрывам, которые представляет социальная жизнь. Констатируя «всплеск интереса к участию и коллаборации в искусстве», Бишоп дает определение своему основному предмету: «Я буду обозначать это течение понятием “партиципаторное искусство”, поскольку оно подразумевает вовлечение множества людей (в отличие от свойственных интерактивности отношений “тет-а-тет”) и свободно от неоднозначностей, свойственных понятию “социальной ангажированности”, которое может относиться к самым разнообразным работам. <...> Итак, эта книга опирается на такое определение участия, в котором люди являются ключевым художественным медиумом и материалом, как в театре и перформансе» [Бишоп 2018: 9–10]. Бишоп не рассматривает собственно феномен театрального любительства или любительских студий. Однако под данное ей определение наш объект подходит, более того, приведенная дефиниция позволяет выстроить новую оптику взгляда на театр-студию как на форму партиципаторного искусства («медиумом и материалом» которого оказываются актеры-любители, объединенные и взаимодействующие в рамках, предложенных Левинским).

Одна из частей книги Бишоп посвящена «социальному при социализме». Нам представляется чрезвычайно продуктивной подобная постановка вопроса. Она позволяет наметить (пусть пока лишь пунктиром) связь между стратегиями, выбираемыми Левинским в студии «Театр», и стратегиями работы с социальными условиями и структурами представителей другого искусства. Бишоп подробно останавливается на деятельности созданной в 1970-е годы в Москве Андреем Монастырским арт-группы «Коллективные действия», ставя вопрос об «импульсе, мотивирующем коллаборативную практику в условиях, когда коллективизм является идеологическим требованием и навязываемой государством нормой» [Там же: 196]. Бишоп подчеркивает, что делать обоб-

щения в поле партиципаторного искусства эпохи «послевоенного коммунизма» в большом географическом масштабе довольно сложно, «Коллективные действия» для нее — феномен московской культурной жизни. Как и в нашем случае — студия «Театр» Левинского.

Исследовательница обращает внимание читателей на парадокс, который мы предлагаем спроецировать на студию «Театр». Практики совместности и соучастия могут быть направлены в условиях принудительного коллективизма на то, чтобы создать пространство индивидуального, личного: «Художники, заинтересованные в коллективных проектах при социализме, стремились не создать партиципаторную публичную сферу как противовес приватизированному миру индивидуального аффекта и потребления, а предоставить пространство для пестования индивидуализма (в поведении, в действиях, в интерпретациях). <...> Скорее оно было способом выражения более подлинной (в силу индивидуальности и самоорганизованности) формы коллективного опыта, чем тот, который предписывался государством на официальных парадах и массовых представлениях» [Там же: 244–245].

Взгляд на студию Алексея Левинского как на форму коллективного опыта студийцев представляется одним из самых перспективных для исследования. При подобной теоретической постановке результатом деятельности студии следует считать не только спектакли, но и само созданное Левинским «отдельное», особое пространство для взаимодействия и проявления субъектности участников. Обозначенный взгляд дает возможность вписать студию Левинского не только в театральный контекст, но и в контекст другого, неофициального или нонконформистского искусства, а значит, — в более широкую социальную, политическую, историческую систему взаимосвязей.

При этом важно отметить, что в поле другого искусства можно выделить разные стратегии создания «отдельных» от системы пространств или способов бороться с ней. Внимание к различиям и нюансам чрезвычайно важно в данном случае, потому что мыслить бинарными оппозициями — это ход, предлагаемый советской системой. Бишоп пишет: «Реальность повседневной жизни при этих (тоталитарных. — Г. Ш.) режимах требует более трезвого понимания осуществляемых в ней художественных жестов и уважения к той непревзойденной тонкости, с которой многие из них совершались» [Там же: 245].

Аналогия с акциями «Коллективных действий» кажется нам уместной. Во-первых, оба проекта при всей своей «коллективности» направлены на работу с индивидуальным опытом и уникальной субъектностью, проблематизируют ее. Во-вторых, группа Андрея Монастырского и студия Алексея Левинского не представляют прямого вызова системе, скорее они связаны с поиском альтернативных пространств. В-третьих, обе группы работают в осознанно ограниченном кругу людей: например, студия не проводит открытых наборов, до недавнего времени (в последние годы у студии появились аккаунты в социальных сетях) она не анонсировала широко свои показы.

Таким образом, сопоставление студии с явлениями в области другого искусства дает материал для более объемного и сложного представления студии Левинского «Театр» в контексте культуры. Правомерно могут возникнуть вопросы о том, трансформируются ли стратегии Левинского в изменяющихся

контекстах времени. Это тема для отдельной статьи. Однако важно отметить, что система координат, в которой Левинский создает свою студию (существующая в его представлении, реконструируемая в анализе интервью), во многом определяет ее место на театральной карте Москвы и сегодня.

Источники

- Брехт 1965 — *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания / Пер. с нем.: В 5 т. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965.
- Копылова 2012 — *Копылова М.* Сбоку от парадной магистрали // Литературная Россия. 2012. 19 окт. № 42. С. 10–11.
- Левинский 2013 — Встреча с Алексеем Левинским в культурном центре Пунктум // ПУНКТУМ ГЦ: [Канал на YouTube]. 2013. 14 апр. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nflnkGZAKKE>.
- Левинский 2017 — «У меня всегда было желание игрового преломления книги»: Читательская биография театрального режиссера и актера Алексея Левинского / [Подгот. И. Мартов] // «Горький». 2017. 9 февр. URL: <https://gorky.media/context/u-menya-vsegda-bylo-zhelanie-igrovogo-prelomleniya-knigi>.
- Луговской 2003 — *Луговской Ю.* Алексей Левинский: Не верчу головой в разные стороны // Культура. 2003. 15 мая. С. 11.

Литература

- Бишоп 2018 — *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C press, 2018.
- Дубин 2005 — *Дубин Б. В.* Поколение: смысл и границы понятия // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России: Сб. ст. / Сост. Ю. Левада, Т. Шанин. М.: Нов. лит. обозрение, 2005. С. 61–80.
- Левченко 2004 — *Левченко Я.* [Рец. на: *Гиришман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. М.: Языки славянской культуры, 2002] // Вопросы литературы. 2004. № 3. С. 340–343.
- Тамарченко 2005 — *Тамарченко Н. Д.* Наследие Бахтина сегодня // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 170–173.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В.* Современники и синхронисты // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933): Сб. ст. / Коммент. и подгот. текста А. Ю. Галушкина; Предисл. А. П. Чудакова. М.: Сов. писатель, 1990. С. 369–372.

References

- Bishop, K. (2018). *Iskusstvennyi ad. Partitsipatornoe iskusstvo i politika zritel'stva*. [Trans. from: Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso Books]. Moscow: V-A-C press. (In Russian).
- Dubin, B. V. (2005). Pokolenie: smysl i granitsy poniatiiia [Generation: The meaning and boundaries of the concept]. In Yu. Levada, T. Shanin (Eds.). *Ottsy i deti: Pokolencheskii analiz sovremennoi Rossii* [Fathers and children: A generational analysis of modern Russia], 61–80. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

- Levchenko, Ia. (2004). [A review of: Girshman, M. M. (2002). *Literaturnoe proizvedenie: Teoriia khudozhestvennoi tselostnosti* [Literary work: Theory of the artistic integrity]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian)]. *Voprosy literatury* [Problems of literature], 2004(4), 340–343. (In Russian).
- Tamarchenko, N. D. (2005). Nasledie Bakhtina segodnia [Bakhtin's legacy today]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Herald], 2005(1), 170–173. (In Russian).
- Shklovskii, V. (1990). Sovremenniki i sinkhronisty [Contemporaries and synchronists]. In V. Shklovskii. *Gamburgskii schet: Stat'i — vospominaniia — esse (1914–1933)* [The Hamburg reckoning: Articles — memories — essays (1914–1933)], 369–372. A. Iu. Galushkin (Ed., Compl.). A. P. Chudakov (Intro.) Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Галина Андреевна Шматова

кандидат культурологии
старший преподаватель,
кафедра истории и теории культуры,
факультет культурологии,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3,
Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-68-27
✉ g.a.shmatova@gmail.com

Information about the author

Galina A. Shmatova

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Senior Lecturer,
Department of History and Theory of Culture,
Division of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya
Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-68-27
✉ g.a.shmatova@gmail.com

К. Н. Матвиенко

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

Электротheater Станиславский (Россия, Москва)

ЛАБОРАТОРИЯ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ЖИЗНИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА: РОССИЙСКИЙ ОПЫТ 2000-Х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена российскому документальному театру 2000-х годов и лабораторным аспектам его существования. Лаборатория была выбрана документалистами как наиболее удобная форма для экспериментальной исследовательской практики. Российские деятели документального театра получили знание о технологии от британских коллег, в частности из театра Royal Court, и дальше осваивали его применительно к российской действительности. Процесс этого освоения и новые, вполне уникальные открытия происходили внутри лабораторий. Как это было и как эти практики изменили российский театр — важнейший вопрос для сегодняшних исследователей, поскольку документальность как таковая остается актуальным трендом в театре и искусстве в целом. Материалом для исследования стали лаборатории по документальному театру, проводившиеся с начала 2000-х в разных российских городах и в разных театрах.

Ключевые слова: документальный театр, Театр.doc, вербатим, новая драма, речь, исследование, полевые исследования, глубокое интервью, свидетельство

Для цитирования: Матвиенко К. Н. Лаборатория как один из способов жизни документального театра: российский опыт 2000-х годов // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 161–171. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-161-171.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.

Принято к печати 15 августа 2019 г.

K. N. Matvienko

ORCID: 0000-0003-4725-3550

✉ kristina.matvienko@gmail.com

Stanislavsky Electrotheatre (Russia, Moscow)

LABORATORY AS ONE OF THE WAYS OF LIFE FOR DOCUMENTARY THEATRE: THE RUSSIAN EXPERIENCE IN THE 2000S

Abstract. The article is focused on Russian documentary theatre during the 2000s and those aspects which involve the laboratory as a model or way of living for these projects. The laboratory was the most convenient form for experimental research practices in the field of documentary theatre. Those who created documentary projects in Russia borrowed the technology from British colleagues, in particular, the Royal Court theatre. The first verbatim workshops were held by playwrights and directors from Royal Court who trained in this method before and achieved much success with it. From the start, British documentary theatre and verbatim theatre as a particular form of it faced hot social and political issues such as war, social inequality, violations of human rights, etc. But when documentary theatre came to Russia at the beginning of the 2000s, it was transformed and developed in a very unique way. Russian documentary projects dealt with marginal or closed communities, with political issues, but also they were focused on discovering hidden sides of ordinary life. These projects were based on so-called deep interviews and actors' technique of imitation of physical behavior. This process of creating performance was provided by the laboratory movement. How it was, and how this experience changed Russian theatre in general is one of the most important issues since the documentary trend still exists. The article is based on materials of documentary projects which were conducted in different Russian cities and theatres.

Keywords: documentary theatre, Teatr.doc, verbatim, new drama writing, speaking, research, field studies, deep interview, evidence

To cite this article: Matvienko, K. N. (2019). Laboratory as one of the ways of life for documentary theatre: The Russian experience in the 2000s. *Shagi / Steps*, 5(4), 161–171. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-161-171.

Received June 3, 2019

Accepted August 15, 2019

Статья посвящена лабораторным аспектам российского документального театра (док-театра): организационным моделям, внутри которых происходило становление и развитие док-движения, инструментарию, эстетическим и методологическим основам док-театра. Система апробации инструментов док-театра в России сложилась во многом как сеть лабораторий именно потому, что стационарный театр не был готов и не хотел пускать в свои стены активистов док-движения. Но в результате лабораторный режим бытования, не ориентирующийся на мейнстрим, определил экспериментальный характер документальных проектов и далее повлиял на общее тело нового российского театра, сложившегося в 2000-е годы и продолжающего развиваться, в том числе по направлению к документу и/или к реальности.

В статье предпринята попытка описать и проанализировать два аспекта: лаборатория как режим жизни российского документального театра 2000-х и история док-лабораторий в конкретных кейсах, в том числе тех, к работе которых автор имел отношение.

Документальный театр как лаборатория

Институциональный контекст

С конца 1990-х годов российская «новая драма» и док-театр, не имевшие доступа к стационарной сцене, часто развивались в рамках лабораторий. Недоверие «больших» театров к неизвестным авторам, боязнь маргинальных тем, героев и брутального языка делали практически невозможным появление современной драматургии в их репертуаре. В российских городах находились площадки, режиссеры, драматурги и энтузиасты-продюсеры, увлеченные тематикой и языком новых пьес, энергией их авторов и возможностью делать спектакли из материала живой речи. Это не означает, что весь док-театр институционализирован через лаборатории. Но очень часто лаборатория с ее отсутствием нацеленности на результат была востребована как модель работы инициаторами док-движения в России.

Лаборатория как место встречи молодой режиссуры и новых текстов порой оказывалась единственно возможным путем продвижения новых тем и технологий по созданию «новодраматического» спектакля. Нежелание молодых драматургов идти на компромисс с официальным театром вытолкнуло их на периферию, маргинализировало и одновременно освободило от зависимости от старых институций. Поколенческая риторика встретила с утверждением фигуры драматурга как смыслообразующей для спектакля. Драматург предложил театру принять современный язык, темы и героев, а через это — реальность со всеми ее противоречиями. Неформатный характер лабораторий, связанных с исследованием (как в науке — опытным путем), обусловил появление множества документальных проектов, повлиявших на «генетический код» российского театра 2000-х.

Тип устройства

Само понятие *лаборатория*, предполагающее обучение, открытие и апробацию новых художественных методов в режиме живого тестирования, верну-

лось в лексикон российского театрального сообщества на рубеже 1990–2000-х, когда возникло движение «новая драма» и целое поколение молодых людей пришло в театр, чтобы развернуть его в сторону реальности. Лабораторный режим существования док-театра и новой драмы в целом означал поиск адекватных средств для транспонирования новых текстов, в том числе документальных, внутри ограниченного контингента драматургов, режиссеров, актеров и кураторов, которые в течение небольшого времени погружались в конкретный материал и искали ему театральный эквивалент.

Лаборатории 2000-х годов, в частности те, которые занимались документальным театром, в отличие от опытов 1980-х (связанных с именами представителей позднесоветского андеграунда), были развернуты вовне. То есть лаборатория, как и полигон (термин Бориса Юхананова¹), представляла собой свободную, не ангажированную результатом зону продуктивного общения актеров и режиссеров, где одни учили других и все учились друг у друга. В подобном формате действовал Михаил Угаров, полагавший одной из важных задач лабораторий в Ясной Поляне и Никольском-Вяземском (2007, 2008, 2009) отработку партнерских связей [Матвиенко 2018: 133]. Важным было отсутствие сразу и навсегда установленных правил — лаборатория предполагает процесс, в ходе которого правила могут изменяться, а задачи — конкретизироваться или вовсе отменяться. Еще одна черта партнерских лабораторий — происходившее внутри них поэтапное обсуждение процесса и с возможностью трансформации работы. Наконец, важнейшим свойством док-лабораторий было исследование как краеугольный метод работы. Исследовалась прежде всего реальность — города, села, завода, школы, сообщества людей и т. д. Но исследовался и сценический язык, при помощи которого можно было бы адекватно «транспонировать» эту реальность.

Элементы нового проектирования, опробованные внутри лабораторий по документальному театру 2000-х и 2010-х, развивали театр как поле новых коммуникаций и отнимали власть у режиссера как единственного автора спектакля. Дело не только в возникающих внутри лаборатории горизонтальных связях между сотворцами, но и в изменении оптики театра по отношению к реальности. Узнав однажды с помощью вербатима, что в реальности, какой бы тривиальной она ни казалась, скрыты тайны и они могут быть открыты через записанную и воспроизведенную со сцены речь, театр снова поверил в свою жизнотворческую миссию. Потенциал документального проекта развернут одновременно в сторону искусства и жизни. Документ влияет на театр на уровне микроструктуры, вынуждая художника исследовать реальность, а не интерпретировать ее; на жизнь док-театр тоже стремился влиять, замещая таким образом социальную функцию государства. С течением времени этот функционал изменился: в практике док-театра, как российского, так и зарубежного, открыты и развиваются новые, смешанные способы создания спектакля. Кроме того, трансформировалось и само желание художников через арт-проекты менять действительность. Претерпев разные фазы, от либераль-

¹ «Полигон — это свободная зона продуктивного, профессионального общения актеров и режиссеров, где завариваются, зарождаются проекты <...> Основная задача полигона — утолить <...> острую жажду подлинно художественного труда и взаиморазвивающего профессионального общения» [Юхананов, Шевченко 2016: 146].

ного энтузиазма к разочарованию, художники, занимающиеся док-театром, двинулись в сторону перформативных опытов, в которых реальность пребывает в качестве фактора, взрывающего привычную конвенцию между залом и спектаклем. В этой точке док-театр находится сейчас и будет развиваться в этом же направлении дальше.

Метод

Документальный театр, в конце 1990-х пришедший в Россию из Великобритании, основан на внимании к реальности и к человеку, живущему в ней, т. е. на интересе к другому, на отказе от тоталитарной фигуры «автора». В этом смысле современный «док» наследует, хотя и не напрямую, практикам ЛЕФа 1920-х годов, манифестировавшим выход из тиши кабинета в область «полевых исследований» и предлагавшим разгерметизацию творческого процесса [Чужак 2000: 15]. Именно это свойственно и современной театральной документалистике, поначалу шокировавшей выбором сюжетов, героев и тем. Любопытно, что этой развернутости док-театра вовне сопутствовал лабораторный, т. е. скрытый от зрителя, режим его существования. Показательно, что основным материалом и инструментом для того, чтобы открыть тайную сторону реальности, в которой мы пребываем ежедневно и поэтому не видим ее, стала речь. Надо сказать, что первоначально причиной интереса к чужой речи во всей ее неформатности стала усталость от разработанных индивидуальных лексик других, т. е. от авторских лексик. «В речи всегда есть движение к еще не существующему, речь порождает бытие, а бытие, сочась через речь, начинает образовывать матрицу, еще не обработанный кусок пространства. <...> Порождение, как бы макетирование свободного пространства, и является смыслом речи» [Юхананов, Шевченко 2016: 360–361]. Док-театр уходил от любой структуры искусственного происхождения, которая является приметой традиционного искусства, к естественной структуре. И на этом пути образовывались возможности представить в театре непознаваемое и реальное.

Еще один прародитель российского «дока» — британский социальный реализм, корнями уходящий к опыту работы с новой пьесой в театре Royal Court с 1950-х, с политическими перформансами Джоан Литтлвуд в 1960-е, наконец, с технологией «вербатим», опробованной в 1980-е и развивавшейся в 1990-е и 2000-е. Жизнетворчество, социальная критика общественного устройства через вскрытие его «микросхем» и внимание к речи — три кита документального театра, диктующие способ производства текстов и спектаклей.

Задача участников док-лаборатории — самим взять качественные, не журналистские интервью, самим освоить их, самим (или с помощью драматурга) сложить их композиционно. Док-проект, особенно если он выездной, делается в ограниченное время, за которое нужно успеть добыть материал, не лежащий на поверхности и недоступный медиа, таящийся в недрах речи и сознания, памяти, живых реакций людей-«доноров». Расшифровывая интервью сразу, драматург или актер, берущий на себя функцию драматурга, через слушание чужой речи исследует незнакомого ему человека и примеряет на себя его психофизический облик. Дальше участники док-проекта делают монтаж речевого материала, стараясь не потерять уникальность способа говорения и проступа-

ющую через речь уникальность судьбы. Задача вербатимного проекта — слышать другого, а не предъявить себя. То есть — открыть свидетелю (или зрителю) доступ в зону неведомого, но скрывающегося за фасадом «обычного». Запрограммировать это открытие невозможно, лаборатория для того и нужна, чтобы в ходе исследования отыскать странные тайны, заключенные в речи человека. Речь — единица док-театра, во всяком случае того его направления, которое связано с технологией «вербатим». Речь получена через интервью; в вопросе не должно содержаться заранее данного ответа, у вопрошающего не должно быть заранее сформулированного «месседжа». Вопрос провоцирует и спрашивающего, и отвечающего на творческое изготовление текста. В творческом происхождении вербатимного текста и заключается источник его художественной ценности. Таким образом, задача документалистов — добыть в интервью текст, т. е. то, что в повседневной жизни появляется функционально, автоматически.

Тот факт, что записанная на диктофон речь должна быть передана в сохранности посредством актера как транслятора, гарантирует совпадение между временем говорящего и временем присутствия актера на сцене. Вербатимная пьеса существует в близком к реальному времени, потому что была записана в этом режиме. Будучи художественно осознанной, темпоральность реального высказывания говорившего сообщает спектаклю особенное, новое, процессуальное качество. Соавтором того, кто делает вербатим, становятся реальные время, пространство, связь причины и следствия.

В этом смысле важно различие между тем, что делали в российском театре (и кино) «новые реалисты» и их предшественники, документалисты «заурядного реализма». Об этом новом качестве взаимоотношений между автором и документом пишет Зара Абдуллаева в своей статье, анализирующей «новый реализм» с точки зрения поисков языка искусства. «После того как дистанция между автором и документом была в 90-е доведена до полемической крайности, начался обратный процесс. Суть его — в стремлении вернуть язык художнику. Но язык, уже отпущенный на свободу и освещенный анонимностью документа» [Абдуллаева 2015: 124]. Абдуллаева называет среди свойств «нового реализма» связь с концептуализмом, возвращение статуса документа в ином опыте документирования повседневности с ее чувством неразрешимости и в обход авторского самовыражения. То есть речь не только о предъявлении зрителю опыта чужого человека, сообщества или процессов, скрытых от глаз в обыденной жизни или исключенных из поля зрения искусства театра, но о том, что объектом исследования художников становится сам процесс добытия из реальности ее знаков или следов через — как в случае с ортодоксальным документальным театром — фиксацию речи. Именно лаборатория по документальному театру была местом, где можно было, исключив из своей прагматики целеполагание (спектакль или эскиз), бесстрастно и «анонимно» позволить жизни течь так, как она течет, и схватить ее в этом процессуальном качестве, загадку которого не может разгадать никто, в том числе художник. Поэтому исследование само по себе является основополагающим принципом работы тех, кто делает документальный театр. Свой опыт исследователя художник также может вставить в финальную сборку спектакля, сохранив таким образом реальное время, потраченное на работу.

Исследование — суть работы над док-спектаклем, похожей на ту, которую производит ученый-естествоиспытатель. Стивен Долдри, режиссер из Royal Court, приехавший в Москву в 2000 г., чтобы провести один из первых семинаров по док-театру, говорил, что в начале работы неизвестны ни тема, ни персонажи, есть только предмет, который нужно изучить. Поэтому нужно положиться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре; интервьюеру нужно довериться себе, предмету и людям, у которых он берет интервью (см.: [Родионов, Курочкин 2015: 114–115]). Только так можно избежать «пластинок» — историй, которые респондент рассказывает неоднократно, и отыскать новые слова, ответы, которые человек никогда не говорил, добыть первую формулировку того, что живет в его личности. Это и есть эвристичная речь — создание того, что никогда раньше не высказывалось в качестве ответа на вопрос. В этой технологии не выбраковывается ничего, в том числе и ложь; технология «вербатим» сама по себе лишена целеполагания, ей важно только одно — творческое качество ответа.

Актеру, участвующему в док-проекте, важно погрузиться в обстоятельства героя и присвоить материал персонажа, чтобы суметь отвечать на вопросы от имени персонажа. В голове у слушающего записанные интервью — обрывки разных волн, как на радио, которые можно сложить в целое, но которые имеют ценность и по отдельности, потому что «консервируют» жизнь.

Лаборатории документального театра История в кейсах (исторический раздел)

Кейсы

Вербатим — британское изобретение 1980-х годов, использовавшееся Анной Девере-Смит в спектаклях о беспорядках на расовой почве в США, Ив Энслер — в пьесах о проблемах женщин, Кэрил Черчилл — в пьесе о фондовой бирже, Стивеном Долдри — в лабораторном спектакле «Язык тела» (см.: [Hammond, Steward 2008: 11; Aston, O’Thomas 2015: 13–16]). В Москве первые семинары по документальному театру прошли в 1999 г.; их провели Элиз Доджсон, Джеймс Макдональд, Рамин Грэй (все трое — из лондонского Royal Court) в рамках фестиваля «Золотая маска» и при поддержке Британского Совета. В 2000 г. прошел первый фестиваль документального театра, а в 2002 г. открылся Театр.doc.

Лаборатории по документальному театру проходили в Горках Ленинских, в Ясной Поляне, в Никольском-Вяземском. Целый ряд документальных проектов родился из лабораторий, которые проводились с местными артистами и режиссерами.

В «Мотовилихинском рабочем» (фестиваль «Новая драма», Пермь, 2009) в группу драматургов вошли Александр Родионов, Михаил и Вячеслав Дурненковы, Юрий Клавдиев. Проект был придуман как часть фестиваля «Новая драма», который в 2008 г. проводился в Перми. В лаборатории участвовали актеры пермского «Театра-театра», а в качестве «доноров» — рабочие Мотовилихинского завода, старейшего градообразующего предприятия Перми, построенного на берегу Камы еще в XIX в. С доступом на завод помогал

Павел Печенкин, арт-директор пермского фестиваля документального кино «Флаэртиана». Впоследствии, когда проект не смогли продолжить в Перми, он демонстрировался в Москве в рамках акции «Я — рабочий» и с участием композиторов, в частности Ильи Ромашко.

За неделю жизни и работы в Перми драматурги взяли множество интервью у рабочих и тех, кто недавно был уволен с завода, расшифровали и превратили в черновой эскиз будущей пьесы, который и был представлен в формате читки на фестивале. Кроме того, они провели исследовательскую, своего рода краеведческую работу, изучая историю завода и особенности его долгой жизни и места в городе. Дальше, когда проект продолжил свою кочевую жизнь, двое из драматургов, Александр Родионов и Михаил Дурненков, приезжали в Пермь еще раз, чтобы снова взять интервью и проследить жизнь завода в прогрессии и неизбежных изменениях. Кто-то уходил с завода, кто-то возвращался, кто-то продолжил отношения с документалистами, кто-то исчез с горизонта. Материал спектакля пополнялся и менялся — все показы «Мотовилихинского рабочего» отличались друг от друга. Лабораторный характер проекта обусловил особенности драматургической структуры спектакля.

Новацией, придуманной для «Мотовилихинского рабочего», была найденная документалистами адекватная материалу и его ритму музыкальная композиция спектакля. Сами тексты и голоса заводчан были смонтированы как неравнозначные и не равные по объему части большого музыкального произведения, внутри которого есть ряд временных рамок. Отправившись на завод, документалисты столкнулись с непредсказуемыми историями, с артефактами вроде страшных любительских фотографий, снятых на месте автокатастрофы и со смехом показываемых рабочими ошеломленным интервьюером, и с шумовой полифонией завода. Задача была в том, чтобы перенести это на сцену не иллюстративно, но адекватно. И этот путь был найден именно в процессе работы над материалом, а не предварял ее. Еще одним открытием стало решение драматургов представить пьесу самим. Поскольку интервью брали они сами, а не актеры (за немногим исключением), то и интонация, голос, характер интервьюируемых тоже могли передать только они. Показ стал промежуточной и очень интересной фазой между готовым спектаклем и демонстрацией самого процесса работы — с игрой в разоблачение театра с кулисами, со свободной игрой, где сами исполнители показывали свою оторопь от записанных ими слов, с попыткой заставить нас представить, что технологически изнанка сцены похожа на заводские дебри. В финале пермского показа, ставшего политическим событием, из зала встал латвийский критик Дайнис Гринвальдс и обвинил сидящего там же тогдашнего губернатора Пермского края Олега Чиркунова в том, что тот активно занимается новой культурой, но не заводом и не социальным благоустройством жителей. Этот незапланированный спецэффект был самым любопытным результатом «Мотовилихинского рабочего».

В «Так-то да» (Театр на Спасской, Киров, 2009) объектом исследования группы драматургов (Саша Денисова, Александр Родионов, Любовь Мульменко, Максим Курочкин) стал город — Киров. Драматурги отправились в разные места: кто-то к музейным работникам, кто-то ездил к brutальным парням из Кирово-Чепецка, кто-то ходил по улицам и спрашивал: «Куда ведет это дорога?» Актеры Театра на Спасской сами брали интервью и расшифровывали их,

документалистка Дарья Хлесткина снимала материал на камеру, дальше это монтировалось в большую пьесу, представляющую из себя череду монологов и диалогов жителей Кирова. Режиссер Борис Павлович сделал спектакль, который прожил долгую жизнь — в нем через характеры и речевые особенности жителей зафиксировался характер города и обнаружились его проблемные места. Важно было и то, что в «Так-то да» были вмонтированы фрагменты самого процесса сбора материала — тем самым зрителю словно говорилось, что им не манипулируют, но честно показывают, из чего родился спектакль.

Для барнаульского проекта «Derevni.net» (Алтайский краевой театр драмы им. В. М. Шукшина, Барнаул, 2010) группа драматургов (Саша Денисова, Александр Вислов, Тимофей Усиков, Алена Анохина) и документалист Марина Разбежкина отправились в алтайскую деревню Курья, где часть местных жителей протестовала против строительства золотодобывающего предприятия. Прожив в деревне неделю, документалисты сначала сделали в местном ДК пробный показ, в ходе которого выявилось кардинальное изменение первоначальных оптики и темы, а затем режиссер Роман Феодори сложил все в окончательную композицию для Театра им. Шукшина. «Derevni.net» стал своеобразным ответом Шукшину или актуализацией образа шукшинских «чудиков», которые на родной почве вдруг потеряли всякую сентиментальную окраску. Спектакль был своего рода собранием ярких актерских бенефисов: лабораторная часть процесса осталась за скобками.

Едва ли не первым петербургским док-спектаклем стал проект группы документалистов из Театра.doc «Ржевка — Невский проспект / Адин» (театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург, 2010). Юрий Клавдиев, Люба Стрижак, Алексей Платунов собирали материал в центральных и окраинных районах Петербурга совместно с актерами, недавними выпускниками курса В. М. Фильштинского в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. Интересен был именно поисковый, педагогический аспект проекта: Фильштинский полагал, что интервьюирование как наблюдение за живой речью станет аналогом актерского наблюдения, которым студенты занимаются на первых курсах обучения. Режиссер Алексей Забегин (в будущем — руководитель «Этюд-театра»), актеры Филипп Дьячков, Владимир Антипов, Анна Донченко и др. были однокурсниками, точно чувствовавшими друг друга и оснащенными этюдным методом. В ходе лаборатории искалась и нашлась взаимосвязь молодых актеров и прототипов, среди которых были бомжи с Ржевки, мороженщица с Площади искусств, житель коммуналки и отчаявшаяся женщина-философ. Интонации, пластика речи, точная характерность — все эти вещи открылись актерами именно в ходе лабораторного освоения «донорского» материала. Музыка речи и внутренние связи между совершенно разными людьми и сюжетами совпали и дали ощущение города, выстроили заново его миф.

Для российского документального театра лаборатория стала способом бытования, позволяющим заниматься поиском и не думать о результате. Лаборатория как поле исследования была необходима док-театру, впервые осваивающему метод вербатима и находящемуся в нулевой позиции первооткрывателя. Но в ходе самой работы, первоначально нацеленной на то, чтобы сканировать речевой облик современника и проблематизировать те или иные зоны нашей

повседневной социальной и экзистенциальной жизни, обнаружались новые возможности, лежащие в области реструктуризации самого типа театрального зрелища. «Новые реалисты», как пишет Абдуллаева, работают не с языком, а с сознанием зрителя — пытаются разбудить его через столкновение с неизвестным и загадочным (см.: [Абдуллаева 2015: 129]). Именно об этом качестве реальности говорит Жан Бодрийяр в эссе «Совершенное преступление»: «Похищайте досье реальности, чтобы уничтожить заключающиеся в нем выводы. <...> мир больше не стремится существовать и не настаивает на своем существовании. Напротив, он ищет самый изощренный способ ускользнуть от реальности. <...> Абсолютное правило мышления заключается в том, чтобы вернуть мир таким, каким он был дан, — непостижимым — и, если возможно, немного более непостижимым» [Бодрийяр 2019: 170–171]. В этом смысле у документального театра большие перспективы, связанные теперь уже не только с «постколониальным» желанием дать голос ущемленным группам или отдельным элементам общества, но и с разными эстетическими формулами, внутри которых сталкиваются непосредственно сам документ и проблематизация отношения к нему, к его достоверности, а также время истории и «субъективное время», сценическая практика и акционизм (см.: [Липовецкий 2015: 89]). На этих путях вырастают новые опыты в области документальности как таковой, в том числе на территории лабораторного поиска, который уже является не формой институционального бытования, но естественным и необходимым стартом для создания спектакля, в котором нечто реальное все же будет присутствовать, невзирая на стремление реальности ускользнуть от нас.

Литература

- Абдуллаева 2015 — *Абдуллаева З.* После революции // Театр. № 19. 2015. С. 120–129.
- Бодрийяр 2019 — *Бодрийяр Ж.* Совершенное преступление. Заговор искусства / Пер. с фр. М.: РИПОЛ классик; Панглосс, 2019.
- Липовецкий 2015 — *Липовецкий М.* Иллюзия документальности и другие иллюзии // Театр. № 19. 2015. С. 84–89.
- Матвиенко 2018 — *Матвиенко К.* «Общество спектакля» по Михаилу Угарову // Театр. № 34. 2018. С. 132–136.
- Родионов, Курочкин 2015 — *Родионов А., Курочкин М.* Как мы полюбили вербатим // Театр. № 19. 2015. С. 114–115.
- Чужак 2000 — *Чужак Н. Ф.* Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 9–28.
- Юхананов, Шевченко 2016 — *Юхананов Б., Шевченко Н.* Театр и его дневники <...Фрагменты жизни, речи и тексты...>. М.: Фонд поддержки и развития Электротeatра Станиславский, 2016.
- Aston, O'Thomas 2015 — *Aston E., O'Thomas M.* Royal Court: International. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Hammond, Steward 2008 — *Verbatim: Contemporary documentary theatre / Ed. by W. Hammond, D. Steward.* London: Oberon Books, 2008.

References

- Abdullaeva, Z. (2015). Posle revoliutsii [After the revolution]. *Teatr* [Theatre] 19, 120–129. (In Russian).
- Aston, E., O’Thomas, M. (2015). *Royal Court: International*. London: Palgrave Macmillan
- Bodriiari, Zh. (2019). *Sovershennoe prestuplenie. Zagovor iskusstva*. [Trans. from Baudrillard, J. (1997). *Le Complot de l’Art*. Paris: Sens & Tonka; (1995). *Le crime parfait*. Paris: Editions Galilée]. Moscow: RIPOL klassik; Pangloss. (In Russian).
- Chuzhak, N. F. (2000). Pisatel’skaia pamiatka [Instruction for the writer]. In N. F. Chuzhak (Ed.). *Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa* [Literature of fact: First collection of essays by members of LEF], 9–28. Moscow: Zakharov. (In Russian).
- Hammond, W., Steward, D. (Eds.) (2008). *Verbatim: Contemporary documentary theatre*. London: Oberon Books.
- Iukhananov, B., Shevchenko, N. (2016). *Teatr i ego dnevniki <...Fragmentsy zhizni, rechi i teksty...>* [Theatre and its diaries: Fragments of life, speeches, and texts]. Moscow: Fond razvitiia i podderzhki Elektroteatra Stanislavskii. (In Russian).
- Lipovetskii, M. (2015). Illiuziia dokumental’nosti i drugie illiuzii [Illusion of documentality and other illusions]. *Teatr* [Theatre], 19, 84–89. (In Russian).
- Matvienko, K. (2018). “Obshchestvo spektaklia” po Mikhailu Ugarovu [Society of spectacle according to Mikhail Ugarov]. *Teatr* [Theatre], 34, 132–136. (In Russian).
- Rodionov A., Kurochkin M. (2015). Kak my poliubili verbatim [How we fell in love with verbatim]. *Teatr* [Theatre], 19, 114–115. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Кристина Николаевна Матвиенко

кандидат искусствоведения
куратор, Электротеатр Станиславский
Россия, 125009, Москва, Тверская ул., д. 23
Тел.: +7 (495) 699-72-24
✉ Kristina.matvienko@gmail.com

Information about the author

Kristina N. Matvienko

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Curator, Stanislavsky Electrotheatre
Russia, 125009, Moscow, Tverskaya Str., 23
Tel.: +7 (495) 699-72-24
✉ Kristina.matvienko@gmail.com

А. О. Дунаева

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ office@rgisi.ru

Российский государственный институт сценических искусств
(Россия, Санкт-Петербург)

ЗАГАДКИ «КВАРТИРЫ» (К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ)

Аннотация. Автор размышляет о потенциале и стратегиях применения антропологической оптики (а именно — концепции «насыщенного описания» Клиффорда Гирца) для анализа театрального проекта «Квартира» в Санкт-Петербурге. Проект сочетает иммерсивную и сайт-специфическую составляющие. Помимо художественных этот долгосрочный проект — театральная лаборатория — имеет реабилитационные задачи: среди его участников люди с особыми потребностями (РАС и синдром Дауна).

В статье предлагается рассматривать процессы «Квартиры» как систему ритуалов, свойственных данному дискурсу. Высказывается предположение о том, что антропологический подход Гирца возможно применить и при анализе классического спектакля. Это делает проблемным противопоставление «спектакля» и «процесса», принятого в санкт-петербургской театроведческой школе, к которой принадлежит автор.

В приложении к статье приводится проба письма о «Квартире», которая дает некоторое представление об этом кейсе.

Ключевые слова: Клиффорд Гирц, «насыщенное описание», проект «Квартира», социальный театр, Ленинградская театроведческая школа

Благодарности. Статья подготовлена в рамках работы над темой «Производство речевой коммуникации внутри спектакля как предмет исследования этого спектакля», которая ведется при поддержке Фонда Михаила Прохорова (Карамзинские стипендии — 2019).

Для цитирования: Дунаева А. О. Загадки «Квартиры» (к вопросу о методологии театроведческого исследования) // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 172–185. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-172-185.

Статья поступила в редакцию 28 июня 2019 г.

Принято к печати 12 августа 2019 г.

A. O. Dunaeva

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ office@rgisi.ru

Russian State Institute of Performing Arts
(Russia, St. Petersburg)

MYSTERIES OF “THE APARTMENT” (ON THE QUESTION OF METHODOLOGY OF THEATRICAL STUDY)

Abstract. The author reflects on the potential and strategies of using anthropological optics (namely, the concept of “thick description” by Clifford Geertz) to analyze the independent theatre project “The Apartment”, which was founded in St. Petersburg in 2017 and continued to work into 2019. The project combines immersive and site-specific components. In addition to the artistic tasks, this long-term project is also a theatre laboratory which also has habilitation tasks: it includes neuro-diverse participants with special needs (Autism Spectrum Disorders and Down Syndrome). The article proposes to view the processes taking place in “The Apartment” as a system of rituals peculiar to the discourse of the group.

It is assumed that Geertz’s anthropological approach may also be applied while analyzing a classical performance. This makes it difficult to use the opposition of “performance” and “process”, the traditional approach adopted by the St. Petersburg Theatre School, to which the author of the article belongs.

The annex to the main text includes an attempt at a letter about “The Apartment”, which gives some insight into this case: names of participants, workflow dynamics of the group during a period of two years, the structure of the trainings, etc.

Keywords: Clifford Geertz, “thick description”, theatre project “The Apartment”, social theatre, Leningrad School of Theatre Studies

Acknowledgements. The article was prepared as part of work on the issue “Verbal communication production in the performance as an object being analyzed within the performance”. The research is supported by the Mikhail Prokhorov Foundation (Karamzine scholarships — 2019).

To cite this article: Dunaeva, A. O. (2019). Mysteries of the “Apartment” (On the question of methodology of theatrical study). *Shagi / Steps*, 5(4), 172–185. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-172-185.

Received June 28, 2019

Accepted August 12, 2019

Этот текст можно рассматривать как попытку собрать воедино размышления о подходе к процессу наблюдений¹, которые я провожу с осени 2017 г. в пространстве «Квартиры».

«Квартира» — название театрального проекта режиссера Бориса Павловича и продюсера Ники Пархомовской, созданного фондом поддержки арт-инноваций «Альма Матер» в партнерстве с центром «Антон тут рядом». «Квартира» начала функционировать с сентября 2017 года и закрылась в июне 2019-го. В настоящее время участники проекта проводят встречи на территории Музея театрального и музыкального искусства. Пространство «Квартиры» представляло собой оформленную артелью художников (под руководством Екатерины Андреевой) реальную коммунальную квартиру, расположенную в Санкт-Петербурге по адресу набережная реки Мойки, д. 40. В проекте принимали участие профессиональные актеры, режиссеры, художники, хореографы и представители других театральных профессий, а также актеры с ментальными особенностями — расстройством аутистического спектра (РАС) и синдромом Дауна. За два года существования «Квартиры» там было выпущено четыре спектакля: «Квартира. Разговоры» с участием актеров с ментальными особенностями; спектакль для смешанной семейной аудитории, в том числе детей с РАС «(не)ДЕТСКИЕ разговоры»; импровизационный музыкальный спектакль для семейного просмотра с участием актеров с ментальными особенностями «Фабрика историй», а также спектакль «Исследование ужаса» по мотивам одноименной книги Леонида Липавского. Кроме спектаклей в «Квартире» проходили тренинги (репетиции и музыкальные занятия для актеров), открытые лекции, мастер-классы, концерты и чтения.

В «Квартиру» я пришла вместе с командой Лаборатории исследований социального театра² — нас, независимую группу исследователей, объединил общий интерес к формам социального театра³ и способам его бытования в

¹ Очень велико искушение назвать эти наблюдения исследованием, однако в моем случае исследовательский проект лишь начинает складываться. Данная статья — одновременно и свидетельство тому, и средство артикулировать исследовательскую методологию моего кейса.

² В феврале-мае 2017 г. я совместно с выпускницами Европейского университета в Санкт-Петербурге искусствоведом Мариной Израиловой и антропологом Витой Зеленской наблюдала работу над русско-немецким документальным проектом Михаэля Патласова и Анны Юнышевой «Цель визита» («Zwischenraum»), в котором участвовали молодые люди с опытом миграции. В «Квартире» к нашей группе присоединились психолог Ксения Линкевич, а также театровед и программист Алена Палатченко.

³ Под социальным театром я понимаю здесь принятое в России обобщенное название для всех направлений театра, работающих над решением социальных задач. В данном случае основанием говорить о «Квартире» как социальном проекте является участие в ее работе людей с ментальными особенностями.

Словосочетание *социальный театр* в России было легализовано рядом событий. В апреле 2014 г. социальному спектаклю театра «Круг II» «Отдаленная близость» была впервые вручена национальная театральная премия «Золотая маска» в номинации «Эксперимент». В рамках театральной секции Санкт-Петербургского культурного форума 2015 г. этому направлению была посвящена серия мероприятий (куратором направления выступил Борис Павлович, на тот момент — руководитель социально-просветительских проектов Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова). Один из выпусков журнала «Театр» (№ 24–25 за 2016 г.) вышел под заголовком «Социальный театр». Авторы статей, опубликованном в этом выпуске, используют данное словосочетание без кавычек, за исключением Ады Мухиной, рефлексирющей о неопределенности понятийного аппарата данного театрального направления [Мухина 2016].

России. Со стороны основателей и участников «Квартиры», в свою очередь, был интерес к привлечению наблюдателей из смежных дисциплин — работа внутри группы изначально воспринималась самой группой как лабораторный процесс, эксперимент. Довольно скоро мы поняли, что пока не видим возможности для междисциплинарного исследования, и решили делать собственные проекты. Мои коллеги достаточно быстро определили свои темы⁴, чего нельзя сказать обо мне. Думаю, причина в том, что, оказавшись в «Квартире» как исследователь, я вступила на новое для моей дисциплины, театроведения, поле.

Тезис о необходимости наблюдения за процессом подготовки социального спектакля сам по себе являлся гипотезой. Театроведческая школа, к которой я принадлежу, наследует ленинградской школе театроведения⁵, интерес которой сосредоточен на спектакле. Один из главных теоретиков ленинградской/петербургской театроведческой школы последних лет Юрий Михайлович Барбой фактически приравнивает спектакль к объекту исследования театроведения. Согласно ему, спектакль — это феномен, «который в художественном отношении полноправно представляет театральное искусство, более того, представляет это искусство, можно сказать, единственно полноправно» [Барбой 1988: 17]⁶.

Театроведение имеет в распоряжении многочисленные свидетельства самих художников о своей работе на репетициях. Наблюдения театроведов публикуются гораздо реже. Из недавних театроведческих опытов можно назвать осуществленную Екатериной Слепышковой литературную запись репетиций спектакля «Ревизор» Валерия Фокина (см.: [Чепуров 2002: 226–302]). Она представляет собой фиксацию режиссерского комментария к тексту пьесы (актеры присутствуют в записи лишь формально, как чтецы реплик, подробно поясняемых режиссером). Этот подход — фиксация процесса репетиции через текст (драматургический или прозаический) и изменения, вносимые в него, — характерен для театроведения. В «Квартире» же этот метод совершенно не работал. Прежде всего не было фиксированных текстов — занятия проходили в форме тренингов, из которых и извлекается материал для спектаклей. Вторая причина — нейроразнообразие участников и разность их профессионального опыта. В одном пространстве совместно существовали и работали театральные профессионалы (как начинающие, так и имеющие опыт работы в репертуарном театре), люди с РАС и синдромом Дауна, профессионалы-музыканты, специалисты по социальной работе и другие — «Квартира» достаточно открыта, и помимо основных участников на занятиях часто присутствовали люди извне.

Поскольку инструментов для исследования процесса подготовки спектакля в таких условиях, которые предлагала «Квартира», моя наука, насколько мне известно, не предлагает, я оказалась в ситуации рассеянного внимания.

⁴ Результаты исследований постепенно публикуются в разных источниках и собираются в коллекции «Квартира» проекта Syg.ma (см.: <https://syg.ma/kvartira>).

⁵ Группа исследователей во главе с А. А. Гвоздевым, сформировавшаяся в 1920-е годы в Отделе по изучению театра Российского института истории искусств.

⁶ Можно вспомнить и многие другие свидетельства. Так, Борис Смирнов в статье «И творчество, и чудотворство (к феноменологии спектакля)» пишет: «У каждого искусства его бытие осуществляется в создании отдельных произведений — в художественных устремлениях сцены целью является спектакль» [Смирнов 1999: 39].

Что я фиксирую, когда работа с текстом не является основой репетиции? Моя задача — записать упражнения? Сосредоточиться на реакциях участников с РАС? Или, возможно, артистов? Или важнее всего комментарии ведущих? В какой степени я как исследователь могу участвовать в тренингах группы? Словом, что значит «исследовать», да еще «театральный процесс»? Как его описать, если нет даже понимания его границ?

Это проблема исследовательской оптики обозначилась на первых же репетициях, но чтобы ее сформулировать, понадобился целый сезон. За это время я посетила порядка 20 репетиций (как полноправный участник тренинга, а не как наблюдатель), записала же всего пять. Во втором сезоне (к началу апреля) я была на 14 репетициях и записала семь.

В попытках описать происходящее в «Квартире» я пыталась действовать так, как наша школа учит действовать в отношении спектакля — реконструировать⁷. Выделяя стабильные элементы тренинга, я неизменно приходила к сухой фактологии, которая не могла в полной мере объяснить увиденное мною. В то же время эти попытки «иссушить» текст неизменно компенсировались свободной интерпретацией и описанием собственных впечатлений — наследие критической составляющей моей деятельности (и нашей театроведческой науки в целом, в которой история театра, теория и критика сосуществуют в конфликтном единстве)⁸.

* * *

Новый импульс организации процесса наблюдений дала концепция «насыщенного описания» социального антрополога Клиффорда Гирца. Через призму работы в «Квартире» изложенные Гирцем идеи дают, кажется, новые инструменты для работы театроведа в «поле». Как минимум, они вдохновляют выстраивать метод такой работы.

Размышляя о задачах антрополога, Гирц отталкивается от предмета этнографии как основы антропологического исследования. Что значит «заниматься этнографией»? Размышляя над ответом, ученый перечисляет: «Устанавливать контакт, выбирать информантов, записывать (транскрибировать) тексты, выявлять родственные связи, размечать карты, вести дневник и т. д.» [Гирц 2004: 13]. Становится ясно, что на протяжении полутора сезонов я, сама того не понимая, пыталась заниматься этнографией. Интервью с артистами, режиссером, продюсером спектакля, участие в работе и ритуалах группы, записи репетиций и спектаклей — все это «этнографический» материал театрального исследователя.

Гирц, однако, приходит к выводу, что обычного сбора материала недостаточно — специфика работы этнографа «состоит в своего рода интеллектуальном усилии, которое необходимо приложить, чтобы создать, говоря словами

⁷ «Создавшаяся за последние десятилетия школа Макса Германа полагает начало научному изучению театра “как такового”, выдвигая на первый план задач реконструкции (здесь и далее курсив источника. — А. Д.) спектаклей, характерных для той или иной эпохи, причем изучение и использование иконографии театра является главным вспомогательным орудием» [Гвоздев 2012: 23]. Ср. также: «Теория начиналась с реконструкции, с документированных фактов о конкретных сценических приемах, о пространственном строении спектакля, с понимания материальности театрального текста, структуры действия» [Песочинский 2004].

⁸ Пример подобного письма см. в приложении к данной статье.

Гилберта Райла, “насыщенное описание” (“thick description”)) [Там же]. Стремясь объяснить это понятие, он повторяет пример Райла с двумя идентично моргающими мальчиками, один из которых, однако, моргает произвольно, а другой подает тайный сигнал приятелю. Ученый описывает все, кажется, возможные варианты знаковых структур, которые могут скрываться за простым морганием, и задается вопросом: как же нам извне идентифицировать ту или иную «смешанную структуру умозаключений и скрытых смыслов», лежащих за жестами мальчиков? Ведь не распознав эту структуру (по Райлу — установленный код), мы не можем претендовать на понимание происходящего между этими двумя мальчиками взаимодействия.

Гирц, таким образом, видит интерес этнографии в изучении стратифицированной иерархии «наполненных смыслом структур, в контексте которых возможно моргать, подмигивать, делать вид, что подмигиваешь, передразнивать, репетировать, а также воспринимать и интерпретировать эти действия, и без которых все эти действия (включая и нулевое морганье, которое как категория культуры в такой же степени не подмигивание, в какой подмигивание является не морганьем) не будут существовать, независимо от того, что кто-то будет делать с верхним и нижним веком своего правого глаза» [Там же: 14]. Задача этнографа — столкнувшись с этими чуждыми, непонятными, нечеткими структурами, суметь их проанализировать и адекватно представить.

То направление для фокусировки взгляда, которое предлагает Гирц, с моей точки зрения, как нельзя лучше соотносится с «Квартирой». Поскольку в театральной работе задействованы нейроразнообразные участники, ты в прямом смысле приходишь «на иные поля», где пасутся чужие овцы. Таким образом, я буду рассматривать систему ритуалов в «Квартире» как набор структур, функционирующих в определенной логике.

* * *

Можно выделить несколько уровней взаимодействия в «Квартире». Поскольку для людей с РАС и синдромом Дауна важна стабильность, то именно стабильность элементов структуры может быть основанием для дифференциации уровней.

Так, первый уровень я определила бы как взаимодействие внутри сообщества участников, знакомых друг с другом с тех пор, когда они были резидентами центра социальной абилитации, обучения и творчества для взрослых людей с аутизмом «Антон тут рядом» (коммуникационная модель «Участник — Участник»). Это самая стабильная структура, поскольку она установилась еще до появления проекта «Квартира».

Второй уровень структуры можно определить как взаимодействие участников с особенностями развития и нейротипичных участников группы (педагоги, артисты, гости — участники тренингов) (модель «Участники с РАС и синдромом Дауна — Участники нейротипичные»).

Эта структура — разумеется, весьма неоднородная, иерархическая — начала выстраиваться еще в период работы части группы, составившей впоследствии костяк проекта «Квартира», в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова в 2013–2015 гг., где вместе с режиссером Борисом Павловичем, хореографом Алиной Михайловой, музыкальным руководителем Анной

Вишняковой, руководителем оркестра «Антон тут рядом» Алексеем Плюсиным участники с особыми потребностями и молодые артисты БДТ создали спектакль «Язык птиц» по мотивам поэмы персидского мыслителя Фаридадина Атгара.

С появлением собственной стабильной площадки для тренингов и показов — «Квартиры» — у этой структуры появился потенциал развития. В условиях стабильной основы — наличия костяка команды, пространства, финансовой поддержки — появилась возможность интегрировать в структуру новых участников; встал вопрос об обживании пространства, о создании новой системы ритуалов.

Из моих наблюдений о жизни «Квартиры» первого сезона работы (осень 2017 г. — лето 2018 г.) следует, что многие упражнения, предлагаемые педагогами, были направлены на обживание ее пространства участниками, на освоение предметного мира «Квартиры», на поиски «своего» места в этом пространстве, на определение характера различных его частей (комнаты, кухня, прихожая). И, конечно, в тренинги включались упражнения на взаимодействие участников друг с другом. «Если рассматривать этнографическое исследование с точки зрения личного опыта, — пишет Гирц, — то оно заключается в том, чтобы искать общий язык, а это непростая затея, которая удается обычно лишь в некотором приближении» [Гирц 2004: 20]. Предполагаю, что первый сезон «Квартиры» для ее участников тоже являлся в своем роде этнографическим исследованием — считыванием кодов места и кодов других артистов, тот самый «поиск общего языка». По Гирцу, «цель антропологии — расширение границ человеческого дискурса», и далее: «Понимание культуры народа делает явной его нормальность, не редуцируя его особенности. (Чем больше я пытаюсь понять марокканцев, тем более логичными и менее похожими на других они передо мной предстают.) Оно представляет этот народ доступным: помещение людей в контекст их собственных банальностей рассеивает туман таинственности» [Там же: 20]. В открытых интервью, проходивших в сезоне 2018/2019 г. с профессиональными артистами «Квартиры», многие из них отмечали, что перестали воспринимать участников с РАС как «иных». Актриса Яна Савицкая заметила, например, что ее коллеги с РАС кажутся ей не более необычными, чем ее родственники, у каждого из которых есть свои, порой забавные или не очень понятные со стороны привычки⁹.

Этот уровень структуры достаточно стабилен — знакомое пространство, команда, предметный мир и ритуалы давали возможность спокойной работы, накопления опыта и художественных решений, которые впоследствии могли включаться в структуру публичных показов. Дестабилизирующими элементами этой структуры могли являться гости, посторонние участники тренингов, которые подключались к процессу на короткий период или, как я, ходили на занятия с неопределенной периодичностью. В то же время на тренингах элементом неопределенности являлся сам процесс — при стабильной рамочной структуре и временной продолжительности задания варьировались от занятия к занятию.

⁹ Яна Савицкая, актриса проекта «Квартира» с 2017 г. по настоящее время. Запись открытого интервью с актерами проекта «Квартира» от 2 октября 2018 г. (полевые материалы автора статьи).

Структура третьего уровня — это спектакли и другие публичные выступления, те коммуникационные процессы, которые включают в себе наибольшее число нестабильных участников. Можно условно обозначить ее следующим образом: «Участники структуры первого уровня + Участники структуры второго уровня — Гости».

Неопределенность коммуникационной структуры публичных выступлений компенсировалась стабильной, закрепленной рамочной структурой действия спектаклей, набором элементов в действии (игр, ролей), которые были накоплены во время тренингов. Для участников с РАС важны продолжительность спектакля, стабильность пространства, в котором они действуют, может быть важна их роль (так, для Стаса Бельского, участника спектакля «Квартира. Разговоры», комфортным оказался образ поэта Даниила Хармса). На этом уровне коммуникации «общий язык» ищут уже не актеры и перформеры, а все участники процесса, включая зрителей. Первый «квартирный» спектакль «Квартира. Разговоры» был организован как среда для поисков ключей коммуникации. Пружина «процесса», растянутая на много месяцев репетиций, сжималась до двух часов «сценического» времени. Актеры и зрители оказывались в условиях, дающих возможность выработать общий дискурс. На это работали временная структура спектакля, его пространственная организация, способ развития действия. Моя коллега Марина Исраилова пронизательно отметила: «Предметом изображения в спектакле становится социальная ткань как таковая — наши принципы взаимодействия друг с другом» [Исраилова 2018].

Интересен вопрос соотношения «процесса» и «результата» в работе «Квартиры». Если принять во внимание идеи Гирца, то само представление о спектакле, его границах и значимости меняется. Кажется, в таком «этнографическом» ракурсе спектакль можно представить не как условную клетку, в которой сосредоточены все жизненно важные «вещества», все набранное в «процессе», но в виде кардиограммы или другой линейной структуры, где процесс подготовки и показы (не один условный показ, а многие, учитывающие изменения, произошедшие в разное время) существуют в одной плоскости, а интерес представляют (микро)изменения, которые происходят в группе (дискурсе группы) на разных этапах ее существования, и то, как они выражаются, в том числе во время публичных выступлений.

* * *

Концепция «насыщенного описания» Гирца дает исследователю моей специальности богатый инструментарий. Гирц легализует работу антрополога как интерпретационную деятельность, добавляя в нее элемент «научное воображение». Споря с коллегами, он сравнивает работу социального антрополога/этнографа с литературной критикой, цель которой не расшифровывание кода, но определение «социального основания и социального значения» структур сигнификации [Гирц 2004: 17]. Мне кажется, эта позиция, которую предлагает Гирц, — свобода ученого-интерпретатора — очень важна в условиях пребывания внутри процесса репетиции/тренинга/спектакля, когда сама задача выискивать «объективные» законы действия ограничивает возможность видения. Как в концепции постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана важно учитывать все знаковые элементы спектакля, так и в случае показов или тренингов в «Квартире» гораздо более важ-

ным моментом для понимания происходящего может стать плохое настроение кого-то из участников, а не проба нового упражнения.

На данный момент наиболее подходящей моделью для организованного описания процесса я вижу «ритуал» в том значении, как его понимает Гирц. Именно через ритуалы прослеживается связь реабилитационной и художественной составляющих в работе компании, роль ритуалов важна в установлении структур коммуникации, ритуал работает и на символическом, и на телесном уровне.

Так, например, важное место в жизни «Квартиры» занимал ритуал чаепития — разговора за чаем в общем кругу.

Ритуал чаепития лег в основу идеи «Квартиры» как особой среды, места живой встречи и разговоров, которая связывала различные временные пласты, обеспечивала связь времен — во-первых, начала 1930-х годов, когда была создана книга Леонида Липавского «Разговоры», послужившая основой одноименного спектакля, а также более позднего спектакля в режиссуре Бориса Павловича «Исследование ужаса», во-вторых, собирательного «советского» периода, к которому отсылает интерьер «Квартиры», и, в-третьих, сегодняшнего дня. «И мы тоже не столько репетируем спектакли, — заявляет Павлович в интервью, представляющем проект на официальном сайте, — сколько мы пытаемся как-то вернуться к той форме, которая для Ленинграда является очень важной — это квартирные, кухонные встречи и разговоры»¹⁰.

Событие чаепития являлось неотъемлемой частью процесса репетиций. Цель этого промежутка времени — не только отдых участников и перекус, но и неформальное общение; это еще один ритуал, необходимый для стабилизации людей с РАС в процессе репетиции-тренинга, течение которого для них непредсказуемо. В терминологии Ирвинга Гофмана этот отрезок времени можно назвать «социальным перформансом» — ситуация застолья, встреча большого количества людей или родственников. В этой ситуации каждый раз отыгрывается основная идея «Квартиры»: разные люди собираются вокруг стола, чтобы разговаривать. В некотором смысле это резонатор микроклимата в «Квартире»: общее настроение участников, характер взаимоотношений внутри группы — все это прекрасно считывается во время перерывов. Ритуал чаепития во многом определил характер кухонного пространства и, соответственно, действия перформеров на кухне в первой редакции спектакля «Квартира. Разговоры». Общим застольем обязательно заканчивались мероприятия «Квартиры» — спектакли, лекции, творческие встречи. За столом собирались все, кто желал поделиться впечатлением от только что увиденного или просто поговорить. В такой ситуации ритуал чаепития становился элементом структуры действия, который имел реабилитационные задачи уже не только для перформеров с РАС, но и для гостей «Квартиры». В спектакле «Квартира. Разговоры» эта важная для «Квартиры» тема/метафора преломлялась в сцене общего пения за столом, выстроенным из возложенных на стулья плоских панелей по кругу комнатной анфилады.

¹⁰ Из интервью Бориса Павловича на сайте проекта «Квартира» (<https://amfoundation.ru/portfolio/kvartira>).

* * *

Таким образом, антропологическая оптика кажется наиболее подходящей для описания процессов, происходивших в «Квартире». Она охватывает несколько уровней — не только исследователя, сохраняющего дистанцию в отношении проекта, но и самих участников «Квартиры» можно рассматривать как антропологов, которые, в терминологии Гирца, занимаются «расширением границ человеческого дискурса».

Моя задача видится в дальнейшем собирании материалов о работе команды и обработке имеющихся записей из «Квартиры», в фиксации сосредоточенных в ней структур социальных отношений, в попытке выделить пласт «сказанного» и нетекстуальную составляющую из исчезающего потока происходящего и зафиксировать их в читаемой форме (см.: [Гирц 2004: 26]). Важной темой остается также выстраивание собственной позиции в процессе исследования и рефлексия о ней.

Ю. М. Барбой замечает, что «театроведение всегда, по природе своей, будет действительно предпочитать исследование самой “правды” анализу путей, на которых она добывается в лаборатории» [Барбой 1988: 15]. Это мимолетное, в сущности, замечание заставляет глубоко задуматься. Что имел в виду мэтр? Что, обращаясь к «путям», мы выходим за границы чистого искусства в поле социального и это противоречит «природе» театроведения? Но, возможно, метод «насыщенного описания», предлагаемый Гирцем, применим не только к социальному театру. В процессе подготовки спектакля любого репертуарного театра творческая группа представляет собой достаточно замкнутое сообщество со своим дискурсом. Можно предположить, что изучение этого дискурса в «обычном» театре также может дать новый исследовательский ракурс в театроведении.

Антропологическая оптика, неминуемо возникающая в новых условиях бытования театра, проблематизирует одно из основных положений театроведения — противопоставление «правды» и «путей, на которых она добывается», или «спектакля» и «процесса», возвращая нас к истокам театроведческой науки — разработке способов реконструкции театральной материи.

Приложение

В «Квартире» пять помещений, включая прихожую, кухню, две проходные комнаты и отдельную комнату. Кухня и две комнаты составляют круговую анфиладу, тогда как отдельная комната имеет единственный вход из прихожей. Это краткое описание планировки, которая учитывается во всех спектаклях «Квартиры», возможно, интересно будет дополнить замечанием, что вход в саму «Квартиру» осуществляется через черновую лестницу угловой, ничем не примечательной парадной обширного двора-колодца, который через арку выходит на набережную реки Мойки рядом с Невским проспектом. Никаких указателей на «театр» на протяжении всего пути к «Квартире» нет.

Над декорациями (внутренним убранством «Квартиры») работала артель художников: Екатерина Андреева, Ольга Павлович, Ксения Бодрова, Ольга Ника-

норова, Анастасия Котова, Мила Гогенко, Мария Спроге, Алан Саймин. Кроме Екатерины все — выпускники мастерской Эдуарда Кочергина¹¹ Российского государственного института сценических искусств.

Было интересно наблюдать за их работой в самом начале, осенью 2017 г. Художники появлялись в «Квартире» во время, когда не проходили репетиции (часто кто-нибудь приходил сразу после репетиции и задерживался у какого-то объекта, перестраивая его так и эдак). За каждым человеком был закреплен определенный «фронт работ», какое-то пространство. От репетиции к репетиции «Квартира» меняется, даже сейчас. Постоянно появлялась новая мебель, новые детали декора. Так, совсем недавно мое внимание обратили на то, что костюмы к спектаклям висят теперь слева от входа на открытой вешалке, — Екатерина Андреева внесла в обстановку прихожей атмосферу театральной примерной.

В словаре участников «Квартиры» встречи называются репетициями, хотя большая их часть как будто не имеет непосредственной целью подготовку спектакля. Особенность репетиционного процесса — его стабильное распределение во времени, которое объясняется участием ребят с ментальными особенностями. Репетиции проходят два раза в неделю, по вторникам и субботам, занимают три часа и никогда не переносятся. Исключения составляют ситуации, когда на дни репетиций приходится спектакли, и тогда вступает в силу алгоритм дня спектакля. Спектакли всегда начинаются в 19.00 (почти за два сезона существования проекта это правило нарушалось всего несколько раз). В эти дни профессиональные актеры приглашаются к 16.00, а участники с особыми потребностями — к 17.30.

Структура репетиции установилась с первых дней проекта: разминка (которую ведущий часто делегирует участникам); упражнения в парах и мини-группах; перерыв с чаепитием; продолжение упражнений в мини-группах — либо, реже, индивидуально; в финале — обсуждение репетиции-тренинга в кругу. В новом сезоне, 2018/2019 г., к структуре добавился ритуал включения и выключения торшера. В начале репетиции кто-то под дружный топот и хлопки зажигает лампу, а в финале тот же человек должен ее выключить.

На репетиции обычно присутствует около 20 человек.

В сезоне 2017/2018 г. в проекте участвовали:

1) артисты: Виктория Артюхова, Алексей Красный, Яна Савицкая, Иван Кандинов, Екатерина Алексеенко, Ксения Захарова, Екатерина Кривецкая, Регина Юнусова, Дмитрий Крестьянкин, Екатерина Таран, Александра Никитина, Анастасия Бешлиу, Юлия Захаркина, Татьяна Филатова; в 2018 г. к команде присоединилась актриса Наталья Розанова;

2) студенты и выпускники абилитационного центра «Антон тут рядом»: Аким Норландер, Павел Соломоник, Максим Слесарев, Антон Флеров, Мария Жмурова, Нина Буяненко, Станислав Бельский, Владислав Майоров, Анна Васильева.

С самого начала работы «Квартиры» в репетициях принимала участие представитель центра «Антон тут рядом» Лера Наумова. С весны 2018 г. сопровождением репетиций занимаются специалисты инклюзивного центра «Адаин Ло» Люба Дьяченко и Полина Коршунова.

¹¹ Эдуард Степанович Кочергин (род. 1937) — театральный художник, лауреат многих российских и зарубежных премий в области театрального искусства. С 1972 г. — главный художник Большого драматического театра. Соавтор многих спектаклей Г. А. Товстоногова. Подробнее см. на сайте БДТ: <https://bdt.spb.ru/люди-театра/художественное-руководство/кочергин-эдуард-степанович>.

Ведущий тренингов, как правило, — Борис Павлович. В сезоне 2017/2018 г. он работал в паре с хореографом Алиной Михайловой, хормейстером Анной Вишняковой и музыкальным руководителем Алексеем Плюсниным. Часто Бориса не было в городе — в таком случае тренинги могла вести Алина, Анна (редко) или Маргарита Писарева (помощница хореографа, занималась с участниками тренингом движения) и Элина Петрова (драматург и помощник режиссера в проекте). Репетиции никогда не отменялись.

В сезоне 2018/2019 г. проект покинули Маргарита Писарева и Алексей Плюсин, Регина Юнусова ушла в декрет. Осенью 2018 г. в «Квартиру» пришла Эллен Маллз, а Викторину Артюхову в январе 2019 г. сменил Петр Чижов.

Весной 2019 г. к работе группы также присоединилась Маргарита Новосёлова — фотограф, ранее часто снимавшая на репетициях. Вместе с режиссером-документалистом Диной Верютиной она учила артистов и перформеров «Квартиры» работать с фото и видео: из фотографий и видеофрагментов, созданных участниками за время тренингов, Дина смонтировала фильм. Музыкальным руководителем с осени 2018 г. стала Елена Белкина.

Тренинги не были направлены на отработку технических навыков. Занятия носили характер игры, совместного творческого поиска¹². В сезоне 2017/2018 г. тренировки работали в следующих направлениях:

- обживание пространства «Квартиры», ее предметного мира (задание могло заключаться, например, в том, чтобы найти свое место, почувствовать его; подумать об историях тех, кто мог бы жить в этой квартире раньше, рассказать о них через предметы «Квартиры»);
- взаимодействие, работа с телом и голосом (например, упражнение Алины Михайловой «мягкое облако»: один партнер ведет другого, потом они меняются, потом ведут друг друга вместе; задача состоит в том, чтобы сесть одновременно, заранее не сговариваясь. Другое упражнение — заполнить «отрицательное пространство» партнера, не касаясь его. Еще один пример упражнения — хореограф просит участников двигаться по «Квартире» так, будто они «срослись» одной частью тела — рукой, ногой, возможно плечом и т. д.);
- работа с текстом¹³.

Упражнения соразмерны возможностям участников. Никогда не ставится задача работать на сверхусилии. Они работают через игру на выявление индивидуальности — через пластику, голос, фантазирование и т. д., прежде всего — на выявление индивидуальности ребят из центра «Антон тут рядом».

Есть определенная динамика творческого процесса, его этапы. Я бы выделила отдельно этап работы с текстами в летней резиденции Союза театральных деятелей в августе 2017 г. (не была свидетелем); октябрь-ноябрь — начало декабря

¹² С марта 2019 по июнь 2019 г. в расписание «Квартиры» были включены новые занятия: по понедельникам Елена Белкина занималась с актерами и перформерами музыкой. Занятие было направлено на работу с ритмом, обучение основам сольфеджио. Здесь уже можно говорить о музыкальном образовании, то есть обучении навыкам.

¹³ Работе с текстами «чинарей» были посвящены тренинги первой резиденции Союза театральных деятелей в лагере «Театральный» в августе 2017 г. Я на них не присутствовала. В «Квартире» при мне с текстами работали гораздо меньше — в основном я наблюдала процесс выбора участниками фрагментов текста из предложенных режиссером и драматургом, обсуждение выбора и самих фрагментов.

2017 г. — напряженная работа по освоению и присвоению пространства «Квартиры» (была участником ряда репетиций); этап выпуска спектакля «Квартира. Разговоры» и премьерной декады — зима 2017/2018 г. (не участвовала); этап привыкания (март-апрель 2018 г.) — когда группа освоилась в стенах «Квартиры», в текстах Липавского, между собой — появились упражнения на возвращение остроты творческого самочувствия, поиски нового взгляда на пространство (принимала участие в ряде репетиций).

Вторая летняя резиденция (август 2018 г.) дала начало новому направлению работы группы. После мастер-класса по созданию драматургии, проведенного Элиной Петровой, участники решили сосредоточить работу вокруг создания историй. Осень нового сезона, 2018/2019 г., была связана, таким образом, с созданием участниками совместных пьес. Несколько пьес было прочитано на фестивале «Первая читка» 6 февраля 2019 г. Также планируются более развернутые читки в апреле 2019 г.¹⁴

Работа по созданию драматургии совпала с общим желанием оторваться от пространства «Квартиры», создать что-то, способное существовать вне ее. Спектаклю «Фабрика историй» созданному на основе идеи, предложенной Эллен Маллэ, были посвящены осенние и зимние месяцы тренингов-репетиций (наблюдала несколько репетиций). По замыслу Бориса Павловича совместно придуманные и разыгранные актерами и перформерами небольшие сказки смогут существовать вне стен «Квартиры» и играть как социальный спектакль — допустим, в больницах. Также параллельно основным тренингам шла подготовка спектакля «Исследование ужаса», в котором участвуют только артисты (не принимала участие).

С весны 2019 г. обозначилось новое направление — занятия движением с Алиной Михайловой в сочетании с освоением участниками возможностей фото и видео — осторожное приближение к кинотанцу.

В мае 2019 г. организаторами было объявлено о закрытии проекта «Квартира» в конце июня 2019 г. Пространство закрывается, но команда остается. Регулярные репетиции планируется проводить на территории Театрального музея. Из репертуара уходят спектакли «Квартира. Разговоры», «(не)ДЕТСКИЕ разговоры». Спектакли «Фабрика историй» и «Исследование ужаса» предполагают играть на других площадках.

Литература

- Барбой 1988 — Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.
- Гвоздев 2012 — Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. 2-е изд. М.: URSS; Либроком, 2012.
- Гириц 2004 — Гириц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- Исраилова 2018 — Исраилова М. Что мы видим, когда смотрим спектакль // Syg.ma. 2018. 5 июня. URL: <https://syg.ma/@marina-israilova/chto-my-vidim-my-smotrim-spiektakl>.
- Мухина 2016 — Мухина А. (а)социальный театр и его имена // Театр. 2016. № 24–25. [Цит. по электрон. версии]. URL: <http://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena>.

¹⁴ На сегодняшний день читки уже состоялись. Они прошли 22 апреля 2019 г. в Доме актера (Санкт-Петербург) в рамках всероссийского фестиваля театрального искусства для детей «Арлекин».

- Песочинский 2004 — *Песочинский Н. В.* О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1. [Цит. по электрон. версии. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole>.]
- Смирнов 1999 — *Смирнов Б.* И творчество, и чудотворство (к феноменологии спектакля) // Границы спектакля: Сб. ст. / Сост. Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. СПб.: Балтийские сезоны, 1999. С. 39–53.
- Чепуров 2002 — *Чепуров А. А.* Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. СПб.: Балтийские сезоны, 2002.

References

- Barboi, Iu. M. (1988). *Struktura deistviia i sovremennyi spektakl'* [The structure of theatrical action and modern performance]. Leningrad: LGITMIK. (In Russian).
- Чепуров, А. А. (2002). *Gogolevskie siuzhety Valerii Fokina* [Gogol's plots by Valery Fokin]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).
- Girts, K. (2004). *K interpretatsii kul'tur* [Trans. from Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books]. Moscow: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN). (In Russian).
- Gvozdev, A. A. (2012). *Iz istorii teatra i dramy* [On the history of theatre and drama] (2nd ed.). Moscow: URSS; Librokom. (In Russian).
- Israilova, M. (2018, June 5). Chto mi vidim, kogda smotrim spektakl' [What do we see when watching a performance]. *Syg.ma*. Retrieved from <https://syg.ma/@marina-israilova/chto-my-vidim-my-smotrim-spiektakl>. (In Russian).
- Mukhina, A. (2016). (a)sotsial'nyi teatr i ego imena [(Anti)social theatre and its names]. *Teatr* [Theatre], 2016(24–25). Retrieved from <http://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena>. (In Russian).
- Pesochinskii, N. V. (2004). O leningradskoi teatrovedcheskoj shkole. [About the Leningrad School of Theatre Studies]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [Saint-Petersburg theatre magazine], 2004(1). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole>. (In Russian).
- Smirnov, B. (1999). I tvorchestvo, i chudotvorstvo (k fenomenologii spektaklia) [Both creativity and wonder-working (On phenomenology of the theatre)]. In E. I. Gorfunkel', G. A. Lapkina, A. A. Iur'ev (Eds.). *Granitsy spektaklia* [The boundaries of a performance], 39–53. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александра Олеговна Дунаева
кандидат искусствоведения
преподаватель,
Российский государственный институт
сценических искусств
Россия, 191028, Санкт-Петербург,
ул. Моховая, д. 34
Tel.: +7 (812) 272-17-89
✉ office@rgisi.ru

Information about the author

Aleksandra O. Dunaeva
Cand. Sci. (Art History)
Lecturer, Russian State Institute
of Performing Arts
Russia, 191028, St. Petersburg,
Mokhovaya Str., 34
Tel.: +7 (812) 272-17-89
✉ office@rgisi.ru

Р. С. Осминкин

ORCID: 0000-0002-5004-1172

✉ osminkin@gmail.com*независимый исследователь
(Россия, Санкт-Петербург)*

ДОМ КУЛЬТУРЫ КАК ЛАБОРАТОРИЯ. ОПЫТ САМООРГАНИЗОВАННЫХ КРУЖКОВ ДК РОЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается работа нескольких кружков и лабораторий на базе Дома культуры Розы (Санкт-Петербург) в 2015–2018 гг. Будучи независимой самоорганизованной инициативой, ДК Розы представляет институцию нового типа, делающую ставку на «кружковую» форму творческого взаимодействия и производства, размывающую институциональные иерархии и дистанции между творцом и потребителем, преподавателем и студентом, профессионалом и любителем. Кружки на равных основаниях включают как представителей творческих профессий, так и широкий круг активистов из разных социокультурных сред. Основой этики творческих лабораторий такого типа становится диалог на равных, долговременный поиск «нетоксичной» и «внимательной» коммуникации всех участников друг с другом, а вся жизнедеятельность ДК Розы становится лабораторией по производству альтернативных форм коллективности в условиях предельно индивидуализированного российского социума.

Ключевые слова: Дом культуры, клуб, кружок, лаборатория, контрпубличность, коллективность, арт-активизм, самообразование, социальный перформанс

Для цитирования: Осминкин Р. С. Дом культуры как лаборатория. Опыт самоорганизованных кружков ДК Розы // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 186–201. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-186-201.

*Статья поступила в редакцию 1 июня 2019 г.
Принято к печати 28 июля 2019 г.*

R. S. Osminkin

ORCID: 0000-0002-5004-1172

✉ osminkin@gmail.com

Independent Researcher (Russia, St. Petersburg)

HOUSE OF CULTURE AS LABORATORY: THE EXPERIENCE OF SELF-ORGANIZED CIRCLES OF DK ROZY

Abstract. The article discusses the work of several circles and laboratories based at the House of Culture of the Rose (St. Petersburg) during 2015–2018. The idea of the DK Rozy as a place of collective cultural production is a kind of challenge to the state-corporate reality existing in Russia today, in a situation of almost complete discredit and lack of collectivity. On the one hand, the DK Rozy revises the legacy of early Soviet houses of culture, and, on the other, is based on the experience of European and American self-managed community centers. As an independent self-organized initiative, the DK Rozy represents a new type of institution, in which a “circle” is a unit of creative interaction and production. The form of the circle blurs institutional hierarchies and distances between creator and consumer, teacher and student, professional and amateur. Circles can be applied, or can work as laboratories, but they include on equal terms participants from different creative professions, as well as a wide range of activists from different sociocultural spheres. The basis of ethics of this type of creative laboratories is a long-term search for a dialogue of equals, and “non-toxic” and “attentive” communication of all participants with each other. Thus, the entire life activity of the DK Rozy becomes a social performance — a laboratory for the production of alternative forms of collectivity in conditions of the extremely individualized Russian society.

Keywords: House of Culture, club, circle, laboratory, counterpublicity, collectivity, self-education, art activism, social performance

To cite this article: Osminkin, R. S. (2019). House of culture as laboratory: The experience of self-organized circles of DK Rozy. *Shagi / Steps*, 5(4), 186–201. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-186-201.

Received June 1, 2019

Accepted July 28 4, 2019

За неполные три десятилетия после распада СССР формы культурного производства и потребления претерпели ряд парадигмальных изменений, связанных как со сменой политической формации, так и с общемировыми тенденциями культурной глобализации. В СССР с момента его революционного учреждения власть традиционно много внимания уделяла «культурно-просветительской работе» на всех уровнях культуры — от народной и массовой до профессиональной и высокой. Ставка на «живое творчество масс», озвученная Лениным еще в ноябре 1917 г., означила собой массовый призыв во все сферы культурного производства исключенных из него до революции рабочих и крестьян. Средствами этой культурной (что для советского понимания культуры означает и политической) субъективации вчерашних угнетенных классов (а вместе с ней — просвещения, агитации, пропаганды и перевоспитания «классово чуждых элементов») стали клубы и дома культуры. Как пишет культуролог и клубовед В. В. Туев, «Социально-культурная активность рабочих и крестьян, вызванная их приходом к политической власти, в досуговой сфере вылилась, прежде всего, в массовое создание клубов, кружков, любительских театров. Половодье народных клубов — рабочих, крестьянских, армейских, женских, молодежных (в первые годы советской власти называвшихся клубами рабочей молодежи и лишь позднее — комсомольскими) — захлестнуло Россию» [Туев 2009: 7]. Таким образом, раннесоветский клуб изначально попал в средоточие между низовым запросом на активное творческое участие широкой аудитории и стремлением новой власти создать действенную модель для формирования «сознательного советского гражданина». «Все было окрашено культом будущего. Авторы таких неизменно универсальных доктрин именно клубам отводили роль особой среды, где рождается власть над сознанием миллионных масс и формируется “новый человек”», — констатировала клубный бум 1920-х историк клубной архитектуры В. Э. Хазанова [1994: 3].

Идеи раннесоветских домов культуры являлись частью широкой радикальной программы производства нового человека, для которого искусство и культура не отражают жизнь, а играют организующую роль наряду с организующим коллективное трудовое тело конвейером (тейлоризм) и обобществлением частного быта (в домах-коммунах). Практически вся жизнь нового пролетарского субъекта регламентировалась путем жесткого тайм-менеджмента труда, образования и досуга. В идеале рабочая молодежь должна была проводить в ДК все свое свободное время, перековываясь через деятельный досуг в людей светлого будущего, попутно искореняя в своих рядах пьянство и религиозность. Но на практике просвещение и «окультуривание» вчерашней малограмотной крестьянской массы сталкивалось с целым рядом препятствий не в последнюю очередь эстетико-политического характера. Один из лидеров Левого фронта искусств Сергей Третьяков сокрушался в своей заявке «Клубкомбинат» о том, какая трудная это задача — привести рабочего в клуб, но еще труднее удержать его там, «ибо пребывание его в клубе — не баловство, но насущное дело. <...> Дальше — легче» — у рабочего «выработается столь ценная новая привычка бывать в клубе» [Третьяков 1927: 39–41]. Однако, как убедительно показал на примере массового призыва в литературу рабкоров и селькоров теоретик литературы И. А. Калинин [2012], культурное освобождение вчерашних угнетенных классов обратной своей стороной имело их

идеологическую и дискурсивную «нормализацию». Экспериментальные проекты культурного досуга пролетариата, к коим можно отнести «Проект рабочего клуба» (1926) Лазаря Хидекеля и «Рабочий клуб» (1925) первого советского «дизайнера» Александра Родченко, ставящие во главу угла функционализм и рациональность планировок и интерьеров, были призваны стать базой для этой пролетарской самодеятельности, но в итоге верх взяла традиционная модель централизованного просвещения и воспитания, для которой куда больше подошла декоративная эстетика дворцов культуры. В итоге уже «в 30-е гг. в развивающемся тоталитарном обществе возобладали учрежденческие тенденции в теории и практике клубной работы» [Туев 2009: 9], а клубы, по выражению Н. К. Крупской, из «общественных домашних очагов» должны были стать «очагами строительства социализма», т. е. трансформированы «в массовые культурно-просветительные учреждения — Дома и Дворцы культуры» [Там же: 9].

В период оттепели — в конце 1950-х — середине 1960-х годов возник новый низовой запрос на общественные учреждения культуры: на общественных началах открываются клубы, библиотеки-читальни, самодеятельные театры, вокальные и танцевальные студии, народные музеи и т. п. В этот период «клубный самодеятельный коллектив» переосмысливается как «особый вид социальной общности» и закладываются основы клубоведения [Сасыхов, Стрельцов 1969]. Однако неофициальные творческие объединения не имеют публичного статуса и доступа к клубной инфраструктуре и функционируют по большей части в формах «квартирных кружков» и мастерских. Но уже в середине 1970-х и особенно в 1980-е годы основные события неофициальной культурной жизни — концерты, литературные чтения, семинары, художественные выставки — постепенно перемещаются в общедоступные места: кафе, клубы, дома культуры различных НИИ и вузов [Федулов 2013]. Так, именно в ДК им. Газа и ДК «Невский» проходили первые публичные выставки нонконформистского искусства, вызвавшие большой резонанс в Ленинграде и давшие впоследствии имя всей неофициальной культуре 1970–1980-х годов — «Газаневщина». В ДК Пищевиков с 1968 г. размещался первый в стране клуб авторской песни «Восток», где выступали Владимир Высоцкий, Булат Окуджава, Борис Гребенщиков, Виктор Цой, Янка Дягилева и др. В 1981 г. в «Ленинградском межсоюзном доме самодеятельного творчества» (ЛМДСТ) был открыт знаменитый Ленинградский рок-клуб с залом на 200 мест, функционировавший как Дом культуры со своим музыкальным советом и уставом.

1990-е годы стали для многих государственных и профсоюзных домов культуры «лебединой песней». Учреждения по инерции управлялись командно-административной системой, которая лишилась не только своей идеологической роли, но и материальных ресурсов. Сегодняшние исследования по Петербургу показывают, что примерно четверть советских ДК переоборудованы под иные цели или разрушены, а из тех, что продолжают свою работу, в государственной собственности остается около 63% [Голуб 2017]. Однако в образовавшейся нише за 20 лет возникла и широко распространилась по российским мегаполисам-миллионникам другая форма культурной институции — арт-пространство и креативный кластер. Эта модель, во многом основанная на западном опыте перепрофилирования промышленных фабрик и заводов под функции победившего (по крайней мере в первом мире) постиндустри-

стриального общества, сегодня во многом механистично переносится на российскую почву. В США и Западной Европе начиная с 1960-х годов наряду с флексибилизацией труда и ее негативной изнанкой — прекарризацией — активно шел процесс художественной институционализации и постоянно расширялся доступ к художественному образованию. Поэтому креативные индустрии и креативные кластеры (термин Саймона Эванса) как сообщества творчески ориентированных предпринимателей оказались более чем востребованы. На месте старых заводов и доков возникли арт-кварталы, дизайнерские стрит-ритейлы, центры современного искусства и дизайн-фабрики. То есть креативная функция включилась в биополитическое воспроизводство самих общественных отношений. Сегодня такая «социальная фабрика», по словам теоретика искусства Хито Штайерль, «преодолеывает традиционные границы, просачиваясь почти повсеместно. Она пронизывает спальни и сны, наподобие восприятия, влечения и внимания. Она превращает все, чего ни коснется, если не в искусство, так в культуру. Это фабрика по производству аффектов. Она задействует эксцентричность, интимность и прочие неофициальные формы творчества. Личное и общественное спутались в туманной зоне гиперпроизводства» [Штайерль 2011]. Креативная индустрия, инструментализируя творческие способности индивида и рентабилизируя все ресурсы ради повышения прибыли, на новом витке входит в противоречие с подчас довольно критичным по отношению к действительности искусством и с творчеством, выпадающим из унифицированного контекста коммерческого успеха и креативности. Так, в современной России многие внештатные творческие работники, художники и поэты, танцоры и музыканты альтернативных групп, представители сексуальных и этнических меньшинств, арт-активисты и активисты правозащитных, феминистических, экологических и политических движений все чаще оказываются носителями маргинальной идентичности и вытесняются из публичной сферы уже не идеологически, как когда-то в СССР, а экономически.

Поэтому ниже мы предлагаем рассмотреть альтернативную государственному командно-административным институциям и креативным частным пространствам модель коллективного культурного производства и досуга — независимый Дом культуры на примере Дома культуры Розы¹, открытого в Петербурге в 2015 г. по инициативе группы «Что делать». ДК Розы наряду с еще несколькими независимыми домами культуры являет собой пример самоорганизованной институции, где происходит формирование контрпублики [Fraser 1990]² в постсоветской публичной сфере. Сама идея ДК Розы как ме-

¹ «ДК РОЗЫ (Дом Культуры Розы) — инициатива коллектива Что Делать, направленная на создание и исследования процессов, в которых современное критическое и левое искусство формирует свою новую вовлеченную аудиторию. Проект опирается на историю Домов Культуры в социалистических странах, текущий опыт антикапиталистического развития социальных центров в Европе и Латинской Америки и тенденции прогрессивных арт-институций, ориентированных на развитие альтернативных аудиторий современного искусства» [О ДК б. г.].

² Еще в 1990 г. американская представительница критической и феминистской теории Нэнси Фрэйзер взамен идеализированной Хабермасом буржуазной публичности выдвинула альтернативный концепт «низших (подчиненных) контрпублик» (subaltern counterpublics). Контрпублики — это «параллельные дискурсивные арены, где подчиненные социальные группы изобретают и распространяют контр-дискурсы для формулирования оппозиционных интерпретаций своих идентичностей, интересов и потребностей» [Fraser 1990: 67].

ста коллективного культурного производства в ситуации почти полной дискредитации и отсутствия коллективности является своеобразным вызовом той госкорпоративной реальности³, которую мы имеем сегодня в России⁴. Его открытию и работе предшествовало и сопутствовало большое исследование бывших советских домов культуры⁵ в рамках программы «Полевые исследования» (музей «Гараж») группой «Что делать» и еще 14 молодыми художниками, многие из которых являются выпускниками Школы вовлеченного искусства. Исследование завершилось выставкой «Полевые исследования: освободить знание. Отчет о ходе работ II», где были представлены «паспорта домов культуры», видеодокументация исследований и три успешно работающие инициативы, созданные художниками в Москве (ДК «Делай культуру»), Новосибирске (коммуна «Максима Горького 17А») и Санкт-Петербурге (ДК Розы) [Что делать б. г.].

ДК Розы как пример независимого Дома культуры является лабораторией по созданию и взаимодействию разного рода творческих коллективов и открыто заявляет о наследовании раннесоветским клубам с их кружковым, студийным характером и приверженностью театральным экспериментам [Хазанова 1994: 63]. В то же время ДК Розы находится в общем тренде общемировых современных моделей автономных общественных центров и альтернативной арт-педагогике⁶. Сегодня благодаря разработкам в новом гуманитарном знании [Доманска 2011]⁷, испытавшем на себе влияние перформативного поворота в теории, а также теориям современного социально ориентированного (коллаборативного и партиципаторного) искусства, наиболее продуктивным с нашей точки зрения будет рассматривать ДК Розы как социальный перформанс, функционирующий на пересечении художественной и массовой культуры, искусства и социума.

Главный апологет реляционной эстетики Никола Буррио еще в 1990-е годы констатировал, что «социальная связь стала стандартизированным артефактом», поэтому художники должны обратиться к производству «осязаемых моделей коммуникабельности», позволяющих преодолеть овеществление социальных отношений [Буррио 2016: 12]. Это не означает, что художественная

³ В первые годы своего существования ДК Розы поддерживался Фондом Розы Люксембург в России. Последние два года ДК Розы покрывает аренду помещения из фонда «Что делать», а текущие коммунальные расходы — из средств пожертвований.

⁴ Здесь и далее в статье я подробнее разворачиваю свои тезисы, озвученные в дискуссии «Как жить вместе и не убить друг друга. Опыт ДК Розы», состоявшейся в сентябре 2018 г. См.: [Вепрева и др. 2018].

⁵ «Коллектив “Что делать” и приглашенные исследователи уделяют особое внимание практическим вопросам устройства работы домов культуры в исторической перспективе и в современном социально-культурном контексте. Изучая опыт функционирования домов культуры, они приходят к выводу, что стратегии работы этих учреждений и их несомненный мощный потенциал могут быть осмыслены, переработаны и применены к деятельности новых самоорганизованных институций» [Что делать б. г.].

⁶ «Проект опирается на историю Домов Культуры в социалистических странах, текущий опыт антикапиталистического развития социальных центров в Европе и Латинской Америки и тенденции прогрессивных арт-институций, ориентированных на развитие альтернативных аудиторий современного искусства» [О ДК б. г.].

⁷ Новое гуманитарное знание отрицает метафору «мира как текста, призывая к метафоре мира как множественных перформативных актов или действий, в которых мы принимаем участие» [Доманска 2011: 226].

коммуникация не была востребована до этого времени, но, согласно австрийскому теоретику искусства Петеру Вайбелю, именно начиная с 1990-х годов искусство осознало социальный контекст как форму: «художники начали решительно включаться в другие дискурсы (экологию, этнологию, архитектуру и политику), а пределы художественных институций были значительно расширены» [Вайбель 1994]. Тем самым художники 1990-х взяли на себя роль «независимых агентов социальных процессов, адептов реального» [Там же], совершив переход от критики репрезентации внутри художественных систем к анализу социальных процессов и критике самой реальности как продукта властных и культурных дискурсов. Этот поворот искусства, означенный сегодня общим термином *community-based activity*, как и сама ставка на современного художника как агента социальных изменений, изначально были противоречивы и неоднородны. Линия «реляционной эстетики» Николя Буррио вместо замкнутого на себя арт-объекта предлагает расширить понятие произведения на все «референтные модели человеческих отношений», «которые становятся <...> художественными “формами” в полном смысле слова: митинги, встречи, манифестации, различные виды сотрудничества людей, игры и праздники, площадки общения — словом, все варианты совместного времяпрепровождения и изобретения отношений — вот сегодняшние эстетические объекты» [Буррио 2016: 35]. Эта линия к концу 1990-х годов возобладала и в российском искусстве, а уже в 2000-е российские арт-институции включили «наработанные эстетикой взаимодействия коммуникационные методологии в стремительно разрастающуюся инфраструктуру» [Мизиано, Чухров 1999: 4].

Другое направление коммуникативных арт-практик устремилось в сторону политизации и активизма, сегодня оно представлено разными формами коллаборативного и диалогического искусства [Kester 2004], а также искусства «конструктивного интервенционизма» [Sholette 2004]. По мнению теоретика коллаборативного искусства Гранта Кестера, если «сегодняшняя теория искусства ориентирована главным образом на анализ индивидуальных объектов и изображений, понимаемых как продукт творческой и интеллектуальной деятельности одного человека. <...> Художник никогда не оставляет позиции семантического господства, и зритель вовлечен в основном герменевтически», то коллаборативные проекты «ставят на первое место процесс и опыт коллективного взаимодействия как таковой» [Кестер 2013]. Современный интервенционизм, отталкиваясь от раннесоветского авангардного опыта, в отличие от художников-производителей 1920-х годов, не может претендовать на переустройство всего мира, а «в пределах отдельного локального проекта» производит «актуальные инструменты, с помощью которых сообщества и отдельные индивидуумы могут эффективно вести диалог с большими властными нарративами» [Фикс 2007: 37]⁸. В России по линии конструктивного интервенционизма сегодня проходят в основном низовые самоорганизованные коллективы, выступающие агентами социальных изменений и формирования

⁸ Художник и критик Евгений Фикс, прилагая концепцию «конструктивного интервенционизма» к постсоветскому контексту, видит большое значение конструктивно-интервенционных практик именно для сегодняшних российских условий, в которых поле для критического высказывания предельно сужено, а любая открытая конфронтация с властью и капиталом приводит к маргинализации и даже криминализации.

контрпубличности. Большинство из них функционируют буквально на микроуровне «малых дел», но в последнее время их деятельность принимает все большее разнообразие форм и практик (урбанистические, экологические и феминистские движения, театральные кружки, самба-бэнды, швейные кооперативы, уличные кухни для бездомных, детские и образовательные некоммерческие проекты, независимые дома культуры, активистские библиотеки и т. д.). ДК Розы следует рассматривать скорее в русле этого направления. Теория коллаборативного и конструктивно-интервенционистского искусства позволяет установить гомологию между, с одной стороны, ДК Розы и, с другой — с раннесоветскими клубными театрами и самодеятельностью, с их установками на вовлечение широкой непрофессиональной аудитории, живое общение, игру, самообразование и переустройство культуры и быта. Если фольклорное творчество и домашние любительские постановки, песни и праздники оставались внутри круга своих производителей, были оторваны от «большой» культуры и представляли собой «рудиментарное любительство», то раннесоветские самодеятельные театры, студии и кружки открыто противопоставляли коллективное сотворчество и вовлечение в спектакль профессиональному буржуазному созерцательному театру, где массам была уготована роль зрителей/потребителей [Пиотровский 1926]. Формы самодеятельного клубного театра — инсценировка, «живая газета», литмонтаж, массовое чтение, хоровая декламация, «перестроения физкультурщиков», подчас пародийно воспроизводя авангардные театральные эксперименты С. М. Эйзенштейна, В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, А. Я. Таирова, не только отказывались от рампы и выходили за пределы сценической коробки, но и были направлены на создание коллективного действия, на разворачивание события, становящегося в своем пределе новой формой жизни [Чубаров 2014].

Современные теоретики перформанса (Роузли Голдберг) и партиципаторного искусства (Клэр Бишоп) также напрямую отсылают к раннесоветскому театральному авангарду как к протоперформативному искусству, переоткрытие которого совершил западный неоавангард 1960-х годов. Возникновение в 1960-е годы в западном искусстве перформанса и выход театра в перформативное измерение (поворот к «эстетике перформативности») [Фишер-Лихте 2015] были ответом на общий кризис устоявшихся моделей эстетической репрезентации, вызванных нарастающими процессами политической, социальной, этнической, гендерной, религиозной эмансипации. В искусстве, где кризис репрезентации совпал с процессом дематериализации арт-объекта [Lippard 2001], перформанс становится одним из главных видов художественного высказывания, охватывая широкий спектр от галерейных боди-арт-экспериментов до радикальных уличных акций. Новые модели перформанса, социального театра, хепенинга и акционизма, сделавшие ставку на вовлечение зрителя в спектакль, на отождествление сцены театра со сценой жизни, а персонажной роли с ролью социальной, синтезировали множество разновидностей сценического живого искусства (live art) в зонтичное понятие performing art. Перформативный театр отказывался символизировать и отражать жизнь, являя «жизнь как таковую» и «одновременно выступая в качестве ее модели» [Фишер-Лихте 2015: 373]. Театральные события, инсценируемые на улицах, площадях, заводах, в торговых центрах, квартирах, подвалах и природных

ландшафтах, сегодня стали театральным мейнстримом, реализуясь в интерактивных и партиципаторных перформансах или создавая эффект присутствия в иммерсивных спектаклях.

Но помимо этой ставшей мейнстримной линии постоянной трансгрессии между искусством и жизнью, актером и зрителем, в современном социально ангажированном искусстве сегодня существует также установка на диалог, инклюзию и внутреннее вовлечение, наследующая теории театральной самотерапии Николая Евреинова, признававшего за каждым человеком базовый театральный инстинкт, и Театру-лаборатории Ежи Гротовского, исследовавшего человека и человеческие отношения как таковые. Эта внутренняя линия вместо трансгрессии предлагает выстраивание общего диалога и коллаборацию людей разных социальных групп. Упомянутые выше коллаборативные и диалогические формы *community-based activity*, «в которых художники сотрудничают с людьми или группами из других социальных и политических субкультур» [Кестер 2013: 38], смыкаются с современными социально-театральными лабораторными экспериментами, также работающими с непрофессиональными актерами и социально исключенными группами⁹. Поэтому в этой перспективе ДК Розы выступает одновременно как коммуникативно-педагогический проект¹⁰ и как социально-театральная лаборатория, учреждающая и моделирующая разные формы коллективности. В отличие от раннесоветских домов культуры, адресатом которых был победивший класс пролетариата, субъектом современных микросоциальных событий/лабораторий является прекарный, многозадачный субъект с размытой идентичностью, чей тайм-менеджмент не подчиняется линейному конвейеру, а граница между трудом и досугом диффузна. Вместо спускаемых сверху идеологических установок и методических предписаний, на выполнение которых выделяется соответствующий бюджет, независимый Дом культуры существует в режиме постоянной настройки и пересборки своих творческих активностей и этических оснований в поиске наиболее подходящих гибких моделей включения и соучастия людей с разными профессиональными навыками, интересами и социальным бэкграундом. К тому же у независимого ДК нет никаких заранее выделенных средств для долгосрочного планирования своей деятельности, а краудфандинга и пожертвований хватает лишь на покрытие текущих бытовых расходов.

Единицей творческого взаимодействия в ДК Розы является «кружок». Коллективы-кружки привлекают к участию в работе своих студий как творче-

⁹ Среди современных примеров следует упомянуть театральные проекты «Квартира», до недавнего времени работавший с аутичными людьми, «Вместе», разрабатывающий методику «Театра угнетенных» (форум-театр), Творческий союз художников, деятелей культуры и сексработников «Тереза», горизонтальную платформу людей с ментальными особенностями «Психоактивно» и др.

¹⁰ «У коллаборативных проектов «есть очевидное педагогическое измерение, и его присутствие заметно по частому использованию мастерской как способа взаимодействия, осуществляющегося в действиях и процессах общего труда. Кроме того, все они реализуются в сотрудничестве и дискуссиях с активистскими группами, НКО, локальными объединениями и союзами художников в форме, которую Уоллес Хайм метко обозначил как «медленный активизм». Эти коллаборативные и коллективные проекты существенно отличаются от конвенциональной объектной художественной практики. Участник вовлекается через погружение и участие в процессе, а не через зрительное наблюдение (чтение или расшифровку изображения или объекта)» [Кестер 2013: 38–39].

ских работников, так и активистов из разных социокультурных сред. Ставка ДК Розы на самоорганизацию и вовлечение в совместное производство / исследование размывает институциональные иерархии и дистанции между творцом и потребителем, преподавателем и студентом, профессионалом и любителем. Базовой и формообразующей для ДК Розы была и до сих пор является (хоть и в меньшей степени) Школа вовлеченного искусства (ШВИ), созданная арт-группой «Что делать?» в 2013 г. и с 2015 г. действующая ДК Розы как постоянное пространство. Наследуя таким экспериментальным педагогическим проектам, как УНОВИС, Баухаус, Black Mountain College, неофициальные кружки вокруг ряда фигур диссидентского искусства в позднем СССР и другим схожим инициативам, ШВИ с подозрением относится к «академизации» художественного образования, имеющей место в западных продвинутых академиях. ШВИ предпочитает профессионалу роль самоучки, разделяя «аксиому о том, что искусству невозможно научить, что его возможно только практиковать». А практиковать нужно такое искусство, которое «может и должно соотноситься со всеми болезненными процессами трансформации общества» и «не прячется в безопасном гетто институций и учебных курсов». Для этого нужно «скрестить поэзию и социологию, хореографию и уличную политику, историю искусства с милитантными исследованиями, квір-науки с драмтеатром, политэкономия и возвышенное, права культурных работников с романтическим видением искусства как миссии и так далее». В качестве альтернативы академическому образованию, с одной стороны, и «частным интересам олигархов и корпораций, бессмысленной машине массовых развлечений», с другой, ШВИ, предлагает «различные модели коллективного творчества», т. е. производство не просто индивидуально успешных художников, а прежде всего активных граждан, вовлеченных в социальную жизнь и вовлекающих искусство в самые разные нехудожественные контексты [О Школе б. г.].

Костяк ДК Розы составляют театральные и танцевальные кружки и лаборатории тела. Театральная студия «Группа Лиц по Предумышленному сговору»¹¹ под руководством режиссера Софии Акимовой признает жизнеспособность театральной деятельности «лишь постольку, поскольку она является не декоративным фактом, но этическим — действенным, формообразующим»¹². Студия делает главный акцент на внутригрупповых тренингах по обретению общего языка тела и голоса, для того чтобы говорить об опыте боли и насилия. Эти тренинги встраиваются в репетиционный процесс с итоговой постановкой. Последняя такая постановка — караоке-опера «Адоран и Гарв» — была показана в ДК Розы осенью 2018 г., предложив пришедшим на спектакль почувствовать себя внутри протестного митинга.

Перформативный кружок «Самодетельный танец»¹³ под руководством хореографа-педагога Алексея Ачѐ своей исходной позицией видит полное незнание, что такое танец, пытается отыскать «новые возможности постхореографического неотчужденного существования танца» в форме посттанца (post-dance). Алексей разработал специальный метод, доступный любому человеку без специальных навыков, «позволяющий эффективно и быстро

¹¹ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/ConspiracyGroup>.

¹² Здесь и далее цитируются материалы сайта ДК Розы (<http://dkrosa.org/ru>).

¹³ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/rusephem>.

артикулировать характер движений, и само-обучаться собственному стилю танца». В попытке выйти из-под давления традиционных теории и практики танца участники «Самодетельного танца» каждую субботу устраивают «мягкую комнату» — своеобразный «нонперформативный перформанс», в процессе которого каждый может выбирать две опции — быть зрителем или перформером. При этом зрители не смотрят, так как должны располагаться спиной к действию, а перформеры могут не перформировать. Это позволяет, по мнению Ачѐ, работать с галлюцинаторностью и фантазматичностью, которые всегда присутствуют в телесности.

Еще один кружок, разрабатывающий ненормативную телесность и танец, — «Практики перформанса и современного танца»¹⁴, проводимые телесно-ориентированным перформером и художницей Мариной Шамовой. Формат занятий кружка — тематические лаборатории, исследующие на практике структуру перформанса и способы работы с ней, композиционные особенности перформанса, ориентированного на работу с движением, а также отдельные виды перформанса, такие как телесно-ориентированный перформанс, сайт-специфичный перформанс, объектно-ориентированный перформанс и перформанс-лекция. Для лаборатории очень важны работа с вниманием участников к своему телу, а также к телам других. Одной из целей практических занятий является создание инклюзивного, гендерно чуткого, без сексизма, комфортного пространства игры и обмена нарративами.

Регулярный кружок «Квир-танго» под руководством Натальи Меркуловой снимает с танго его клишированный консервативный образ разделения мужских и женских ролей, позволяя танцорам «выбирать любую роль, какая ему или ей ближе в тот или иной момент»¹⁵. Участники кружка учатся «взаимодействию в паре, смене ролей (все участницы учатся танцевать обе роли), музыкальности, умению слышать партнершу», тем самым деконструируя репрессивный механизм ожидания и приглашения, пассивной и активной роли.

Другая группа кружков — образовательно-теоретических — включает кружок по марксистской теории, где коллективно обсуждаются заранее прочитанные тексты (в основном из классики марксизма), и ридинг-группу по теории феминизма, построенную на совместном чтении фрагментов из феминистской литературы, которое выливается в обсуждение личного опыта участниц и современных актуальных гендерных и социальных вопросов. К этой группе относятся поэтический кружок «Красное знание»¹⁶, делающий акцент на анализе изменившихся условий литературного производства, письма вообще и на месте современного поэта внутри глобального разделения труда, а также семинар «Философская грамматика и методология для каждого»¹⁷, лозунгом которого является «Философом может и должен быть каждый!». По заявлению организаторов семинара, «После Маркса и их знаменитого тезиса с Энгельсом о том, что “философия должна не объяснять мир, а менять его”, философия как методология организации стала насущной потребностью для художников и активистов». Из технических кружков выделяется

¹⁴ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/groups/1670879002953313>.

¹⁵ Группа на Vk.com: <https://vk.com/club134274906>.

¹⁶ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/groups/283359885598601>.

¹⁷ Группа на Facebook: <https://www.facebook.com/groups/773271652876280>.

«Группа либертарной робототехники»¹⁸ — горизонтальный образовательный проект, объединивший людей с разным опытом в точных и технических науках. Коллектив занимается проведением открытых мастер-классов и сборкой 3D-принтера, который будет изготавливать детали любой формы из вторично использованного ABS-пластика.

Важная часть жизни ДК Розы — активистская библиотека, работающая на волонтерских началах и обладающая небольшой, но тщательно отобранной и пополняемой коллекцией литературы по истории и теории искусства, классической и актуальной философии, политической теории и активизму. Кроме внутренней кружково-лабораторной работы ДК с самого начала проводил линию «открытой автономии», организуя публичную программу в виде лекций, спектаклей, перформансов, кинопоказов, круглых столов, вечеринок и балов, а также предоставляя площадку дружественным и разделяющим этические принципы сообщества ДК инициативам — художественным и активистским, правозащитным и профсоюзным.

Вместо подведения итогов стоит задаться вопросом: насколько опыт ДК Розы жизнеспособен и применим в более широком социальном контексте сегодняшней российской действительности, есть ли у него аналоги или другие интересные формы совместного жизнетворчества? Что касается альтернативных форм, из известных нам актуальных примеров мы могли бы назвать ДК «Делай культуру» (Москва), коммуну «Максима Горького 17А» (Новосибирск), а также ряд петербургских инициатив: Студия 4.413, «Интимное место», общественное пространство «СТЕНЫ», феминистский социально-художественный проект «Ребра Евы», «Открытое пространство» на ул. Достоевского, 34, пространство практик «Кропоткина 11» и др. Важно отметить, что большинство этих мест находятся в тесном сотрудничестве с ДК Розы, выстраивая тем самым новую — параллельную официальным институциям — топографию междисциплинарных самоорганизованных пространств на карте России. А некоторые из этих инициатив открылись при непосредственном участии выпускников ШВИДЧ или резидентов ДК Розы. Жизнеспособность и применимость формата независимого Дома культуры не только как некоммерческого пространства для творчества и самообразования, а как пространства производства контрпубличности требует постоянного выстраивания своей открытой автономии и публичной политики на иных, нежели гегемонных, властных или коммерческих основаниях. Такое выстраивание подразумевает сложную констелляцию практик экологичной культуры и нетоксичной коммуникации, политик инклюзивности, открытости, вовлечения и соучастия, учета и внимания ко всему определяемому как отбросы, выдачу слова не имеющему языка, готовность выслушать речь любого другого. Однако в реальности локальные эмансипаторные культурные практики предформатированы большими институциями и корпоративными игроками. Нам дозволено возиться в песочнице идентичностей, но как только мы покидаем ее пределы, все наши «самости» попадают в манипулятивные жернова «капиталистического реализма» [Fisher 2009], сводящего все разнообразие к рыночному ассортименту аффектов и наслаждений [Вепрева и др. 2018].

¹⁸ Группа на Vk.com: <https://vk.com/robolibre>.

Поэтому ДК Розы, продолжая отстаивать ценности разнообразия, в то же время должен нести понимание культуры как общего дела, стремиться стать не просто counter-public space, а настоящим common space — местом, где люди практикуют разные типы общности (художественной, политической, экологичной, гражданской, гендерной, научной, трудовой, психологической), уже или пока еще невозможные в современном российском социуме [Там же]. Сегодня эти формы общности возможны только в виде микролабораторий по поиску и разработке альтернативных традиционным, не репрессивных и не иерархичных форм художественного и социального взаимодействия. Ригидности и заостренности официальных форм социальности мы можем противопоставить прежде всего имманентный антропогенезу театральный инстинкт, позволяющий нам в перформативно-игровой форме пересобрать утраченные связи, обновляя и расширяя наш эстетический, а значит и жизненный опыт.

Источники

- О ДК б. г. — О Доме Культуры Розы // ДК Розы. URL: <http://dkrosa.org/ru/about>.
- О Школе б. г. — О Школе // Школа Вовлеченного Искусства. URL: <http://schoolengagedart.org>.
- Третьяков 1927 — Третьяков С. Клубкомбинат: (Заявка) // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 39–41.
- Что делать б. г. — «Что делать»: Советские дома культуры // Музей современного искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/ru/event/chto-delat-the-soviet-houses-of-cultures>.

Литература

- Буррио 2016 — Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Пер. с фр. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. (Garage Pro).
- Вайбель 1994 — В раме и вне ее: Петер Вайбель об искусстве контекста / [Пер. ст. 1994 г.] // Теории и практики. URL: <http://special.theoryandpractice.ru/peter-weibel>.
- Вепрева и др. 2018 — Вепрева А., Виленский Д., Осминкин Р., Столет Й. Как жить вместе и не убить друг друга. Опыт ДК Розы // Гендерные исследования. № 23. 2018. С. 234–240.
- Голуб 2017 — Голуб Е. Культурные площади: «ДП» изучил судьбу всех ДК Петербурга // Др.ru. 2017. 13 июля. URL: https://www.dp.ru/a/2017/07/12/Kulturnaja_nedvizhimost.
- Доманска 2011 — Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого: Методология и теория исторической науки / Отв. ред. М. А. Кукарцева. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2011. С. 226–235.
- Калинин 2012 — Калинин И. Угнетенные должны говорить (массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов) // Там, внутри: Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. А. Эткинда, Д. Уфельмана, И. Кукулина. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 587–664.
- Кестер 2013 — Кестер Г. Коллаборация, искусство и субкультуры / Пер. с англ. // Художественный журнал. № 89. 2013. Цит. по электрон. версии. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/81>.

- Мизиано, Чухров 1999 — Мизиано В., Чухров К. От формы произведения к формам жизни // Логос. 2010. № 4. С. 3–24.
- Пиотровский 1926 — Пиотровский А. И. К теории самодеятельного театра // Проблемы социологии искусства: Сб. комитета социологического изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 120–129.
- Сасыхов, Стрельцов 1969 — Сасыхов А. В., Стрельцов Ю. А. Основы клубоведения. Теория и методика клубной работы. Улан-Удэ, Бурят. книж. изд-во, 1969.
- Туев 2009 — Туев В. В. Клуб в истории культуры: Учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2009.
- Федулов 2013 — Федулов А. Н. Неофициальная культура в СССР (вторая половина 60-х — 80-е гг.). Элиста: Изд-во Калм. Ун-та, 2013.
- Фикс 2007 — Фикс Е. Эстетика интервенционизма // Художественный журнал. № 67–68. 2007. С. 35–37.
- Фишер-Лихте 2015 — Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Хазанова 1994 — Хазанова В. Э. Клубная жизнь и архитектура клуба: В 2 т. / Гос. ин-т искусствознания, Мин-во культуры Рос. Федерации. М.: РИИ искусствознания, 1994. Т. 1.
- Штайерль 2011 — Штайерль Х. Является ли музей фабрикой? / Пер. с англ. // Художественный журнал. № 79–80. 2011. Цит. по электрон. версии. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/museum-factory>.
- Чубаров 2014 — Чубаров И. М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
- Fisher 2009 — Fisher M. Capitalist realism: Is there no alternative? Winchester: Zero Books, 2009.
- Fraser 1990 — Fraser N. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy // Social Text. No. 25/26. 1990. P. 56–80.
- Kester 2004 — Kester H. G. Conversation pieces: Community and communication in modern art. Berkeley: Univ. of California Press, 2004.
- Lippard 2001 — Lippard L. Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Berkeley; Los Angeles, CA: Univ. of California Press, 2001. (1st ed. 1973).
- Sholette 2004 — Sholette G. Interventionism and the historical uncanny... Or: can there be revolutionary art without the revolution? // The interventionists: Users' manual for the creative disruption of everyday life / Ed. by N. Thompson, G. Sholette. Cambridge, MA: MIT Press, 2004. P. 109–114.

References

- Burrio, N. (2016). *Reliatsionnaia estetika. Postproduksiia* [Trans. from Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel; Ibid. (2003). *Postproduction*. Paris: Les Presses du Réel]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Chubarov, I. M. (2014). *Kollektivnaia chuvstvennost': teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective sensibility: Theories and practices of the left Avant-Garde]. Moscow: Izdatel'skii dom Vyssei shkoly ekonomiki. (In Russian).
- Domanska, E. (2011). Performativnyi povorot v sovremennom gumanitarnom znanii [Performative turn in modern humanities knowledge]. In M. A. Kukarskaia (Ed.). *Sposoby postizheniia proshlogo: Metodologiya i teoriia istoricheskoi nauki* [Ways of comprehending the past: Methodology and theory of historical science], 226–235. Moscow: Kanon+; ROOI “Reabilitatsiia”. (In Russian).

- Fedulov, A. N. (2013). *Neofitsial'naiia kul'tura v SSSR (vtoraia polovina 60-kh — 80-e gg.)* [Unofficial culture in the USSR (second half of the 1960s — 1980s)]. Elista: Izdatel'stvo Kalmytskogo Universiteta. (In Russian).
- Fiks, E. (2007). Estetika intervensionizma [Aesthetics of interventionism]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 67–68, 35–37. (In Russian).
- Fisher, M. (2009). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Winchester: Zero Books.
- Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).
- Fraser, N. (1990). Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, 25/26, 56–80.
- Golub, E. (2017, July 13). Kul'turnye ploshchadi: “DP” izuchil sud'bu vsekh DK Peterburga [Cultural platforms: DP studied the fate of all the culture houses in Petersburg]. *Dp.ru*. Retrieved from https://www.dp.ru/a/2017/07/12/Kulturnaja_nedvizhimost. (In Russian).
- Kalinin, I. (2012). Ugnetennye dolzhny govorit': massovyi prizyv v literaturu i formirovanie sovetetskogo sub"ekta, 1920-e — nachalo 1930-kh godov [The oppressed should speak: The mass call to literature, and formation of the Soviet subject, 1920s — early 1930s]. In A. Etkind, D. Ufel'man, I. Kukul'in (Eds.). *Tam, vnutri: Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoi istorii Rossii* [Somewhere there, inside: Practices of internal colonization in the cultural history of Russia], 587–663. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kester, H. G. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Kester, G. (2013). Kollaboratsiia, iskusstvo i subkul'tury [Trans. from Kester, G. H. (2006). Collaboration, art and subcultures. *Caderno Videobrasil*, 2, 10–35]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 89. Retrieved from <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/81>. (In Russian).
- Khazanova, V. E. (1994). *Klubnaia zhizn' i arkhitektura kluba* [Club life and club architecture] (Vol. 1). Moscow: RII iskusstvovznaniia. (In Russian).
- Lippard, L. (2001). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley; Los Angeles, CA: Univ. of California Press.
- Miziano, V., Chukhrov, K. (1999). Ot formy proizvedeniia k formam zhizni [From the form of the work to the forms of life]. *Logos*, 2010(4), 3–24. (In Russian).
- Piotrovskii, A. I. (1926). K teorii samodeiatel'nogo teatra [Towards a theory of amateur theater]. In *Problemy sotsiologii iskusstva: Sbornik komiteta sotsiologicheskogo izucheniia iskusstv* [Problems of sociology of art: Collection of the Committee for the sociological study of the arts], 120–129. Leningrad: Academia. (In Russian).
- Sasykhov, A. V., Strel'tsov, Iu. A. (1969). *Osnovy klubovedeniia. Teoriia i metodika klubnoi raboty* [Fundamentals of club science. Theory and methodology of club work]. Ulan-Ude: Buriatskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Sholette, G. (2004). Interventionism and the historical uncanny... Or: can there be revolutionary art without the revolution? In N. Thompson, G. Sholette (Eds.). *The interventionists: Users' manual for the creative disruption of everyday life*, 109–114. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Shtaiel', Kh. (2010). Iavliaetsia li muzei fabrikoi? [Trans. from Steyerl, H. (2009). Is the museum a factory? *e-flux*, 7. Retrieved from <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 79–80. Retrieved from <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/museum-factory>. (In Russian).
- Tuev, V. V. (2009). *Klub v istorii kul'tury: Uchebnoe posobie* [Club in the history of culture: A manual]. (2nd ed., rev. and enl.). Kemerovo: Kemerovskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv. (In Russian).

- Vaibel', P. (1994): *V rame i vne ee: Peter Vaibel' ob iskusstve konteksta* [Trans. from Weibel, P. (1994). Context Art: Towards a Social Construction, of Art. In Doherty, C. (Ed.) (2009). Situation. (Documents of Contemporary Art), 46-52. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press]. Retrieved from <http://special.theoryandpractice.ru/peter-weibel>. (In Russian).
- Vepreva, A., Vilenskii, D., Osminkin, R., Stolet, I. (2018). Kak zhit' vmeste i ne ubit' drug druga. Opyt DK Rozy [How to live together and not kill each other: The experience of the House of Culture of the Rose]. *Gendernye issledovaniia* [Gender studies], 23, 234–240. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Роман Сергеевич Осминкин

независимый исследователь.

Россия, Санкт-Петербург.

✉ osminkin@gmail.com

Information about the author

Roman S. Osminkin

Independent Researcher

Russia, St. Petersburg

✉ osminkin@gmail.com

D. Lavrennikova

ORCID: 0000-0001-5131-5318

✉ Dasha.Lavrennikov@gmail.com

*Institute of the Arts Barcelona
(Spain, Barcelona)*

НЕТЕРОТОПИКАЛЬНЫЕ ИСКУССТВЕННЫЕ ЛАБОРАТОРИИ

Аннотация. В статье анализируется новая область «исследования-творчества», находящаяся на пересечении ряда дисциплин между искусствоведением и другими гуманитарными науками. Автор рассматривает художественную лабораторию как развивающийся концепт, как формат, как пространство и как рабочую зону, связанную с междисциплинарным художественным, микрополитическим и социальным экспериментированием. В рамках определенного времени и пространства группа-лаборатория занимается философией в действии, выходя за пределы дуалистических и дихотомических парадигм в отношении как тела, так и мышления, языка, знания и культуры. В статье предлагается теоретическое обоснование проблемы на материале конкретного кейса. Танец, перформанс и физический театр (движение) анализируются как инструменты активизации коллективных практик. Цель исследования — активировать поле, в котором субъективность и материальность воспроизводятся в их особенностях во время творческого процесса. Художественные лаборатории являются частью более масштабного феномена современного мира искусства, в рамках которого экспериментальные художественные языки взаимодействуют в разного рода коллективных практиках. Эти тенденции резонируют с расширяющимися понятиями (со)авторства, взаимозависимости, политики восприятия и зрительности, которые служат развитию творческого участия уже не просто пассивного зрителя (как это было в традиционном театре), а нового главного героя-участника.

Ключевые слова: художественная лаборатория, телесность, субъективность, исследования движения, исследование-творчество

Для цитирования: *Lavrennikova D. Heterotropical Arts Lab // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 202–215. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-202-215.*

*Статья поступила в редакцию 11 июня 2019 г.
Принято к печати 12 августа 2019 г.*

D. Lavrennikova

ORCID: 0000-0001-5131-5318

✉ Dasha.Lavrennikov@gmail.com

*Institute of the Arts Barcelona
(Spain, Barcelona)*

HETEROTROPICAL ARTS LAB

Abstract. This article explores the innovative field of ‘research-creation’, on the threshold of multiple disciplines, between the arts and humanities. It focuses in on the artistic laboratory, as an evolving concept, format, space and processual zone dedicated to trans-disciplinary artistic, micro-political and social experimentation. In this time-space a group engages in a philosophy in action, shifting beyond the dualistic paradigms that persist both in relation to the body and in relation to thought, language, knowledge and culture. This article zooms into and offers a theoretical foundation for a practice-based nomadic performing arts laboratory that we have been developing, where we investigate dance, performance and physical theatre as complementary tools for activating collective practices and open artistic processes. The intention is to activate a field of exchange where subjectivity and corporeality is co-produced, in their singularity, during the artistic process. Artistic laboratories are part a larger phenomenon of the engagement of experimental artistic languages in social, collaborative and collective practices in the contemporary art world. These tendencies are in resonance with the broadening notions of (co) authorship, the politics of perception and spectatorship, which all work towards cultivating the creative agency of a new protagonist-participant, shifting away from traditional notions of the passive spectator.

Keywords: artistic laboratory, corporeality, subjectivity, movement research, research-creation

To cite this article: Lavrennikova, D. (2019). Heterotropical Arts Lab. *Shagi/Steps*, 5(4), 202–215. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-202-215.

Received June 11, 2019

Accepted August 12, 2019

Within the contemporary arts, on the thresholds and borderlands of the performing, visual, conceptual and media arts, the artistic laboratory is an evolving concept, format, and process that is in collective multi-directional and multi-generational development. It is a processual zone dedicated to trans-disciplinary artistic, micro-political and social experimentation, what we will refer to in this article as ‘research-creation’¹. The range of organizational and improvisational structures that sustain and characterize each arts lab that is generated vary depending on the epistemological and artistic fields that its proposers depart from and evoke throughout the process (be it dance, theatre, media arts, visual arts, performance art, live art, anti-art etc). In this sense, we are interested in looking at the kinds of thought apparatuses that are employed (empirical/theoretical) throughout the laboratory: the methods, modes, structures, tools and technologies for perceiving, embodying, co-creating, composing, inventing, and communicating. The theoretical reflections discussed in this article are directly and indirectly influenced by my PhD research-creation project, “Sensing Bodies. Fields of Presences in Motion: Laboratories of Dance and Collective Practices”, that enters into a dialogue with a concrete dance arts laboratory that I developed, carried out and documented in Rio de Janeiro and Minas Gerais, Brazil, and now continue to work with in my artistic and pedagogical practices in Europe.

It is important to reiterate that the arts lab is part of a larger phenomenon, a global call for the growing engagement of experimental artistic languages — visual and performative — in social, collaborative and collective practices in the contemporary art world. It is a time and space dedicated to questioning, studying, testing and rehearsing how the collective production of presence and meaning [Gumbrecht 2004] can potentially be expanded and amplified towards a field of action, resistance, re-existence and care. This is part of a relatively new ethical aesthetic paradigm, which Felix Guattari defines and explores in his book *The Three Ecologies* [Guattari 2000]. These tendencies are in resonance with the broadening notions of (co) authorship, with the politics of perception and spectatorship, as well as cognitive and epistemological justice, all of which work towards cultivating the creative agency of a new protagonist-participant and artist-proposer (facilitator), and shifting away from the passive spectator. As a result, they have been provoking epistemic, ethical and aesthetic changes in the formats of artistic creation and validation, no longer based on a model of consumable, spectacular products but on immersive, multi-sensory, durational, collective processes that have the capacity to shift the value of things, due to an increasing commitment to critical thinking and micro-political engagement. According to Hélio Oiticica, an important artistic experimenter and reference for research-creation processes both in Brazil and internationally, the function of art is not to yield to the production demands of the work, but to change the value of

¹ Research-creation is an emergent category, a complex intersection of experimental art practice, theoretical concepts and research. In particular, some very important and innovative investigations in the field of research-creation have been developed within the context of the SenseLab in Concordia University, directed by Erin Manning and Brian Massumi. This work is discussed in depth by Manning in the text *Ten Propositions for Research Creation*. Research-creation is in dialogue, yet not interchangeable, with the concepts of artistic-research as well as practice-research, part of a diversity of interrelated terminology and trans-disciplinary methodologies that have been developed between and on the thresholds of the arts and academic spaces.

things. Thus, Oiticica, alongside the Neo-Concrete art movement, challenges many of the foundations of art with new categories, like the visual experience in what he refers to as the “Penetrables”, the object or the public intervention in “Parangolés”, giving rise to an artistic practice based on an alliance between awareness and sensation, relationships and experience [Oiticica 2015].

In resonance with and inspired by Oiticica’s proposals and philosophy, this article, which derives from my PhD research, is in response to a need of contemporary society to displace the centrality and elitism of the artistic field and provide strategies for activating alternative modes of being together creatively, and other possibilities of social communication. The artistic orientation towards the social and experimental has flourished cyclically over the last century (this last phase from the 1990s on) in various geographical locations. Along with other theorists, philosophers and artists, Claire Bishop, in her book *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, offers extensive research and as well as a problematization of what she refers to as the ‘social turn’ in art, which could also be described as an ‘experimental turn’ in art. Bishop refers to this as the growing engagement in social, collaborative and collective practices, shifting from product- to process-based formats [Bishop 2012].

Moving between the sensing body and heterogeneous corporealities

The arts laboratories that I, as a dance and performing artist as well as an academic researcher, have been following, participating in and facilitating internationally (between Latin America, Europe, USA and Russia), investigate body- and movement-based arts and visual culture through dance, physical theater and performance practices as interdisciplinary thought apparatuses and tools to instigate collective processes and generate new artistic languages. In the arts lab space, through collective exercises and games, we use diverse parameters of improvisation, scores and tasks, enabling constraints, techniques of automatism, experimental multi-sensory walking (inspired by the Surrealist and Situationist movement), and techniques of defamiliarization in order to trigger, reveal and play with our ordinary and extra-ordinary habits, survival tactics, histories and lingering unknowns. With this material, we construct, deconstruct and question reality through poetic and micro-political proposals in the safety of a studio space, as well as then framing and transforming these experiments, so as to share them as interventions in public spaces. In the process, there is an interest in dissolving a binary logic of good and bad, right and wrong, object and subject, freedom and limitation. What appears paradoxical, in fact reveals the complexity, interconnectivity and complementary opposites that characterize our relations, systems, and organisms.

The utopian, dystopian and heterotopian qualities of our subconscious are intertwined in a ecology of experience, just as the clarity, ambiguity and shape shifting that permeates and colors our dreams reveal other modalities of processing space-time. The arts lab is a space dedicated to challenging ourselves to notice, unlearn and expand the way we relate to the world, ingrained in everyday interactions (with the self, with things and with others) and habits. This is done by playing with, disorienting and complicating familiar encounters, actions, and associations. It is accompanied by exercises that guide us to return to and engage the senses (vision,

hearing, touch, kinesthesia etc.), noticing and responding to features and actions in both our inner and outer environments: that is, a sense-action. The senses guide and diversify our orientation, which depends on our attention in relation to (self, other, world). Our attention is in flux, and where we choose or allow it to be and move to, becomes a central theme of interest.

There are multiple forms of ‘attentionality’: giving attention, living attention, healing attention, oscillating attention, peripheral attention, spatial temporal attention. Noticing where our attention is and goes, allows us to play with it, oscillate it, and maybe even confuse or surprise it. Yet, to reach a state of disorientation that is constructive for the creative process and the participants, we must first orient ourselves in the senses and the contours of our kinosphere. This way, as constant containers and generators of imagery, thoughts and feelings [Manning, Massumi 2014], we begin to have a wider range of access to both the conscious and subconscious material at the surface and depths of our psychosoma (the mental and physical organism as a functional unit).

Applying tools from the fields of dance and performance, we explore and expand our attention through tuning and somatic practices. An example is the tuning scores developed by Lisa Nelson that we used as a point of departure. These tuning practices are considered pre-techniques, maps to follow, with feedback systems to help observe one’s patterns, process, strategies, and appetite for becoming physicalized. That is, these are tools to observe and taste one’s creative body before entering into preconceived forms and figures, as well as disorienting these forms and figures. With the tuning scores, Nelson proposes that we inquire into: 1. How do we look at things; 2. How do we sense and make sense of movement; 3. How do we expose opinions about space, time, action and desire; 4. How do we provide a framework for communication and feedback; 5. How do we play with desire to compose experience and make our imaginations visible in the act [Little, Nelson 2006]. These elements are all part of an ecology of perception, the senses considered as a perceptual system. Moreover, the movement of the body and sensory organs is both exploratory and performatory. We are able to revise and play with our basic orienting, vestibular system (auditory, haptic, taste, smell, visual). We have the capacity to loosen the bonds of our perceptual conditioning by way of play, visualization and improvisation, revisiting childlike and pre-naming states, animal and pre-vertebrae states, states attracted by things and forces [Ibid.]. Thus, we develop a more flexible, heterogeneous, direct and dialogical construction of and with reality.

The exploratory behavior of our senses plays a central role in shaping and sculpting our opinions and aesthetic appetite, that is, how we move and what we see. Nina Little refers to this as a politics of attention, referring to touch as a sensory foundation of giving as well as the possibility of shifting self-sense and time sense (slow experiential generous time) through embodied practices. Thus, by way of structured improvisational practices, we expose social values and forms of relationality and reciprocity, revealing an ethos of giving weight and attention [Ibid.]. This allows one to singularly and collectively work with the dimensions of subjectivity and corporeality. That is, an attention to the exploration and development of the subjectivities and corporealities of the participants-performers of the arts labs.

Yet what does corporeality actually mean and why introduce it here? André Lepecki, dramaturge and performance studies scholar, discusses the notion of cor-

poreality in an important lecture on the subject, pointing us towards expanding the notions and perceptions of the body and shifting away from a stable notion of body as a ‘vessel for a self centered self’ or a ‘well-defined, self-contained body’ [Lepecki 2014]. He speaks about the move towards ‘corporeality’, proposed in 1995 within the field of Performance Studies, to confront the complexities and challenges that were surging in relation to a questioning of the body in the live arts. Here the body is in a constant ‘formation, deformation, transformation’, gesturing towards other fields of meaning. Corporeality refers to and confronts the body’s permanent transience — its simultaneously persistent and unstable nature — revealing its ‘shear transitivity’ [Ibid.], creating a bridge to other disciplines and themes (approaching bodies gendered, political, racial, aesthetic resonances). It deals with a central theme that reappears in my arts labs: orientation, disorientation and reorientation of the body-mind. In the arts labs, we explore and co-create known and unknown corporeal and subjective territories of existence, discovering what else the body is capable of when it is in relation, moving beyond traditional boundaries and dichotomies that separate the body from itself, the world, others.

Moreover, to further trace the contours of the artistic lab discussed in this article, as a complementary framework, Merleau Ponty’s [2002] phenomenological approach can help guide us towards an experiential vision of ‘being-in-the-world’, being a body (vs. having a body). This lived, sentient, sensuous body is a core source for bringing forth meaning and exploring the world, and is primordially expressive and revealing of one’s lived life with its communicative potentials, and its socially, historically, culturally, and individually formed complexity. Phenomenology of perception focuses on the primacy of perception, our primordial contact with the world, and calls us towards embodiment and experimentation. We are bound to the world as bodily sentient beings, in communication with the world and others through the senses which make our experiences and points of view [Merleau-Ponty 2002: 110–111]. Inspired by this vision, we inhabit the arts lab space and the arts lab space inhabits us, the body and the arts lab are physical and living structures. Our own flesh and the flesh of the world are the core materials and sources of the arts labs that we discuss. Furthermore, we are engaging a body which ‘daily rehearses and performs’ civil obedience, resistance, citizenship, gender, ethnicity — the performance and aesthetic of every day life in the public sphere — according to the performance studies scholar Diana Taylor [2003]. The performance of everyday life is in dialogue with ‘rehearsing and performing’ on the fringes, thresholds, blurry and hybrid boundaries between what in performance and theater anthropology and studies is referred to as the daily and extra-daily (ordinary and extraordinary) known and unknown. The artist, performer and philosopher Vera Mantero describes the role of the laboratory as a space for this experimentation and subversion of the daily and extra-daily. It is a space for perceiving, practicing and digesting how life, or some parts of life, could be, otherwise, acknowledging the challenges that this may present us in the process:

Knowing that I do not know what life is like otherwise, it is necessary to try out and see how it could actually be otherwise, in practice, through the experience and in relationality, minimally, as it could be perceived in a laboratory and not in ordinary life [Feitosa 2014: 2].

Thus, in the arts lab there is an urgency to the task of collectively researching, rehearsing, experimenting, creating and performing ‘operations and acts of re-existence’, ‘gestures of resistance’ and extra-dailyness. Likewise, the space and its participants are committed to elaborating modes of generosity and care, in response to the structural and physical violence that has traumatized and continues to traumatize the body with its individual and collective imaginary. In spite of, and in response to the normalizing and oppressive vision and training of the body both in daily life and in certain performing arts practices, the choreographer Boriz Charmatz offers a reflection on the attraction towards the genesis of unknown heterogeneous bodies and the extra-daily:

It is much more gratifying to think that work in dance, far from being a quest for an ideal body, invents heterogeneous bodies, bodies that are more desiring than in everyday life, bodies that are more decisive, more clumsy, more abandoned, more virile, more feminine, more vegetable, more mineral, more ‘machine-like’, more childlike, more aged, etc. or all this at the same time. It is not a matter of establishing a panoply of different bodies, but of opening up different modes of occupying the body [Peeters 2004: 68–69].

The task is, through the arts labs, to share embodied practices that allow one to manifest and try out one’s subconscious and imagination collectively, to experience how life and self could be otherwise, elsewhere, through aesthetic experiences that move between action, kinaesthetic and visual imagery and languages, exploring the functional, metaphorical, symbolic and poetic. The fields of critical thought, performance, dance and gender studies, as well as indigenous, black and cultural studies, amongst others, offer us theoretical tools to accompany, articulate and generate dialogue within and about the practices and open processes.

One key task proposed in the arts labs that I have been facilitating and leading is to access one’s embodied knowledge through “experiencing the imagination”. The Brazilian anthropologist and critical thinker Viveiros de Castro clearly differentiates this from “imagining the experience” [Viveiros de Castro 2002: 484]. A point of inspiration for both Viveiros de Castro and for this article, are the French anthropologist’s Lévi-Strauss’s reflections in *The Savage Mind* on the potential of a wild, insubordinate, and sensorial side of our minds and bodies [Lévi-Strauss 1966]. He reminds us that the science of concrete mythical thought is prior to scientific inquiry, and that both thought forms are valid and should be given the space to develop themselves. As he puts it, mythical thought is based on observation of the sensible world in sensible terms, while science forges new systems of knowledge. Art and philosophy for Lévi-Strauss lie between magic and science, balancing structure and event, engaging between the mythical and scientific thought, between the practical and theoretical, the material and immaterial, the metaphorical, symbolic and poetic, the visible and invisible [Lévi-Strauss 1966: 26–30]. The arts lab is nurtured, in part, by our wild, insubordinate and multi-sensory states of mind-body.

Towards a HeterotRopical Arts Lab

Within the field of performing arts, with a particular focus on contemporary dance, theatre and live art, the laboratory format allows a group to engage in a practice as a research process and a philosophy in action. Both empirical (sensory apparatuses — all our empirical knowledge is grounded in how we see, hear, touch, smell and taste the world around us) and philosophical inquiries are engaged in the process of experimentation, moving beyond dichotomic paradigms in relation to the body as well as in relation to language. The arts laboratories that are referenced in this article are founded on an elliptical method, that is, a multi-voiced and cyclical structure which develops within a process that circulates between action, reflection, speech and writing (naming, embodying and observing). Experimental dance, performance and theater tools are used in conjunction with the social sciences.

The philosopher is constantly on the road like someone who wanders through the woods trying to find the way, or his way out. Heidegger says that the word [Holzweg, literally means wood path or trail] refers to overgrown paths that become lost somewhere in the middle of nowhere in the untrodden <...> off the beaten track, or to loose one's way. They are roads that lead nowhere and for that very reason evoke what has not been thought or questioned before. This wandering way of thinking through labyrinths, which is reminiscent of Nietzsche, leads to a line of argument that is circular rather than linear. Ariadne's thread is picked up again and again; thinking is constantly resumed <...> One needs to stray from the straight and narrow, so to speak, and follow him [Heidegger's philosophy] on his cul-de-sac to unexpectedly stumble on subtle and often far-reaching insights. Or, as Nietzsche explains in his 'Epilogue' to Nietzsche contra Wagner, the labyrinthical thinker rises up as a different person after having lost himself "with more questions than before — in particular with the will to ask more, deeper, sterner, harder, maliciously, quietly than has even been asked before on this earth (Nietzsche 1964) [Van den Braembussche 2009: 202].

The attempt to activate a labyrinthic methodology, and a 'wandering' transversal mode of thinking, leads the co-creators, proposers, and participants of the arts labs to construct and respond to ethical and aesthetic principles and tools that sustain and structure the arts laboratories. This unconventional way of researching and creating together also allows for the destabilization and questioning of diverse binary relations that appear throughout the artistic and academic process.

The artistic laboratory is reconfigured back and forth between experience and reflection, in dialogue with its relevance in today's contemporary world. Like the notion of dance itself, it is in constant evolution, involution and reconfiguration. Inspired by a variety of texts and reflections on the subject, such as 'What is an artistic laboratory?' by Peter Stamer [2007] and 'The Doing of Research' by Martin Spånberg, along with my diverse laboratory experiences in the past years, I seek to provide a reflection on possible formats, understandings and potentialities of this concept. The artistic laboratory combines and explores artistic, pedagogical, social, ecological, cultural, political and economic questions. What formats and principles

of research guide the work? What are the potential intentions, goals and objectives? What tools, structures, and dispositifs are used? What kinds of participation, collaboration, organization, co-creation, leadership, guidance or mentorship are used?

The following are multi-directional principles that we have been clarifying within the context of our artistic laboratory, in order to collectively create a contour and working definition for the work.

The artistic laboratory mobilizes aesthetic experiences. This takes into account the reflections that John Dewey provides us with on an experience, not as something self-contained within the self or mind, but rather as an ‘intrinsic connection’ and ‘linkage’ of self with the world through the ‘reciprocity of undergoing and doing’ that leads us to change and develop through the Exchange [Dewey 1934: 247]. Furthermore, we must consider the notion of aesthetics in the sense of aesthesis, as described by Claire Bishop: “an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality” [Bishop 2012: 18]. Therefore, the structure of the experience of the artistic laboratory generates a singular interchanging environment in which what is considered to be conventional divisions between the intellectual, the sensory, the emotional, the ideational, the imaginative and the practical is overruled and blurred. Simultaneously, conventional regimes of logic and reason are stretched and destabilized.

The artistic laboratory is a format for dialogic, meta-logic, polyphonic, unpredictable and uncertain knowledge production and practice. It has a tendency to question what is knowledge, engaging the multiplicity of its logics and fields, in the possibility of being able to know otherwise. Peter Stamer writes that the dialogue form is similar to an artistic laboratory in its approach to producing knowledge, a constant exchange of questions. Dialogue is a knowledge format, and in its drifts and wanderings the serendipity principle appears, meaning that the laboratory cannot be measured by immediate efficiency or productivity, but rather by long-term effects [Stamer 2007: 68]. The conception, design, criteria, implementation and philosophy of an arts lab depends on the context and field within which it happens, whether that be an urban or rural space, in the university or cultural center, whether it is guided through the framework of experimental dance, visual arts, or mixed mediums, etc. It demonstrates that knowledge production is inherently a relational process, a social interweaving: questions that are relevant for social processes are likewise relevant for artistic processes, and are affected by the culture in which they originate.

The artistic laboratory has become an important tool for research in contemporary dance, when research began to flourish at the end of the 1990s and externalize the knowledge produced to other areas of the arts and social and hard sciences. Departing from the framework of contemporary dance and performance practice, we must ask ourselves what research paradigms exist in these fields. Working in and around experimental dance, the knowledge strategy we insist on is not to find an answer or an expert to solve a question; rather, our emphasis is on the search, knowledge in motion, transformation and circulation. This results in a generous, mobile and contextualized form of knowledge. The researcher’s body perceives through its social and corporal filters and nervous system. This means that laboratories renegotiate, integrate and deal with social orders in their work. As Peter Stamer points out, in these artistic laboratories we look for answers that the questions do not take into account: that is, we look for further collective questions to make sharper tools for seeking knowledge.

Laboratories are meant to be ‘truly free spaces’ for artists, amateurs, individuals to ‘breaks down the boundaries between production and presentation’ [Stamer 2007: 65]. The notion of ‘free space’ is metaphorical, in that the spaces where research occurs are always attached to and situated in a specific locality: this context becomes central to the research. The laboratory provides a thinking space amongst bodies that enter into negotiations, just as the body serves as a parallel laboratory and thinking space where the research process flows into and out of. The questions that occupy our minds inform the way we see the world, determine our behaviors and how we deal with knowledge. There is a constant discovery of what you do not initially set out to discover, which could make the research be considered unfocused and to generate flawed experiments. Yet within our research paradigm we are interested in the generation and asking of questions, opening up new worlds of possibilities and unsuccessful answers, accepting that sometimes we will only understand the value of answers in the long run. There is a social interweaving of the production of art and knowledge. Knowledge here is performed and performative. We often find possible answers to impossible questions. The pedagogical approach involved works through training the patient acceptance of the perpetual failure in sight (of true seeing) and being receptive to the inevitability of misunderstanding as generative and hopeful. Misunderstanding provides us with opportunities for conversation and exchange [Phalen 1993]. The research process is interdependent with the allowance of questions to be asked and creating the conditions to sustain, solicit and stimulate them.

An artistic laboratory is a space for exploring the infinite potentials of artistic and social research, accompanied by the construction of unique methods that serve the process. An artistic laboratory tends to generate and reorganize its own methods, tools, and structures within the process of the laboratory. It questions what it is and what it becomes in the doing. It imports a diversity of tools, concepts, practices, ideas and knowledge from the outside, from trans-disciplinary fields, through the participants who bring their own baggage and experiences. Throughout the research processes it mixes, combines, recycles, fragments and reinvents tools and concepts. In this process, it invokes and convokes the collective production of singularities [Stamer 2007: 67].

The artistic laboratory generates both dialogic and polyphonic unfinished concepts of truth and a plurality of the mind, as Bakhtin refers to it. Bakhtin considered that truth is not simplified to a statement or a phrase. Rather, for him truth is a number of mutually addressed, contradictory and logically inconsistent statements and exchanges. Truth requires the presence of a multitude of living voices — multi-voiced bodies — not held within a single mind, nor expressed by ‘a single mouth’. “The consciousnesses of other people cannot be perceived, analyzed, defined as objects or as things — one can only relate to them dialogically” [Bakhtin 1984: 68]. A polyphonic truth depends on many simultaneous, interdependent voices.

An artistic laboratory activates the co-production of subjectivities and corporealities. The collective processes acknowledge and stimulate the existing struggle between conditioned and confined notions of a self, as well as the expanded understanding of singularities. It is a collective space for exchanging, sharing and researching embodied knowledge and practices through a process of experimenting, questioning, playing, creating, researching through a diversity of corporeal, subjective, spatial, temporal, linguistic, imagetic, sound- and object-based mediums.

The artistic laboratory points us towards a new language and a new world of experiences in communication. Helio Oiticica brings up this question in his text ‘The Senses Pointing Towards a Transformation’ insists on “a complete revolution towards an individual-social uprising” [Oiticica 2018, orig. 1969: 5]. He proposes thought structures to express these potential new ways of communication, such as what he refers to as ‘community-cells’ that build towards ‘experimental communities’, as well as the use of ‘collective sites’ or ‘abiding places’ for ‘proposing to propose’. The intention is that the internal communal experiences develop towards expansive group relational experiments and expansive cells, with a demand for a new social relationship in society, a new understanding of relationality.

The artistic laboratory is a collective and cooperative practice and process. It illustrates the move towards the social in the arts, as described by Claire Bishop. It calls upon care and generosity as methods and central pillars for the work. Research can only become a laboratory, a thinking space, a place for knowledge production and circulation, when it is shared by a group of people who are constantly reformulating questions and tools. What is important to consider in the process is the ethics of dialogue, the ethics in action. The exchanges in the laboratory are based on artistic, social, philosophical and collaborative contributions of thought, producing knowledge in ever new, unexpected ways, so that methodology is constantly being reconfigured and reinvented [Stamer 2007: 66–68].

An artistic laboratory awakens a thirdspace relation with the world, spatiality and temporality, that is, a creative critical spatial consciousness of lived space and its imagined possibilities. It is another mode of thinking and a relation of openness, flexibility, permeability, and controversiality with the world and its events, experiences and environments. It considers that the findings we come across are never conclusions but rather starting points for further exploration [Soja 1996: 3–4]. Within the artistic laboratory, we constantly generate operations and triggers towards reconsidering how we relate to spatiality and temporality, to conventional time and space regimes, just as it is the case with the concept of thirdspace. This concept was originally proposed by Henri Lefebvre and reworked by Edward Soja [1996], within the field of an expanded and critical geography in the attempts to move beyond and criticize a binary logic and oppositional dichotomy of power. Thirdspace is a lived space we give meaning to, and it is intertwined with lived experience through a critical spatial awareness of it. It has to do with how we understand and act to change spatiality, both real and imagined. It is interdependent with the more conventionally known First and Second space. 1. In First space we perceive space as it is mapped (real material world). 2. In Second space we conceive space and have ideas about it (imagined representation of spatiality). 3. Thirdspace is lived space (a real and imagined space) and is where all the spaces comes together, it is all encompassing. It thinks of spatiality as permeated by emotions, modes of perception, interactions, affectability, physical environment, fantasies, desires, memory, etc. In discussing the potentials of thirdspace awareness, Edward Soja likewise invokes Foucault’s concept of heterotopic space which refers to other possible spaces, a space of radical openness and hybridity which reconsiders the powers that order space [Ibid.: 6–10]. Foucault describes it as:

the space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also in itself a heterogeneous space. In other words we do not live in a kind of void <...> we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another [Foucault 1984: 231].

This concept directly awakens our spatial imagination towards other encounters and relationships between space and time in their interdependence. The artistic laboratory likewise enacts various sorts of heterotopias, which, according to Foucault, exist in every culture and civilization. These ‘counter-sites’ are real places that do exist, but are likewise outside of all places even if we can locate them, as earlier described by Vera Mantero. We are constantly activating other regimes of experience, governed by aesthesis, that are not reducible to logic, reason or morality. Foucault explains that a heterotopia could be an enacted utopia where inversion, dissensus, and representation occurs, a mixed joint experience, a placeless place that both enacts the virtual and the real: “I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself and enables me to see myself where I am absent” [Foucault 1984: 232]. He refers here to the experience of looking into a mirror. Very similar elliptical dynamics of action, reflection, perception, presences and absences occur in the artistic laboratory spaces. These two concepts serve us in digging into the potentialities of the artistic laboratory as a lived-imagined space-time that enacts, interacts, interrelates, inverts, involves etc.

Its lineage in and around contemporary dance comes in part from movement-research and the post-modern dance phenomenon that began in the United States in open dialogue with many other art fields and processes, in particular with the evolving and uncertain field of performance. Amongst other authors, Martin Spånberg explains that the artistic research paradigm that has accompanied the concept of ‘artistic laboratory’, that is to say, a growth in process oriented investigatory strategies in the performing arts, began to be consolidated and flourish within Europe and the United States between the 1990s and the early 2000s: ‘the era of research’ where an ‘obsessive passion for research began to spread’ amongst dancers, choreographers, performing artists, set-designers, production managers [Spånberg 2006: 1]. Thus, in a similar move, dance began an approximation and expansion towards performance practice and studies, visual arts, new medias, post dramatic and physical theater. There has simultaneously been a shift towards the social, integrating and exploring new social technologies, new economies, and diverse forms of social engagement (both in centers and margins, cities and rural areas) [Bishop 2012]. Through the expansion and openness to what dance could be, as well as a deep interest in what the body-mind (as heterogeneous and unknown) is capable of in relation with others, there has emerged the need for spaces and formats to ‘experiment the experimental’ [Oiticica 2015]: to question, study, process and develop tools, methods and networks together (practical and theoretical), acknowledging the challenges involved in this shift towards trans- and inter-disciplinarity. In these shifts, ethical-aesthetic paradigms needs to be reconfigured through experiences, in order to readapt to new conditions, environments and contexts.

* * *

To conclude, it is important to reiterate that we should be applying critical thinking to the elaboration and reconfiguration of this phenomenon of artistic research (with its amorphous and uncertain qualities). It is a theme that we need to be speaking and exchanging about collectively, practically and theoretically in order to maintain a resistance and re-existence in the movement of the artistic laboratory and research-creation in general. For this, I suggest that we depart from the sensing body as a field in continuum that has the potentiality to activate a diversity of collective artistic processes in a move towards the social (in schools, universities, cultural spaces, social projects, streets and squares, at the centers and margins of the countryside and city). This is in opposition to, and departure from, the artistic laboratory becoming mostly a trend and possible profit-making format for artistic, economic and cultural institutions, as well as the growing think tanks and multimillion dollar creative industries that characterize cognitive capitalism. Arts labs have a huge potential to create a new dynamics for knowledge production and exchange within the university space, but should also be gradually reconfigured with care and critical thought. Moreover, we must constantly be restructuring our ethic-aesthetic guideposts and tools. What kinds of artistic laboratories, heterotopical spaces, thirdspaces, aesthetic experiences, collective processes, experimental artistic languages, new modes of communication, and community cells do our body-minds urgently ask for and desire? In the current semio-capitalist conditions that engender capitalist subjectivities, what formats and experiences of artistic laboratories support and engage processes of re-singularization of one's subjectivity and corporeality? The artistic laboratory is a potential transversal field where our sensing bodies (as living artistic laboratories) engage in and exchange with a collective thirdspace — a heterotopic space of action and reflection — of philosophy in action. The art lab format, in progress, is interdependent with the medium and intelligence of our thinking, knowing, vibrating living bodies.

References

- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics*. C. Emerson (Ed., Trans.), W. Booth (Intro.). Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press. (Theory and History of Literature, Vol. 8).
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Perigee.
- Feitosa, C. (2014). Investigação e criação: Vera Mantero e André Lepecki. *O Percevejo Online, Periodico do PPGAC/UNRIO*, 6(1), Janeiro-Junho. Retrieved from <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5070>. (In Portuguese).
- Foucault, M. (1984). Of other spaces. In N. Mirzoeff (Ed.). *The Visual Culture Reader*, 229–236. London; New York: Routledge.
- Guattari, F. (2000). *The Three Ecologies*. London: The Athlone Press.
- Gumbrecht, H.-U. (2004). *Production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Lepecki, A. (2014). *Performance and corporeality: Points of convergence* [Lecture by André Lepecki. Jan. 22. Artmuseum]. Retrieved from <https://artmuseum.pl/en/doc/video-performans-i-cielesnosc>.

- Lévi-Strauss, C. (1966). *The savage mind*. London: Weidenfeld and Nicolson Ltd.
- [Little, N., Nelson, L.] (2006, January 9). Lisa Nelson in conversation with Nita Little. *Movement Research*. Retrieved from <https://movementresearch.org/publications/criticalcorrespondence/lisa-nelson-inconversation-with-nita-little>.
- Manning, E. Massumi, B. (2014). *Thought in the act: Passages in the ecology of experience*. Minneapolis: Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of perception*. London; New York: Routledge.
- Oiticica, H. (2011). *Museu é o mundo*. César Oiticica Filho (Ed.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue. (In Portuguese).
- Oiticica (2015, orig. 1969). *Experimentar lo experimental*. Cuenca: Bienal de Cuenca. (In Spanish).
- Oiticica, H. (2018, orig. 1969). The senses pointing towards a new transformation. *ARTMargins*, 7(2), 115–128.
- Peeters, J. (2004). *Lichamen als filters. Over Boris Charmatz, Benoît Lachambre en Meg Stuart. Bodies as filters = On resistance and sensoriness in the work of Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart*. Maasmechelen: Cultereel Maasmechelen Centrum. (In Dutch and English).
- Phalen, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. New York; London: Routledge.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Spånberg, M. (2006). *The doing of research*. Retrieved from http://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.org/files/research_06.pdf.
- Stamer, P. (2007). What is an artistic laboratory. In S. Gehm, P. Husemann, K. von Wilcke (Eds.). *Knowledge in motion: Perspectives of artistic and scientific research in dance*, 59–72. Bielefeld: Transcript. (Critical Dance Studies).
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke Univ. Press.
- Van den Braembussche, A. (2009). *Thinking art: An introduction to philosophy of art*. [Dordrecht]: Springer Netherlands.
- Viveiros de Castro, E. (2002). The relative native. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3(3), 473–502.

* * *

Информация об авторе

Дарья Лавренникова

PhD

*научный сотрудник, профессор,
Институт искусств Барселоны
Spain, 08870, Sitges Barcelona, C/ Ramon
Dalmases, 18
Тел.: +34 666368066*

✉ Dasha.Lavrennikov@gmail.com

Information about the author

Daria Lavrennikova

PhD

*Researcher, Professor, Institute of the Arts
Barcelona
Spain, 08870, Sitges Barcelona, C/ Ramon
Dalmases, 18
Тел.: +34 666368066*

✉ Dasha.Lavrennikov@gmail.com

С. И. Рыжакова

ORCID: 0000-0002-8707-3231

✉ sryzhakova@gmail.com

Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (Россия, Москва)

ХАСТА, МУДРА, ВИНЬЙОГА. ЖЕСТЫ РУК В ИНДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ПРОБЛЕМЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И ПОРОЖДЕНИЯ СМЫСЛОВ

Аннотация. Жестикуляция — одна из важнейших отличительных элементов индийской экспрессивности вообще и исполнительской культуры в частности. Однако почти всегда она существует в определенной системе и подчиняется нормам. В статье исследуется жест как сложная культурная категория индийской культуры, соединяющая область телесных поз, движения и область смыслов. В центре внимания находятся системы жестикуляции, прежде всего жестов рук, в которых существуют своего рода «словари», «глоссарии» символических жестов (*хаста-мудра*) и «грамматики» — навыки их использования (*виньйога*) для создания художественного текста, для реализации драматического сюжета. Ставятся вопросы происхождения и порождения смысла в рамках индийских сценических искусств. Анализируются понятия *мудра* и *хаста* в рамках ритуала и исполнительских искусств — театра и танца. Автор разводит и описывает два способа использования жестов рук — как знака и как символа. Выявляются модели, лежащие в основе практики использования жестов.

Ключевые слова: жесты, индийское исполнительское искусство, танец, драма, ритуал

Благодарности. Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН. Полевой материал собран в рамках работы С. И. Рыжаковой над проектом «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почтения и художественного начала в индийских артистических традициях», грант РФФИ № 18-09-00389.

Для цитирования: Рыжакова С. И. Хаста, мудра, виньйога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 216–238. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-216-238.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2018 г.

Принято к печати 3 марта 2019 г.

S. I. Ryzhakova

ORCID: 0000-0002-8707-3231

✉ sryzhakova@gmail.com

*Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science
(Russia, Moscow)*

HASTA, MUDRA, VINIYOGA. **HAND GESTURES IN INDIAN CULTURE:** **PROBLEMS OF ORIGIN AND GENERATION OF MEANING**

Abstract. Gesticulation is one of the most important distinguishing features of Indian expressiveness in general, and performing culture in particular. Expressiveness is characteristic of all Indian public life, and it is most clearly manifested in rituals, performances, demonstrations, in public actions of both one person and whole groups. The article explores the gesture as a complex cultural category in Indian culture, connecting the area of bodily postures, movements with the domain of meanings. The focus is on gesturing systems, above all, hand gestures, in which there are a kind of “dictionaries” or “glossaries” of symbolic gestures (*hasta-mudra*) and a “grammar” — the skills of using them (*viniyoga*) to create an artistic text, to implement a dramatic plot. Questions are posed regarding the origin and generation of meaning within the framework of Indian theatrical arts. The concepts of *mudra* and *hasta* are analyzed in the situation of ritual and performing arts, theater and dance. The author describes two ways of using hand gestures — as a sign, and as a symbol. The patterns underlying the practice of using gestures (*viniyoga*) appear to be the main point that prescribes the making of meaning. The author comes to the conclusion that the domain of mastering the art of gesture in Indian performing culture is an extremely old and well-structured discipline. It achieved the greatest integrity and harmony in Hindu rituals, primarily in Tantric rites. Here, the term *mudra* was formed and began to be applied systematically (along with such terms as *tantra*, *yantra*, *mantra*, which possessed special meaning in Tantric practices). It has two meanings — both the position of the whole body and the gesture of hands. At the same time, in many respects independently (although in some cases, apparently, not without interconnection), a “grammar” took shape in the field of theatrical-dramatic art — gestures of the actor and dancer, — and in iconography — canonical sculptural images of gods, heroes, etc. In theatrical expression, hand gestures were originally designated by the concept of *hasta* (literally “hand”), and the system of meaningful hand gestures was called *hastabhinaya*. Over time, in all these areas, as well as in various schools and areas of yoga, the

term *mudra* began to be used actively. This, among other things, turned out to be a method of sanskritization, cultural elevation, social recognition, elevation of these areas of bodily action, raising them to a level close to the ritual. In scenic practice, however, not all the gestures of the hands of an actor and a dancer are wise signs; a kind of “emancipation of gesture” lies at the basis of the formation of all abstract compositions, the meanings of which the viewer himself can freely “read”.

Keywords: gestures, Indian performing arts, dance, drama, ritual

Acknowledgements. This article is a part of a research program of Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science. The fieldwork material collected in frame of research project by Dr. Svetlana Ryzhakova “Possession, devotion, performance: borders and interconnections of personal self-possession, worship and artistic experience in Indian artistic traditions” supported by Russian Foundation for Fundamental Researches, grant № 18-09-00389.

To cite this article: Ryzhakova, S. I. (2019). *Hasta, mudra, viniyoga*. Hand gestures in Indian culture: Problems of origin and generation of meaning. *Shagi/Steps*, 5(4), 216–238. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-216-238.

Received December 28, 2018

Accepted March 3, 2019

Жестикуляция — один из важнейших элементов индийской экспрессивности вообще и исполнительской культуры в частности. Открытая эмоциональность, выражающаяся в жестах, характерна для всей индийской публичной жизни. Особенно ярко она проявляется в ритуалах, представлениях, выступлениях, демонстрациях и в целом в публичных действиях как отдельного человека, так и целых коллективов. Политик, который мало жестикулирует, нередко воспринимается в индийской аудитории как своего рода кукла, человек в маске: телесная неподвижность прочитывается как лживость, двуличие и скрытность¹.

Однако эта экспрессивность редко бывает хаотичной: почти всегда она существует в определенной системе, подчиняется неписаным, однако важным нормам. Особенно здесь важны представления, связанные с телом, прежде всего его «верхом» и «низом», «правой» и «левой» сторонами, «чистотой» и «нечистотой», дисциплиной, чувственностью, сопричастностью священному и т. д., см.: [Axel, Wulf 2009]. Телесное поведение в Индии много говорит о человеке — его происхождении, социальном статусе, отношении одного человека к другому.

Особая и весьма интересная область исследования — происхождение и передача поз и жестикуляции; значительную роль здесь играет подражание, мимезис, что было хорошо проанализировано уже на материале ранней санскритской литературы [Bose 1991]. Устойчивость определенных поз и жестов,

¹ Интервью из личного архива автора статьи: Sharma_01 PF 23.02.2018 India and Russia, Cross-Cultural Synergies, New Delhi, India.

зафиксированных в индийской скульптуре и рисунках, подчас можно наблюдать и на современном этнографическом материале: так, в 2012 г. в позе одной из танцовщиц-начни района Пурули штата Западная Бенгалия (илл. 1) я увидела аналог знаменитой позы фигурки предполагаемой танцовщицы эпохи Хараппы (III тыс. до н. э.) (илл. 2). Это была поза ожидания, готовности, предваряющих танцевальное действие: музыканты, аккомпанирующие ей, заняли свои места, начали настраивать инструменты, и наступил момент выбора — какой именно сюжет будет сейчас представлен.



Илл. 1. Сарасвати Деви, танцовщица-начни из Пурули, штат Западная Бенгалия. Фото Светланы Рыжаковой. 26 января 2012 г.

Ill. 1. *Sarasvati Devi, a Nachni dancer from Purulia, West Bengal, India. Photo by Svetlana Ryzhakova. 2012, 26 Jan.*



Илл. 2. Статуэтка, предположительно изображающая танцовщицу. Эпоха Хараппы, III тыс. до н. э. Из собрания Национального музея Индии (Нью-Дели)

Ill. 2. “Danseuse”. Harappan period, III millenium BC. Courtesy Indian National Museum (New Delhi)

Практически всякий индийский сценический и изобразительный текст в значительной степени создается при помощи жестов — как кинестетических движений и поз, так и жестов в значении показательных действий, моделей поведения. Использование жеста — всегда символический акт, маркирующий форму отношения; семиотическое прочтение жеста необходимо для адекватной коммуникации в конкретном культурном пространстве.

Многие танцевальные и драматические традиции Индии, особенно те, которые во второй половине XX в. были признаны «классическими» или «неоклассическими», как это определяют в последнее время Капила Ватсыян, Ратна Рой и другие исследователи [Vatsyayan 1974; Roy 2009], использу-

ют сложные разработанные системы жестикуляции, и прежде всего жестов рук, в которых существуют своего рода «словари», «гlossарии» или, может быть, «алфавиты» символических жестов (*хаста-мудр*), а также «грамматики» — навыки их использования (*винийога*) для создания художественного текста, для реализации драматического сюжета. Ни одна другая культура в мире не создала столь раннюю, обширную, сложную, систематизированную семиотическую систему жестов, которая в Индии и отражает книжное знание, и существует в живой повседневной практике. Как же задаются здесь системы смыслов? Как смыслы оказываются связаны с определенными жестами?

Общая индийская совокупность символических жестов создавалась и распространялась посредством следующих трех сфер: ритуал, изобразительное искусство (скульптура, в некоторой степени живопись и миниатюра) и театральное, драматическое представление. Словари используемых в них жестов, *хастабхиняя*, описаны в санскритских текстах: в 9-й главе «Натья-шастры» — трактата по театральному искусству (окончательно сложившемуся, видимо, в III–IV вв.; его авторство приписывается легендарному мудрецу Бхаратамуни, однако это многослойный, складывавшийся на протяжении длительного времени текст), и в «Абхиняя-дарпане» Нандикешвары — тексте X в. [Nāṭyaśāstra 2006; Tarlekar 1991; Ghosh 1992; Coomaraswamy 1997].

Важная категория индийской культуры выражена в санскритском понятии *мудра* (*mudrā*), означающем среди прочего также и жест. Оно используется при описании и ритуала, и визуального искусства; объединяет инструментальную и смысловую области применения. Разберемся с его семантикой и употреблением. Слово *mudrā* имеет широкий круг значений: печать, знак, образ, поза, жест. Мудрами называют печати, на которых изображаются священные образы, являющиеся символами богов Вишну или Шивы, — диск, раковина, а также антропоморфные изображения богов и т. п. [Liebert 1976]. В обрядах и практиках религий индийского корня (прежде всего в индуизме и буддизме), в иконографии народов стран Южной, Юго-Восточной и отчасти Восточной Азии термин *мудра* обрел еще более широкий круг значений и может означать положение тела, предмета и/или порядок вещей, организацию предметов; *мудра* маркирует определенное состояние и качество [Lokesh Chandra, Sharada Rani 1978].

Жесты рук — экспрессивный образ и инструмент, несущий послание и обладающий преобразующей способностью. Что и каким образом преобразуется — это по-разному определяется конкретными традициями и направлениями. Владение искусством жеста связано с эзотерическим знанием и особенно большое значение имеет в тантрических практиках, *садханах*, отнесенных как к буддийской, так и к условно индуистской традиции. Чрезвычайно важно использование мудр в направлении *махамудра* (тиб. *Chagchen*) — буквально «Великая Печать», в учении и практике школы *сарма* тибетского буддизма [Bunce 2009]. Именно благодаря глобальному распространению различных школ йоги в современном мире термин *мудра* получил широкую известность и применение; достаточно открыть любой поисковик в Интернете, чтобы увидеть тысячи изданий, как бумажных, так и электронных, посвященных мудрам для исцеления, самосовершенствования, сексуальных практик и т. п.

Согласно исследованию Ричарда Смита [Smith 2015], первоначально термин *мудра* был связан только с ритуальной сферой и означал знаковые телесные движения человека, проводящего обряд. В «Натья-шастре», например, термин *мудра* вообще не используется, речь идет о *хастабхиняйя* — о выразительных средствах, о передаче смысла с помощью жестов рук. Только со временем (и прежде всего в классическом труде по индийской иконографии Гопинатха Рао 1914 г. [Gopinatha Rao 1990], в книге Джитендры Натха Банерджи 1956 г. [Banerjee 2002] и особенно в работах Ананды Кумарасвами 1910–1920-х годов по индийской эстетике и философии искусства [Soomaraswamy, 1914; 1956; 1965]) понятие *мудра* начинает применяться к описанию иконографических поз. В XX в. семантика термина значительно расширилась.

В известной философской триаде «мышление — речь — телесное действие» мудра представляет форму материальной, телесной выразительности, которая, однако, неразрывно связана и с речевым действием (прежде всего посредством речевых формул, *мантр*), и с мыслительным усилием, и с волевым импульсом, соединяющим их. Мудра имеет динамический и статический аспекты; в первом случае речь идет о движении импульса, реализации, преобразовании, достижении, во втором — о закреплённой в позе или жесте форме. *Мудра-шастра*, так сказать «жестология», впервые, по-видимому, была описана в разделах «Мудра-адхикарана» тантрических трактатов «Пичу-мата» и «Пингала-мата» (VII–VIII вв.) [Bhattacharyya 1968; Padoux 1990; Bhattacharyya 2005]. В них упоминаются пять категорий жестов: ритуальные, связанные с медитацией, повседневные, театральные и музыкальные.

Однако в настоящее время, учитывая современное расширительное значение термина, мудры можно разделить на следующие четыре типа, связанные с областью применения: культовые (ориентированные на представление богов, демонов и эпических героев), обрядовые (связанные прежде всего с тантрическими ритуалами и практиками), йогические (используемые во время медитации и психофизических телесных практик) и театральные (исполняемые в драматических постановках, танце, музыкальных выступлениях и во всех сценических искусствах). В ряде традиций известны *мудра-липи* — алфавит, «письмо» жестов рук, нотации, где за каждым образом-рисунком стоит определенный смысл. При этом облик ряда мудр, относящихся к разным типам и имеющих разные названия, может совпадать. Однако жесты и их осмысление в разных системах могут различаться. Это обнаружил, в частности, исследователь индийской скульптуры Джитендра Натх Банерджи, который даже пришел к выводу, что такие труды по драматургии, как «Натья-шастра» и «Абхиная-дарпана», несмотря на то что содержат словари жестов рук, не имеют практического применения при исследовании иконографии, облика богов и героев [Banerjee 2002].

Жесты рук, используемые в йоге, за которыми со временем тоже закрепилось обозначение *мудра*, описаны в «Хатха-йога-прадиписа» Свами Сватма-рамы (XV в.) и «Гхеранда-самхита» (XVII в.) — важнейших текстах, посвященных дисциплине йоги и прежде всего анализирующих телесную практику *хатха-йоги*. Поскольку на ладони рук, а также на ступни проецируются все тело, отдельные органы и системы организма, практика хаста-мудр оказывается своеобразной терапией, способствующей излечению и преобразованию

тела. Использование жестов рук объясняется техникой самой практики, образно говоря, необходимостью стабилизировать тело и психику и подготовить их к пробуждению «богини», которая «спит у входа в обитель Брахмы». В йоге и практиках медитации (*дхьяна*) мудра — это положение всего тела, предопределяемое дыхательной практикой адепта (*пранаяма*), в котором особенно выделяются способ восседания (*асана*, например — *падмасана*, *ваджрасана*) и положение рук. Так, йогической позой является *киурика-мудра*.

В начале XX в. понятие *мудра* закрепилось за каноническими изображениями Будды — *бхуми-спарша-мудра* (символ призвания земли в свидетели обретения Пробуждения Буддой), *дхарма-чакра-павартана* (передача Учения, букв. «поворот Колеса Дхармы»), *кайотсарга* — поза аскета Бахубали в джайнизме. Как к культовым, так и к обрядовым — в зависимости от контекста — можно отнести такие мудры, как *анджали* (соединенные ладони с выпрямленными пальцами, смотрящими вверх, что означает прежде всего приветствие; илл. 3, 4), *варада* (открытая ладонь с соединенными выпрямленными пальцами, направленная вперед; самое частое значение — «подача дара»), *абхайя* (открытая, обращенная к зрителю ладонь с пальцами, смотрящими вверх; «защита»), а также жесты *джняна* («[обретение] знания»), *вира* («мужество»), *шарана* («прибежище, защита»), *уттара-бодхи* («обретение Пробуждения»).



Илл. 3. Анджали-хаста.
Фото из коллекции
Светланы Рыжаковой.
1997 г.

Ill. 3. Anjali hasta. Photo
from collection
of Svetlana Ryzhakova. 1997



Илл. 4. Танцор катхакали с жестом приветствия
склоняется перед светильником.
Фото Светланы Рыжаковой. 2005 г.

Ill. 4. Kathakali dancer: welcome gesture before performance.
Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2005



Илл. 5. Барельефы. Зал прилета в Международном аэропорту им. Индиры Ганди (Дели). Стойки паспортного контроля. Фото Светланы Рыжаковой. Январь 2014 г.

Ill. 5. Decoration of Indira Gandhi International Airport (Delhi). Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2014



Илл. 6. Барельефы. Зал прилета в Международном аэропорту им. Индиры Ганди (Дели). Стойки паспортного контроля. Фото Светланы Рыжаковой. Январь 2014 г.

Ill. 6. Decoration of Indira Gandhi International Airport (Delhi). Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2014

Вслед за Анандой Кумарасвами *мудрами* или, с уточнением, *хаста-мудрами* начали называть *хаста-карма* — символические жесты рук, используемые в обрядах религий индийского корня и в сценических искусствах. Число хаста-мудр различается в конкретных школах и традициях; так, известны 108 мудр тантры (они описаны, в частности, в «Калика-пуране»). Каждый человек, прилетающий в Индию в Международный аэропорт им. Индиры Ганди в Дели, имеет возможность полюбоваться объемными рельефами хаста-мудр над стойками паспортного контроля (илл. 5, 6). Декор всего здания был создан во время реконструкции 2010–2011 гг. (сам аэропорт в последние годы получает призы и входит в число лучших среди крупнейших аэропортов мира).

В тантре обрядовые мудры связаны с мантрами или представляют священные объекты — *паща* (праща), *пушта* (цветок), *анкуша* (шест-копье для погонки слонов), *найведья* (подношение пищи священному образу), *дхупа* (курильница), *гханта* (колокольчик), *ваджра* (алмаз, громовое орудие), *нетра* (глаз), *свикарана* (принятие) и т. п. Поджаренный и освященный рис и другие зерна в ряде эзотерических направлений могут называться мудрой; это упоминается в тексте «Сканда-пураны» (раздел 89–1.38).

«Калика-пурана» — шактийский текст XI–XII вв., созданный на территории Камарупы (территория современного штата Ассам), в главе LXX перечисляет 108 мудр, которые особенно почитаемы Брахмой и используются при совершении обрядов — *пуджи*, *джаты*, *пранаямы*, медитации (*дхьяна*), при омовении, приветствии и поднесении дара. Текст провозглашает, что без мудры обряды бессмысленны. Описывается положение пальцев и ладоней для той или иной мудры и тот эффект, который, как считается, она производит; так, *падма-мудра* приносит плод четырех жизненных ценностей (*чатур-варга*), *ардхачандра* воздействует на влияние планет на человека [Neog 1977].

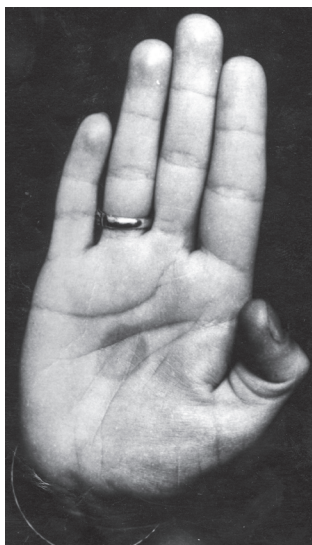
Театральный язык жестов рук отчасти восходит к ритуальным позам, отчасти — к тайным жестам, конвенциональным языкам жестов рук, используемых любовниками, шпионами, ворами, — известным, в частности, по текстам «Махабхараты», «Артха-шастры», «Катха-сарит-сагары» и упоминаемым в древнеиндийской классической литературе. Подробное описание театральных жестов, *хастабхинайя*, содержится во многих трактатах по сценическому искусству и драматургии, и прежде всего в таких санскритских текстах, как уже упомянутые «Натья-шастра», «Абхинайя-дарпана», а также «Хаста-муктавали», «Сангита-ратнакара» (XIII в.) и др.

Четко классифицированы и систематизированы жесты рук в индийском классическом танце; они используются музыкантами и певцами при исполнении религиозных песнопений; это символы богов и важнейших священных концепций. Театральные жесты разделяются главным образом на два типа: *асамьюкта* (представляемые ладонью одной руки, например, *патака*, *трипатака*, *ардхпатака*, *картаримукха*) и *самьюкта* (образуемые двумя ладонями, например, *капотам карката*, *паща*, *килака*). Так, по тексту «Натья-шастры» известно о 24 хастах *асамьюкта* и 13 хастах *самьюкта*. К этим жестам, имеющим круги определенных значений, «Натья-шастра» добавляет еще жесты «чистого танца», т. е. имеющие декоративную функцию

Итак, сложная, разветвленная система поз всего тела, в которых особым значением обладают жесты рук, известна в древнеиндийской культуре во

множестве вариантов и тесным образом связана с ритуалами разных типов, с культами почитания определенных богов, с психофизическими практиками (прежде всего с йогой), с изобразительным и исполнительским искусствами. «Словари» иконографических изображений как поз всего тела, так и особенно жестов рук, различаются по данным разных источников.

Расхождения между описаниями в литературе и практике применения весьма ощутимы. Так, первый жест, известный по драматическим трактатам, *патака-хаста* (илл. 7), когда «все пальцы выпрямлены и соединены, и большой палец примыкает к ним», имеет, согласно «Натья-шастре», 28 значений, от «знамени» до «удовольствия» и «гордости за себя». Однако в этом списке нет значения благословения и «не бойся» (*абхайя*) — того, как этот жест описывают историки изобразительного искусства и как его принято понимать сейчас.



Илл. 7. *Патака-хаста*. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.

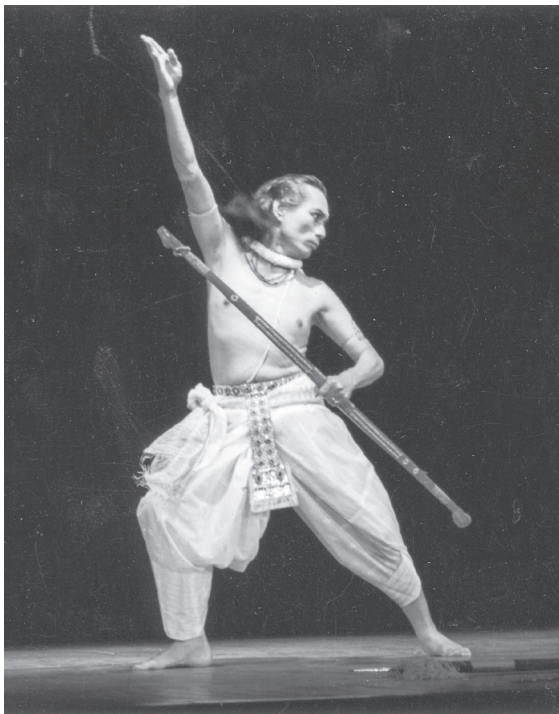
Ill. 7. *Pataka hasta*. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997

Ричард Смит предполагает, что если бы мы попытались интерпретировать поднятую выпрямленную открытую ладонь в изображении Шивы, исходя из текста «Натья-шастры», то это означало бы, что он старается согреть себя при помощи пламени огня [Smith 2015: 37]. «Абхинайя-дарпана» приводит 41 значение жеста *патака*: ночь, река, обитель богов, лошадь, солнечные лучи, открывание дверей с силой, семь падежей в грамматике санскрита и т. п., и упоминает, что согласно иным текстам у *патаки* существует еще 66 дополнительных значений, в том числе «произнесение слов “победа, победа!”», облака, лес, хохот “ха-ха”, накрапывающий дождь» и т. п.; только некоторые из этих значений совпадают со списком из «Натья-шастры». Так, с помощью *патаки* можно показать зеркало (илл. 8), оружие (илл. 9), светильник-подставку (илл. 10, левая рука танцовщицы). В списке этих 66 значений (не в самом его начале) есть и «не бойся».



Илл. 8. Героиня любит себя своим отражением в зеркале.
Прадибха Прахлад,
стиль бхарата-натьям.
Фото Авинаша Пасричи. 1990 г.

Ill. 8. A danseuse looks at her reflection in a mirror.
Pratiksha Prahlad
in bharata-natyam dance.
Photo courtesy Awinash Pasricha.
1990



Илл. 9. Поза воина в исполнении Сингхаджиты Сингха, танцора манипури.
Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 2004 г.

Ill. 9. A posture of soldier,
performed by Singhajeet Singh.
Manipuri dance.
Photo from collection
of Svetlana Ryzhakova. 2004



Илл. 10. Рама Вайдьянатхан, танцовщица бхарата-натьям, показывает жест, означающий пламя светильника.
Фото Светланы Рыжаковой.
2012 г.

Ill. 10. Rama Vaidyanathan in bharata-natyam dance, shows a fire in a lamp. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova.
2012

Танцевальная драма *катхакали* использует несколько другую систему жестов, где *патакой* называется жест, известный по трактату «Абхинайя-дарпана» как *трипатака* (илл. 11). По-разному может изображаться солнечный диск (илл. 12, 13).



Илл. 11. Трипатака-хаста.
Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 11. Tripataka hasta.
Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997



Илл. 12. Исполнитель кудияттам, танцевальной драмы Кералы, изображает с помощью жестов восходящее солнце.

Фото Светланы Рыжаковой. 2012 г.

Ил. 12. Kudiyattam dancer, a dance-drama of Kerala, depicts the rising sun through hand gestures. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2012

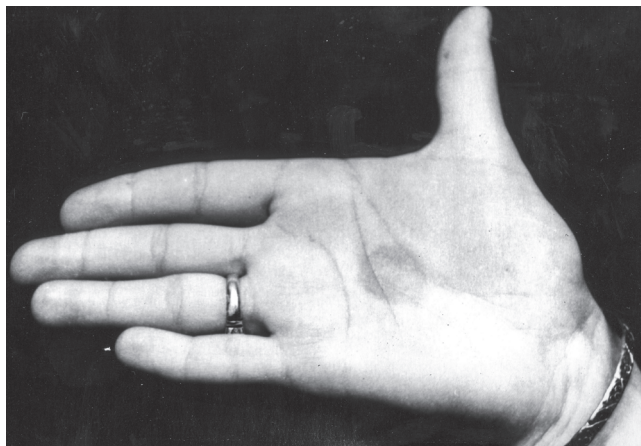


Илл. 13. Светлана Джанардан, музыкант, исполнитель традиции кхаял, при помощи жестов показывает солнце, находящееся на небе.

Фото из коллекции Светланы Джанардан. 2014 г.

Ил. 13. Svetlana Janardan, a musician, uses gestures to show the sun in the sky. Photo courtesy Svetlana Janardan. 2014

Другой жест, *ардхачандра* (илл. 14), «полумесяц», когда пальцы вытянуты и прижаты друг к другу, а большой палец выпрямлен на 90 градусов по отношению к другим пальцам, объясняется по «Натья-шастре» прежде всего как изображение натянутого лука, в то время как «Абхинайя-дарпана» описывает его как знамя, как месяц на восьмой день темной половины, шею, поднос для еды, медитацию и др.



Илл. 14. *Ардхачандра-хаста*.

Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 14. *Ardhachandra hasta*.

Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997

«Абхинайя-дарпана» связывает также определенные жесты с конкретными богами-девами, и жест *ардхачандра* приписан Шиве: этот жест происходит «из страсти Шивы к разным украшениям, среди которых есть и месяц». Но вот жест *анджали* («когда две ладони в жестах находятся в жестах патака и сложены вместе») согласно текстам и «Натья-шастра», и «Абхинайя-дарпана» вполне согласуется с его скульптурным отражением и с повседневной практикой: «его используют для изображения приветствия друзей, приглашения достойных людей и для почитания богов»; причем уточняется: для приветствия богов ладони складывают на уровне лба, высоких гостей — на уровне лица, а друзей — на уровне груди.

Жесты рук реализуются посредством *винийога* — искусства применения. Это своего рода «синтаксис», «грамматика», правила сочетания и навыки оперирования отдельными позами или жестами. Но как это происходит, как статика обретает динамику? Как осуществляются движение, превращение? Здесь необходимо обратиться к конкретным исполнительским традициям. Так, жест *чатура* (илл. 15) означает, согласно «Абхинайя-дарпане», мускус, небольшое количество чего-либо, золото, медь, железо, печаль, эстетическое наслаждение, изящную походку и т. д.; но в реальной практике, например, в театральной традиции *кудияттам*, легко используется для обозначения ножек кровати (илл. 16).



Илл. 15. Чатура-хаста.
Фото из коллекции Светланы
Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 15. Chatura hasta.
Photo from collection of Svetlana
Ryzhakova. 1997



Илл. 16. Исполнитель кудияттам, танцевальной дра-
мы Кералы, изображает с помощью жестов рук кро-
вать, на которой лежит бог Кришна.
Фото Светланы Рыжаковой. 2012 г.

Ill. 16. Kudiattam actor shows a bed, where Krishna is laying
down. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2012

Современная театральная и танцевальная культура Индии чрезвычайно разнообразна. Имея древнюю историю, сохраняя самобытные формы, она необыкновенно подвижна. Обобщающая исследовательская литература о театре в Индии начала появляться главным образом в 1950-е годы и ныне представлена трудами М. Л. Варадпанде [Varadpande 1987], Капилы Ватьсяян [Vatsyayan 2007], Мулк Раджа Ананда [Anand 1950], Суреша Авастхи [Awasthi 2001], Васудхи Далмия [Dalmia 2006], энциклопедическими работами Бисваджита Синхи [Sinha 2000] и Ананда Лала [Lal 2009] и мн. др. Речь в них идет о культурных контекстах театра с самых древних времен, о связи театральных представлений с культурами и ритуалом, о театральных формах городских развлечений (начиная с первых веков н. э.), о театре и политике, об идеологии, о социальных аспектах зрелищ. Гибкость в отношении восприимчивости «чужого», активное смешивание разнообразных форм и подходов в театральной культуре Индии детально проанализирована в работах Джонатана Гил Харриса, и особенно в его новом исследовании «Масала Шекспир. Как писатель фиранги стал индийским» [Harris 2018].

Конкретные формы исполнительской культуры Индии с трудом поддаются однозначной классификации. Одни традиции весьма дискретны, имеют четкие границы — социальную, функциональную, локальную, связаны с определенными культами и приурочены к определенным праздникам. Все они выглядят весьма разнообразно, однако многие из них объединены общим наследием, а именно использованием хаста-мудр. Они составляют важнейший арсенал выразительных средств в таких танцевальных традициях, как *бхарата-натьям*, *одисси*, *кучипудди*, *катхакали*, *мохини-аттам*, *саттрия*, а также совсем недавно появившихся на сцене *андхра-натьям* и *виласини*. Несколько иная ситуация с танцевальными стилями *катхак* и *манипури*, в которых использование хаста-мудр, видимо, было результатом влияния южноиндийской практики. Все эти традиции коренятся в разнообразных танцевальных, музыкальных, обрядовых, сказительских и даже спортивных, акробатических, воинских искусствах разных эпох.

О правилах применения (*винийога*) разного рода жестов рук известно и из текстов, и из устной практики индийского искусства. Особенно важным здесь оказывается опыт санскритского театра *кудияттам*, сложившегося в XVI в. на территории современного штата Керала и дожившего до наших дней в наследственной передаче в актерской касте *чакьяров* и музыкантов *намбьяров*.

Тренировка жестов рук существует в обучении, в ежедневном тренинге практики *катхакали*, *бхарата-натьям* и всех прочих южноиндийских танцевально-драматических стилей. Это заучивание наизусть «словаря» жестов, а также способов их применения и вариации значений. Ныне и то и другое совершенно формализовано и представляет собой своего рода наборы упражнений. Так же формализованы и заучиваются наизусть позиции стоп, посадки тела, движения глаз. Но что же происходит, когда эти «словари» — позы и позиции — превращаются в танец? Во многих случаях осуществляется их «спайка» в более крупные единицы, своего рода «танцевальные формулы», которые тоже заучиваются наизусть и из которых (с некоторой вариативностью) складываются еще более длинные «тексты». Возникает вопрос — существует ли в этом процессе импровизация, возможна ли множественная интерпретация жестов, одним словом, какова область свободы при использовании жестов?

Мне представляется, можно различить два способа использования хаста-мудр, и это деление основано как раз на оперировании смыслом. В одном случае жест предстает как знак, в другом — как символ.

Очевидно, что жест создает смысл, но где лежит сам смысл — внутри или вне представления? Видимо, нужно разделить смыслы на те, которые уже существуют до представления и известны как актерам, так и зрителям (это повторение текста ритуала или текста уже заданного, готового эпоса, чтение молитв, распевание священных гимнов), и те, которые нужно создавать (как это и происходит в неформальной беседе или реализуется при постановке нового сюжета либо в ходе иного, нестандартного подхода к старому сюжету, новой интерпретации).

В ритуале жесты появляются только как знаки. Так, жест *шанкха* означает раковину и указывает на бога Вишну (илл. 17).



Илл. 17. *Шанкха-хаста*.
Фото из коллекции Светланы Рыжаковой.
1997 г.

Ill. 17. *Shankha hasta*.
Photo from collection of Svetlana Ryzhakova.
1997



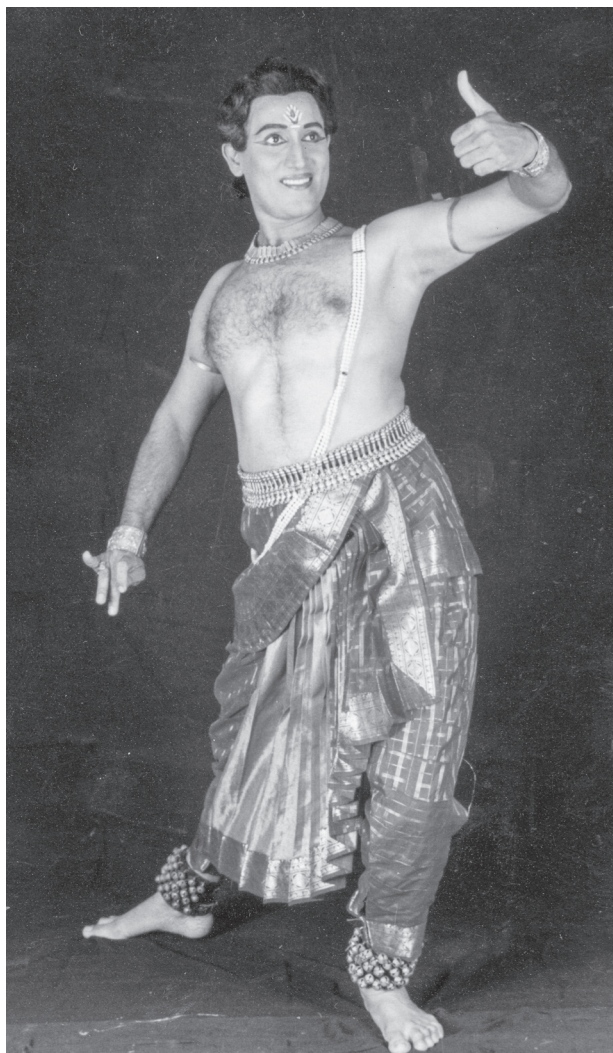
Илл. 18. *Шикхара-хаста*.
Фото из коллекции
Светланы Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 18. *Shikhara hasta*.
Photo from collection
of Svetlana Ryzhakova. 1997

«Текст», который призваны создать жесты, уже создан, существует заранее, это текст ритуала. Жесты маркируют элементы обрядовых действий: указывают на богов, на подношения, на весь комплекс отношений, которыми связаны составные части ритуала. Необходимость точности и правильности жеста и звучащего слова совершенно аналогична: рука, ладонь здесь оказывается своего рода продолжением мысли, помогает ей проявляться и двигаться верно. Жрецы обучаются жестам параллельно с освоением всего сценария ритуала. Особенно ярко и многообразно использование жестов в тантрических обрядах: довольно часто здесь нет зримого образа божества, но сооружается специальное пространство, вычерчивается магическая диаграмма (*янтра*), зажигается огонь, в который бросают зерна, льют масло, а в некоторых случаях и алкоголь. Все действие сопровождается произнесением мантр, жрец одновременно со словами или молча делает над подношением и/или над огнем хаста-мудры. Подобно речи и дыму воскурений, эти жесты, считается, способны пересекать границы миров и попадать в обитель богов. Все элементы обряда выполняют коммуникативную функцию, связывая адепта, жертву и их адресата.

В театре и танце-пантомиме жесты предстают в двух видах: как знаки (если прямо апеллируют к конкретному, очевидному значению: например, *шикхара-хаста-мудра*, когда поднятый правый палец руки при сжатых остальных пальцах традиционно означает «мужчину», «героя» (илл. 18), Раму или проявляющегося в облике *лингама* Шиву — и как символы (если круг их значений несколько размыт, смысл не столько однозначен).

Некоторый сдвиг к области символов можно обнаружить в разнообразии использования той же *шикхара-хаста-мудры*: когда ее делают левой, вытянутой вперед рукой, а правой при этом изображают стрелу, то речь идет о стрельбе из лука. В самых распространенных сюжетах это Рама (илл. 19), хотя может быть и бог чувственной любви Камадева, лук которого, как известно из мифа, сделан из ствола сахарного тростника, а стрелы — из цветов.



Илл. 19. Образцовое изображение бога Рамы: Рама держит лук.
Танец стиля кучипуди.

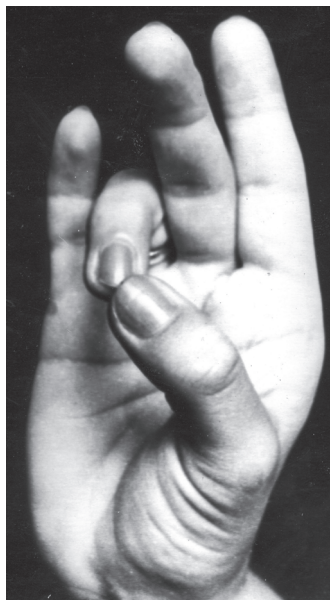
Фото из коллекции Светланы Рыжаковой 2000 г.

Ill. 19. Rama, holding a bow. Kuchipudi dance style.
Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2000

В классическом индийском танце выделяют такой тип представления, как *нритья* — танец-пантомима, иллюстрация определенного сюжета, часто исполняемая под песню или декламируемый текст. Связь жеста и слова здесь довольно определенная, и, можно сказать, актер и танцор оперирует в основном жеста-знаками, последовательно перенося на язык визуального представления текст молитвы, гимна или легендарной истории. Так, изображение флейты (в разных стилях для этого могут использоваться разные жесты) практически с неизбежностью маркирует Кришну — одного из самых важных богов для танцевальной культуры всей Индии. Но в недавно возникшем стиле *самтрия*, распространенном в штате Ассам и сформировавшемся на основе танца и ритуальной драмы монахов-*бхакатов*, Кришна часто представляется с помощью абстрактного жеста; здесь бог традиционно присутствует без конкретного зримого облика.

Область большей свободы появляется в области символического использования или прочтения жеста. Это происходит, с одной стороны, в рамках драмы, *натья*, когда жестикуляция несколько сокращается и отделяется от текста, а на первый план выходят индивидуальное мастерство актера, его умение перевоплотиться и создать впечатление от данной роли. С другой стороны, освобождение жеста происходит в рамках чистого танца, обозначенного в санскритской номенклатуре понятием *нритта*. Здесь хаста-мудры перестают нести определенное конкретное значение, становятся абстрактными и декоративными. Так, жест *майюра* (илл. 20), означающий прежде всего павлина, в позе чистого танца в *одисси* теряет всякое значение (илл. 21, правая рука танцовщицы, находящаяся внизу). При этом их количество здесь в целом сокращается. Высокий темп, быстрые скорости многих композиций во всех формах индийского классического танца сегодня также ведут к лаконичным жестам чистого танца.

Таким образом, область владения искусством жеста в индийской исполнительской культуре — чрезвычайно старая и хорошо структурированная дисциплина. Наибольшей своей цельности и стройности она достигла в индуистских ритуалах, прежде всего в тантрических обрядах. Здесь же окончательно сложился и начал системно применяться (наряду с такими терминами, как *тантра*, *янтра*, *мантра*, получившими в тантрических практиках особое значение) термин *мудра*, имеющий два значения — как положение всего тела, так и жест рук. Одновременно самостоятельно, во многом независимо (хотя в отдельных случаях, видимо, не без взаимосвязи) складывались «грамматики» в области театраль-но-драматического искусства (жестикуляция актера и танцора) и иконографии — канонические скульптурные изображения богов, героев и т. п. В театральной выразительности жесты рук первоначально обозначались понятием *хаста* (букв. «рука»), а система значимых жестов рук — *хастабхиньяйя*. Со временем во всех этих сферах, а также в сфере различных школ и направлений йоги, начали активно использовать термин *мудра*. Это, среди прочего, используя термин антрополога М. Н. Шриниваса [Srinivas 1952], оказалось способом санскритизации, культурного возвышения, социального признания, возвышения этих областей телесного действия, поднятия их на уровень, близкий к ритуалу. В сценической же практике далеко не все жесты рук актера и танцора являются мудрами-знаками; своего рода «эмансипация жеста» лежит в основе формирования всех абстрактных композиций, смыслы в которые может свободно «вчитать» сам зритель.



Илл. 20. Майюра-хаста.
Фото из коллекции Светланы
Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 20. *Mayura hasta*.
Photo from collection of Svetlana
Ryzhakova. 1997



Илл. 21. Абстрактные движения в стиле танца одисси.
Кавита Двибеди. Фото Авинаша Пасричи. 1995 г.

Ill. 21. *Abstract movements in odissi dance style*.
Kavita Dwibedi.
Photo courtesy Awinash Pasricha. 1995.

Литература

- Anand 1950 — *Anand M. R.* The Indian theatre. London: Dennis Dobson, 1950.
Awasthi 2001 — *Awasthi S.* Performance traditions in India. New Delhi: National Book Trust, 2001.
Axel, Wulf 2009 — The body in India: Ritual, transgression, performativity / Hrsg. von M. Axel, Ch. Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2009. (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie; Bd. 18. Heft 1).
Banerjee 2002 — *Banerjee J. N.* The development of Hindu iconography. 5th ed. New Delhi: Munshiram Manoharal, 2002. (1st ed.: 1956).

- Bhattacharyya 1968 — *Bhattacharyya B.* The Indian Buddhist iconography: Mainly based on the Sādhnamālā and cognate Tāntric texts of rituals. 2nd ed., rev. and enl. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay, 1968. (1st ed.: 1958).
- Bhattacharyya 2005 — *Bhattacharyya N. N.* History of the Tantric religion: An historical, ritualistic and philosophical study. 2nd rev. ed. New Delhi: Manohar, 2005.
- Bose 1991 — *Bose M.* Movement and mimesis: The idea of dance in sanskritic Tradition. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- Bunce 2009 — *Bunce F. W.* Mudras in Buddhist and Hindu practices: An iconographic consideration. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd., 2009.
- Coomaraswamy 1914 — *Coomaraswamy A. K.* Hands and feet in Indian art // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 24. No. 130. 1914. P. 204–211.
- Coomaraswamy 1956 — *Coomaraswamy A. K.* The transformation of nature in art. New York: Dover, 1956. (Reprint; 1st ed.: 1934).
- Coomaraswamy 1965 — *Coomaraswamy A. K.* History of Indian and Indonesian art. New York: Dover, 1965. (Reprint; 1st ed.: 1927).
- Coomaraswamy 1997 — *Coomaraswamy A. K.* The mirror of gestures: being the Abhinaya darpana of Nandikesvara. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1997.
- Dalmia 2006 — *Dalmia V.* Poetics, plays, and performance: The politics of modern Indian theatre. New Delhi: Oxford Univ. Press, 2006.
- Ghosh 1992 — Nandikesvara's Abhinayadarpanam. A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama / Ed. by M. Ghosh. 5th print. Calcutta: Manisha, 1992.
- Gopinatha Rao 1990 — *Rao T. A.* Elements of Hindu iconography, New Delhi: DK Publishers, 1990. (Reprint; 1st ed.: 1914).
- Harris 2018 — *Harris J. G.* Masala Shakespeare: How a Firangi writer became Indian. New Delhi: Aleph, 2018.
- Lal 2009 — Theatres of India: A concise companion / Ed. by A. Lal. New Delhi: Oxford Univ. Press, 2009.
- Liebert 1976 — *Liebert G.* Iconographic dictionary of the Indian religion. Leyden: Brill, 1976.
- Lokesh Chandra, Sharada Rani 1978 — *Lokesh Chandra, Sharada Rani.* Mudras in Japan: Symbolic hand-postures in Japanese Mantrayana or the esoteric Buddhism of the Shingon denomination. New Delhi: Sharada Rani, 1978.
- Nāṭyaśāstra 2006 — Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Text, commentary of Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English translation / Ed. by P. Kumar, M. M. Ghosh. Vols. 1–4. Delhi: Motilal Banarasidass, 2006.
- Neog 1977 — *Neog M.* Mudras in the Kalika-purana // Sangeet Natak. 1977 Vol. 45. July–September. P. 5–7.
- Padoux 1990 — *Padoux A.* The body in Tantric ritual: The case of the mudras // The Sanskrit tradition and Tantrism / Ed. by T. Goudriaan. Leiden: Brill, 1990. P. 66–76.
- Roy 2009 — *Roy R.* Neo-classical Odissi dance. New Delhi: Harman Publishing House, 2009.
- Sinha 2000 — *Sinha B.* Encyclopaedia of Indian theatre. Vols. 1–3. Delhi: Raj, 2000.
- Smith 2015 — *Smith R.* Questions regarding the word mudra: A preliminary survey of gestures on Indian icons and their designation // Asianart.com. Articles. 2015. September 9. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/44f8/bcfa65604b86bfc158f1d4e85e3577ea2700.pdf>.
- Srinivas 1952 — *Srinivas M. N.* Religion and society among the Coorgs of South India. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- Tarlekar 1991 — *Tarlekar G. H.* Studies in the Nāṭyaśāstra, with special reference to the Sanskrit drama in performance. 2nd ed., rev. Delhi: Motilal Banarasidass, 1991.

- Varadpande 1987 — *Varadpande M. L. History of Indian theatre*. New Delhi: Abhinav Publications, 1987.
- Vatsyayan 1974 — *Vatsyayan K. Indian classical dance*. New Delhi: Publication Division; Ministry of Information and Broadcasting; Government of India, 1974.
- Vatsyayan 2007 — *Vatsyayan K. Traditional Indian theatre: Multiple streams*. New Delhi: National Book Trust, 2007. (1st ed. 1980).

References

- Anand, M. R. (1950). *The Indian theatre*. London: Dennis Dobson.
- Awasthi, S. (2001). *Performance traditions in India*. New Delhi: National Book Trust.
- Axel, M., Wulf, Ch. (Eds.). (2009). *The body in India: Ritual, transgression, performativity*. Berlin: Akademie Verlag. (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie; Vol. 19, Part 1).
- Banerjee, J. N. (2002). *The development of Hindu iconography*. 5th ed. New Delhi: Munshiram Manoharlal. (1st ed.: 1956).
- Bhattacharyya, B. (1968). *The Indian Buddhist iconography: Mainly based on the Sādhnamālā and cognate Tāntric texts of rituals* (2nd ed.). Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay. (1st ed.: 1958).
- Bhattacharyya, N. N. (2005). *History of the Tantric religion: An historical, ritualistic and philosophical study* (2nd rev. ed.). New Delhi: Manohar.
- Bose, M. (1991). *Movement and mimesis: The idea of dance in Sanskrit tradition*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Bunce, F. W. (2009). *Mudras in Buddhist and Hindu practices: An iconographic consideration* (2nd ed.). New Delhi: D. K. Printworld.
- Coomaraswamy, A. K. (1914). Hands and feet in Indian Art. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 24(130), 204–211.
- Coomaraswamy, A. K. (1956). *The transformation of nature in art*. New York: Dover. (Reprint; 1st ed.: 1934).
- Coomaraswamy, A. K. (1965). *History of Indian and Indonesian art*. New York: Dover. (Reprint; 1st ed.: 1927).
- Coomaraswamy, A. K. (1997). *The mirror of gestures: Being the Abhinaya darpana of Nandikesvara*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Dalmia, V. (2006). *Poetics, plays, and performance: The politics of modern Indian theatre*. New Delhi: Oxford Univ. Press.
- Ghosh, M. (Ed.) (1992). *Nandikesvara's Abhinayadarpanam. A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama* (5th print.). Calcutta: Manisha.
- Gopinatha Rao, T. A. (1990). *Elements of Hindu iconography*. New Delhi: DK Publishers. (1st ed.: 1914).
- Harris, J. G. (2018). *Masala Shakespeare: How a Firangi writer became Indian*. New Delhi: Aleph.
- Kumar, P., Ghosh, M. M. (Eds.) (2006). *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Text, commentary of Abhinava Bhārati by Abhinavaguptācārya and English Translation* (Vols. 1–4). Delhi: Motilal Banarasidass.
- Lal A. (Ed.) (2009). *Theatres of India: A concise companion*. New Delhi: Oxford Univ. Press.
- Liebert, G. (1976). *Iconographic dictionary of the Indian religion*. Leyden: Brill.
- Lokesh Chandra, Sharada Rani (1978). *Mudras in Japan: Symbolic hand-postures in Japanese Mantrayana or the esoteric Buddhism of the Shingon denomination*. New Delhi: Sharada Rani.

- Neog, M. (1977). Mudras in the Kalika-purana. *Sangeet Natak*, 45(July-September), 5–7.
- Padoux, A. (1990). The body in Tantric ritual: The case of the mudras. In T. Goudriaan (Ed.). *The Sanskrit tradition and Tantrism*, 66–76. Leiden: Brill.
- Roy, R. (2009). *Neo-classical Odissi dance*. New Delhi: Harman Publishing House.
- Sinha, B. (2000). *Encyclopaedia of Indian theatre* (Vols. 1–3). Delhi: Raj.
- Smith, R. (2015, September 9). Questions regarding the word mudra: A preliminary survey of gestures on Indian icons and their designation. *Asianart.com. Articles*. Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/44f8/bcfa65604b86bfc158f1d4e85e3577ea2700.pdf>.
- Srinivas, M. N. (1952). *Religion and society among the Coorgs of South India*. Oxford: Clarendon Press.
- Tarlekar, G. H. (1991). *Studies in the Nāṭyaśāstra with special reference to the Sanskrit drama in performance*. 2nd ed., rev. Delhi: Motilal Banarasidass.
- Varadpande, M. L. (1987). *History of Indian theatre*. New Delhi: Abhinav Publications.
- Vatsyayan, K. (1974). *Indian classical dances*. New Delhi: Publication Division; Ministry of Information and Broadcasting; Government of India.
- Vatsyayan, K. (2007). *Traditional Indian theatre: Multiple streams*. New Delhi: National Book Trust. (1st ed. 1980).

* * *

Информация об авторе

Светлана Игоревна Рыжакова

доктор исторических наук
ведущий научный сотрудник,
Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН
Россия, 199991, Москва, Ленинский пр-т,
д. 32А
Тел.: +7 (495) 938–00–19
✉ SRyzhakova@gmail.com

Information about the author

Svetlana I. Ryzhakova

Dr. Sci. (History)
Leading Researcher, Institute of Ethnology
and Anthropology, Russian Academy
of Science
Russia, 199991, Moscow, Leninsky Prospect,
32A
Tel.: +7 (495) 938–00–19
✉ SRyzhakova@gmail.com

Е. Вивич

ORCID: 0000-0003-2681-4216

✉ Da.jurandi.veniam@gmail.com

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)*

«УБЕЙТЕ ВРЕМЯ С ПОЛЬЗОЙ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ КРОССВОРДА ПОСЛЕ ПЕРЕСТРОЙКИ

Аннотация. Будучи одним из характерных феноменов постсоветского культурного мира, кроссворд пока мало привлекает внимание исследователей. В статье предпринята попытка показать эвристический потенциал кроссворда как материала для изучения постсоветского общества. Отталкиваясь от интерпретации, предложенной в статьях Ольги Шевченко, автор предлагает акцентировать значение исследований традиционной культуры и когнитивной психологии для понимания природы кроссворда как культурного феномена. Шевченко фиксирует всплеск потребления кроссвордов в России в 1990–2000-е годы, объясняя его особой значимостью головоломки с интеллектуальным ореолом для постсоветской интеллигенции. В данной статье предлагается альтернативный взгляд на кроссворд. Описанные в статье изменения объясняются тем, что кроссворд встраивается в социокультурный контекст наравне с явлениями фольклора, начиная исполнять подобные им функции. Появившись как агент передачи некритически принимаемого, «энциклопедического» знания, кроссворд посредством изменения и упрощения текстового содержимого начинает выступать в роли транслятора повседневного опыта, а также нормативных и ценностных установок сообщества, внутри которого он появляется. Выводы доказываются посредством обращения к результатам исследований в рамках других дисциплин.

Ключевые слова: кроссворды, игры, головоломки, загадки, метафоры, перестройка, кроссвордный бум, повседневность

Благодарности. Статья подготовлена в ходе проведения исследования по проекту НУГ № 17–05–0003 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2018 г. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5–100».

Хотелось бы выразить огромную благодарность своему научному руководителю Б. Е. Степанову, а также Н. В. Самутиной за неоценимую помощь в редакции и составлении статьи.

Для цитирования: Вивич Е. «Убейте время с пользой»: трансформация кроссворда после перестройки // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 239–259. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-239-259.

*Статья поступила в редакцию 1 октября 2018 г.
Принято к печати 22 июня 2019 г.*

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

E. Vivich

ORCID: 0000-0003-2681-4216

✉ Da.jurandi.veniam@gmail.com

*National Research University Higher School of Economics
(Russia, Moscow)*

“KILL TIME PRODUCTIVELY”: THE TRANSFORMATION OF CROSSWORD PUZZLES AFTER PERESTROIKA

Abstract. The crossword, one of the notable phenomena of post-Soviet Russian culture, still remains largely unnoticed by researchers. In this paper, we attempt to show the heuristic potential of the crossword as material for study of post-Soviet society. Proceeding from an interpretation offered by O. Shevchenko in his articles, the author proposes emphasizing the significance of studies in traditional culture and cognitive psychology when seeking to understand the nature of the crossword as a specific cultural phenomenon. Shevchenko has noted an increase in the consumption of crosswords in the 1990–2000s. She explains it by noting the special significance of puzzles to which an intellectual aura attached for the post-Soviet intelligentsia. In this paper an alternative view of crosswords is proposed. The crossword not only became more popular, but also was simplified. The transformed form became incorporated into the social and cultural context alongside phenomena of folklore. The crossword literally starts to perform functions similar to those carried out by riddles. Having appeared as an agent of transmission of uncritically accepted, “encyclopedic” knowledge, the crossword becomes a medium of transmission of everyday experience; it also naturally reflects and translates the norms and values of the community in which it appears. The author supports her conclusions by utilizing the results of research in other fields, that in one way or another are connected with crosswords.

Keywords: crosswords, games, puzzles, riddles, metaphors, Perestroika, the crossword boom, everyday life

Acknowledgements. This paper was prepared as part of the project of the academic research group № 17–05–0003 within the scope of the “HSE Academic Fund Programme” in 2018 and within the scope of government support of the leading universities of Russian Federation “5-100”.

I am very grateful to my scientific supervisor B. E. Stepanov, who put so much effort in supporting this study and encouraged me never to give up. I also want to thank the wonderful N. V. Samutina for help in editing and composing the article.

To cite this article: Vivich, E. (2019). “Kill time productively”: The transformation of crossword puzzles after Perestroika. *Shagi / Steps*, 5(4), 239–259. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-239-259.

Received October 1, 2018

Accepted June 22, 2019

В условиях отсутствия интереса к исследованию кроссвордов исключение составляет работа Ольги Шевченко, посвященная анализу кроссворда в постсоветской культуре [Shevchenko 2007]. В этой работе отмечаются важные тенденции, связанные с трансформацией, которую претерпевает кроссворд при переходе от советского к постсоветскому обществу. Шевченко предлагает рассматривать решение кроссвордов как занятие, позволявшее бывшей советской интеллигенции компенсировать потерю статуса интеллектуального меньшинства: кроссворды позволяли найти применение узкоспециальным знаниям, ставшим бесполезными в условиях, когда в силу экономической ситуации многим пришлось менять профессию и работать не по специальности. Вместе с тем предлагаемая исследовательницей интерпретация этого процесса представляется не вполне убедительной. В частности, это касается тезиса о компенсаторном значении кроссворда для постсоветской интеллигенции. С нашей точки зрения, этот тезис скорее противоречит фиксируемому в статье изменению, которые произошли в постсоветский период. Залогом адекватной интерпретации кроссворда является, на наш взгляд, существенная ревизия представления о нем как интеллектуальном развлечении. Для того чтобы наглядно продемонстрировать это, мы, с одной стороны, попытаемся дать характеристику трансформации кроссворда в постсоветский период, обратившись к пособиям по составлению кроссворда. С другой стороны, нам представляется важным указать на более рутинный режим функционирования кроссвордов, опираясь на их исследования в когнитивной психологии, и наметить возможные параллели между кроссвордами и феноменами традиционной культуры.

1

Классический вариант кроссворда представляет собой соединение симметричной формы, составленной из клеток (кроссвордной фигуры), и текстового содержания, часть которого записана рядом с фигурой, а часть зашифрована и должна быть вписана решающим. Головоломки, выглядевшие как квадраты из клеток, которые следовало заполнить пересекающимися словами, публиковались на протяжении всего XIX в. Однако историю современного кроссворда

принято отсчитывать от 1913 г., когда в газете «The New York World» была опубликована головоломка, составленная Артуром Вайном. Кроссворд Вайна был радиально симметричен: слова в нем располагались по кругу, определения были очень краткими, до четырех слов. Он стал на долгое время образцом классического кроссворда, для которого было важно следование правилам, обеспечивавшее четкое воспроизведение формы и задач головоломки. После головоломки Вайна кроссворды стали популярны вначале в Америке, а затем и в Европе, и уже в 1920-е годы распространялись в огромных количествах.

В СССР первый кроссворд, как считается, был напечатан в журнале «Огонек» в 1929 г. Несмотря на идеологическую нагруженность советского кроссворда, по форме и содержанию он поначалу не отличался от западного варианта. К 1940-м годам кроссворды стали обязательным компонентом последней страницы практически любой советской газеты. Советский кроссворд был призван «научить», а не только развлечь, и преподносился как средство развития интеллекта и повышения уровня «культурности» [Shevchenko 2007: 579]. Высокий статус кроссворда предполагал тщательность в разработке кроссвордной сетки и логическую выверенность в формулировке вопросов, а решение этой головоломки требовало определенной эрудиции ([Пискунов 2000; Connor 2014; McKie 2013; Shevchenko 2007] и др.).

После распада Советского Союза отмечается трансформация как формы кроссворда, так и его содержания [Shevchenko 2007]. Ее причины не совсем однозначны, но, вероятно, именно произошедшие изменения приводят к скачку популярности кроссвордной продукции на рубеже 1990-х и 2000-х годов. В прошлом размещавшиеся на последних страницах газет, кроссворды выделяются в самостоятельный кластер журнальной продукции, появляется своего рода специализированная индустрия кроссвордов [Ibid.: 583]. Если прежде они подавались как средство развития интеллекта с предложением «пораскинуть извилинами», то после перестройки превратились в ненавязчивое развлечение, с которым можно скоротать время. Кроссворды в облегченной форме систематически появляются в самых расхожих изданиях (таких как «Лиза» или «Отдохни!»), а также в специальных сборниках, которые печатаются на тонкой некачественной бумаге и имеют огромные тиражи. Эти сборники всегда можно было приобрести в киосках с периодикой и в книжных магазинах, на развалах около вокзалов и станций метро. По подсчетам Ольги Шевченко, сделанным в 2001 г., суммарный тираж таких сборников, экземпляры которых были представлены в киоске средней руки, превышал 19 млн экземпляров в месяц [Шевченко 2001]. В сравнении со спросом на кроссворды в советское время это огромная цифра, которая свидетельствует о большой заинтересованности покупателей периодики в подобного рода продукции.

Гораздо чаще стали встречаться сканворды, представляющие собой упрощенную форму кроссвордов: клетки сканвордов контрастируют с лаконичным видом классического кроссворда своими размерами и тем, насколько плотно они зачастую заполняют страницу. Симметрия и аккуратность кроссвордной фигуры стали малозначимы, а содержание сканворда уже не требует углубленных познаний или развитых дедуктивных способностей. Сканворд, в отличие от кроссворда, пестрит короткими, неточными и неграмотными определениями, затрагивающими в основном бытовые темы; подобные головоломки ча-

сто сопровождаются легкомысленными картинками, соседствуют с анекдотами и рекламой, изобилуют повторами и грубыми ошибками в составлении сетки. Строгая форма, симметричность и точность как важные в прошлом качества кроссворда уступают теперь простоте, «развлекательности» и увлекательности.

Можно говорить о двух типах кроссворда, которые соответствуют различным историческим периодам. Несомненно, культурные условия влияют на распространенность каждого из этих типов. Для России переход от кроссворда к сканворду предположительно связан с изменением практик потребления. Произшедшая трансформация вызывает интерес как с точки зрения видной невооруженным глазом разницы, которую можно заметить, если просмотреть пару случайных кроссвордов разного времени, так и с точки зрения представленных Ольгой Шевченко количественных показателей. Интересны как причины этих изменений, так и их последствия.

Интерпретация Шевченко, тем не менее, не кажется достаточно убедительной. Она связывает появление кроссвордной индустрии с судьбой образованной части общества. По ее мнению, кроссворд обладал компенсаторной функцией для многих квалифицированных специалистов, оставшихся без работы. Несмотря на снижение качества, кроссворды в определенной степени сохраняли статус «интеллектуального развлечения», позволяли представителям интеллигенции, вынужденно работавшим не по специальности, поддерживать ощущение принадлежности к интеллектуальному сообществу. «...Каждая заполненная в кроссворде колонка или строка, — пишет Шевченко — может с удовлетворением восприниматься игроком как очередное подтверждение того, что его культурный капитал, пусть и недооцениваемый работодателями и страной в целом, все же существует и даже позволяет кое-чего достигнуть, будь то денежный приз или признание попутчиков» [Шевченко 2001]. Тем не менее и экспансия индустрии кроссвордов, и изменение их формы и содержания не позволяют связывать кроссворды исключительно с интеллигенцией. С нашей точки зрения этот тезис противоречит отмеченному феномену «кроссвордного бума». Спрос на кроссворды был слишком велик, чтобы объяснять его только интересом достаточно узкой прослойки. Кроме того, не вполне понятно, насколько профессиональные знания и широкая эрудиция могут находить подтверждение посредством решения упрощенного по сравнению с обычным кроссвордом сканворда.

Борис Дубин и Наталия Зоркая в исследовании, посвященном чтению в 2000-е годы [Дубин, Зоркая 2008], пишут о вытеснении книжного чтения журнальным в 2000-е при небольшом сокращении чтения журналов в начале 1990-х, при этом отмечая такие функции журналов, как конструирование общественного мнения и создание чувства включенности в сообщество. Кроссворды они упоминают как элемент и газетной, и журнальной продукции. На момент проведения исследования 17% всех читателей газет решали кроссворды, а сами кроссвордные издания занимали 19% от всей периодики. При этом среди потребителей кроссвордов лидировали «наименее обеспеченные слои населения» [Там же: 21]. Хотя в целом журналы были более популярны у молодежи и обеспеченной части населения, тематические издания, в которых чаще публиковались кроссворды, покупали респонденты среднего возраста (40 и более лет). В то же время, согласно проведенному Дубиным и Зоркой

опросу, по какой-то причине газеты с кроссвордами чаще покупала обеспеченная молодежь. Сборники кроссвордов не выделялись в опросе в качестве отдельного пункта, однако был отмечен огромный спрос на развлекательные издания в целом в период, когда проводилось исследование.

В другой публикации Дубин [2010] отмечает, что кроссворды и сканворды являются одним из наиболее активно потребляемых типов периодики. По его данным, любую периодику активнее всего приобретают женщины, молодежь и городские жители, что объясняет огромное количество на прилавках сборников кроссвордов типа «Лиза. Кроссворды» (выбранных исключительно из женского развлекательного журнала «Лиза»). Как мы видим, в начале 2000-х годов спрос на кроссворды не обеспечивается целиком сообществом бывшей советской интеллигенции. Более того, Дубин фиксирует коммерциализацию и массовизацию печатных изданий после распада СССР, соотнося его с «распадом советской интеллигенции» [Там же: 225]. В свою очередь, изменение формы производства газет и журналов напрямую влияет на их содержание.

Большой объяснительный потенциал имеет замечание Шевченко по поводу чувства общности, которое, по ее предположению, кроссворд способен создать у читателя. Основой этого чувства становятся общие моральные принципы, выражаемые выбором «полезных» развлечений [Shevchenko 2007: 589]. Аналогичные соображения были высказаны и британской исследовательницей Оливией Свифт, опиравшейся в анализе кроссворда на теорию культуры Франкфуртской школы. По ее мнению, кроссворд не только становится поводом для кооперации реальных любителей кроссвордов, но также участвует в формировании вообразяемых сообществ. Свифт представляет кроссворд в качестве одного из инструментов управления массами, утверждая, что посредством кроссворда навязывается определенный образ жизни [Swift 2007]. Последний тезис, на наш взгляд, требует дополнительных доказательств, однако основное направление объяснения социальных функций кроссворда кажется верным.

Соответственно, в нашем дальнейшем анализе мы постараемся развить обе линии рассуждений о кроссворде, которые были отмечены выше. С одной стороны, необходимо переосмыслить представление о кроссворде как интеллектуальном развлечении. Для реализации этой задачи нам представляется полезным обратиться к исследованиям кроссвордов, которые посвящены его функционированию в более рутинных контекстах — медицинских, педагогических и т. д. Выявление мнемонических функций кроссворда может стать отправной точкой для сближения кроссворда с загадкой как феноменом традиционной культуры. С другой стороны, нужно проанализировать трансформацию характера вопросов и текстового содержания в современном постсоветском кроссворде. Такого рода анализ позволит показать, как содержательные изменения кроссворда (в частности, связь с бытованием прецедентных текстов) свидетельствуют о его новых функциях в постсоветской повседневной культуре и о его близости к формам городского фольклора.

Как будет показано ниже, кроссворд сам по себе имеет потенциал инструмента не критического заучивания информации, а постсоветский кроссворд актуализирует это таким образом, что заучиваются представления о мире, позволяющие укрепить чувство принадлежности к группе.

2

В современных журналах и газетах можно найти множество вариантов кроссворда. Могут различаться внешний вид кроссвордной фигуры, размеры клеток, а также текстовое содержание. Иногда вместо классических определений появляются картинки и ребусы. Стандартный вид постсоветского кроссворда — сканворд с крупными клетками, различными развлекательными дополнениями, картинками и простыми парами «вопрос — ответ». Однако все варианты кроссворда объединены тем, что слова в них пересекаются друг с другом там, где в них есть общие буквы, а также тем, что слова каким-то образом зашифрованы. В классическом варианте дается краткое определение слова, чуть более остроумное, чем словарное определение. Могут использоваться и другие способы шифровки.

Описанные общие черты устанавливают также общий способ решения, который подразумевает любые кроссворды. Этот способ становится очевиден, когда кроссворд используется как форма, будучи очищенным как от всякого развлекательного компонента, так и от мифологии «развлечения для эрудитов», которая своеобразно влияет на содержание. Такого рода кроссворды используются, к примеру, в естественнонаучных экспериментах, направленных на выявление когнитивных процессов, активирующихся при решении кроссвордов.

При том, что способ решения кроссворда не меняется, к «кроссвордному буму» начала 2000-х годов приводят изменения формы и содержания головоломки. Однако именно способ решения, предусмотренный любым кроссвордом, дает почву для того, чтобы эти изменения произошли. С нашей точки зрения, переход от кроссворда к сканворду создал иную ситуацию применения одной и той же мыслительной операции, что заставило кроссворд глубже проникнуть в культурный контекст, начав участвовать в более широком процессе воспроизводства культуры. Что важно отметить, операция решения кроссворда не имеет ничего общего с приписываемым ей развитием интеллектуальных способностей.

Мы попытаемся отделить основные когнитивные операции, связанные с решением кроссворда, чтобы увидеть специфику произошедшей с кроссвордом перемены и понять, как она может быть связана с повсеместным распространением этой головоломки именно в обозначенный период времени.

Обратимся к области, в которой кроссворд долгое время использовался в своей максимально «очищенной» форме, а именно к естественным наукам. Один из основных вопросов, встающих при его использовании, — позволяет ли кроссворд действительно «развить интеллект», т. е. провоцирует ли он тренировку каких-либо интеллектуальных навыков. Это оказывается крайне важным, когда речь идет о применении кроссвордов в медицине для предупреждения или торможения развития старческой деменции. Однако оказывается, что в большинстве случаев единственное, что провоцирует решение кроссвордов, — тренировка памяти. Кроссворд — хороший инструмент для этого, но аналитической работы он не требует. Именно этот факт позволяет рекомендовать его как один из способов по борьбе с болезнью Альцгеймера, характеризующейся в первую очередь потерей памяти ([Anderson et al. 2011: 922; Scalco, Reekum 2006: 201] и др.). Есть, впрочем, сомнения в том, что это

действительно лечебная мера и наступление болезни Альцгеймера можно таким образом полностью предотвратить [Connor 2014: 215–216; Hambrick et al. 1999: 131], но некоторые исследования подтверждают восстановление и сохранение памяти у больных, решающих кроссворды [Scarmeas, Stern 2004; Wilson et al. 2002; Verghese et al. 2003]. Поскольку в кроссвордах содержатся элементарные сведения об устройстве повседневной жизни, они помогают больному получать и укреплять бытовые знания и способствуют восстановлению социальной идентичности.

Кроссворды используют в обучении как средство запоминания чего-либо: особенно эффективны они при изучении иностранных языков, когда требуется только запомнить связь между иностранным словом и его аналогом в родном языке. В педагогике существует большое количество исследований, посвященных использованию кроссвордов в процессе школьного и университетского обучения [Адаев 2015; Склярова 2011; Crossman, Crossman 1983; Davis et al. 2009; Htwe et al. 2012; Jaramillo et al. 2012]. Их эффективность была подтверждена экспериментами, проведенными среди школьников и студентов разных специальностей (см., например: [Davis et al. 2009; Saran, Kumar 2015] и др.). В экспериментах кроссворды демонстрируют наибольшую эффективность именно там, где никакой аналитической связи между вопросами и ответами нет.

Общий вопрос, которым задаются в смежных областях медицины и когнитивных наук, — способны ли кроссворды действительно затрагивать глубинные механизмы памяти. Иными словами, запоминается ли знание, включенное в кроссворд, или нет, и каким образом работает «вспоминание» ответа. Здесь возникает та же проблема рецепции, которую мы поднимаем в этой статье: «заучивается» ли включенное в кроссворд знание или оно приобретает аналитический характер?

Когнитивные науки предлагают одно из возможных описаний этого процесса. В работе [Thanasuan 2015] приводится оригинальное исследование того, насколько кроссворды и близкие к ним языковые головоломки действительно способны помочь запоминать иностранные слова и их связь с определениями либо аналогами в родном языке. В сравнении с другими головоломками кроссворд обнаруживает значительную эффективность, что обусловлено своеобразностью процесса его решения. Автор исследования опирается на теорию памяти Шиффрина и Аткинсона, широко используемую в когнитивных науках [Shiffrin, Atkinson 1969]. Согласно этой теории решение кроссвордов может быть связано с процессом открытия доступа к памяти о связях слов между собой для ответа на вопрос. Запоминается связь ключа и ответа, но не возникает глубинного понимания связи понятий, которые стоят за словами. Что интересно, и при отгадывании слов через определения, и при переводе иностранного аналога задействуются одни и те же когнитивные механизмы. Ответ вспоминается ассоциативным образом, т. е. это могут быть любые слова, связь между которыми произвольна. При этом в исследовании [Thanasuan 2015] не было обнаружено подключения к процессу решения других когнитивных структур.

Имея дело с различными сферами применения кроссворда, мы наталкиваемся на повторяющиеся выводы относительно самого устройства данного типа головоломки. Кроссворд подразумевает не аналитическую или интеллек-

туальную работу, а вспоминание и заучивание ассоциативных связей между словами. При этом, по сути, фразы-вопросы и ответы могут быть любыми. Решать кроссворд позволяет своевременное появление требуемых ассоциаций, как и в случае с кроссвордом на знание языка.

Решение кроссвордов означает проверку знания и его закрепление посредством прицельной акцентуации и повторения ассоциации. Ниже будет показано, что через смену текстуального содержания именно это свойство способствует широкому внедрению кроссворда в формирующееся поле культуры, и именно оно рождает чувство причастности к группе у решающего кроссворд. Подобные характеристики свойственны некоторым фольклорным явлениям. В частности, можно отметить близость постсоветского кроссворда и загадки, что позволяет задать вопрос о схожести их функций в культуре.

Алексей Юдин [1999: 207] называет загадки «экзаменационным вопросом» на знание мифологического языка, а их загадывание — «древнейшим механизмом обучения»: ответ необходимо выучить, нет смысла пытаться догадаться самостоятельно, что означает тот или иной образ в загадке. Загадка содержит знания о некой символической системе, описывающей устройство мифологического мира. Здесь важно указание на обучающую функцию загадки. Можно сказать, что «массовый» кроссворд точно так же содержит сведения об устройстве повседневной жизни и «обучает», закрепляя знание, являющееся достоянием социальной группы. И в загадке, и в постперестроечном кроссворде логическая или причинно-следственная связи между вопросом и ответом перестают проследиваться, фактически просто заучиваются пары «вопрос — ответ». Подобные идеи относительно любых кроссвордов высказывают некоторые российские авторы [Волкова 2011; Захаренко 1998], но в постперестроечных сканвордах связь с загадкой и бытом отражена гораздо ярче.

Интересно, что, как и кроссворд, загадка как фольклорная форма также легко превращается в заучивание связок «вопрос — ответ». Эти лингвистические конструкции зачастую отрываются от своих референтов. Наблюдая то, как дети заучивают загадки, можно заметить, что ответ достаточно редко ими «находится». Значение фразы может быть понято ими неправильно или не понято вовсе — тем не менее ответ привязывается к вопросу, ср.: *Зимой и летом одним цветом = Елка*. Хотя загадка скорее отсылает к информации о том, что ель — вечнозеленое растение (это подразумевает одновременно и круглогодичное сохранение листвы, и сохранение последней своего цвета), дети понимают смысл загадки чересчур дословно. Понимание *цвета* в колористическом аспекте, без привязки к цветению и листве, на самом деле не позволяет найти ответ на эту загадку. Цвет сохраняет круглый год все, что угодно, кроме листьев лиственных деревьев, и ответ может быть любым, от «апельсина» до «Ты, папа», как иногда шутят дети, прекрасно улавливая некоторую абсурдность неправильно понятого вопроса. Тем не менее эта связка вопроса и ответа заучивается, и при повторении вопроса у любого человека, выросшего на территории бывшего СССР, ответ возникает незамедлительно.

Знание, включенное в загадки, часто оказывается устаревшим и не имеющим отношения к повседневности ребенка, что дополнительно препятствует пониманию и устраняет возможность действительного аналитического «разгадывания» загадки. С кроссвордом происходит то же самое: связи между словами ассоциа-

тивны или недостаточно прояснены, потому ответ заучивается. Но когда вопросы касаются нормативных установок, содержат повседневные суждения, заученные связки приобретают значение бытовых истин и удачно «вписываются» в повседневное мышление. Этот эффект, по-видимому, близок к тому, как устроена метафора — другая языковая структура, имеющая непосредственную связь с когнитивным аппаратом и повседневным мышлением. Метафора создает связь между понятиями, основанную на ассоциации. В отличие от примера с кроссвордом, она, однако, способна обогатить представление и сделать его более объемным.

Метафора может быть основным элементом загадки. Она обеспечивает ту иррациональность, которая необходима для сокрытия знаний и делает аналитическое решение загадки невозможным. Иррациональность же затрудняет возможность проверки знания или попытки его деконструировать. Кроссвордный ключ может быть метафорой в художественном смысле, как в паре *Сердце атомной станции = Реактор*. Метафора здесь имеет описательное значение, решение предлагается через последовательность ассоциаций. Однако встречаются случаи, когда основной кроссвордной пары становятся метафоры, напрямую отсылающие к неким базовым представлениям о ценностях или устройстве мира: *Сила интеллектуала = Знания*. Здесь фигурирует формула «знание — сила», описанная, к примеру, Дж. Лакоффом и М. Джонсоном как одна из базовых культурных метафор, конструирующих представления о мире у человека модерна [Лакофф, Джонсон 2004: 246]. Они же пишут о метафоре как о своего рода способе организации «нормативного» мышления [Там же: 25] (ср. [Гудков 1994: 20]). Иными словами, близость кроссвордной пары «вопрос — ответ» метафоре наделяет кроссворд способностью организовать мышление подобно ей. Сила метафоры заключается именно в типе связей между понятиями, которые она устанавливает. В работах [Гудков 1994; Лакофф, Джонсон 2004] показано, что подобные структуры могут в значительной степени быть источником представлений о мире, оставаясь «на фоне», будучи не до конца осознанными. Мы предполагаем, что связки слов в кроссворде действуют примерно так же.

Таким образом, обращение к медицинским и педагогическим исследованиям кроссворда побуждает пересмотреть представление о кроссворде как интеллектуальном развлечении. Репродуктивную функцию в современной культуре скорее стоит мыслить по аналогии с функционированием загадки в традиционной культуре: загадка участвует в воспроизводстве мифологической картины мира, в то время как современный кроссворд — скорее повседневной. Иными словами, формальные изменения головоломки в сторону интуитивно понимаемого «упрощения» при сохранении основных ее структурных особенностей привели к тому, что кроссворд оказался встроен в быт более плотно и его функция сблизилась с функцией загадки, поскольку тип организации включенного в кроссворд знания оказался по воздействию близок метафоре. Бытовые знания, включенные в кроссворд, способствовали тому, что он начал участвовать в формировании повседневного мышления.

Задача следующей части данной статьи — проанализировать формальные изменения кроссворда, чтобы получить представление о том, как аспекты повседневного мышления и картины мира проникают в него, подменяя собой энциклопедическое знание. Важным здесь оказывается обращение непосредственно к сообществу кроссвордистов: к написанным ими электронным или же бумажным статьям, книгам, а также к обсуждениям на форумах.

3

Изменения принципов составления кроссвордов привели их в конце концов к той форме, которую мы наблюдаем сейчас, и в результате спрос на них увеличился.

Советские составители кроссвордов ориентировались на классические примеры. Их опыт в конце концов выкристаллизовался в руководствах по составлению кроссвордов, которые были написаны в том числе уже после перестройки. Даже в источниках начала 2000-х годов по-прежнему описываются качества и критерии, которые скорее характерны для советских и классических кроссвордов, чем для постперестроечных.

Создание кроссворда предстает в этих пособиях как более или менее искусное ремесло. Их авторы уделяют довольно большое внимание внешнему виду головоломок. Кроссвордная сетка рассматривается как самодостаточная, даже живописная форма. Ее «эстетичность», «красота» и «гармоничность» связываются с симметрией и формальной законченностью ([Виноградова 1998; Ищенко 2012; Зотов 1999] и др.).

Строгие требования предъявляются и к содержанию. Слова и определения должны подбираться тщательно и составлять единство с кроссвордной фигурой. В кроссворд нельзя включать аббревиатуры, использовать для пары «вопрос — ответ» однокоренные и однородные слова. Определение должно быть точным, но в то же время оно не должно быть «прозрачным», как и не должно содержать избыточную информацию. Существует и множество других разнообразных правил: не начинать формулировку вопроса с цифры, не использовать названия болезней, не разбивать определение на несколько предложений и пр. ([Балазанов б. г. (а); (b); (c); Зотов 1999; Маев 1998; Составление б. г.] и др.). Составление кроссворда становится вопросом поиска наиболее подходящих слов и ключей. Тонкость подбора ключей определяет, насколько захватывающей получится головоломка.

Решение классического кроссворда в основном зависит от общей эрудиции. Чтобы решить кроссворд, нужно знать столицы стран, названия рек, обладать тривиальными знаниями из различных областей человеческой деятельности. Правилами составления кроссвордов исключаются любые слова и определения, между которыми нет четко установленной связи (посредством энциклопедического или словарного определения). Важно отметить, что, какими бы ни были эти знания, они требуют заучивания.

Стоит остановиться более подробно на анализе вышедшей в 1998 г. книги М. Маева «Решайте и составляйте», которая достаточно хорошо иллюстрирует, каким должен быть кроссворд в идеалистическом представлении прошлого века [Маев 1998]. Основное достоинство этой книги состоит в том, что в ней собрано достаточно большое количество примеров, подкрепляющих практическое руководство, и свод правил по составлению кроссвордов, которые являются комплексным обобщением прошлого опыта работы автора с советскими кроссвордами.

Маев старается выбирать неожиданные для читателя слова и делает вопрос к слову (ключ) менее очевидным, чем определение в словаре. Заимствуя стандартное определение, он заменяет одно из слов в вопросе нетипичным синонимом. Особенность кроссвордов Маева в том, что порой о значении слова

можно догадаться путем последовательного размышления. В прошлом такого рода ключи часто встречались в «Науке и жизни». Это делает возможным решение кроссворда даже без обладания специальными знаниями. Ответ на намеренно усложненный вопрос оказывается проще, чем это можно предположить с первого взгляда: *Водоём с признаками стагнации = Болото* [Маев 1998: 51]. Приведенный пример — не самое типичное описание такого природного явления, как болото. Но решающий, последовательно «разворачивая» ключ, проникает в его значение и догадывается, что имелось в виду.

Иногда при составлении вопросов Маев использует приемы, свойственные западным кроссвордам. Допустим, объединяет омонимы в одном определении: *Музыкальный интервал, близкий воспитанному человеку = Такт* [Там же: 51]. Из редких слов он иногда выбирает то, которое решающий может знать по каким-либо произведениям искусства, шуткам, расхожим выражениям: *Типографский шрифт = Нонпарель* [Там же: 132] (слово может быть известно по книге Александра Козачинского «Зеленый фургон»). Ирония, полушутливые формулировки — особенность, позволяющая избежать прямого морализаторства, которое сопутствует ауре «культурного» и «интеллектуального развлечения». Усложнение ключа дополняет процесс лексического вспоминания интеллектуальной работой, при этом сохраняется «обучающее» свойство кроссворда.

В отличие от этих кроссвордов, которые, хотя и были изданы в 1998 г., но сделаны «в лучших традициях» советского кроссворда, типичный постсоветский сканворд характеризуется упрощенной формой, что, по-видимому, связано с увеличением количества соответствующих изданий, требующих производства огромного количества головоломок в кратчайшие сроки. Составители кроссвордов охотно освоили компьютерные программы, позволяющие генерировать сетку автоматически. Вопрос внешней привлекательности полученной сетки отходит на задний план. Некоторые из программ способны даже заполнить сетку словами, так что составителю остается лишь поработать с определениями. Скорость «штампования» новых кроссвордов не оставляет времени для более усердной работы над каждым¹. В ситуации массового тиражирования кроссворд утрачивает черты «авторского» продукта, возникает вопрос и о планке качества. Среди составителей кроссвордов возникает дискуссия о том, что в создании кроссворда можно доверить программе, а что остается уделом исключительно кроссвордиста. Прежде всего речь идет о придумывании слов и ключей. Чаще всего полностью автоматизированному составлению, когда программа и создает сетку, и заполняет ее словами, и подыскивает к словам определения, составители не доверяют². Только автоматизированное создание самого чертежа сканворда стало с какого-то момента привычным: критерии симметрии и «красоты» перестали быть такими уж важными, осталось лишь требование оставлять минимальное количество черных клеток между словами. Обычно обсуждается, доверять ли программе придумывание слов и определений, и если да, то до какой степени. Некоторые допускают переложение обеих задач на программу, только если определения

¹ См., например: [Губарь 2015]; ср. также инструменты для создания кроссвордов, размещенные в Интернете: http://kazus.ru/programs/viewdownload/kz_0/cid_65.html; <http://alexbestbusiness.com/poleznye-instrumenty/bystro-sozdat-krossvord-programmy-vozmozhnosti.html>.

² Для примера подобных программ см.: [Программы 2010–2012].

затем корректируются вручную составителем. Некоторые составители кроссвордов считают, что придумывать определения желательно самостоятельно с нуля, иначе они будут, как выражается кроссвордист Балазанов, скучными, «не блещущими разнообразием». Человек, как предполагается, обладает большей изобретательностью, чувством юмора, «смекалкой» и поэтому должен придумывать ключи сам. Когда речь заходит о содержании, а не о форме, составители могут отказываться от помощи программ вообще (см.: [Балазанов б. г. (а); Зотов 1999; Программы 2010–2012; Разработка 2005] и др.).

Однако еще более существенным фактором оказывается внутренняя ориентация составителя на определенную аудиторию, которая проявляется особенно ярко в случае тематических журналов, например, «Лиза», «Охота и рыбалка» и т. п. Скорость решения и простота — необходимые качества сканворда, а значит, ответ должен вспоминаться быстро. Связи между словами должны быть уже известны решающему и в повседневной жизни актуализироваться часто. Сканворды начинают апеллировать к повседневному знанию и бытовым представлениям об устройстве мира. Ответить на вопросы удается быстро, поскольку они касаются того повседневного, типичного, которое не осмысляется, причем для подтверждения правильности ответа нет необходимости обращаться к энциклопедии или словарю. Плотная формальная взаимосвязь слов через их пересечения в кроссвордной сетке сама по себе становится критерием истинности: если заученная связь «вопрос — ответ» верна, соседние слова будут пересекаться со вписанным словом без противоречий. Если в случае с советским кроссвордом можно было при необходимости найти аналитическое или практическое подтверждение правильности ответа и он подразумевал косвенные отсылки такого рода, то постсоветский кроссворд тяготеет к замыканию на себе, бесконечной самореференции. Таким образом, становится возможным принятие за истину бессмысленных, туманных или противоречивых фраз. Устройство сканворда содержит в самом себе условие истинности, которого оказывается достаточно.

Производитель кроссворда существует в том же культурном поле, что и аудитория, и «подстраивание» кроссворда под аудиторию не обязательно должно происходить осознанно. Современный кроссворд — это форма, в которой сознательное авторство исчезает. Составитель может корректировать содержимое кроссворда, исходя из вкусов аудитории, например, добавляя больше вопросов про домашние хлопоты в кроссворды от «Лизы» или названия рыболовных снастей в кроссворды из «Охоты и рыбалки». Тем не менее сам составитель в спешке не совершает той интеллектуальной работы, которая от него требуется, и включает в кроссворд вещи, очевидные для него. Штампованные представления, связи, на которых базируются эти вопросы, принадлежат в равной степени и составителю, и решающему. Кроссворд как явление культуры скорее является частью анонимного процесса формирования культурной базы — как это происходит с фольклором.

Проиллюстрировать этот тезис поможет пилотное изучение текстовой составляющей кроссвордов³. В данном случае рассматривается «идеальный

³ В данном случае не утверждается, что полученный материал репрезентативен — скорее он мог бы стать отправной точкой для более систематического изучения кроссвордов на конкретной выборке. Цель следующего рассуждения — проиллюстрировать выводы, а не провести систематическое исследование.

тип» постсоветского кроссворда. Выводы основаны на наблюдениях и решении подобных головоломок разного вида в течение продолжительного времени. Целью исследования при этом не является составление систематической типологии вопросов. Мы лишь совершим попытку указать на несколько основных типов ключей, которые репрезентативны для современного массового кроссворда, но не могли бы встретиться в кроссвордах прошлого века, поскольку их посчитали бы нарушающими принципы составления: они включают личные оценки, недостаточно прозрачны, могут касаться «скользких» тем, содержат тавтологии и т. д. Это позволит наметить определенные тенденции изменения текстового содержимого кроссвордов⁴.

Кроссворды прошлого века должны были базироваться на энциклопедических знаниях, так или иначе доступных широкой аудитории кроссвордов. Типичны были вопросы «с подковыркой», остроумные, требующие аналитического решения или же простые «проверки знаний», базирующиеся на строгих определениях, как в паре *Республика с Сыктывкаром = Коми* [100 новых сканвордов 2016]. В кроссворды могли попадать и малоизвестные термины. Представляет интерес то, как редкие слова, которые регулярно вставляют в кроссворды из-за удобства, заучиваются широкой аудиторией вне контекста их использования, как это произошло, по-видимому, с парой *Взрослое насекомое = Имаго* [Там же].

В постперестроечных кроссвордах появляются вопросы, отсылающие уже не к эрудиции, а скорее к культурно-социальному фону целевой аудитории. Их невозможно решить с помощью последовательного рассуждения — необходимо знать детали быта и повседневности той группы, к которой апеллирует журнал. К примеру: *Промокашка на столе = Салфетка* [Лиза 2016а] (бумажные салфетки лежат на столе, чтобы промокнуть, если что-нибудь разольется); *Раздутая кукуруза для киноманов = Попкорн* [Крот 2016b] (попкорн принято есть в кино); *«Кофе» в детском саду = Какао* [Лиза 2016а] (детям дают какао, когда те просят кофе; какао считается напитком для детей, а кофе — для взрослых; в детском саду детям дают какао).

Еще большим отходом от «канонов» составления кроссворда можно считать вопросы, затрагивающие стереотипы, связанные с какими-либо предметами или явлениями, или их оценочные характеристики. Содержащиеся в них сведения о том, как надо относиться к тому или иному предмету, иногда можно оправдать необходимостью использовать их в повседневных ситуациях, и тогда они напоминают замаскированный совет. Допустим: *Беда полных женщин = Еда* [Лёшкин Кот 2016] (подразумевается, что еда является проблемой для полных, вероятно, источником проблемной полноты); *Приставания социолога = Опрос* [Путёвый 2016]; *Чудак из неформальных = Панк* [Там же].

Именно через вопросы о быте, о нормативном в обществе отношении к вещам, в кроссворд проникают представления о повседневной жизни и практические повседневные знания. Они связывают кроссворд с сообществом,

⁴В качестве материала для исследования были проанализированы, наряду с цитируемыми, следующие источники: [Дарья 2016; Дорожный сканворд 2016; Крот 2016а; 2016с; 2016d; 2016е; Лиза 2016b; 2016с; Малков 1997; Реши 2016; Сборная солянка 2016; 1000 сканвордов 2016; Хит-сканворд 2016], а также сайт EasyCross (easycross.chat.ru).

создающим и потребляющим его. Особенность этих двух типов вопросов — в формулировках ключей, которые были бы немыслимы для «классического» кроссворда. Благодаря обучающей функции кроссворда именно такие формулировки связываются с ответом в сознании решающего. То есть кроссворд функционирует как механизм, позволяющий решающему без какой-либо специальной аналитической работы «заучивать» представления о мире, содержащиеся в кроссворде.

Изменения в содержании, которые мы замечаем, таким образом, связаны с проникновением своего рода частных суждений, которые являются или могут стать общими для группы. Суждения могут быть основаны на частном опыте, расхожих представлениях, клише или на эмоциональном впечатлении. Вызов подобных ассоциаций и дополнительное их проговаривание в ситуации, когда ответ наделяется «истинностью» в кроссвордной сетке, должен укоренять в сообществе коллективные представления. Таким образом, вероятно, укрепляется чувство принадлежности сообществу у решающего.

К. А. Богданов [2001] предлагает понимать «прецедентные тексты» как тексты, содержание которых отходит на второй план перед их социальными функциями. На их основе можно составить представление о фольклоре определенного сообщества: в их число могут входить пословицы, клишированные фразы, загадки, цитаты из популярных произведений. Знание этих текстов определяет принадлежность индивида к социальной группе, при этом тексты широко включены в традицию. Прецедентные тексты могут существовать благодаря наличию у индивида фоновых знаний, т. е. не осмысляемых «клишированных утверждений», функциональность которых важнее их содержания. Работа Богданова предлагает удобный аппарат для объяснения феномена кроссвордов. Отличие постперестроечного кроссворда от его классического варианта заключается в том, что упрощенный кроссворд начинает все больше напоминать прецедентный текст. Это и позволяет кроссворду апеллировать к представлениям о легитимных эмоциях и знаниям о повседневных практиках, которые воплощены в фоновом знании аудитории. «В целом фольклорный дискурс может рассматриваться, с учетом вышесказанного, как поддерживающий такие коммуникативные стратегии общества, благодаря которым идеологические реакции коллектива могут быть до известной степени спрогнозированными» [Там же: 56]. Фольклорные тексты могут быть использованы в идеологических целях — то же самое возможно и в случае кроссвордов, однако это далеко не обязательно.

Именно так постсоветский кроссворд оказывается способен поддерживать и укреплять чувство общности через усиление коллективных представлений: в отличие от классических образцов, он не «дополняет» картину мира добавочными знаниями, которые не используются в быту, а затрагивает непосредственно структуру повседневных представлений о мире, через свое содержание формируя убеждения, которые являются опорными для сообщества. Если кроссворд классического образца и был на это способен, то причина лежала не в его содержании, не в его внутренней структуре, а в том, какие социальные смыслы наслаивались «поверх» него в процессе использования.

* * *

Таким образом, отмеченный Ольгой Шевченко резкий рост популярности кроссвордов после распада Советского Союза нельзя объяснить только повысившимся спросом на них у представителей бывшей советской интеллигенции. Замечание о том, что кроссворд позволяет создать чувство общности, важно, хотя это вряд ли может быть справедливо в случае советского кроссворда, который скорее отчуждал решающего от массива информации, включенной в кроссворд. Кроссворд был нацелен на сохранение некоторой дистанции, за счет которой создавался его имидж «интеллектуального» развлечения. Постсоветский кроссворд, напротив, создал условия для усиления чувства включенности в сообщество, поскольку его содержание стало касаться близкого, понятного, повседневного.

Сообщество, которое здесь упоминается, несомненно, остается «воображаемым», и не всегда возможно четко очертить его границы. Вероятно, часто этим сообществом можно считать целевую аудиторию издания, если этот образ попадает в цель, соответствуя реальности. Фигурально говоря, это то «мы», которое понимает упомянутую в кроссворде ситуацию, знает эту традицию, пользуется этими предметами. Сканворд явным образом выражает такое «мы», создавая ощущение, которое можно характеризовать словами «это по-нашему». Особое свойство кроссвордов как вида головоломки позволяет им раскрыться как инструментам заучивания связей слов при исключении аналитических или критических операций мышления, что и делает возможным такое обобщение.

Изменение формы и текстуального содержания кроссворда, его становление сканвордом приводят к тому, что он оказывается более плотно включен в повседневность. Именно эта трансформация влечет за собой популяризацию кроссворда.

Здесь важно отметить, что кроссворд включен в повседневность как своего рода «фоновое явление». Это значит, что тренд на сканворды и кроссворды почти никак не рефлексировался в массовой культуре. Иными словами, массовая культура не отражает популярность кроссворда как «моду». Всплеск популярности кроссвордов фиксируется только статистически, как увеличение спроса и количества разнообразных изданий (например, см.: [Дубин 2010; Shevchenko 2007]). Условия для изменения функции кроссворда в культуре создало именно его формальное упрощение: он сблизился с фольклорными формами и участвует в воспроизводстве культурной базы наравне с ними. Изменение функции привело к изменению места явления в культуре, сделав его более распространенным.

Источники

Маев 1998 — *Маев М.* Решайте и составляйте. 1998. М.: Букмэн, 1998.

McKie 2013 — *McKie D.* 100 years of crosswords: The first appeared in New York on 21.12.1913 // *The Guardian*. 2013. December 20. URL: <https://www.theguardian.com/crosswords/2013/dec/20/100-years-crosswords-first-new-york>.

- Балазанов б. г. (а) — [Балазанов В.] Как создать интересный и качественный кроссворд? Ч. 2 // Шевели мозговой извилиной: Сайт онлайн-кроссвордов, сканвордов, кейвордов, японских кроссвордов и прочих головоломок. URL: http://crossword-best.ru/Statji-o-krossvordah_12.htm.
- Балазанов б. г. (b) — [Балазанов В.] Кроссворд — «разгильдяй» или «аккуратист»? Некоторые особенности правил составления кроссвордов // Шевели мозговой извилиной: Сайт онлайн-кроссвордов, сканвордов, кейвордов, японских кроссвордов и прочих головоломок. URL: http://crossword-best.ru/Statji-o-krossvordah_04.htm.
- Балазанов б. г. (с) — [Балазанов В.] Основные требования к сканвордным стрелкам. Виды и различия стрелок в сканвордах // Шевели мозговой извилиной: Сайт онлайн-кроссвордов, сканвордов, кейвордов, японских кроссвордов и прочих головоломок. URL: http://crossword-best.ru/Statji-o-krossvordah_15.htm.
- Виноградова 1998 — Виноградова А. И. Решение кроссвордов. От новичка к мастеру. СПб.: КАРО, 1998.
- Губарь 2015 — Губарь В. Место кроссвордов в современном мире или переход от совка к XXI веку // Skanword.com. 2015. 30 авг. URL: <http://skanword.com/skanword-krossvordnye-stati/mesto-krossvordov-v-sovremennom-mire-ili-perehod-ot-sovka-k-xxi-veku>.
- Дарья 2016 — Дарья. Сканворд: [Ж-л; Санкт-Петербург]. 2016. №3.
- Дорожный сканворд 2016 — Дорожный сканворд: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Зотов 1999 — Зотов П. М. Как составить и решить кроссворд. М.: ТРИЭН, 1999.
- Ищенко 2012 — [Ищенко Е.] Правила составления кроссвордов // Эрудит. 2012. 11 дек. URL: http://erudit-menu.ru/plugins/dif_news/dif_news.php?0.view.97.
- Крот 2016b — Крот — Настоящий: [Газ.; Владимир]. 2016. № 1.
- Крот 2016с — Крот — Скандинавские кроссворды: [Газ.; Владимир]. 2016. № 8.
- Крот 2016d — Крот — Скандинавские кроссворды: [Газ.; Владимир]. Спецвып. «Праздничный». 2016. № 3.
- Крот 2016е — Крот — Слог-сканворды: [Газ.; Владимир]. 2016. № 3.
- Крот 2016а — Крот — Дешевые сканворды: [Газ.; Владимир]. 2016. № 5.
- Лёшкин Кот 2016 — Лёшкин Кот [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Лиза 2016b — Лиза. Лабиринт кроссвордов: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Лиза 2016с — Лиза. Счастливый момент! Журнал суперсканвордов [Москва]. 2016. № 3.
- Лиза 2016а — Лиза. Кросс-коктейль: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Малков 1997 — Малков Ю. Г. Краткий словарь кроссвордиста. Томск: НИТ «Курсив», 1997.
- Пискунов 2000 — [Пискунов А.] Из истории кроссворда // Интерактивные кроссворды. [2000]. URL: <http://students.uni-vologda.ac.ru/pages/pm97/paa/CROSSGEN/history.html>.
- Программы 2010–2012 — Программы для составления кроссвордов // Город кроссвордов. 2010–2012. URL: <http://crosswordscity.ru/plugins/content/content.php?cat.7>.
- Путёвый 2016 — Путёвый: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Разработка 2005 — Разработка и публикация кроссвордов, сканвордов: [Ветка на форуме] // Diforum.ru. 2005. URL: <http://www.diforum.ru/topic/2730-328-разработка-и-публикация-кроссвордов-сканвордов>.
- Реши 2016 — Реши для души. Сборник сканвордов: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Сборная солянка 2016 — Сборная солянка. 150 сканвордов, кроссвордов и sudoku: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.
- Составление б. г. — Составление кроссвордов // Народные сканворды. [2002–2008]. URL: <http://scanwords.narod.ru/3.html>.

- Хит-сканворд 2016 — Хит-сканворд: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3(147).
100 новых сканвордов 2016 — 100 новых сканвордов: [Ж-л; Санкт-Петербург]. 2016. № 3.
1000 сканвордов 2016 — 1000 сканвордов: [Ж-л; Москва]. 2016. № 3.

Литература

- Адаев 2015 — *Адаев И. А.* Формирование профессиональных компетенций у будущих учителей химии с использованием информационных технологий: Дис. ... канд. пед. наук / Чуваш. гос. пед. ун-т им. И. Я. Яковлева. Чебоксары, 2015.
- Богданов 2001 — *Богданов К. А.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство—СПБ, 2001.
- Волкова 2011 — *Волкова М. В.* Загадка и кроссворд как типы текста: семантический и прагматический аспекты: Дис. ... канд. филол. наук / Смоленский гос. ун-т. Смоленск, 2011.
- Гудков 1994 — *Гудков Л. Д.* Метафора и рациональность как проблема социальной эпистемологии. М.: РУСИНА, 1994.
- Дубин 2010 — *Дубин Б.* Книга — чтение — библиотека: Тенденции недавних лет и проблемы нынешнего дня // Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М.: Нов. лит. обозрение, 2010. С. 225–249.
- Дубин, Зоркая 2008 — *Дубин Б., Зоркая Н.* Чтение и общество в России 2000-х годов // Вестник общественного мнения. 2008. № 6. С. 30–36.
- Захаренко 1998 — *Захаренко И. В.* Русская когнитивная база и русское культурное пространство в зеркале кроссвордов // Язык, сознание, коммуникация: Сб. ст. Вып. 5 / Ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М.: Филология, 1998. С. 32–40.
- Лакофф, Джонсон 2004 — *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем / Пер. с англ. А. Н. Баранова, А. В. Морозовой; Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: УРСС, 2004.
- Склярова 2011 — *Склярова Е. Е.* Использование приемов медиадидактики для активизации познавательной деятельности студентов // Проблемы и перспективы развития образования в России. № 12. 2011. С. 156–163.
- Шевченко 2001 — *Шевченко О.* Кроссворд. Лекарство от скуки из девяти букв // Неприкосновенный запас. 2001. № 4. Цит. по электрон. версии. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2001/4/krossvord-lekarstvo-ot-skuki-iz-devyati-bukv.html>.
- Юдин 1999 — *Юдин А. В.* Русская народная духовная культура: Учеб. пособие для студентов вузов. М.: Высш. школа, 1999.
- Anderson et al. 2011 — *Anderson L. N., McCaul K. D., Langley L. K.* Common-sense beliefs about the prevention of Alzheimer's disease // Aging and Mental Health. Vol. 15. No. 7. P. 922–931.
- Connor 2014 — *Connor A.* The crossword century: 100 years of witty wordplay, ingenious puzzles, and linguistic mischief. New York: Gotham Books, 2014.
- Crossman, Crossman 1983 — *Crossman E. K., Crossman S. M.* The crossword puzzle as a teaching tool // Teaching of Psychology. Vol. 10. No. 2. 1983. P. 98–99.
- Davis et al. 2009 — *Davis T. M., Shepherd B., Zwiefelhofer T.* Reviewing for exams: Do crossword puzzles help in the success of student learning? // The Journal of Effective Teaching. Vol. 9. No. 3. 2009. P. 4–10.
- Hambrick et al. 1999 — *Hambrick D. Z., Salthouse T. A., Meinz E. J.* Predictors of crossword puzzle proficiency and moderators of age-cognition relations // Journal of Experimental Psychology: General. Vol. 128. No. 2. 1999. P. 131–164.
- Htwe 2012 — *Htwe T. T., Sabaridah I., Rajyaguru K. M., Mazidah A. M.* Pathology crossword competition: An active and easy way of learning pathology in undergraduate medical education // Singapore Medical Journal. Vol. 53. No. 2. 2012. P. 121–123.

- Jaramillo et al. 2012 — Jaramillo C. M. Z., Losada B. M., Fekula M. J. Designing and solving crossword puzzles: Examining efficacy in a classroom exercise // *Developments in Business Simulation and Experiential Learning*. Vol. 39. 2012. P: 213–222.
- Saran, Kumar 2015 — Saran R., Kumar S. Use of crossword puzzle as a teaching aid to facilitate active learning in dental materials // *Indian Journal of Applied Research*. Vol. 5. No. 4. 2015. P. 456–457.
- Scalco, Reekum 2006 — Scalco M. Z., Reekum R. Prevention of Alzheimer disease. Encouraging evidence // *Canadian Family Physician. Medecin de famille canadien*. Vol. 52. 2006. P. 200–207.
- Scarmeas, Stern 2004 — Scarmeas N., Stern Y. Cognitive reserve: Implications for diagnosis and prevention of Alzheimer's disease // *Current Neurology and Neuroscience Reports*. Vol. 4. No. 5. P. 374–380.
- Shevchenko 2007 — Shevchenko O. 'Wiggle your wits!' Social restructuring and the transformation of entertainment genres in today's Russia // *Social Identities*. Vol. 13. No. 5. 2007. P. 577–595.
- Shiffrin, Atkinson 1969 — Shiffrin R. M., Atkinson R. C. Storage and retrieval processes in long-term memory // *Psychological Review*. Vol. 76. No. 2. P. 179–193.
- Swift 2007 — Swift O. The people's puzzle: Crossword and knowledge politics. London: Goldsmiths College, 2007. (Goldsmiths Anthropology Research Papers; No. 13).
- Thanasuan 2015 — Thanasuan K. Using cognitive word games to promote lexical memory access: A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in Applied Cognitive Science and Human Factors / Michigan Technological University. 2015. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/3e62/d3bb36cdf85ef25ba3b-16245dc8b44b38b0a.pdf>.
- Vergheze et al. 2003 — Vergheze J., Lipton R. B., Katz M. J., Hall C. B., Derby C. A., Kuslansky G., Ambrose A. F., Sliwinski M., Buschke H. Leisure activities and the risk of dementia in the elderly // *The New England Journal of Medicine*. Vol. 348. No. 25. P. 2508–2516.
- Wilson et al. 2002 — Wilson R. S., Bennett D. A., Bienias J. L., Aggarwal N. T., Mendes De Leon C. F., Morris M. C., Schneider J. A., Evans D. A. Cognitive activity and incident AD in a population-based sample of older persons // *Neurology*. Vol. 59. No. 12. P. 1910–1914.

References

- Adaev, I. A. (2015). *Formirovanie professional'nykh kompetentsii u budushchikh uchitelei khimii s ispol'zovaniem informatsionnykh tekhnologii* [Forming professional competences in future chemistry teachers through the use of informational technologies] (Cand. Sci. (Pedagogical Studies) Thesis, Yakovlev Chuvash State Pedagogical University). Cheboksary. (In Russian).
- Anderson, L. N., McCaul, K. D., Langley, L. K. (2001). Common-sense beliefs about the prevention of Alzheimer's disease. *Aging and Mental Health*, 15(7), 922–931.
- Bogdanov, K. A. (2001). *Povsednevnost' i mifologiya: Issledovaniia po semiotike fol'klornoj deistvitel'nosti* [Everyday life and mythology: Studies on the semiotics of folklore reality]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPB. (In Russian).
- Connor, A. (2014). *The crossword century: 100 years of witty wordplay, ingenious puzzles, and linguistic mischief*. New York: Gotham Books.
- Crossman, E. K., Crossman, S. M. (1983). The crossword puzzle as a teaching tool. *Teaching of Psychology*, 10(2), 98–99.
- Davis, T. M., Shepherd, B., Zwiefelhofer, T. (2009). Reviewing for exams: Do crossword puzzles help in the success of student learning? *The Journal of Effective Teaching*, 9(3), 4–10.

- Dubin, B. (2010). Книга — чтение — библиотека: Tendentsii nedavnikh let i problemy nyneshnego dnia [Book — reading — library: Tendencies of the last years and problems of the current day]. In B. Dubin. *Klassika, posle i riadom: Sotsiologicheskie ocherki o literature i kul'ture* [Classics, after and nearby: Sociological essays on literature and culture], 225–249. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Dubin, B., Zorkaia, N. (2008). Чтение и общество в России 2000-х годов [Reading and society of the 2000s]. *Vestnik obshchestvennogo mneniia* [The Russian Public Opinion Herald], 2008(6), 30–36. (In Russian).
- Gudkov, L. D. (1994). *Metafora i ratsional'nost' kak problema sotsial'noi epistemologii* [Metaphor and rationality as a problem of social epistemology]. Moscow: RUSINA. (In Russian)
- Hambrick, D. Z., Salthouse, T. A., Meinz, E. J. (1999). Predictors of crossword puzzle proficiency and moderators of age-cognition relations. *Journal of Experimental Psychology: General*, 128(2), 131–164.
- Htwe, T. T., Sabaridah, I., Rajyaguru, K. M., Mazidah, A. M. (2012). Pathology crossword competition: an active and easy way of learning pathology in undergraduate medical education. *Singapore Medical Journal*, 53(2), 121–123.
- Jaramillo, C. M. Z., Losada, B. M., Fekula, M. J. (2012). Designing and solving crossword puzzles: Examining efficacy in a classroom exercise. *Developments in Business Simulation and Experiential Learning*, 39, 213–222.
- Lakoff, Dzh., Dzhonson, M. (2004). *Metafori, kotorymi my zhivem* [Trans. from Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago; London: The Univ. of Chicago Press]. A. N. Baranov (Ed., Intro.). Moscow: URSS. (In Russian)
- Saran, R., Kumar, S. (2015). Use of crossword puzzle as a teaching aid to facilitate active learning in dental materials. *Indian Journal of Applied Research*, 5(4), 456–457.
- Scalco, M. Z., Reekum, R. (2006). Prevention of Alzheimer disease. Encouraging evidence. *Canadian Family Physician. Medecin de famille canadien*, 52, 200–207.
- Scarmeas, N., Stern, Y. (2004). Cognitive reserve: Implications for diagnosis and prevention of Alzheimer's disease. *Current Neurology and Neuroscience Reports*, 4(5), 374–380.
- Shevchenko, O. (2001). Кроссворд. Лекarство от скуки из девяти букв [Crossword. A cure for boredom in nine letters]. *Neprikosnovennyi zapas* [Debates on Politics and Culture], 2001(4). Retrieved from <https://magazines.gorky.media/nz/2001/4/krossvord-lekarstvo-ot-skuki-iz-devyati-bukv.html>. (In Russian).
- Shevchenko, O. (2007). 'Wiggle your wits!' Social restructuring and the transformation of entertainment genres in today's Russia. *Social Identities*, 13(5), 577–595.
- Shiffrin, R. M., Atkinson, R. C. (1969). Storage and retrieval processes in long-term memory. *Psychological Review*, 76(2), 179–193.
- Skliarova, E. E. (2011). Ispol'zovanie priemov mediadidaktiki dlia aktivizatsii poznavatel'noi deiatel'nosti studentov [Using the methods of mediadidactics for activation of cognitive activity of students]. *Problemy i perspektivy razvitiia obrazovaniia v Rossii* [Problems and perspectives of development of education in Russia], 12, 156–163. (In Russian).
- Swift, O. (2007). *The people's puzzle: Crossword and knowledge politics*. London: Goldsmiths College. (Goldsmiths Anthropology Research Papers; No. 13).
- Thanasuan, K. (2015). *Using cognitive word games to promote lexical memory access* (A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of doctor of philosophy in Applied Cognitive Science and Human Factors, Michigan Technological University). Retrieved from <https://pdfs.semanticscholar.org/3e62/d3bb36cdf85ef25ba3b-16245dc8b44b38b0a.pdf>.

- Vergheese, J., Lipton, R. B., Katz, M. J., Hall, C. B., Derby, C. A., Kuslansky, G., Ambrose, A. F., Sliwinski, M., Buschke, H. (2003). Leisure activities and the risk of dementia in the elderly. *The New England Journal of Medicine*, 348(25), 2508–2516.
- Volkova, M. V. (2011). *Zagadka i krossvord kak tipy teksta: semanticheskii i pragmaticheskii aspekty* [Riddles and crosswords as text types: semantic and pragmatic aspects] (Cand. Sci. (Philology) Theses, Smolensk State University). Smolensk. (In Russian)
- Wilson, R. S., Bennett, D. A., Bienias, J. L., Aggarwal, N. T., Mendes De Leon, C. F., Morris, M. C., Schneider, J. A., Evans, D. A. (2002). Cognitive activity and incident AD in a population-based sample of older persons. *Neurology*, 59(12), 1910–1914.
- Yudin, A. V. (2007). *Russkaia narodnaia dukhovnaia kul'tura: Uchebnoe posobie dlia studentov vuzov* [Russian folk non-material culture: A handbook for students]. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Zakharenko, I. V. (1998). Russkaia kognitivnaia baza i russkoe kul'turnoe prostranstvo v zerkale krossvordov [The Russian cognitive framework and Russian cultural space as reflected in crossword puzzles]. In V. V. Krasnykh, A. I. Izotov (Eds.). *Iazyk, soznanie, kommunikatsiia: Sbornik statei* [Language, mind and communication: Collection of articles] (Vol. 5), 32–40. Moscow: Filologiya. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Вивич

бакалавр культурологии
студентка магистратуры,
факультет гуманитарных наук,
Национальный исследовательский
университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая,
д. 20
Тел.: +7 (495) 772-95-90 *12142
✉ evivich@edu.hse.ru

Information about the author

Elena Vivich

Bachelor of Cultural Studies
MA Student, Faculty of Humanities,
National Research University
Higher School of Economics
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str.,
20
Tel.: +7 (495) 772-95-90 *12142
✉ evivich@edu.hse.ru

Е. С. Михайлова-Смольнякова

ORCID: 0000-0003-4935-4996

✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Россия, Санкт-Петербург)

ПОКАЖИ МНЕ, КАК ТЫ ТАНЦУЕШЬ, И Я СКАЖУ, КТО ТЫ

Рецензия на: *Arcangeli A. L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna.* — Milano: Unicopli, 2018. — 138 p.

Для цитирования: Михайлова-Смольнякова Е. С. Покажи мне, как ты танцуешь, и я скажу, кто ты // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 260–266. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-260-266.

Рецензия поступила в редакцию 1 марта 2019 г.
Принято к печати 15 марта 2019 г.

E. S. Mikhailova-Smolniakova

ORCID: 0000-0003-4935-4996

✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

European University at Saint Petersburg
(Russia, St. Petersburg)

SHOW ME HOW YOU DANCE, AND I WILL TELL YOU WHO YOU ARE

A review of: *Arcangeli, A. (2018). L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna.* Milano: Unicopli. 138 p. (In Italian).

To cite this review: Mikhailova-Smolniakova, E. S. (2019). Show me how you dance, and I will tell you who you are. *Shagi / Steps*, 5(3), 260–266. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-260-266.

Received March 1, 2018
Accepted March 15, 2019

«L'altro che danza. Il villano, il selvaggio, la strega nell'immaginario della prima età moderna» (итал. «Другой, который танцует. Крестьянин, дикарь, ведьма в воображении раннего Нового времени») — вторая книга итальянского историка культуры Алессандро Арканджели, посвященная танцу.

Среди авторов, пишущих о «хореографической» истории Европы, профессор Веронского университета Алессандро Арканджели — один из немногих, кто с одинаковым вниманием относится и к нюансам хореографических практик, и к контексту их бытования. Его исследования затрагивают вопросы эволюции, рецепции и функции танца в разные исторические периоды и отличаются не только тщательным подбором и взвешенным анализом источников, но и профессиональным уровнем интерпретации специфического хореологического материала. Неудивительно, что среди многочисленных академических ассоциаций, в деятельности которых профессор принимает активное участие, можно найти и Международное общество культурной истории (International Society for Cultural History), и Итальянскую ассоциацию исследований танца (Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza.)

Первая монография Арканджели строилась на материале его докторской диссертации, защищенной в 1984 г. [Arcangeli 2000]. Исследование посвящено двум темам, которые в дальнейшем проходили красной нитью через все его работы, — истории восприятия танца как формы культурного досуга и той сложной сети связанных с танцем положительных и отрицательных коннотаций, которая пронизывала европейскую культуру Средневековья и Нового времени. Истоки методологии данной книги Арканджели возводит, как и следовало ожидать, к интеллектуальному наследию основоположника иконологического метода искусствоведческого анализа Аби Варбурга. Предположив на заре своей академической карьеры, что для раннего Нового времени танец был одним из способов культурного самоопределения, а не изящной формой необязательного досуга, веронский историк в общих чертах наметил траекторию своих исследований на десятилетия вперед.

В своем первом сочинении Арканджели успешно использовал риторический прием теологов прошлого, отсылавших паству к фигурам царя Давида и Саломеи как к двум полярным образам, связанным с понятиями «высокого» и «низкого» танца. Структура его новейшей работы определяется тем же приемом концептуализации материала через несколько ключевых фигур.

Книга состоит из четырех глав. В трех из них роли главных героев достались Крестьянину, Дикарю и Ведьме. В качестве первого объекта своего внимания Арканджели выбрал один из самых разработанных вопросов — семантику художественных изображений народных танцев в эпоху позднего Возрождения. Вторая часть работы, посвященная интерпретации плясок дикарей Нового света в записях путешественников и миссионеров, расширяет проблемное поле исследования. Танцевальные бесчинства ведьмовских шабашей в представлении современников, объект третьего case study, адресует читателя к культурной истории ведовства.

Отправной точкой рассуждений Арканджели послужило характерное для позднего Средневековья и раннего Возрождения представление об этической амбивалентности танца. Несмотря на постоянную критику и обширный спектр

отрицательных примеров, в XIV–XVI вв. танец оценивался не сам по себе, а в зависимости от сопутствующих ему обстоятельств. Их многообразие включало в себя все мыслимые факторы, от времени года до особенностей пластики или аккомпанемента. По убеждению автора, эта амбивалентность в сочетании с зависимостью от контекста позволяла использовать типичные черты танцев того или иного сообщества для этической характеристики этого сообщества с точки зрения членов доминирующей группы. Подобная характеристика, принимая форму культурного стереотипа, не обязательно соответствовала реальной хореографической практике, зато подчеркивала различия между танцором и зрителем и отражала представления последнего о собственной культурной идентичности. В «L'altra che danza» Арканджели оценивает некоторые из сохранившихся свидетельств, выявляя особенности взгляда их коллективного автора — «горожанина», «европейца» или «верного христианина».

Дискуссия о крестьянских танцах имеет давнюю историю в среде искусствоведов. Автор справедливо указывает на монографию Кита Мокси как на одну из первых работ, проблематизировавших восприятие изображений крестьянских праздников аудиторией периода Реформации [Moxey 1989]. Между тем истоки напряженного диалога, сосредоточенного на иконографии народных танцев в работах Питера Брейгеля Старшего, Ханса Зебальда Бехам, Альбрехта Дюрера и других художников, можно датировать 1970-ми годами, когда статья Светланы Альперс [Alpers 1975] спровоцировала полемический и жесткий ответ Хессена Мэйдема [Meidema 1977]. Затянувшийся обмен мнениями, на протяжении десятилетий вовлекавший в круг дискуссантов все новые фигуры (одной из которых и был Мокси [Moxey 1981]), так и не привел к согласию среди специалистов. Основной вопрос, ставший камнем преткновения, касался оценочной составляющей точки зрения художника-горожанина: являлись ли изображения крестьянских плясок нейтральными, юмористическими, сатирическими, критическими? Или, как предположила Элисон Стюарт, в них была зашифрована система нормативных запретов, призванных ограничить распущенность поведения публики на крестьянских праздниках [Stewart 2008]? Иными словами, с какой социальной группой идентифицировал себя художник и с какой группой он идентифицировал свою аудиторию? Чьи ценности он разделял и чьей точке зрения он стремился соответствовать?

Краткий перечень доминирующих в искусствоведческой среде убеждений служит для Арканджели иллюстрацией сложной природы исследуемого им феномена. Сам он не предлагает никаких гипотез и не солидаризируется ни с одним из предшественников полностью, но замечает, что вопрос интерпретации народных танцев всегда будет лежать на пересечении двух типизирующих убеждений: сатирического представления о жадном, глупом и похотливом Крестьянине и идеи невинной и идиллически совершенной пастушеской Аркадии.

Необходимость определения собственного отношения к Крестьянину, особенно на фоне народных войн первой трети XVI в., не вызывает сомнения, и массово распространявшиеся в виде гравюр изображения ярмарочного разгула действительно могли использоваться как один из инструментов формирования общественного мнения. Однако был ли танец столь же значимым элементом характеристики жителей Нового Света?

Арканджели ссылается на находку, сделанную в 2001 г. в результате реставрационных работ по восстановлению фресок в «Зале таинств Веры» апартаментов Борджиа Апостольского дворца музеев Ватикана. В сцене Вознесения, выполненной несколько лет спустя после первого плавания Христофора Колумба, слева от головы стражника, поднявшего взор на Христа, фактически в самом центре композиции на очищенном от загрязнений фоне было открыто изображение группы обнаженных дикарей в экзотических головных уборах. Исследователи находят параллели между этим фрагментом фрески и современным описанием жителей Карибских островов. По всей видимости, здесь перед нами первые американцы в европейском искусстве. Как подчеркивает автор, вряд ли в таком совершенно уникальном контексте, как сцена из Священной истории, они лишь по случайности изображены танцующими: «В первые же годы после встречи Старого и Нового Света под самыми важными сводами личных покоев Папы-испанца американские индейцы входят [в историю] прыжковыми танцевальными па» (р. 31).

Образ танцующего Дикаря послужил Арканджели поводом охарактеризовать и проиллюстрировать на конкретных примерах актуальную для антропологии проблему описания и изображения танцевальных практик с точки зрения человека, чуждого наблюдаемой культуре¹. Учитывая, что даже в европейском контексте любого периода дать исчерпывающее определение понятию «танец» невозможно, как неискушенный зритель может определить, что является, а что не является танцем в понимании исполнителей-дикарей? Существует ли вообще в их представлении понятие, эквивалентное европейскому «танцу»? Очевидно, что любые описания плясок этнического Другого должны восприниматься через призму установок, привитых автору текста его собственной культурой.

Историк также прослеживает влияние стереотипов, сформированных в процессе знакомства с чужой культурой, при описании новой культуры, которая, по мнению наблюдателя, родственна уже «изученной». Для американских индейцев своего рода предшественниками в картине мира европейцев стали жители Северной Африки, описания которых в сочинениях христианских миссионеров пестрили обвинениями в лености и чрезвычайном увлечении плясками, которым дикари посвящали все свободное время безо всякой — по мнению чужаков — разумной причины.

Наконец, третий контекст, в который Арканджели помещает образ танцующего Дикаря, — распространенное на рубеже XVI и XVII вв. убеждение о существовании универсального невербального языка коммуникации, доступного всем людям, независимо от цвета кожи и происхождения. Уверенность в собственной способности адекватно интерпретировать мимику, жесты и танцевальные движения жителей Северной Америки и, чуть позже, Австралии влияла на ожидания европейцев от встречи с незнакомыми культурами и на интерпретацию результатов этого контакта.

Последний исследуемый в монографии образ отличается от предыдущих тем, что объединяет в себе сразу двух Других: Женщину и Ведьму. Благодаря этому очевидному наблюдению, ставшему когда-то зерном знаменитого сочинения Жюлья Мишле, внимание автора оказалось сфокусировано не только

¹ Подробное рассмотрение этой проблемы см., например, в [Williams 2004].

на религиозном, но и на гендерном аспекте сочинений о танцах ведьм. Вторая выявленная Арканджели особенность представлений о хореографической составляющей ведьмовских шабашей — отсутствие очевидных предшественников этого стереотипа в европейской культуре при его относительной устойчивости. Аналогично и иконография Ведьмы, первым влиятельным образцом которой можно назвать гравюру Дюрера с изображением обнаженной простоволосой женщины, задом наперед скачущей на козе (ок. 1500), являлась инвенцией художников Возрождения.

Как показывает автор, на первых судебных процессах, участники которых упоминали шабашы (в первой половине XV в.), обвиняемые были преимущественно мужчинами и характеризовались как еретики, а не как ведьмаки. В более поздних текстах упоминания танцев в описаниях шабашей встречаются гораздо реже, чем можно было бы ожидать, а сами танцы описываются лишь в исключительных случаях (р. 74). Это не помешало ни формированию, ни длительному существованию стереотипа ведьмовских плясок как одного из основных занятий, которым предавались собравшиеся вместе прислужницы дьявола, и метонимической характеристики шабаша как «танца ведьм». Приписываемые этому танцу особенности, очевидно, коренились в идее противопоставления «нормальных» культурных практик, принятых в обществе верных христиан, и их «извращающих» пародий, возникших под воздействием дьявольских наущений. Воплощением идеи танца, наоборот, стала концепция хоровода, в котором участники держатся за руки, развернувшись при этом спиной в центр. Именно «хоровод навыворот» авторы сочинений о ведьмах считали характерным признаком специфической ведьмовской хореографии. Собранный автором коллекция высказываний красноречиво иллюстрирует культурную обусловленность рассматриваемого стереотипа, а на этом примере — и то влияние, которое совокупность идейных установок эпохи может оказывать на формирование устойчивого и при этом совершенно не связанного с бытовыми традициями представления о танцах той или иной группы.

Последняя, четвертая глава исследования объединяет два модных дискурса рассуждений об «инакости», гендерный и психологический. В ней Арканджели описывает эволюцию хореографических концепций «феминности» и «маскулинности» и историю представлений о танце как о манифестации психического неблагополучия танцующего, основа которых была заложена одним из самых цитируемых в средневековой критике танца высказываний Цицерона: «Никто не будет танцевать трезвым, если только он не полностью безумен» (р. 115).

Несмотря на небольшой объем, работа Арканджели раскрывает потенциал хореологических изысканий для исследований в области истории культуры. Симметрично она показывает и принципиальную важность расширения методологического инструментария для искусствоведов, занимающихся историей хореографического театра или социального танца. В каждой из рассмотренных тем автор систематизирует современные европейские исследования, так или иначе обращающиеся к интересующему его материалу. Хотя приведенный им библиографический список, разумеется, не является полностью исчерпывающим, это — минимально необходимая база, которая может дать начало самостоятельной плодотворной работе над одним из затронутых в монографии вопросов.

В русскоязычной практике, к сожалению, не теряют актуальности наследованные у художественной критики минувших веков субъективно-оценочные интонации рассуждений о танце как о культурном явлении прошлого и настоящего. Нередко слабость аргументации и недостаточная проработка концепции исследования маскируются академической «эзотерацией» языка изложения, что закономерно затрудняет диалог с потенциальной аудиторией. Самовоспроизведение подобной «школы» неизбежно помещает перспективы междисциплинарных исследований (подхода, наиболее продуктивного для этой области знаний) на линию научного горизонта — воображаемой границы между дискурсами, которую можно увидеть, но невозможно достигнуть. «L'altro che danza» — образец исследования, в котором уважение к многообразию и сложности объекта сочетается с простым и ясным языком изложения, а точка зрения автора, подкрепленная обширным материалом, не требует обращения к опыту его собственных эстетических переживаний.

К безусловным достоинствам исследования относится и то, что Арканджели не ставит перед собой задачу прийти к единственно верному выводу или доказать определенную гипотезу. Напротив, он показывает сложность и противоречивость исследований танца как одной из составляющих системы европейской культуры раннего Нового времени. Танца реального или воображаемого, танца, существующего только и исключительно в момент исполнения, танца, с трудом поддающегося фиксации и однозначной интерпретации. Специфика каждого из объектов позволяет автору продемонстрировать широкий спектр подходов к исследованию интересующей темы. Не ограничиваясь выбором Арканджели, читатель свободен использовать опыт веронского историка для более глубокого изучения собственного материала.

Литература

- Alpers 1975 — *Alpers S.* Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 8. No. 3. 1975. P. 115–144.
- Arcangeli 2000 — *Arcangeli A.* Davide o Salomè?: il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna. Treviso; Roma: Viella; Fondazione Benetton studi ricerche, 2000.
- Miedema 1977 — *Miedema H.* Realism and comic mode: The peasant // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 9. No. 4. 1977. P. 205–219.
- Moxey 1981 — *Moxey K. P. F.* Sebald Beham's church anniversary holidays: Festive peasants as instruments of repressive humor // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* Vol. 12. No. 2/3. 1981. P. 107–130.
- Moxey 1989 — *Moxey K. P. F.* Peasants, warriors and wives: Popular imagery in the Reformation. Chicago; London: Chicago Univ. Press, 1989.
- Stewart 2008 — *Stewart A. G.* Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery. Aldershot, England: Ashgate, 2008.
- Williams 2004 — *Williams D.* Anthropology and the dance: Ten lectures. 2nd ed. Chicago: Univ. of Illinois Press, 2004.

References

- Alpers, S. (1975). Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 8(3), 115–144.
- Arcangeli, A. (2000). *Davide o Salomè?: il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*. Treviso: Fondazione Benetton studi ricerche. (In Italian).
- Miedema, H. (1977). Realism and comic mode: The peasant. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 9(4), 205–219.
- Moxey, K. P. F. (1981). Sebald Beham's church anniversary holidays: Festive peasants as instruments of repressive humor. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 12(2/3), 107–130.
- Moxey, K. P. F. (1989). *Peasants, warriors and wives: Popular imagery in the Reformation*. Chicago; London: Chicago Univ. Press.
- Stewart, A. G. (2008). *Before Bruegel: Sebald Beham and the origins of peasant festival imagery*. Aldershot, England: Ashgate.
- Williams, D. (2004). *Anthropology and the dance: Ten lectures* (2nd ed.). Chicago: Univ. of Illinois Press.

* * *

Информация об авторе

**Екатерина Сергеевна
Михайлова-Смольнякова**
аспирант, факультет истории искусств,
Европейский университет в Санкт-
Петербурге
Россия; 191187, Санкт-Петербург,
ул. Гагаринская, д. 6/1А
Тел.: +7 (911) 730-96-89
✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

Information about the author

Ekaterina S. Mikhailova-Smolniakova
PhD Student,
Department of Art History,
European University at Saint Petersburg
Russia, 19187, St. Petersburg, Gagarinskaya
Str., Bld. 6/1A
Tel. +7 (911) 730-96-89
✉ emsmolnyakova@eu.spb.ru

ВЫШЛА НОВАЯ КНИГА

Русская авантюра: идентичности, проекты, репрезентации: Коллект. моногр. / Под ред. М. С. Неклюдовой, Е. П. Шумиловой. — М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2019. — 432 с.

Авантюризм как культурное явление принял свою классическую форму в XVIII в., и именно этот период служит точкой отсчета для всех исследований на эту тему. Но и в более ранней, и в более поздней истории встречаются фигуры и события, которые невозможно описать, не прибегая к таким понятиям, как авантюрист или авантюра. Нередко они связаны с Россией — страной радикальных социальных и политических экспериментов, которые, с одной стороны, притягивали людей предприимчивых, с другой — отталкивали несогласных, порой побуждая их затевать собственные отчаянные предприятия. Сборник «Русская авантюра» представляет несколько эпизодов этой двойной истории притяжения и отталкивания, однако основная задача его авторов состояла в определении границ того, что мы называем «авантюризмом». Достаточно ли человеку строить безумные планы и сознательно идти на риск, чтобы считаться авантюристом? Тогда в эту категорию попадет большинство первооткрывателей и реформаторов. Или авантюра — это всегда несостоявшийся проект?

В основу книги легли материалы конференции «Русская авантюра», проводившейся 21–23 сентября 2017 г. Школой актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС.

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 5. № 4. 2019

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412-9410

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 16.12.2019

Формат 70×100/16

Объем 18 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС