

**В. В. Золотухин**

ORCID: 0000-0001-7084-0564

✉ [zolotukhin-vv@ranepa.ru](mailto: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*<sup>1</sup> 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].

<sup>1</sup> 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 театральный 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])<sup>2</sup>. 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 театральный 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

---

<sup>2</sup> 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 1919b: 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 1919b: 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 1919b: 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 понятии<sup>3</sup>, т. е. связать отвлеченное знание с его воплоще-

<sup>3</sup> 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»<sup>4</sup> 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-

<sup>4</sup> 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 [18<sup>th</sup> 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