

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 Клима 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 восторгами 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» («Асгорolis») — 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: Польща. 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