

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](mailto: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 театральном системах 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 Пруткива 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 круг 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](mailto: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](mailto:g.a.shmatova@gmail.com)