

А. О. Дунаева

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ office@rgisi.ru

Российский государственный институт сценических искусств
(Россия, Санкт-Петербург)

ЗАГАДКИ «КВАРТИРЫ» (К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ ТЕАТРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ)

Аннотация. Автор размышляет о потенциале и стратегиях применения антропологической оптики (а именно — концепции «насыщенного описания» Клиффорда Гирца) для анализа театрального проекта «Квартира» в Санкт-Петербурге. Проект сочетает иммерсивную и сайт-специфическую составляющие. Помимо художественных этот долгосрочный проект — театральная лаборатория — имеет реабилитационные задачи: среди его участников люди с особыми потребностями (РАС и синдром Дауна).

В статье предлагается рассматривать процессы «Квартиры» как систему ритуалов, свойственных данному дискурсу. Высказывается предположение о том, что антропологический подход Гирца возможно применить и при анализе классического спектакля. Это делает проблемным противопоставление «спектакля» и «процесса», принятого в санкт-петербургской театроведческой школе, к которой принадлежит автор.

В приложении к статье приводится проба письма о «Квартире», которая дает некоторое представление об этом кейсе.

Ключевые слова: Клиффорд Гирц, «насыщенное описание», проект «Квартира», социальный театр, Ленинградская театроведческая школа

Благодарности. Статья подготовлена в рамках работы над темой «Производство речевой коммуникации внутри спектакля как предмет исследования этого спектакля», которая ведется при поддержке Фонда Михаила Прохорова (Карамзинские стипендии — 2019).

Для цитирования: Дунаева А. О. Загадки «Квартиры» (к вопросу о методологии театроведческого исследования) // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 172–185. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-172-185.

Статья поступила в редакцию 28 июня 2019 г.
Принято к печати 12 августа 2019 г.

A. O. Dunaeva

ORCID: 0000-0001-6757-8526

✉ office@rgisi.ru

Russian State Institute of Performing Arts
(Russia, St. Petersburg)

MYSTERIES OF “THE APARTMENT” (ON THE QUESTION OF METHODOLOGY OF THEATRICAL STUDY)

Abstract. The author reflects on the potential and strategies of using anthropological optics (namely, the concept of “thick description” by Clifford Geertz) to analyze the independent theatre project “The Apartment”, which was founded in St. Petersburg in 2017 and continued to work into 2019. The project combines immersive and site-specific components. In addition to the artistic tasks, this long-term project is also a theatre laboratory which also has habilitation tasks: it includes neuro-diverse participants with special needs (Autism Spectrum Disorders and Down Syndrome). The article proposes to view the processes taking place in “The Apartment” as a system of rituals peculiar to the discourse of the group.

It is assumed that Geertz’s anthropological approach may also be applied while analyzing a classical performance. This makes it difficult to use the opposition of “performance” and “process”, the traditional approach adopted by the St. Petersburg Theatre School, to which the author of the article belongs.

The annex to the main text includes an attempt at a letter about “The Apartment”, which gives some insight into this case: names of participants, workflow dynamics of the group during a period of two years, the structure of the trainings, etc.

Keywords: Clifford Geertz, “thick description”, theatre project “The Apartment”, social theatre, Leningrad School of Theatre Studies

Acknowledgements. The article was prepared as part of work on the issue “Verbal communication production in the performance as an object being analyzed within the performance”. The research is supported by the Mikhail Prokhorov Foundation (Karamzine scholarships — 2019).

To cite this article: Dunaeva, A. O. (2019). Mysteries of the “Apartment” (On the question of methodology of theatrical study). *Shagi / Steps*, 5(4), 172–185. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-172-185.

Received June 28, 2019

Accepted August 12, 2019

Этот текст можно рассматривать как попытку собрать воедино размышления о подходе к процессу наблюдений¹, которые я провожу с осени 2017 г. в пространстве «Квартиры».

«Квартира» — название театрального проекта режиссера Бориса Павловича и продюсера Ники Пархомовской, созданного фондом поддержки арт-инноваций «Альма Матер» в партнерстве с центром «Антон тут рядом». «Квартира» начала функционировать с сентября 2017 года и закрылась в июне 2019-го. В настоящее время участники проекта проводят встречи на территории Музея театрального и музыкального искусства. Пространство «Квартиры» представляло собой оформленную артелью художников (под руководством Екатерины Андреевой) реальную коммунальную квартиру, расположенную в Санкт-Петербурге по адресу набережная реки Мойки, д. 40. В проекте принимали участие профессиональные актеры, режиссеры, художники, хореографы и представители других театральных профессий, а также актеры с ментальными особенностями — расстройством аутистического спектра (РАС) и синдромом Дауна. За два года существования «Квартиры» там было выпущено четыре спектакля: «Квартира. Разговоры» с участием актеров с ментальными особенностями; спектакль для смешанной семейной аудитории, в том числе детей с РАС «(не)ДЕТСКИЕ разговоры»; импровизационный музыкальный спектакль для семейного просмотра с участием актеров с ментальными особенностями «Фабрика историй», а также спектакль «Исследование ужаса» по мотивам одноименной книги Леонида Липавского. Кроме спектаклей в «Квартире» проходили тренинги (репетиции и музыкальные занятия для актеров), открытые лекции, мастер-классы, концерты и чтения.

В «Квартиру» я пришла вместе с командой Лаборатории исследований социального театра² — нас, независимую группу исследователей, объединил общий интерес к формам социального театра³ и способам его бытования в

¹ Очень велико искушение назвать эти наблюдения исследованием, однако в моем случае исследовательский проект лишь начинает складываться. Данная статья — одновременно и свидетельство тому, и средство артикулировать исследовательскую методологию моего кейса.

² В феврале-мае 2017 г. я совместно с выпускницами Европейского университета в Санкт-Петербурге искусствоведом Мариной Израиловой и антропологом Витой Зеленской наблюдала работу над русско-немецким документальным проектом Михаэля Патласова и Анны Юнышевой «Цель визита» («Zwischenraum»), в котором участвовали молодые люди с опытом миграции. В «Квартире» к нашей группе присоединились психолог Ксения Линкевич, а также театровед и программист Алена Палатченко.

³ Под социальным театром я понимаю здесь принятое в России обобщенное название для всех направлений театра, работающих над решением социальных задач. В данном случае основанием говорить о «Квартире» как социальном проекте является участие в ее работе людей с ментальными особенностями.

Словосочетание *социальный театр* в России было легализовано рядом событий. В апреле 2014 г. социальному спектаклю театра «Круг II» «Отдаленная близость» была впервые вручена национальная театральная премия «Золотая маска» в номинации «Эксперимент». В рамках театральной секции Санкт-Петербургского культурного форума 2015 г. этому направлению была посвящена серия мероприятий (куратором направления выступил Борис Павлович, на тот момент — руководитель социально-просветительских проектов Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова). Один из выпусков журнала «Театр» (№ 24–25 за 2016 г.) вышел под заголовком «Социальный театр». Авторы статей, опубликованном в этом выпуске, используют данное словосочетание без кавычек, за исключением Ады Мухиной, рефлексирющей о неопределенности понятийного аппарата данного театрального направления [Мухина 2016].

России. Со стороны основателей и участников «Квартиры», в свою очередь, был интерес к привлечению наблюдателей из смежных дисциплин — работа внутри группы изначально воспринималась самой группой как лабораторный процесс, эксперимент. Довольно скоро мы поняли, что пока не видим возможности для междисциплинарного исследования, и решили делать собственные проекты. Мои коллеги достаточно быстро определили свои темы⁴, чего нельзя сказать обо мне. Думаю, причина в том, что, оказавшись в «Квартире» как исследователь, я вступила на новое для моей дисциплины, театроведения, поле.

Тезис о необходимости наблюдения за процессом подготовки социального спектакля сам по себе являлся гипотезой. Театроведческая школа, к которой я принадлежу, наследует ленинградской школе театроведения⁵, интерес которой сосредоточен на спектакле. Один из главных теоретиков ленинградской/петербургской театроведческой школы последних лет Юрий Михайлович Барбой фактически приравнивает спектакль к объекту исследования театроведения. Согласно ему, спектакль — это феномен, «который в художественном отношении полноправно представляет театральное искусство, более того, представляет это искусство, можно сказать, единственно полноправно» [Барбой 1988: 17]⁶.

Театроведение имеет в распоряжении многочисленные свидетельства самих художников о своей работе на репетициях. Наблюдения театроведов публикуются гораздо реже. Из недавних театроведческих опытов можно назвать осуществленную Екатериной Слепышковой литературную запись репетиций спектакля «Ревизор» Валерия Фокина (см.: [Чепуров 2002: 226–302]). Она представляет собой фиксацию режиссерского комментария к тексту пьесы (актеры присутствуют в записи лишь формально, как чтецы реплик, подробно поясняемых режиссером). Этот подход — фиксация процесса репетиции через текст (драматургический или прозаический) и изменения, вносимые в него, — характерен для театроведения. В «Квартире» же этот метод совершенно не работал. Прежде всего не было фиксированных текстов — занятия проходили в форме тренингов, из которых и извлекается материал для спектаклей. Вторая причина — нейроразнообразие участников и разность их профессионального опыта. В одном пространстве совместно существовали и работали театральные профессионалы (как начинающие, так и имеющие опыт работы в репертуарном театре), люди с РАС и синдромом Дауна, профессионалы-музыканты, специалисты по социальной работе и другие — «Квартира» достаточно открыта, и помимо основных участников на занятиях часто присутствовали люди извне.

Поскольку инструментов для исследования процесса подготовки спектакля в таких условиях, которые предлагала «Квартира», моя наука, насколько мне известно, не предлагает, я оказалась в ситуации рассеянного внимания.

⁴ Результаты исследований постепенно публикуются в разных источниках и собираются в коллекции «Квартира» проекта Syg.ma (см.: <https://syg.ma/kvartira>).

⁵ Группа исследователей во главе с А. А. Гвоздевым, сформировавшаяся в 1920-е годы в Отделе по изучению театра Российского института истории искусств.

⁶ Можно вспомнить и многие другие свидетельства. Так, Борис Смирнов в статье «И творчество, и чудотворство (к феноменологии спектакля)» пишет: «У каждого искусства его бытие осуществляется в создании отдельных произведений — в художественных устремлениях сцены целью является спектакль» [Смирнов 1999: 39].

Что я фиксирую, когда работа с текстом не является основой репетиции? Моя задача — записать упражнения? Сосредоточиться на реакциях участников с РАС? Или, возможно, артистов? Или важнее всего комментарии ведущих? В какой степени я как исследователь могу участвовать в тренингах группы? Словом, что значит «исследовать», да еще «театральный процесс»? Как его описать, если нет даже понимания его границ?

Это проблема исследовательской оптики обозначилась на первых же репетициях, но чтобы ее сформулировать, понадобился целый сезон. За это время я посетила порядка 20 репетиций (как полноправный участник тренинга, а не как наблюдатель), записала же всего пять. Во втором сезоне (к началу апреля) я была на 14 репетициях и записала семь.

В попытках описать происходящее в «Квартире» я пыталась действовать так, как наша школа учит действовать в отношении спектакля — реконструировать⁷. Выделяя стабильные элементы тренинга, я неизменно приходила к сухой фактологии, которая не могла в полной мере объяснить увиденное мною. В то же время эти попытки «иссушить» текст неизменно компенсировались свободной интерпретацией и описанием собственных впечатлений — наследие критической составляющей моей деятельности (и нашей театроведческой науки в целом, в которой история театра, теория и критика сосуществуют в конфликтном единстве)⁸.

* * *

Новый импульс организации процесса наблюдений дала концепция «насыщенного описания» социального антрополога Клиффорда Гирца. Через призму работы в «Квартире» изложенные Гирцем идеи дают, кажется, новые инструменты для работы театроведа в «поле». Как минимум, они вдохновляют выстраивать метод такой работы.

Размышляя о задачах антрополога, Гирц отталкивается от предмета этнографии как основы антропологического исследования. Что значит «заниматься этнографией»? Размышляя над ответом, ученый перечисляет: «Устанавливать контакт, выбирать информантов, записывать (транскрибировать) тексты, выявлять родственные связи, размечать карты, вести дневник и т. д.» [Гирц 2004: 13]. Становится ясно, что на протяжении полутора сезонов я, сама того не понимая, пыталась заниматься этнографией. Интервью с артистами, режиссером, продюсером спектакля, участие в работе и ритуалах группы, записи репетиций и спектаклей — все это «этнографический» материал театрального исследователя.

Гирц, однако, приходит к выводу, что обычного сбора материала недостаточно — специфика работы этнографа «состоит в своего рода интеллектуальном усилии, которое необходимо приложить, чтобы создать, говоря словами

⁷ «Создавшаяся за последние десятилетия школа Макса Германа полагает начало научному изучению театра “как такового”, выдвигая на первый план задач реконструкции (здесь и далее курсив источника. — А. Д.) спектаклей, характерных для той или иной эпохи, причем изучение и использование иконографии театра является главным вспомогательным орудием» [Гвоздев 2012: 23]. Ср. также: «Теория начиналась с реконструкции, с документированных фактов о конкретных сценических приемах, о пространственном строении спектакля, с понимания материальности театрального текста, структуры действия» [Песочинский 2004].

⁸ Пример подобного письма см. в приложении к данной статье.

Гилберта Райла, “насыщенное описание” (“thick description”)) [Там же]. Стремясь объяснить это понятие, он повторяет пример Райла с двумя идентично моргающими мальчиками, один из которых, однако, моргает произвольно, а другой подает тайный сигнал приятелю. Ученый описывает все, кажется, возможные варианты знаковых структур, которые могут скрываться за простым морганием, и задается вопросом: как же нам извне идентифицировать ту или иную «смешанную структуру умозаключений и скрытых смыслов», лежащих за жестами мальчиков? Ведь не распознав эту структуру (по Райлу — установленный код), мы не можем претендовать на понимание происходящего между этими двумя мальчиками взаимодействия.

Гирц, таким образом, видит интерес этнографии в изучении стратифицированной иерархии «наполненных смыслом структур, в контексте которых возможно моргать, подмигивать, делать вид, что подмигиваешь, передразнивать, репетировать, а также воспринимать и интерпретировать эти действия, и без которых все эти действия (включая и нулевое морганье, которое как категория культуры в такой же степени не подмигивание, в какой подмигивание является не морганьем) не будут существовать, независимо от того, что кто-то будет делать с верхним и нижним веком своего правого глаза» [Там же: 14]. Задача этнографа — столкнувшись с этими чуждыми, непонятными, нечеткими структурами, суметь их проанализировать и адекватно представить.

То направление для фокусировки взгляда, которое предлагает Гирц, с моей точки зрения, как нельзя лучше соотносится с «Квартирой». Поскольку в театральной работе задействованы нейроразнообразные участники, ты в прямом смысле приходишь «на иные поля», где пасутся чужие овцы. Таким образом, я буду рассматривать систему ритуалов в «Квартире» как набор структур, функционирующих в определенной логике.

* * *

Можно выделить несколько уровней взаимодействия в «Квартире». Поскольку для людей с РАС и синдромом Дауна важна стабильность, то именно стабильность элементов структуры может быть основанием для дифференциации уровней.

Так, первый уровень я определила бы как взаимодействие внутри сообщества участников, знакомых друг с другом с тех пор, когда они были резидентами центра социальной абилитации, обучения и творчества для взрослых людей с аутизмом «Антон тут рядом» (коммуникационная модель «Участник — Участник»). Это самая стабильная структура, поскольку она установилась еще до появления проекта «Квартира».

Второй уровень структуры можно определить как взаимодействие участников с особенностями развития и нейротипичных участников группы (педагоги, артисты, гости — участники тренингов) (модель «Участники с РАС и синдромом Дауна — Участники нейротипичные»).

Эта структура — разумеется, весьма неоднородная, иерархическая — начала выстраиваться еще в период работы части группы, составившей впоследствии костяк проекта «Квартира», в Большом драматическом театре им. Г. А. Товстоногова в 2013–2015 гг., где вместе с режиссером Борисом Павловичем, хореографом Алиной Михайловой, музыкальным руководителем Анной

Вишняковой, руководителем оркестра «Антон тут рядом» Алексеем Плюсиным участники с особыми потребностями и молодые артисты БДТ создали спектакль «Язык птиц» по мотивам поэмы персидского мыслителя Фаридадина Атгара.

С появлением собственной стабильной площадки для тренингов и показов — «Квартиры» — у этой структуры появился потенциал развития. В условиях стабильной основы — наличия костяка команды, пространства, финансовой поддержки — появилась возможность интегрировать в структуру новых участников; встал вопрос об обживании пространства, о создании новой системы ритуалов.

Из моих наблюдений о жизни «Квартиры» первого сезона работы (осень 2017 г. — лето 2018 г.) следует, что многие упражнения, предлагаемые педагогами, были направлены на обживание ее пространства участниками, на освоение предметного мира «Квартиры», на поиски «своего» места в этом пространстве, на определение характера различных его частей (комнаты, кухня, прихожая). И, конечно, в тренинги включались упражнения на взаимодействие участников друг с другом. «Если рассматривать этнографическое исследование с точки зрения личного опыта, — пишет Гирц, — то оно заключается в том, чтобы искать общий язык, а это непростая затея, которая удается обычно лишь в некотором приближении» [Гирц 2004: 20]. Предполагаю, что первый сезон «Квартиры» для ее участников тоже являлся в своем роде этнографическим исследованием — считыванием кодов места и кодов других артистов, тот самый «поиск общего языка». По Гирцу, «цель антропологии — расширение границ человеческого дискурса», и далее: «Понимание культуры народа делает явной его нормальность, не редуцируя его особенности. (Чем больше я пытаюсь понять марокканцев, тем более логичными и менее похожими на других они передо мной предстают.) Оно представляет этот народ доступным: помещение людей в контекст их собственных банальностей рассеивает туман таинственности» [Там же: 20]. В открытых интервью, проходивших в сезоне 2018/2019 г. с профессиональными артистами «Квартиры», многие из них отмечали, что перестали воспринимать участников с РАС как «иных». Актриса Яна Савицкая заметила, например, что ее коллеги с РАС кажутся ей не более необычными, чем ее родственники, у каждого из которых есть свои, порой забавные или не очень понятные со стороны привычки⁹.

Этот уровень структуры достаточно стабилен — знакомое пространство, команда, предметный мир и ритуалы давали возможность спокойной работы, накопления опыта и художественных решений, которые впоследствии могли включаться в структуру публичных показов. Дестабилизирующими элементами этой структуры могли являться гости, посторонние участники тренингов, которые подключались к процессу на короткий период или, как я, ходили на занятия с неопределенной периодичностью. В то же время на тренингах элементом неопределенности являлся сам процесс — при стабильной рамочной структуре и временной продолжительности задания варьировались от занятия к занятию.

⁹ Яна Савицкая, актриса проекта «Квартира» с 2017 г. по настоящее время. Запись открытого интервью с актерами проекта «Квартира» от 2 октября 2018 г. (полевые материалы автора статьи).

Структура третьего уровня — это спектакли и другие публичные выступления, те коммуникационные процессы, которые включают в себе наибольшее число нестабильных участников. Можно условно обозначить ее следующим образом: «Участники структуры первого уровня + Участники структуры второго уровня — Гости».

Неопределенность коммуникационной структуры публичных выступлений компенсировалась стабильной, закрепленной рамочной структурой действия спектаклей, набором элементов в действии (игр, ролей), которые были накоплены во время тренингов. Для участников с РАС важны продолжительность спектакля, стабильность пространства, в котором они действуют, может быть важна их роль (так, для Стаса Бельского, участника спектакля «Квартира. Разговоры», комфортным оказался образ поэта Даниила Хармса). На этом уровне коммуникации «общий язык» ищут уже не актеры и перформеры, а все участники процесса, включая зрителей. Первый «квартирный» спектакль «Квартира. Разговоры» был организован как среда для поисков ключей коммуникации. Пружина «процесса», растянутая на много месяцев репетиций, сжималась до двух часов «сценического» времени. Актеры и зрители оказывались в условиях, дающих возможность выработать общий дискурс. На это работали временная структура спектакля, его пространственная организация, способ развития действия. Моя коллега Марина Израилова пронизательно отметила: «Предметом изображения в спектакле становится социальная ткань как таковая — наши принципы взаимодействия друг с другом» [Израилова 2018].

Интересен вопрос соотношения «процесса» и «результата» в работе «Квартиры». Если принять во внимание идеи Гирца, то само представление о спектакле, его границах и значимости меняется. Кажется, в таком «этнографическом» ракурсе спектакль можно представить не как условную клетку, в которой сосредоточены все жизненно важные «вещества», все набранное в «процессе», но в виде кардиограммы или другой линейной структуры, где процесс подготовки и показы (не один условный показ, а многие, учитывающие изменения, произошедшие в разное время) существуют в одной плоскости, а интерес представляют (микро)изменения, которые происходят в группе (дискурсе группы) на разных этапах ее существования, и то, как они выражаются, в том числе во время публичных выступлений.

* * *

Концепция «насыщенного описания» Гирца дает исследователю моей специальности богатый инструментарий. Гирц легализует работу антрополога как интерпретационную деятельность, добавляя в нее элемент «научное воображение». Споря с коллегами, он сравнивает работу социального антрополога/этнографа с литературной критикой, цель которой не расшифровывание кода, но определение «социального основания и социального значения» структур сигнификации [Гирц 2004: 17]. Мне кажется, эта позиция, которую предлагает Гирц, — свобода ученого-интерпретатора — очень важна в условиях пребывания внутри процесса репетиции/тренинга/спектакля, когда сама задача выискивать «объективные» законы действия ограничивает возможность видения. Как в концепции постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана важно учитывать все знаковые элементы спектакля, так и в случае показов или тренингов в «Квартире» гораздо более важ-

ным моментом для понимания происходящего может стать плохое настроение кого-то из участников, а не проба нового упражнения.

На данный момент наиболее подходящей моделью для организованного описания процесса я вижу «ритуал» в том значении, как его понимает Гирц. Именно через ритуалы прослеживается связь реабилитационной и художественной составляющих в работе компании, роль ритуалов важна в установлении структур коммуникации, ритуал работает и на символическом, и на телесном уровне.

Так, например, важное место в жизни «Квартиры» занимал ритуал чаепития — разговора за чаем в общем кругу.

Ритуал чаепития лег в основу идеи «Квартиры» как особой среды, места живой встречи и разговоров, которая связывала различные временные пласты, обеспечивала связь времен — во-первых, начала 1930-х годов, когда была создана книга Леонида Липавского «Разговоры», послужившая основой одноименного спектакля, а также более позднего спектакля в режиссуре Бориса Павловича «Исследование ужаса», во-вторых, собирательного «советского» периода, к которому отсылает интерьер «Квартиры», и, в-третьих, сегодняшнего дня. «И мы тоже не столько репетируем спектакли, — заявляет Павлович в интервью, представляющем проект на официальном сайте, — сколько мы пытаемся как-то вернуться к той форме, которая для Ленинграда является очень важной — это квартирные, кухонные встречи и разговоры»¹⁰.

Событие чаепития являлось неотъемлемой частью процесса репетиций. Цель этого промежутка времени — не только отдых участников и перекус, но и неформальное общение; это еще один ритуал, необходимый для стабилизации людей с РАС в процессе репетиции-тренинга, течение которого для них непредсказуемо. В терминологии Ирвинга Гофмана этот отрезок времени можно назвать «социальным перформансом» — ситуация застолья, встреча большого количества людей или родственников. В этой ситуации каждый раз отыгрывается основная идея «Квартиры»: разные люди собираются вокруг стола, чтобы разговаривать. В некотором смысле это резонатор микроклимата в «Квартире»: общее настроение участников, характер взаимоотношений внутри группы — все это прекрасно считывается во время перерывов. Ритуал чаепития во многом определил характер кухонного пространства и, соответственно, действия перформеров на кухне в первой редакции спектакля «Квартира. Разговоры». Общим застольем обязательно заканчивались мероприятия «Квартиры» — спектакли, лекции, творческие встречи. За столом собирались все, кто желал поделиться впечатлением от только что увиденного или просто поговорить. В такой ситуации ритуал чаепития становился элементом структуры действия, который имел реабилитационные задачи уже не только для перформеров с РАС, но и для гостей «Квартиры». В спектакле «Квартира. Разговоры» эта важная для «Квартиры» тема/метафора преломлялась в сцене общего пения за столом, выстроенным из возложенных на стулья плоских панелей по кругу комнатной анфилады.

¹⁰ Из интервью Бориса Павловича на сайте проекта «Квартира» (<https://amfoundation.ru/portfolio/kvartira>).

* * *

Таким образом, антропологическая оптика кажется наиболее подходящей для описания процессов, происходивших в «Квартире». Она охватывает несколько уровней — не только исследователя, сохраняющего дистанцию в отношении проекта, но и самих участников «Квартиры» можно рассматривать как антропологов, которые, в терминологии Гирца, занимаются «расширением границ человеческого дискурса».

Моя задача видится в дальнейшем собирании материалов о работе команды и обработке имеющихся записей из «Квартиры», в фиксации сосредоточенных в ней структур социальных отношений, в попытке выделить пласт «сказанного» и нетекстуальную составляющую из исчезающего потока происходящего и зафиксировать их в читаемой форме (см.: [Гирц 2004: 26]). Важной темой остается также выстраивание собственной позиции в процессе исследования и рефлексия о ней.

Ю. М. Барбой замечает, что «театроведение всегда, по природе своей, будет действительно предпочитать исследование самой “правды” анализу путей, на которых она добывается в лаборатории» [Барбой 1988: 15]. Это мимолетное, в сущности, замечание заставляет глубоко задуматься. Что имел в виду мэтр? Что, обращаясь к «путям», мы выходим за границы чистого искусства в поле социального и это противоречит «природе» театроведения? Но, возможно, метод «насыщенного описания», предлагаемый Гирцем, применим не только к социальному театру. В процессе подготовки спектакля любого репертуарного театра творческая группа представляет собой достаточно замкнутое сообщество со своим дискурсом. Можно предположить, что изучение этого дискурса в «обычном» театре также может дать новый исследовательский ракурс в театроведении.

Антропологическая оптика, неминуемо возникающая в новых условиях бытования театра, проблематизирует одно из основных положений театроведения — противопоставление «правды» и «путей, на которых она добывается», или «спектакля» и «процесса», возвращая нас к истокам театроведческой науки — разработке способов реконструкции театральной материи.

Приложение

В «Квартире» пять помещений, включая прихожую, кухню, две проходные комнаты и отдельную комнату. Кухня и две комнаты составляют круговую анфиладу, тогда как отдельная комната имеет единственный вход из прихожей. Это краткое описание планировки, которая учитывается во всех спектаклях «Квартиры», возможно, интересно будет дополнить замечанием, что вход в саму «Квартиру» осуществляется через черновую лестницу угловой, ничем не примечательной парадной обширного двора-колодца, который через арку выходит на набережную реки Мойки рядом с Невским проспектом. Никаких указателей на «театр» на протяжении всего пути к «Квартире» нет.

Над декорациями (внутренним убранством «Квартиры») работала артель художников: Екатерина Андреева, Ольга Павлович, Ксения Бодрова, Ольга Ника-

норова, Анастасия Котова, Мила Гогенко, Мария Спроге, Алан Саймин. Кроме Екатерины все — выпускники мастерской Эдуарда Кочергина¹¹ Российского государственного института сценических искусств.

Было интересно наблюдать за их работой в самом начале, осенью 2017 г. Художники появлялись в «Квартире» во время, когда не проходили репетиции (часто кто-нибудь приходил сразу после репетиции и задерживался у какого-то объекта, перестраивая его так и эдак). За каждым человеком был закреплен определенный «фронт работ», какое-то пространство. От репетиции к репетиции «Квартира» меняется, даже сейчас. Постоянно появлялась новая мебель, новые детали декора. Так, совсем недавно мое внимание обратили на то, что костюмы к спектаклям висят теперь слева от входа на открытой вешалке, — Екатерина Андреева внесла в обстановку прихожей атмосферу театральной примерной.

В словаре участников «Квартиры» встречи называются репетициями, хотя большая их часть как будто не имеет непосредственной целью подготовку спектакля. Особенность репетиционного процесса — его стабильное распределение во времени, которое объясняется участием ребят с ментальными особенностями. Репетиции проходят два раза в неделю, по вторникам и субботам, занимают три часа и никогда не переносятся. Исключения составляют ситуации, когда на дни репетиций приходится спектакли, и тогда вступает в силу алгоритм дня спектакля. Спектакли всегда начинаются в 19.00 (почти за два сезона существования проекта это правило нарушалось всего несколько раз). В эти дни профессиональные актеры приглашаются к 16.00, а участники с особыми потребностями — к 17.30.

Структура репетиции установилась с первых дней проекта: разминка (которую ведущий часто делегирует участникам); упражнения в парах и мини-группах; перерыв с чаепитием; продолжение упражнений в мини-группах — либо, реже, индивидуально; в финале — обсуждение репетиции-тренинга в кругу. В новом сезоне, 2018/2019 г., к структуре добавился ритуал включения и выключения торшера. В начале репетиции кто-то под дружный топот и хлопки зажигает лампу, а в финале тот же человек должен ее выключить.

На репетиции обычно присутствует около 20 человек.

В сезоне 2017/2018 г. в проекте участвовали:

1) артисты: Виктория Артюхова, Алексей Красный, Яна Савицкая, Иван Кандинов, Екатерина Алексеенко, Ксения Захарова, Екатерина Кривецкая, Регина Юнусова, Дмитрий Крестьянкин, Екатерина Таран, Александра Никитина, Анастасия Бешлиу, Юлия Захаркина, Татьяна Филатова; в 2018 г. к команде присоединилась актриса Наталья Розанова;

2) студенты и выпускники абилитационного центра «Антон тут рядом»: Аким Норландер, Павел Соломоник, Максим Слесарев, Антон Флеров, Мария Жмурова, Нина Буяненко, Станислав Бельский, Владислав Майоров, Анна Васильева.

С самого начала работы «Квартиры» в репетициях принимала участие представитель центра «Антон тут рядом» Лера Наумова. С весны 2018 г. сопровождением репетиций занимаются специалисты инклюзивного центра «Адаин Ло» Люба Дьяченко и Полина Коршунова.

¹¹ Эдуард Степанович Кочергин (род. 1937) — театральный художник, лауреат многих российских и зарубежных премий в области театрального искусства. С 1972 г. — главный художник Большого драматического театра. Соавтор многих спектаклей Г. А. Товстоногова. Подробнее см. на сайте БДТ: <https://bdt.spb.ru/люди-театра/художественное-руководство/кочергин-эдуард-степанович>.

Ведущий тренингов, как правило, — Борис Павлович. В сезоне 2017/2018 г. он работал в паре с хореографом Алиной Михайловой, хормейстером Анной Вишняковой и музыкальным руководителем Алексеем Плюсниным. Часто Бориса не было в городе — в таком случае тренинги могла вести Алина, Анна (редко) или Маргарита Писарева (помощница хореографа, занималась с участниками тренингом движения) и Элина Петрова (драматург и помощник режиссера в проекте). Репетиции никогда не отменялись.

В сезоне 2018/2019 г. проект покинули Маргарита Писарева и Алексей Плюсин, Регина Юнусова ушла в декрет. Осенью 2018 г. в «Квартиру» пришла Эллен Маллз, а Викторину Артюхову в январе 2019 г. сменил Петр Чижов.

Весной 2019 г. к работе группы также присоединилась Маргарита Новосёлова — фотограф, ранее часто снимавшая на репетициях. Вместе с режиссером-документалистом Диной Верютиной она учила артистов и перформеров «Квартиры» работать с фото и видео: из фотографий и видеофрагментов, созданных участниками за время тренингов, Дина смонтировала фильм. Музыкальным руководителем с осени 2018 г. стала Елена Белкина.

Тренинги не были направлены на отработку технических навыков. Занятия носили характер игры, совместного творческого поиска¹². В сезоне 2017/2018 г. тренировки работали в следующих направлениях:

- обживание пространства «Квартиры», ее предметного мира (задание могло заключаться, например, в том, чтобы найти свое место, почувствовать его; подумать об историях тех, кто мог бы жить в этой квартире раньше, рассказать о них через предметы «Квартиры»);
- взаимодействие, работа с телом и голосом (например, упражнение Алины Михайловой «мягкое облако»: один партнер ведет другого, потом они меняются, потом ведут друг друга вместе; задача состоит в том, чтобы сесть одновременно, заранее не сговариваясь. Другое упражнение — заполнить «отрицательное пространство» партнера, не касаясь его. Еще один пример упражнения — хореограф просит участников двигаться по «Квартире» так, будто они «срослись» одной частью тела — рукой, ногой, возможно плечом и т. д.);
- работа с текстом¹³.

Упражнения соразмерны возможностям участников. Никогда не ставится задача работать на сверхусилии. Они работают через игру на выявление индивидуальности — через пластику, голос, фантазирование и т. д., прежде всего — на выявление индивидуальности ребят из центра «Антон тут рядом».

Есть определенная динамика творческого процесса, его этапы. Я бы выделила отдельно этап работы с текстами в летней резиденции Союза театральных деятелей в августе 2017 г. (не была свидетелем); октябрь-ноябрь — начало декабря

¹² С марта 2019 по июнь 2019 г. в расписание «Квартиры» были включены новые занятия: по понедельникам Елена Белкина занималась с актерами и перформерами музыкой. Занятие было направлено на работу с ритмом, обучение основам сольфеджио. Здесь уже можно говорить о музыкальном образовании, то есть обучении навыкам.

¹³ Работе с текстами «чинарей» были посвящены тренинги первой резиденции Союза театральных деятелей в лагере «Театральный» в августе 2017 г. Я на них не присутствовала. В «Квартире» при мне с текстами работали гораздо меньше — в основном я наблюдала процесс выбора участниками фрагментов текста из предложенных режиссером и драматургом, обсуждение выбора и самих фрагментов.

2017 г. — напряженная работа по освоению и присвоению пространства «Квартиры» (была участником ряда репетиций); этап выпуска спектакля «Квартира. Разговоры» и премьерной декады — зима 2017/2018 г. (не участвовала); этап привыкания (март-апрель 2018 г.) — когда группа освоилась в стенах «Квартиры», в текстах Липавского, между собой — появились упражнения на возвращение остроты творческого самочувствия, поиски нового взгляда на пространство (принимала участие в ряде репетиций).

Вторая летняя резиденция (август 2018 г.) дала начало новому направлению работы группы. После мастер-класса по созданию драматургии, проведенного Элиной Петровой, участники решили сосредоточить работу вокруг создания историй. Осень нового сезона, 2018/2019 г., была связана, таким образом, с созданием участниками совместных пьес. Несколько пьес было прочитано на фестивале «Первая читка» 6 февраля 2019 г. Также планируются более развернутые читки в апреле 2019 г.¹⁴

Работа по созданию драматургии совпала с общим желанием оторваться от пространства «Квартиры», создать что-то, способное существовать вне ее. Спектаклю «Фабрика историй» созданному на основе идеи, предложенной Эллен Маллэ, были посвящены осенние и зимние месяцы тренингов-репетиций (наблюдала несколько репетиций). По замыслу Бориса Павловича совместно придуманные и разыгранные актерами и перформерами небольшие сказки смогут существовать вне стен «Квартиры» и играть как социальный спектакль — допустим, в больницах. Также параллельно основным тренингам шла подготовка спектакля «Исследование ужаса», в котором участвуют только артисты (не принимала участие).

С весны 2019 г. обозначилось новое направление — занятия движением с Алиной Михайловой в сочетании с освоением участниками возможностей фото и видео — осторожное приближение к кинотанцу.

В мае 2019 г. организаторами было объявлено о закрытии проекта «Квартира» в конце июня 2019 г. Пространство закрывается, но команда остается. Регулярные репетиции планируется проводить на территории Театрального музея. Из репертуара уходят спектакли «Квартира. Разговоры», «(не)ДЕТСКИЕ разговоры». Спектакли «Фабрика историй» и «Исследование ужаса» предполагают играть на других площадках.

Литература

- Барбой 1988 — Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988.
- Гвоздев 2012 — Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. 2-е изд. М.: URSS; Либроком, 2012.
- Гириц 2004 — Гириц К. Интерпретация культур / Пер. с англ. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- Исраилова 2018 — Исраилова М. Что мы видим, когда смотрим спектакль // Syg.ma. 2018. 5 июня. URL: <https://syg.ma/@marina-israilova/chto-my-vidim-my-smotrim-spiektakl>.
- Мухина 2016 — Мухина А. (а)социальный театр и его имена // Театр. 2016. № 24–25. [Цит. по электрон. версии]. URL: <http://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena>.

¹⁴ На сегодняшний день читки уже состоялись. Они прошли 22 апреля 2019 г. в Доме актера (Санкт-Петербург) в рамках всероссийского фестиваля театрального искусства для детей «Арлекин».

- Песочинский 2004 — *Песочинский Н. В.* О Ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1. [Цит. по электрон. версии. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole>.]
- Смирнов 1999 — *Смирнов Б.* И творчество, и чудотворство (к феноменологии спектакля) // Границы спектакля: Сб. ст. / Сост. Е. И. Горфункель, Г. А. Лапкина, А. А. Юрьев. СПб.: Балтийские сезоны, 1999. С. 39–53.
- Чепуров 2002 — *Чепуров А. А.* Гоголевские сюжеты Валерия Фокина. СПб.: Балтийские сезоны, 2002.

References

- Barboi, Iu. M. (1988). *Struktura deistviia i sovremennyi spektakl'* [The structure of theatrical action and modern performance]. Leningrad: LGITMIK. (In Russian).
- Чепуров, А. А. (2002). *Gogolevskie siuzhety Valerii Fokina* [Gogol's plots by Valery Fokin]. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).
- Girts, K. (2004). *K interpretatsii kul'tur* [Trans. from Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books]. Moscow: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN). (In Russian).
- Gvozdev, A. A. (2012). *Iz istorii teatra i dramy* [On the history of theatre and drama] (2nd ed.). Moscow: URSS; Librokom. (In Russian).
- Israilova, M. (2018, June 5). Chto mi vidim, kogda smotrim spektakl' [What do we see when watching a performance]. *Syg.ma*. Retrieved from <https://syg.ma/@marina-israilova/chto-my-vidim-my-smotrim-spiektakl>. (In Russian).
- Mukhina, A. (2016). (a)sotsial'nyi teatr i ego imena [(Anti)social theatre and its names]. *Teatr* [Theatre], 2016(24–25). Retrieved from <http://oteatre.info/a-sotsialnyj-teatr-i-ego-imena>. (In Russian).
- Pesochinskii, N. V. (2004). O leningradskoi teatrovedcheskoj shkole. [About the Leningrad School of Theatre Studies]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [Saint-Petersburg theatre magazine], 2004(1). Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole>. (In Russian).
- Smirnov, B. (1999). I tvorchestvo, i chudotvorstvo (k fenomenologii spektaklia) [Both creativity and wonder-working (On phenomenology of the theatre)]. In E. I. Gorfunkel', G. A. Lapkina, A. A. Iur'ev (Eds.). *Granitsy spektaklia* [The boundaries of a performance], 39–53. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александра Олеговна Дунаева
кандидат искусствоведения
преподаватель,
Российский государственный институт
сценических искусств
Россия, 191028, Санкт-Петербург,
ул. Моховая, д. 34
Tel.: +7 (812) 272-17-89
✉ office@rgisi.ru

Information about the author

Aleksandra O. Dunaeva
Cand. Sci. (Art History)
Lecturer, Russian State Institute
of Performing Arts
Russia, 191028, St. Petersburg,
Mokhovaya Str., 34
Tel.: +7 (812) 272-17-89
✉ office@rgisi.ru