

Ю. Г. Лидерман

ORCID: 0000-0003-4599-9818

✉ liderman-yg@ranepa.ru

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

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛАБОРАТОРНОГО ДИСКУРСА: ПОНЯТИЯ, ИСТОРИЯ ИДЕЙ, РОССИЙСКИЙ КОНТЕКСТ

Аннотация. В статье анализируется лабораторный дискурс на примере интервью режиссера, теоретика театра Анатолия Васильева, записанных Зарой Абдуллаевой. Выделение и анализ такого дискурса предлагается в качестве альтернативы методам включенного наблюдения, насыщенного описания и других антропологических методов при изучении театральных лабораторий. В статье также очерчивается связь театральных лабораторий и производственной эстетики (Борис Арватов, Вальтер Беньямин). Благодаря институциональной критике лаборатории (Бруно Латур) ставится вопрос о возможностях взаимовлияния театров-лабораторий и общества. Театр-лаборатория рассматривается в статье как паратип искусства соучастия (Клэр Бишоп). Кроме того, проводится обзор сведений об истории и исследованиях театра-лаборатории в России. Выявленные Латуром механизмы влияния лаборатории на общество позволяют по-новому взглянуть на различную лабораторную деятельность Васильева, на комментарии и уточнения, которые он делает постфактум по поводу завершенных проектов.

Ключевые слова: театральная лаборатория, критика лаборатории, Борис Арватов, Вальтер Беньямин, Бруно Латур, Анатолий Васильев, теория театра, социология искусства, театральное событие, модернизм, анализ дискурса, российский экспериментальный театр, история русского театра, XX век

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

За уточнения понятий и дискуссии благодарю сотрудников Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС В. В. Золотухина, А. О. Дунаеву и Ж. В. Васильеву.

Для цитирования: Лидерман Ю. Г. Театральные исследования лабораторного дискурса: понятия, история идей, российский контекст // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 161–175. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-161-175>.

*Статья поступила в редакцию 17 июня 2021 г.
Принято к печати 3 сентября 2021 г.*

Shagi / Steps. Vol. 8. No. 1. 2022
Articles

Yu. G. Liderman

ORCID: 0000-0003-4599-9818

✉ liderman-yg@ranepa.ru

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

THEATRICAL RESEARCH OF LABORATORY DISCOURSE: CONCEPTS, HISTORY OF IDEAS, RUSSIAN CONTEXT

Abstract. The article discusses laboratory discourse on the basis of Zara Abdullaeva's interviews with the theatre director and theorist Anatoly Vasiliev. Discourse analysis is becoming a method of analysis in theatrical studies. In particular, it is proposed to see the premises of a theatrical laboratory in production aesthetics. The article outlines the connection between laboratory theaters and productivist art and productivism (Boris Arvatov, Walter Benjamin). Thanks to the institutional criticism of the laboratory by Bruno Latour, the question is raised about the possibilities of mutual influence of laboratory theaters and society. Laboratory theater is considered in the article as a paratype of participatory art (Claire Bishop). The article provides information about the history of and research into laboratory theater in Russia. The method of discourse analysis is used in the article in relation to the recorded interviews of Anatoly Vasiliev and the interviewer Zara Abdullaeva. The mechanisms of the laboratory's influence on society identified by Bruno Latour allow us to take a fresh look at the various laboratory activities of Anatoly Vasiliev and at the comments and clarifications that he makes after the fact in relation to them.

Keywords: laboratory theater, Boris Arvatov, Walter Benjamin, Bruno Latour, Anatoly Vasiliev, theater theory, sociology of art, theatrical event, modernism, discourse analysis, Russian experimental theatre, history of Russian theatre, 20th century

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

For clarification of concepts and discussions, I thank the staff of the Research Centre for Cultural History (School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration) V. V. Zolotukhin, A. O. Dunaeva and Zh. V. Vasil'eva.

To cite this article: Liderman, Yu. G. (2022). Theatrical research of laboratory discourse: Concepts, history of ideas, Russian context. *Shagi / Steps*, 8(1), 161–175. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-161-175>.

Received June 17, 2021

Accepted September 3, 2021

Изучение театра сегодня предполагает необходимость концептуального переопределения предмета исследования. В эстетике соучастия, теория которого в последние годы приобрела большое влияние в исследованиях перформативных искусств, функции действия, пространства спектакля, речи, перформера, публики коренным образом изменены [Бишоп 2018: 15–21]. Значит ли это, что в ближайшем будущем театральные исследования неминуемо сменятся исследованиями социальных взаимодействий? Есть ли в истории театральной практики казусы, которые позволяют соотносить сегодняшний театральный ландшафт, его очертания и границы со способами коммуникации между режиссерами и актерами предыдущих поколений?

Можно предположить, что типология новых форм перформативных событий, в основу которой положены их коммуникативные качества (например, спектакли-прогулки, спектакли *in situ*, иммерсивный театр, лекции-перформансы и др.), позволяет изучать трансформацию лабораторного театра (в широком толковании этого понятия, о чем речь пойдет ниже), на протяжении XX в. соседствовавшего с театром зрелищным.

Для развития этого тезиса и с целью доказать, что искусство соучастия ведет свое происхождение из лабораторного театра, мне хотелось бы выявить специфику и основные ключевые понятия так называемого лабораторного дискурса, проверить его действенность на примере лабораторного театра Анатолия Васильева¹ и предложить метод его анализа для исследователей различных театральных и перформативных практик внутри и вне театральных пространств.

Анатолия Васильева можно считать теоретиком и практиком лабораторных форм театра в России. Источники для изучения театральной культуры, их недостаточность, их специфика часто оказываются предметом научных дискуссий. В случае с лабораторным театром Васильева записи, теоретические

¹ А. А. Васильев — российский режиссер, автор концепции «Школа — лаборатория — театр», основатель театра «Школа драматического искусства» (1987). По причине разногласий с московскими властями в 2006 г. покинул должность художественного руководителя театра. С тех пор лабораторная работа Анатолия Васильева в России лишилась непрерывного характера.

статьи, видеодокументация показов отчасти доступны исследователям, отчасти хранятся в частных архивах.

Источник, выбранный для анализа лабораторного дискурса в этой статье, — это книга «Параутопия», состоящая главным образом из диалогов Анатолия Васильева с исследователем современного российского театра и кино Зарой Абдуллаевой [Васильев, Абдуллаева 2016]. Я предлагаю прочесть эти тексты через призму тезисов Вальтера Беньямина об авторе-производителе, с одной стороны, и через критику научной лаборатории социолога науки Бруно Латура (1970-е годы) — с другой. Производственная эстетика и лабораторная критика Латура позволили мне построить модель изучения лабораторного дискурса, которую можно применять для исследования как лабораторного театра, так и других актуальных экспериментальных форм искусства соучастия.

Дискурсивные исследования дают возможность дистанцироваться от теорий, производимых внутри лабораторного театра. Они также предлагают альтернативу «алхимическому», «эзотерическому» дискурсу, часто доминирующему в анализе лабораторной работы как минимум со времен «Театра-лаборатории» Ежи Гротовского.

Таким образом, предметом данного исследования является лабораторный дискурс в текстах режиссера Анатолия Васильева — центральной фигуры в истории театральных лабораторий в России. Целью исследования я полагаю выявление основных понятий и предпосылок теории театра Васильева, связанных с лабораторным дискурсом.

При обращении к исследованиям театральных лабораторий становится очевидным, что они в основном реализуются при участии различных центров изучения лабораторных театров². В российском контексте теория лабораторного театра вышла в форме интервью Васильева [Васильев, Абдуллаева 2016], опубликованных в рамках Издательской программы фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. Учрежденный в 2010 г. фонд мог хотя бы отчасти компенсировать отсутствие в России научно-практических центров лабораторного театра — интенсивно работающих центров влияния, благодаря которым российское присутствие на интернациональной карте лабораторного театра могло стать более ощутимым. Однако в силу различных обстоятельств таких центров до сих пор не существует. Поэтому задачей театральных исследований я вижу фиксацию и сохранение теорий и опыта этого важнейшего для актуального художественного процесса направления, а также разработку новых способов осмысления опыта лабораторного театра.

Прежде чем перейти к анализу теории искусства Анатолия Васильева, я предлагаю обратиться к нескольким идеям производственной эстетики начала XX в., являющимся ключевыми для выявления лабораторного дискурса.

² Центры изучения лабораторного театра связаны с деятельностью режиссеров и исследователей, имевших опыт лабораторной работы, и располагаются в городах, в которых лабораторный театр обрел интернациональную известность. Прежде всего это Центр исследований лабораторного театра Орхусского университета (Centre for Theatre Laboratory Studies at Aarhus University, Дания), основанный при участии Э. Барба, Институт Ежи Гротовского (Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, Польша). В России эта идея не была реализована, хотя в 2012 г. при участии А. А. Васильева была даже написана программа такого учебно-научного центра — «Кафедры лабораторных исследований теории и техник театра» [Проект 2012].

Теоретики революционного искусства ЛЕФа, в частности Борис Арватов, в качестве основного героя культурных преобразований выдвинули фигуру искателя [Арватов 1923: 74]. В работе «Искусство и классы» он ставит вопрос о методологических основаниях пролетарского искусства, о смене принципа равноправия для нескольких методологических возможностей диктатурой истинного, единственного возможного. Модернистская логика рассуждения приводит автора к тому, что в искусстве производство не фетиша, но вещи может осуществлять только художник-техник, художник инженер. По мнению Арватова, конструктивизм понимает искусство как лабораторный, практический анализ материалов. Так в эстетике появляется новая оппозиция, в рамках которой лабораторный навык (материалистически понятое основание для формотворчества конструктивистов) противопоставляется методу репрезентации темы, методу следования шаблону и методу миметического переноса.

В послевоенные десятилетия идеи производственной эстетики получают развитие и универсальное звучание благодаря популяризации теории Вальтера Беньямина. Рассуждение о появлении в культуре автора-производителя, присутствующее в его докладе «Автор как производитель», подготовленном в середине 1930-х годов для выступления в парижском Институте по изучению фашизма, самым прямым образом касается лабораторного театра [Беньямин 2010: 127–128]. Выступление не состоялось, что не помешало этому тексту получить широкое признание в критической теории современного искусства и культуры.

Центральные тезисы Беньямина, позволяющие понять распространение лабораторной работы в искусстве и, в частности, в театре, касаются общественной функции интеллектуальной деятельности. Развивая аргументацию в пользу автономии искусства, Беньямин критикует понятие произведения, перенося акцент на технологию, творческий метод, который и объявляет содержанием работы художника (писателя и др.). Иначе говоря, результатом работы художника оказывается изобретение нового метода производства искусства, а ее адресатом — те, кто вовлечен в производство искусства.

Исторические кейсы, на которых построен доклад Беньямина, — методы Сергея Третьякова и Бертольта Брехта. Третьяков интересует Беньямина не только как практик, но и как теоретик: он останавливается на тезисе Третьякова о двух типах писателей — информирующем и оперирующем; разумеется, приоритет остается за вторым. Хотелось бы отметить, что представление о литературном процессе у Беньямина обретает пространственное измерение: этот процесс сосредоточен в специальном месте (сродни конструкторскому бюро), где социальные проблемы подталкивают творца (поэта) к изобретению новых средств производства значений и к привлечению новых участников (сообществ, как сказали бы сегодня), способствующих прогрессу социальных отношений. Это понимание очень близко к пространственному пониманию художественной практики, буквально превращающейся в пространство социального эксперимента.

Литературу и социум Беньямин и другие представители марксистской критики оценивают при помощи шкалы прогресса. И это, на наш взгляд, важно для понимания лабораторного дискурса — как самого по себе, так и отраженного в диалогах Васильева и Абдуллаевой. На их рассуждениях о лабо-

ратории — точнее, на самом обращении к лабораторному дискурсу в художественном процессе — лежит печать модернистского представления об историческом развитии. Можно ли допустить, что в провозглашении лабораторной художественной работы как приоритетной по отношению к другим моделям творчества (например, к принципу «внутренней необходимости» художника, идее совершенства, репрезентации идентичности(ей) художника или сообщества и др.) имплицитно присутствует ожидание социального эффекта, как это виделось Вальтеру Беньямину?

Прежняя буржуазная культура, согласно Беньямину, основывается на авторитете профессионализма, в то время как новая пролетарская культура — на авторитете пролетарской общности, а именно общности в труде. И если применить этот тезис к театру Анатолия Васильева (т. е. к Школе драматического искусства в период с 1987 по 2006 г.), то в многочисленных негласных правилах, организующих процесс внутри театра-школы-лаборатории, мы сможем увидеть революцию, изобретение новых организационных структур. Они обнаруживаются в структуре времени репетиционного процесса, в распространении новых представлений об актерском труде, о нормативных отношениях в театральном коллективе. Если читать описание рабочего процесса в интервью, отзывах, комментариях преподавателей школы Васильева, его учеников и т. д. [Богданова 2007: 232–273] через тезисы Беньямина, это даст детальное представление о становлении и применении метода лабораторного театра. В воспоминаниях о репетициях Анатолия Васильева, которые подавались как пространство творческого поиска (можно отметить часовые паузы в начале репетиции; репетиции, продолжающиеся 24 часа, и прочие эксцентричные жесты, ломающие рутину производства) [Там же: 264], описываются именно новые организационные инструменты. Слово *рутина*, часто встречающееся в речи участников эксперимента Васильева, в новом контексте лишается оценочного значения и приобретает значение теоретическое, ведь Беньямин описывает буржуазного профессионала через понятие *Routinier* (автор буржуазного общества, чей авторитет держится на профессионализме), на смену которому придет изобретатель, инженер, управленец художественного процесса.

Кроме этого круга идей, которые, по нашему мнению, оказали огромное влияние на лабораторный дискурс, у Беньямина появляется и само понятие *лаборатория* применительно к театру. Он пишет, что эпический театр Брехта противопоставляет *Gesamtkunstwerk* и драматическую лабораторию, в которой театр возвращается к утерянной когда-то своей функции «показа наличного» [Беньямин 2010: 136]. Поясняя концепцию эпического театра, он противопоставляет ее аристотелевской модели: граница между ними проходит через апелляцию эпического театра к мышлению, а не к чувству публики, через скромные задачи, как характеризует их Беньямин, состоящие в том, чтобы отчуждать публику от обстоятельств, в которых она живет, а не заражать бунтарским настроением.

Теперь предлагаю вернуться к вопросу о том, в каком смысле можно применить левую теорию искусства к теории и культурной истории театральной лаборатории, и о том, какие элементы лабораторного дискурса она сформировала.

Во-первых, модернистское представление о культуре позволяет применить представление о прогрессе, рациональном улучшении, к истории худо-

жественных организационных форм. Лабораторная форма всегда имеет адресатом производителя и всегда обещает рационализацию и переизобретение инструмента производства (группы, тела актера, актерского инструмента, ансамбля и т. д.). В отличие от школы или от курсов, лаборатория предполагает главной целью не освоение метода, а именно создание, рационализацию инструмента (инструментов) применительно к текущей задаче.

Во-вторых, влияние революции на теорию культуры и теорию искусства, в частности дискуссии о пролетарском искусстве, построение, организация и приемы которого имеют перформативную функцию (т. е. им вменяется функция реформации прежней конфигурации искусства, его институтов, классовой принадлежности автора, средств производства текстов в широком смысле), приводит к тому, что текущие задачи его практиков оказываются связаны с демонтажем и аннулированием прежних форм.

В-третьих, в теории и практике революционного искусства актуализируются специфически театральные эксперименты, поскольку классовые представления о пролетариате — основной движущей силе истории — связаны с идеей коллективизма. То есть театр как коллективное творчество по своему происхождению оказывается созвучным идее изобретения революционного, пролетарского искусства и общества.

Интересно, что в гуманитарных науках именно идеи общественного влияния научных лабораторий порождают социологическую критику методов включенного наблюдения как основного метода изучения лабораторий³ [Латур 2002: 11]. На этом стоит остановиться поподробнее.

Критика научных лабораторий как институтов политического влияния строится Бруно Латуром на деконструкции научной риторики (или риторики лабораторной работы). Чтение его текстов позволяет нам приблизиться к ключевым понятиям лабораторного дискурса⁴. Критика Латура позволяет переключить фокус с анализа «научного факта» на условия появления лабораторного знания. Он говорит о политическом влиянии социального института «научного факта», производящегося в научной лаборатории, на социум [Латур 2002: 22], прямо утверждая, что влияние на общество современного типа имеет только знание, возникшее в рамках наук (независимо от дисциплинарной принадлежности), а не классической политической игры. Согласно Латуру, вместо того чтобы говорить о появлении в лаборатории «открытий», т. е. чего-то нового, нужно перенести фокус внимания на условия деятельности лаборатории, на научную риторику. Триада, обеспечивающая политическое влияние научного знания, сформулирована им следующим образом: 1) в риторике допускается изменение соотношения внутреннего и внешнего; 2) в риторике

³ Для исследований культуры нам кажется интересным способ Латура проблематизировать, критиковать не микропроцессы внутри лаборатории, не содержание деятельности, а само институциональное, организационное устройство «интеллектуального производства», «знания». Аналогом этой критики научного знания в истории современного искусства становится институциональная критика, когда нейтральные выставочные пространства и музеи интерпретируются художниками как средоточие скрытых конвенций авторитета и власти, требующих скорейшей деконструкции средствами искусства.

⁴ В театральные исследования тезисы Б. Латура уже становились поводом для анализа различных аспектов лабораторного театра, например, в исследованиях практик Е. Гротовского [Paavolainen 2012].

допускается изменение значений масштабов и уровней; 3) для предъявления знания допускается «лапидарная запись» [Там же: 24].

Попробую понять, применима ли критика Латура к анализу театральной лаборатории, и если да, то можно ли рассматривать лабораторное течение в искусстве как апроприацию научной этики, риторики и условностей художественными практиками. Первые элементы триады переносятся на анализ театральных лабораторий без изменений, но что делать с третьим элементом триады, с «лапидарной записью»?

Лаборатория описывается Латуром как специальное пространство, где группа людей благодаря своей деятельности получает власть преобразовывать социальные взаимодействия за ее стенами. Он сравнивает принцип влияния лаборатории на социум с механикой рычага — за счет корректировки масштаба и права на снятие дихотомии внутри / вовне тех вопросов, которые назрели у общества, получают простой читаемый ответ, зафиксированный черным по белому [Латур 2002: 25]. Если поразмышлять о том, что соответствует записи в процессе использования «лабораторного рычага» в перформативных искусствах, то окажется, что именно здесь содержится ключевое отличие научной лаборатории от театральной. Последняя вместо «лапидарной записи» производит некодифицированные формы знания. Театральные лаборатории (и их реальные или виртуальные гастроли по миру) порождают репетицию, повторение, оказываясь способом передачи организационных принципов репетиционного процесса⁵.

Остановлюсь подробнее на анализе лабораторного дискурса в обширном материале интервью Зары Абдуллаевой с Анатолием Васильевым. Этот анализ позволит по-новому отнестись к комментариям и объяснениям, который Васильев дает своим театральным экспериментам.

То, что мы знаем о славе Анатолия Васильева, о признании его постановок, мы знаем по текстам, каждый из которых опосредован тем или иным типом публикации (в основном это критические газетные и журнальные тексты, обусловленные редакционной политикой журнала или новостной повесткой театральной, фестивальной жизни). Даже исследовательские тексты самого Васильева, его статьи дисциплинарно подчинены тем парадигмам знания, в рамках которых они написаны. Понимание лабораторной работы как особого типа театральной практики делает очевидным тот факт, что критические отклики, аналитические статьи о показах, спектаклях и других результатах деятельности лаборатории оказываются средствами, неспособными передавать лабораторный опыт.

Поэтому я предлагаю проанализировать лабораторный дискурс, (прямую) речь и комментарии к своей деятельности самого Васильева. Анализ дискурса, выявление ключевых понятий и сюжетов, указывающих на понимание и осуществление в лабораторной работе «механизма влияния», «преобразова-

⁵ В истории науки есть концепты «неявного знания», «личностного знания», сформулированные Майклом Полани. Критика Полани направлена против позитивистских представлений об объективности научных революций и о рациональности интеллектуальной работы. Он обращает внимание на такие аспекты познания, как страсть исследователя, и на неявное знание, передаваемое из рук в руки. В этом контексте история лабораторий приобретает еще один способ концептуализации.

ния», позволяет уйти от привычных объяснительных моделей, от тавтологии комментариев и предложить альтернативу герменевтике, обычно доминирующей в критической литературе о театре. Выявленная Латуром модель построена на том, что в риторике лабораторной работы допускается замена пространства внутри лаборатории на пространство вне ее, а также изменение масштаба происходящего в лаборатории (от камерного к всеобщему). Кроме того, она связана с ожиданием лапидарности записи полученного знания. Результаты, которые я получила при исследовании лабораторного дискурса в речи и комментариях Анатолия Васильева и в критических статьях о его театре, подтверждают, что эти допущения определяют многие сюжеты и способы его объяснения своей работы.

Изобретенная Васильевым модель «Школа — лаборатория — театр» более не существует. Для изучения его опыта я воспользовалась методом деконструкции лабораторного дискурса, выявив структурирующие его понятия и предпосылки. Это дискурсивные, логические, структурные элементы самоописания, понимания искусства как деятельности, а также функции работы (процесса) в этом понимании.

В интервью Васильев довольно часто использует различные самоопределения и самоназвания. Например, в одном фрагменте его рассуждения начинаются с характеристики себя как личности, не обладающей хорошей памятью и знанием, — по словам Васильева, и знание, и память, и понимание появляются у него только в практике репетиций, как говорит он сам, «пока не начинаю делать руками» [Васильев, Абдуллаева 2016: 26], что отсылает к представлениям о ремесленном, ручном труде. Упоминание и регулярности (ежегодного повторения), и крафтинга (практического знания) я понимаю как предъявление специфики лабораторного театра, отличающего его от других моделей, например, от репертуарного театра с его требованием регулярности выхода новых премьер, от театра-студии, от ансамблевого театра, в котором атмосфера общей судьбы, коллективной биографии лишь оформляется хронологией постановок и как бы событийно структурируется ею. Если подробнее подойти к разграничению лабораторного и студийного дискурсов, можно было бы предложить исследователям сосредоточиться при анализе источников в первом случае на понятиях, связанных с «производственными», «методологическими» сюжетами и обобщениями, а во втором — с понятиями, отсылающими к общей групповой биографии, к характеристикам коллективности, сообщества.

В театре-лаборатории требование регулярности обращено к практической работе. С ней связано такое понятие, как *тренинг*, с одной стороны, вносящее в описание лабораторной работы «спортивный» характер, связь с дисциплиной, акцентирующее процесс подготовки театрального инструментария (нужного для производства), а с другой — подчеркивающее процессуальность работы. Тренинг может быть построен как система актерских упражнений — своего рода тренировок самочувствия, физического состояния, эмоционального состояния, внимания, движения. Тренинги используются не только в лабораторном театре, но и в репертуарном и студийном театре. Например, в репертуарном театре тренинг (который может называться разминкой, классом сценического движения, классом по сценической речи и пр.) имеет подчиненный статус по от-

ношению к репетиции, которая является основной формой работы театральной труппы. Но в театре-лаборатории по количеству затраченного времени тренировки абсолютно доминируют над другими формами групповой работы, в том числе предназначенной для зрителей, — над репетициями и показами.

Один из сюжетов диалогов Анатолия Васильева и Зары Абдуллаевой строится вокруг его работы с чеховской драматургией [Васильев, Абдуллаева 2016: 24–67]. Рассмотрим главку «Комедия из духа игры», в которой Васильев говорит, что раз в год он обязательно репетирует Чехова [Там же: 24]. Режиссер рассказывает об изучении Чехова и его метода (в режиссерской профессиональной речи — о «разборе чеховских пьес»), или о коллективном изучении театра при помощи анализа драматургии Чехова. Именно так можно охарактеризовать тип работы, о которой говорит Васильев. Такая работа проводилась им неоднократно; в книге упоминается несколько лабораторных проектов: лаборатория «Я — Чайка» в Италии (в г. Вольтерра), этюд как спектакль «Три сестры» с учениками театральной школы в г. Сент-Этьене (Франция), открытые репетиции в Дельфах с русскими актерами (Олег Малаховым, Кириллом Гребенщиковым, Ольгой Баландиной, Аллой Казаковой, Марией Зайковой) [Там же: 14]. Васильев предлагает как минимум три различные жанровые характеристики лабораторий по изучению театра при помощи анализа драматургии Чехова: *лаборатория, этюд как спектакль, открытые репетиции*.

По отношению к знанию, которое производится лабораторным способом, Васильев использует по крайней мере две стратегии объяснения. В его интервью соседствуют представления о том, что в процессе лабораторной работы вырабатываются и коллективный метод анализа текста, и алгоритм игры (т. е. принципы обоснования сценического поведения, которые практикуют актеры васильевской системы). Но Васильев не использует понятие *знание*, он использует понятие *техника*. Он говорит:

Никто не знает, что я на Чехове разработал технику, которую назвал «драма дель арте». Никто не знает секрета этой техники, что это такое, и почему нужно говорить об этой технике, почему нужно играть тексты Чехова этюдом и импровизацией, а не играть в твердом тексте [Там же: 55].

Вслед за теоретиками левого искусства предположу, что техника и есть продукт (или результат, содержание) лабораторной работы Васильева по драматургии Чехова.

Как и в научных лабораториях, работа в лабораториях Васильева сопровождалась фиксацией, записью, обсуждениями. Отличие театральных лабораторий от научных явно видно на этапе презентации знания (создании лапидарных форм знания по Латуру). В отличие от научной лаборатории, где каждый исследователь является носителем техники (метода, знания), в случае Васильева, по его словам, он сам (и, видимо, каждый в лаборатории) носителем знания не является, знание в его лабораторной работе появляется только в процессе коллективной репетиции режиссера и актеров.

Несмотря на высказывание о том, что техника «драмы дель арте» никому не известна, в рассматриваемой книге есть еще один пассаж, в котором эта

новая техника (не метод анализа текста, а «алгоритм игры») характеризуется чуть подробнее. Васильев говорит, что он пользуется техникой этюда и импровизации не для того, чтобы перейти к «твердому тексту» и «твердым мизансценам». Описывая театральный эффект опыта импровизационных и этюдных «прохождений» первого акта «Трех сестер» в Дельфах с русскими актерами и в школе Сент-Этьена с французскими актерами, Васильев говорит не о зрительском участии, а о свидетельствовании; о том, что личные истории актеров «сплаваются» с историями персонажей и что каждый такой показ не имеет ничего общего с другим [Васильев, Абдуллаева 2016: 55]. Это объяснение позволяет понять, что метод анализа драматического текста и алгоритм игры выработывались коллективно для достижения эффекта «свидетельствования».

Кроме того, этот тип работы хорошо объясним при помощи сформулированного Латуром условия функционирования лаборатории, позволяющего снимать разграничения между пространством внутри и вовне. Когда работа Васильева снимает разграничения между событиями драмы и судьбы исполнителя, это указывает на лабораторный механизм.

Анализ поэтики речи Васильева позволяет немного приблизиться и к пониманию метода коллективного анализа текста. Например, он сравнивает себя, читающего пьесу, со слепым, с близорукой крысой на письменном столе без крошек; говорит, что с близкого расстояния вообще не видит текста. Зато работу «в присутствии», т. е. чтение драматургического текста в присутствии другого/других, он характеризует как работу, «где начинаются все процессы» [Там же: 45].

Васильев говорит о «белом холсте репетиции» [Там же] — это очень сильный троп, с помощью которого он заставляет нас воспринимать его позицию как позицию художника, но не только это. Васильев обозначает как свое творческое средство (media, средство выразительности театра) р е п е т и - ц и ю , п о в т о р е н и е. Через троп «белого холста репетиций» он вводит понятие дистанции как необходимого условия для своей (аналитической) работы. Он также отмечает, что вне репетиции предпочитает ни о чем не говорить. Это интересно, если рассматривать всю запись бесед, составившую книгу «Параутопия», как документацию репетиций (повторов встреч респондента и интервьюера) и как продолжение или воспроизводство лабораторной работы.

Сравнение репетиции с белым холстом затрагивает еще один аспект, который хочется прокомментировать. В рассматриваемом интервью Васильев несколько раз возвращается к собственной идентичности. Он характеризует себя как «театрального прихожанина» и ремесленника. Это сближает понимание процесса лабораторной работы с представлениями о коллективном акционизме и далеко уводит от представлений о постановочном театре.

Васильев упрекает Чехова в том, что тот свернул с пути, начатом «Чайкой», в сторону «Дяди Вани» и «Трех сестер»⁶. Он говорит об этом пути как о направлении тематической драматургии, драматургии характеров, отвергая

⁶ «Мне кажется, что тот путь, который Антон Павлович начал “Чайкой”, он вообще... он и повернул на “Дядю Ваню” — не прошел. Блистательно продолжил в “Трех сестрах”. Но это уже был другой путь... Я не ценю драмы за их темы, проблематику, за их характеры... Я ремесленник, театральная практика, я ценю пьесы за их ремесло, устройство, за их художественный концепт» [Васильев, Абдуллаева 2016: 28].

его и признаваясь, что его в искусстве интересует только концептуальность. Пьесы, драматургия интересны для него как обучение ремеслу; конструкция (устройство) и (художественный) концепт выходят для него на первый план. Комментируя и разбирая текст «Чайки», Васильев делится с Абдуллаевой своим желанием поставить «Вольное сочинение на тему “Чайка”. 4-е действие» [Васильев, Абдуллаева 2016: 30] и предлагает режиссерскую экспликацию, поднимающую вопрос о писательском труде. Затем Васильев переходит к выводам, которые, на первый взгляд, не относятся ни к тому, как реформируются средства производства театральной труппы, ни к тому, как эстетизируется процесс, ни к характеристике знания — результата лабораторной работы. И все же они многое говорят о тех механизмах, которые, согласно Латуру, приводят в действие «лабораторный рычаг» и обеспечивают распространение идей. Васильев объясняет необходимость ритуального (повторяющегося, вечного) возвращения к Чехову, по-своему иронично определяя эти возвращения как «справление сентиментальностей» [Там же: 33]. Для объяснения драматургической революции Чехова Васильев использует метафору литья, сравнивает работу Чехова-драматурга с работой скульптора, вернее, со всем процессом создания скульптуры, создания формы. Метафоры Васильева неоднородны, он характеризует работу Чехова не только как «литье», но и как «кристаллизацию»⁷. Этот ряд метафор, отсылающих к форме и ее структурированию, выдает тоску по позитивистскому знанию. Васильев говорит, что без этого знания людям театра двигаться дальше нельзя.

Как бы в подтверждение гипотезы Бруно Латур о том, что смысл лаборатории состоит в распространении влияния, которое с определенного времени может быть только опосредованно и легитимировано универсальными значениями, Васильев характеризует драматургию Чехова как универсальное. Он говорит то об «альфе и омеге», то о «театральной ментальности XX в.» [Там же: 33], описывая драму Чехова как формулу театра.

В речи режиссера можно найти подтверждение понятийной модели, которую предлагает Латур. Васильев характеризует драму как объект, «объективную вещь», которая «открывается», по его словам, объективным «кодом». Усиливая эту позицию, он называет себя «химиком, интересующимся режиссурой» [Там же: 38], что можно понимать как способ легитимации своей деятельности. Кроме того, он признается, что мечтал бы сделать для театра что-либо подобное таблице Менделеева. Итак, «интересующийся театром химик», как сам себя представляет Васильев, по всей видимости, акцентирует свой интерес на связях между элементами, чьи свойства проявляются в реакциях. Кроме того, его интересует реконструкция элементов по их синтетическим формам. Возможно, чтобы попробовать более детально понять эту метафору, продуктивно было бы углубиться в аксиоматику химии как науки. Но указание на объективность, точность, универсальность перформативного знания чеховского текста для театра несомненно связано с тем механизмом поиска лапидарности записи результата, который описывает Бруно Латур.

⁷ «Я всякий раз возвращаюсь к Чехову, поскольку ментальность, если можно говорить о театральной ментальности XX века, действительно схвачена в кристалл этим автором. Отлита для всего европейского человечества одинаково... [Васильев, Абдуллаева 2016: 33].

Васильев апеллирует не только к аксиоматике химии, но и к другим точным наукам, например, характеризует практикуемый им анализ драмы как «обычный прием математического анализа» [Васильев, Абдуллаева 2016: 61].

К мечте сделать «таблицу Менделеева для театра» Васильев возвращается в главке «Сентиментальное путешествие». Он связывает свои школьные годы, университетскую учебу и занятия театром с любовью к естествознанию [Там же: 136]. Прочерчивая эту связь, Васильев характеризует занятия театром как работу со структурами, как вглядывание в суть вещей (и веществ). Я полагаю, что так в его речи намечается уподобление театральной и химической лабораторий, исследователя театра и исследователя-естествоиспытателя. Говоря о химии (или о работе химика), он описывает действия исследователя как изучение связей, сопряжения, энергий. В соответствии с латуровским условием лапидарности записи Васильев готовит и включает в публикацию интервью врезки с краткими текстами. Одна из врезок содержит перечень свойств работы двух режиссеров и характеристик их методов, также друг другу противостоящих. Вот две оппозиции из десяти:

У Эфроса — человек личный. У Любимова — человек общий. <...>

У Эфроса — материал как кривая проволока на изящной поверхности, у Любимова — выпрямленная проволока атаки по кривой поверхности материала [Там же: 161].

Лабораторная метафора была осознана Васильевым довольно рано, в период обучения в театральном институте; он даже датирует свое воспоминание об этом осенью 1968 г. — по всей видимости, началом учебного года. В ответ на просьбу мастера, Андрея Алексеевича Попова, поделиться своими мечтами Васильев, по его словам, сказал, что «хотел бы открыть для театра свою “систему Менделеева”. Исходя из ограниченного количества драматических кодов и задач» [Там же: 136]. Там же Васильев признается, что ему не стоило большого труда через текст, через наблюдение за веществом, структурой разглядеть объект и оживить его.

Эскиз анализа лабораторного дискурса в диалогах Анатолия Васильева и Зары Абдуллаевой, предпринятый в этой статье, позволяет предложить исследовательский метод для изучения источников лабораторного театра. Метод исследования письменных источников и прямой речи предполагает уточнение того, что подразумевается под лабораторным дискурсом. Вслед за Латуром я предлагаю исследователям лабораторного театра сосредоточиться на том, как приверженцы такого театра предъявляют допущение о снятии границы между внутренним и внешним, как задается изменение значений масштабов и уровней и какие приемы лапидарности в записи применяют комментаторы лабораторной работы в театре. Кроме этого, прямое упоминание понятия *лаборатория* может сопровождаться уточнениями, сравнениями и аналогиями, которые также проливают свет на то, к каким видам знания апеллируют в своей практике сообщества экспериментальных театральных коллективов.

Выявление лабораторного дискурса может быть способом для выяснения отношений лабораторных практик русского и европейского театра. Метод дискурсивного анализа отчасти решает проблему анализа лабораторных практик там, где невозможно включенное наблюдение за историческими художествен-

ными сообществами. Выявление основных понятий, предпосылок и дискурса в текстах носителей лабораторного опыта может помочь как исследователям, так и практикам в процессах освоения опыта различных театральных культур и сообществ.

Источники

- Арватов 1923 — *Арватов Б.* Искусство и классы. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.
- Васильев, Абдуллаева 2016 — *Васильев [А. А.], Абдуллаева [З. К.]* Паравтопия = Parautopia. М.: ABCdesign, 2016.
- Проект 2012 — Проект создания и функционирования Государственного бюджетного учреждения культуры «Кафедра лабораторных исследований теории и техник театра»: краткое описание / Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева. М., 2012. [Доступен на сайте Союза театральных деятелей. URL: http://stdrf.ru/media/cms_page_media/2014/3/17/Vasiliev_Project.pdf].

Литература

- Бишоп 2018 — *Бишоп К.* Искусственный ад: Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C press, 2018.
- Беньямин 2010 — *Беньямин В.* Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Пер. с нем. // Логос 2011. № 4 (77). С. 122–142.
- Богданова 2007 — *Богданова П.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Нов. лит. обозрение, 2007.
- Гудмен 2001 — *Гудмен Н.* Факт, фантазия и предсказание: способы создания миров: Статьи / Пер. с англ. М.: Идея-Пресс; Логос; Праксис, 2001.
- Латур 2002 — *Латур Б.* Дайте мне лабораторию, и я переверну мир / Пер. с англ. // Логос. 2002. № 5–6 (35). С. 211–241.
- Paavolainen 2012 — *Paavolainen T.* Grotowski and the “objectivity” of performance // Paavolainen T. Theatre/ecology/cognition: Theorizing performer-object interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 123–161.

References

- Benjamin, W. (1991). *Autor als Produzent*. In W. Benjamin. *Gesammelte Schriften* (Vol. 2, Part 2, 683–701). Suhrkamp. (In German).
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bogdanova, P. (2007). *Logika peremen. Anatolii Vasil'ev: mezhdú proshlym i budushchim* [The logic of change. Anatoly Vasil'ev: between the past and the future]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Goodman, N. (1983). *Fact, fiction and forecast*. Harvard Univ. Press.
- Latour, B. (1983). Give me a laboratory and I will raise the world. In K. D. Knorr-Certina, & M. Mulkey (Eds.). *Science observed: Perspectives on the social study of science* (pp. 141–170). Sage Publication.
- Paavolainen, T. (2012). Grotowski and the “objectivity” of performance. In T. Paavolainen. *Theatre/ecology/cognition: Theorizing performer-object interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold* (pp. 123–161). Palgrave Macmillan.

* * *

Информация об авторе

Юлия Геннадиевна Лидерман

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

Information about the author

Yulia G. Liderman

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