

**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»**

Золотухин В.В., Лидерман Ю.Г., Склез В.М.

**Социокультурное моделирование новых сообществ
в театре XX – XXI вв.**

Москва 2018

Аннотация.

Объектом исследования являются экспериментальные недраматические театральные формы. В истории театрального искусства, театральной самодеятельности, искусства перформанса нас интересуют такие художественные формы, в которых оспаривается драматическая структура лежащего в основе театрального действия текста, а художественным сообществом ведется работа, связанная с выявлением и освоением новых форм общности.

Недраматические формы театра рассмотрены в исследовании средствами социологии искусства и культурной антропологии. К работе привлечены архивные неопубликованные и опубликованные материалы.

АВАНГАРД, СОЦИАЛЬНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ, АНТИ-ТЕАТР, САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР, ЗРИТЕЛЬСКИЕ СООБЩЕСТВА, ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ, КОЛЛЕКТИВНАЯ ДЕКЛАМАЦИЯ, СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР, ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР, КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПЕРФОРМАНС.

Золотухин В.В. старший научный сотрудник лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Лидерман Ю.Г. старший научный сотрудник лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Склез В.М. научный сотрудник лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Данная работа подготовлена на основе материалов научно-исследовательской работы, выполненной в соответствии с Государственным заданием РАНХиГС при Президенте Российской Федерации на 2017 год

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
<i>1. Формирование новых сообществ в практиках раннесоветского недраматического театра</i>	4
<i>2. Игровые сообщества поставангарда в перформансах “Поездок за город”.</i>	21
<i>3. Сообщества документального театра</i>	27
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	46
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	47

ВВЕДЕНИЕ

В коллективном исследовании мы концентрируемся на театральных событиях, коллективных перформансах, акциях, хеппенингах, в которых оспаривается драматическая природа текста, лежащего в основе действия. Мы полагаем, что вокруг понятия “недраматический театр” можно сконструировать оптику, которая позволит написать историю театрального события в культуре авангарда и поставангарда России XX-XXI вв. в связях, которые до сих пор не были осмыслены институциональными историями (театра, перформативного искусства, любительского театра и др). Наш проект развивается из гипотезы о том, что экспериментальные недраматические театральные практики можно одновременно понимать и изучать как текст, условия социального эксперимента и эстетическое сообщество.

Наш проект посвящен исследованию не театра с его историей, а инструментализации театра в культуре. В спектаклях и перформансах, которые стали объектом изучения, театральные средства выходили за рамки эстетического и использовались для достижения целей, связанных с изобретением новых моделей прошлого и/или будущего, с созданием новых сообществ перформативными средствами и т.д.

Как в случае коллективной декламации 1920-х годов, так и в случае театральных зрелищ 2000-х годов в России театральный язык и приемы были использованы как метод оформления, овеществления, означивания предпочтительных, желаемых моделей общности. В случае с практиками *Поездок за город*, о которых мы узнаем по документам, собранным, сохраняемым и опубликованным самим сообществом в качестве архива, мы имеем дело, возможно, с самым наглядным случаем деконструкции театра и использовании элементов паратеатра в качестве рефлексивных по отношению к зрелищным формам искусства и эстетическим конвенциям. Коллективный перформанс оказывается условием проявления игровой, вариативной границы между обществом и сообществом.

1. Формирование новых сообществ в практиках раннесоветского недраматического театра

В первые послереволюционные годы перед театром встали новые задачи, в числе которых были поиски возможностей для преодоления той глубокой социальной травмы, которое общество пережило в годы между началом Первой мировой войны и завершением гражданской. Речь шла не только о преодолении последствий общественного раскола, но также о попытках средствами новаторского театра и недраматических театральных практик создать

условия для того, чтобы конвертировать разрозненные впечатления от (большой частью) катастрофических событий в исторический опыт. В отдельных случаях, на которых мы далее остановимся подробнее, это повторное проигрывание помогало конвертировать исторический опыт в разыгрываемые *события*, конститутивными чертами которых были: завершенность (внутри границ спектакля), структурированность, возможность ретрансляции и нарративность. Матрицы, которые рождались, как правило, при непосредственном участии исполнителей-непрофессионалов, могли быть либо приняты, либо отвергнуты зрителями. Но речь шла не только о приобщении или разобщении зрителей; обращение к аудитории конструировало сообщество, совместно создававшее новую структуру с упорядоченным полученным опытом.

Эти новые задачи вызвали необходимость в поиске альтернатив миметической модели, лежавшей в основе театра XIX века. Большой интерес в этой связи вызывает то, как в поиске альтернатив режиссеры и теоретики раннесоветского театра утилизировали уже имеющиеся инструменты: такие, например, как «система» Станиславского, практика ансамблевой игры, концепции театрального инстинкта Н. Евреинова и т.п. К уже имеющимся инструментам обращались, оценивая и изменяя их с точки зрения перформативных возможностей. Новые же искали в иных, далеко не всегда смежных с театром областях – современной психологии, социологии, менеджменте труда (система Тейлора) и т.д. Выход за пределы миметических задач и предпринятый теоретиками и практиками политический анализ современного театра привели к кратковременному расцвету недраматических сценических форм. Их опыт снова привлекает к себе внимание сегодня ввиду поворота к социальному и политическому театру, который переживает современная сцена, со смещением фокуса на взаимоотношения зрителей друг с другом, обмен ролями зрителей и актеров, рефлексию относительно роли стенограмм, интервью и иных документов (в том числе, исторических), и т.д. Современная сцена заново ставит вопрос об автономии и включенности, влиянии отдельно взятого зрителя на других и собственной открытости к воздействию (см. «Эстетику перформативности» Э. Фишер-Лихте [9]). Эти рифмы современного и послереволюционного новаторского театра могут помочь лучше понять исторические практики, их эволюцию и последствия, – все то, что до сих пор находилось в «серой» зоне истории театра.

Постепенно оформляющаяся на рубеже XIX и XX веков новая театральная парадигма подразумевала: 1) возможность трансформации театра как медиума, приводящую, в том числе, к ситуациям объединения зала и сцены, зрителей и исполнителей; 2) принятие во внимание зрительской аудитории как соучастника спектакля-события; 3) осознание того, что

становление этого события происходит в процессе колебания между спонтанным и предзаданным, а имеющиеся сценарии (создаваемые средствами режиссерской партитуры, архитектурой театра, литературной драмой, «подсадными» зрителями и т.д.) могут быть рассмотрены как инструменты контроля, который, однако, имеет свой предел. Это привело в первой четверти XX века к осознанию принципиальной импровизационности театра в целом и к росту популярности разных конкретных техник импровизации в частности.

Именно внутри этой парадигмы возникли и эволюционировали теория и практика ансамблевой игры, коллективная декламация, теории массового действия конструктивистов, конструктивного любительства в клубной самодеятельности и другие ниже описываемые явления. Они рассмотрены нами как частные случаи интенсивных поисков новых форм чувственного опыта, коллективности, создания сообществ и рефлексии по поводу их устройства в русском и европейском театре первой четверти XX в. Драматический и социальный театры сегодня не принято противопоставлять друг другу: их пересечения часты, сцены профессиональных драматических театров нередко становятся площадками для социальных театральных проектов, а инициировавшие их режиссеры/руководители могут совмещать подобные проекты с постановками в репертуарных театрах (так в России, к примеру, сегодня работает Б. Павлович). Безусловно, сохраняют силу различные профессиональные предрассудки (скажем, нередко художественные руководители и актеры профессиональных трупп возражают против выступления на их сцене актеров-любителей, людей с особенностями развития и т.д.). Но в целом, можно считать общепризнанным, что техники социального театра способны обогащать театр драматический; в программах театральных фестивалей между ними вовсе может не делаться различий. Современный театр, каким он описан в работе французского философа Жака Рансьера «Эмансипированный зритель», представляет собой проект совершенной формы сообщества, где тела в действии противопоставлены аппарату законов, а сумма восприятий, жестов и отношений предопределяет институты и законы. Более чем любое другое искусство, утверждает Рансьер, театр стал соотноситься с романтической идеей эстетической революции, меняющей не столько механику государства и законов, сколько чувственные формы человеческого опыта. Этот театр стал местом встречи социального и эстетического. Или же можно взглянуть на это иначе: социальный театр может восприниматься как вызов, на который драматический театр дает свой ответ.

Однако на рубеже 1910-20-х годов и позднее театротерапия, клубная самодеятельность, агитационный театр и отчасти массовые зрелища настойчиво противопоставляя себя профессиональному драматическому театру, открывали для зрителей возможность создавать

новые сообщества на руинах некогда прочных социальных структур. В манифестах Пролеткульта и теоретических текстах конструктивистов, в текстах ленинградских идеологов самодеятельного театра (А. Пиотровского, Г. Авлова и других) утверждалось, что на место театра индивидуальностей (режиссера и обученных актеров) придет новая форма, представляющая собой коллективное сотворчество любителей, не имеющих специальной актерской или режиссерской подготовки. Постоянно звучали идеи о театральном событии, создаваемом коллективно, в том числе и совместно со зрителями; цели же их нередко лежали скорее в области ритуального (о чем пойдет речь ниже). Крушение театральной утопии исторического авангарда, которое последовало на рубеже 1920-1930-х годов, вытеснило на периферию не только отдельные фигуры и театральные коллективы, но и весь пласт идей, связанных с этими явлениями, и одну из ключевых его установок – на создание «антихудожественного театра» (так назвал свой манифест 1928 года режиссер и поэт Игорь Терентьев). Или же – анти-театра.

Создатель Камерного театра Александр Таиров следующим образом описывал события марта 1917 года: «Когда по улицам, словно молнии, пронеслись автомобили с ликующими солдатами, когда на площади около Думы, словно огненные языки от гигантского костра, раскаляя воздух, взлетали к небу пламенные клики Грядущей Свободы [...] – в эти дни всенародного ликующего перезвона, где притаились переливы арлекинских бубенцов, где были мы, лицедеи, привыкшие к подмосткам, привыкшие стоять высоко, над толпой?

Увы!

Мимо нас пронеслись моторы, мимо – шли войска, мимо – провозили пушки, мимо – заливая снежные улицы, перекатывались мощные волны рабочих – а мы стояли на тротуарах, за чертой, за цепью – зрители той непостижимой Мистерии, что творилась на наших глазах!» [1]

В словах Таирова зафиксировано, как можно предположить, не одним им пережитое острое ощущение отчужденности от разворачивающихся исторических событий. Раннесоветский театр в своем поиске форм коллективности на сцене и в зале направлялся, в том числе, стремлением преодолеть эту глубокую отчужденность от истории и социально-политических перемен, о которой писал Александр Таиров в публицистических текстах 1917 года. Это переживание, проиллюстрированное в тексте Таирова инверсией (актер и зритель в переломный момент меняются местами), будет постоянно напоминать о себе в инициативах, о которых пойдет речь ниже.

Обратимся к краткой истории послереволюционного театра, работающего на стыке самодеятельности, коллективности и социального экспериментирования, чтобы тем самым обозначить материал нашего исследования.

Самый первый период, охватывающий 1918-1920 гг. связан, в основном, с деятельностью пролеткультовских и красноармейских организаций. Театральные инициативы красноармейских организаций до начала 1920-х гг. были разнообразны и примечательны: это и большая сеть кружков самодеятельности, и созданная в 1919 году Красноармейская театральная-драматургическая мастерская, плодотворно работавшая до весны 1920 года (на самой известной работе мастерской – «Свержении самодержавия» – мы остановимся ниже). И разумеется, массовые действия, поставленные в самые первые послереволюционные годы (1919-1920), наиболее известным из которых было «Взятие Зимнего» (1920). По замечанию А. Луначарского и других, самый большой успех имели у красноармейцев именно выступления их коллег, таких же красноармейцев, а не профессиональных артистов. Пафос высвобождения их творческих сил основывался не только на революционных лозунгах; он опирался на получившие широкое распространение идеи Николая Евреинова о театральном инстинкте, приущем каждому человеку, и созвучные им идеи Павла Гайдебурова о том, что театральные творческие возможности заложены в каждом и необходимо средствами театральных студий, самодеятельности и т.д. дать им возможность выйти наружу.

Пролеткульт, в свою очередь, своей целью поставил создание пролетарской культуры. В числе руководителей этой организации были А. Богданов, А. Гастев и В. Плетнев, из которых последний был теснее всего связан с театром. Вскоре после революции именно эта область деятельности организации стала одной из основных: в Пролеткульт входило огромное количество любительских и профессиональных студий по всей стране, а также собственные театральные площадки. Говоря о работе пролеткультовских студий в целом, стоит, прежде всего, остановиться на том, как видели и понимали цели ее идеологи. Студии мыслились как центры не только революционного преобразования театрального искусства, но и быта: как своеобразная школа будущих коллективистических форм жизни, что, впрочем, было отчасти характерно и для некоторых дореволюционных театральных студий (например, Первой студии Московского Художественного театра). Активный участник Пролеткульта Платон Керженцев называл их артистическими коммунами, живущими дружной, общей жизнью, внутренняя организация которых должна была создаваться самими участниками. На рубеже 1910-20-х Керженцев последовательно развивал (в частности, во много раз переизданной книге «Творческий театр») тезис о том, что творческой задачей массового пролетарского театра и народных празднеств является не достижение виртуозности в исполнении пьес современного

или классического репертуара, но условия для пробуждения и реализации «творческого театрального инстинкта» широких масс. Необходимо, писал Керженцев, не столько «играть для народной аудитории», сколько помочь ей играть самой: пробудить пролетарское творчество и помочь найти соответствующие формы. В «Творческом театре» и других текстах Керженцева этих лет отчетливо формулировалась новая парадигма самодеятельности: не *театр для народа*, а *театр из народа*. В качестве яркого примера продукции Пролеткультов мы остановимся на спектакле Валентина Смышляева «Восстание».

Помимо Пролеткульта, в качестве своего рода лабораторий, где вынашивались и разрабатывались подобные идеи, стоит назвать созданный в 1919 году в Театральном отделе (ТЕО) Наркомпроса Подотдел рабоче-крестьянского театра, соединивший наиболее решительно настроенных теоретиков анти-театра. В статье в «Вестнике театра», рассказывавшей о новом подотделе, было заявлено, что из круга его ведения почти полностью исключены «очаги старой театральной культуры – профессиональные театры, чуждые пролетарским и крестьянским массам» (Вестник театра, № 1, 1919). Заведовать отделом был приглашен В. Тихонович, один из немногих видных историков и практиков народного театра, чья работа в этой области развернулась до революции. Рабочие мероприятия отдела и проводимые им конференции стали в первые послереволюционные годы местом встреч и дискуссий Алексея Гана (теоретика конструктивизма, руководившего созданной осенью 1919 года Секцией массовых представлений и зрелищ), Николая Львова, Платона Керженцева (от Пролеткульта), Валентина Тихоновича, Вячеслава Иванова, Всеволода Всеволодского-Гернросса и многих других, как правило, скептически настроенных по отношению к профессиональному театру, однако отнюдь не всегда отвергавших преемственность в культуре и инициативы в области народного просвещения. Можно сказать, что работа Подотдела и некоторых других подразделений Наркомпроса стала открытой площадкой для обсуждения путей развития массовых зрелищных форм и различных форм общественного быта: действ, политических манифестаций, самодеятельности и т.п.

Вклад Подотдела и Секции массовых представлений и зрелищ, в которой работал Ган, был связан не столько с удачными постановками, сколько с разработкой теории новых массовых зрелищ. Остановимся на биографии и творческой программе Алексея Гана, одного из наиболее радикально настроенных участников работы подотдела и его конференций, в работах которого начиная с 1919-1920 годов активно обсуждается массовый театр как альтернатива театру профессиональному. С другой стороны, будучи участником рабочей группы конструктивистов, он был в большой степени ответственен за формулирование теории произ-

водственного искусства. Между Февральской и Октябрьской революциями Ган уже был вовлечен в работу самодеятельного театра при московском Союзе работников питания (в 1918 году театр оказался под патронажем Московской федерации анархистских групп, с которой Ган был связан). С идеологами Пролеткульта он разделял тезис о том, что пролетарский театр не является искусством, а его задачей является дать выход творческим силам пролетариата, причем не путем исполнения заранее написанных драм, но самостоятельного создания репертуара.

В начале 1919 года Ган начал работать в Театральном отделе Наркомпроса, в конце 1919 года вошел в Секцию массовых представлений и зрелищ, где вскоре начал играть одну из ключевых ролей. На советах и конференциях по рабоче-крестьянскому театру в 1919-20-х гг. Ган неизменно играл одну из руководящих ролей в работе коммунистической фракции, отстаивающей самую непримиримую в отношении наследия театра программу. Критикуя позицию Алексея Гана, В. Тихонович указывал, что массовое действо в понимании идеолога конструктивизма является лишь эстетизированным праздником. Однако замечание Тихоновича о том, что лишь театру предписывалась обязательная гибель, в то время как о прекращении поэзии, живописи и ваяния речи не шло, не совсем верно: конструктивистские и производственные установки распространялись и на станковую живопись.

Модель, которую развивал Алексей Ган, недостаточно было бы назвать анти-миметической: ситуации, когда сценическое искусство подражает действительности, он противопоставлял другую – когда действительность подражала бы искусству.

Это хорошо видно на примере проекта празднования Первомая 1921 года, предложенного Алексеем Ганом осенью 1920 года (он остался нереализованным). Споря с концепцией условно-аллегорического сценария Валентина Смышляева, строившегося вокруг мифа о Прометее, Ган предлагал построить грядущий коммунистический город и деревню-коммуну, которые, по точному замечанию историка советской культуры, автора книги «Bolshevik Festivals, 1917-1920» Джеймса фон Гельдерна, должны были работать как образец для подражания или даже побудительный импульс к переустройству всего того, что окружало это пространство сбывшейся мечты.

С начала 1920-х годов инициатива в развитии самодеятельного театра начала переходить к профсоюзным клубам и самодеятельным театрам. Первая половина 1920-х – это время расцвета агит-судов, любительских живых газет, самодеятельных спектаклей-инсценировок, иллюстрированных докладов и т.д. Фигуры, с которыми связана эта важнейшая линия развития самодеятельности – Павел Гайдебуров и Надежда Скарская, основатели Передвижного

театра (работал в Петербурге и провинции с 1903 года). Передвижной театр, который до революции много лет выступал для народного зрителя, был своего рода гнездом, из которого вышли многие режиссеры и теоретики массовых действий и самодеятельного театра в Петрограде. Григорий Авлов, Виктор Шимановский, Николай Виноградов-Мамонт, Дмитрий Щеглов (вел занятия по импровизации), Всеволод Всеволодский-Гернгросс и многие другие тем или иным образом были связаны с работой Передвижного театра.

К числу наиболее заметных студий самодеятельности, помимо сети Пролеткульта, стоит отнести Центральную театральную студию Главполитпросвета, также известную как Агитстудия и Студия Шимановского. Виктор Шимановский был актером Передвижного театра П. Гайдебурова.

В 1918 году он основал первый, по его словам, советский рабочий театр – Рабочую драматическую студию. В 1921 году она поменяла политику: на первый план вышла коллективная импровизация, на место театральной драматургии — символическое действие. Актеры студии были преимущественно из железнодорожных служащих. Студия получила новое название – Центральной агитационной студии Политпросвета. В статье «Наши катакомбы» Пиотровский писал о студии Шимановского, что она является столько же художественной школой, сколько и бытовой организацией, желающей стать ячейкой своеобразного преобразованного художественной работой уклада жизни. С 1921 года студия существовала и как бытовая коммуна.

Еще одна заметная форма самодеятельности, также, как и студии Шимановского, базировавшаяся в Петрограде – Единый художественный кружок, оформившийся в 1920-1921 гг. и инициированный петроградским Политпросветом. Организация, руководителями которой были Адриан Пиотровский и Григорий Авлов, выдвигала следующие положения: 1) Рабочие и красноармейцы в Едином художественном кружке остаются рабочими и красноармейцами; 2) в своей художественной работе они ищут театрального действия, “не изменяющего, а подчеркивающего их классовое лицо”; 3) их путь лежит поэтому не к спектаклю, а к празднеству, как к явлению “оформленного быта”. Из всех студий самодеятельности ЕХК был наиболее близок эстетике празднеств.

Единый художественный кружок решительно и резко противопоставил себя всякого рода драматическим студиям, с первых лет революции возникшим в клубах, утверждал Пиотровский. Целью драматических студий был спектакль, в то время как здесь целью служило празднество или иного рода “бытовое торжество”. Расходился ЕХК с драматическими студиями и в части техники: Пиотровский и Авлов отвергали профессиональный театр как основу деятельности театральной студии в клубе и вводили в качестве новых основ хоровое

пение, спорт, массовую театральную игру, а также работу Кружка политического воспитания, чьи установки, по их замыслу, определяли направление деятельности всех секций в совместной работе. Результатом этой работы был не спектакль, а так называемая инсценировка.

Названия инсценировок, которые ставились Единым художественным кружком, говорят сами за себя: «Рабочие против самодержавия», «Красная армия против белых» и т.д. Но самое главное, что ЕКХ предлагал модель, которую предлагалось перенимать клубам; известного рода схему, которая позволяла соединить работу различных секций в создании тематических представлений.

Самодеятельность (представленная на рубеже 1910-20-х гг., в том числе, внушительной сетью театров Пролеткульта) после революции начинает радикально противопоставляться связанному с дореволюционной культурой профессиональному театру как более прогрессивная форма. Адриан Пиотровский, один из идеологов самодеятельности, так аргументировал необходимость отказа от существующего драматического театра: новая общественная система должна породить свои ритуалы и обряды, вслед за чем, – как это произошло в Древней Греции – родится театр новой общественной системы. Таким образом, задачу руководителей самодеятельности Пиотровский видел в том, чтобы с помощью импровизаций (а не воспроизведения имеющихся форм) помочь создать эти новые общественные ритуалы и обряды. «Из быта идет решительная ломка установившихся форм театра. Устраивая свой быт, празднично организуя его, рабочий класс этой своей «любительской», «самодеятельной» игрой кладет основу радикальнейшему пересмотру театральных форм и намечает пути к театру будущего» [2].

В качестве примера рождения новых театральных форм из общественного быта времен военного коммунизма можно привести «живую газету», к 1924 году ставшую самым популярным жанром клубной самодеятельности. Этот жанр возник по свидетельству современников из «громкого чтения» газеты в первые годы революции, и этому факту Пиотровский с Авловым придавали огромное значение. Тогда это было обусловлено насущной жизненной потребностью: отсутствием бумаги, остановкой типографий, недостатком рабочих полиграфического производства. В клубах, согласно Г. Авлову, газету читали несколько человек, разными интонациями. Авлов затруднялся определить момент, когда «живая газета» начала обращаться к приемам театрализации. Но первым толчком к этому, по его предположению, был обычно включавшийся в устную газету «маленький фельетон», излагаемый в диалогической форме: самым своим построением это наталкивало на мысль о возможности передавать содержание фельетона путем инсценирования, со включением не только элементов сценического диалога, но и сценического движения.

Еще одна организация, работа которой представляет большой интерес с точки зрения выбранной темы, появилась чуть позже, в 1923 году, и носила название Ассоциации инструкторов действенных кружков. Ее главными идеологами были Виталий Жемчужный и Николай Львов. Жемчужный как режиссер вышел из красноармейской самодеятельности, где устраивал ставшие известными и привлечшие к себе внимание Мейерхольда постановки. Затем он учился на режиссерском отделении Государственных высших режиссерских мастерских и в 1921-1923 годах был актером и режиссером мейерхольдовского театра. В 1924-1927 годах он педагог Академии коммунистического воспитания, и именно с этим учебным заведением связана его клубная работа (о чем ниже).

Критика Жемчужным и Львовым существующих театральных форм, как и более-менее планомерная практическая работа, была связана с клубной самодеятельностью, причем начать они предлагали с отказа от слов «спектакль», «актер», «игра», заменив их «выступлением», «исполнителем» и «действием» соответственно. Их взгляды на театр представляли собою эволюцию той парадигмы, которую несколькими годами ранее сформулировал Алексей Ган. Но если работа Гана ограничивалась, в основном, манифестами и выступлениями, то Жемчужным была создана, как минимум, одна заслуживающая внимания работа – «Вечер книги», организованный силами драматического, хорового и изобразительного кружков клуба Академии коммунистического воспитания им. Крупской. Благодаря напечатанному сценарию «Вечера» [3] и инструкциям по его организации, мы можем составить себе представление об одной из вершин клубной самодеятельности тех лет.

«Вечер» нельзя отнести к жанру драматического театра; скорее, он представлял собой ревью, состоящее из отдельных номеров: реприз с участием клоунов, «лекторов» в сатирическом изображении и других подобных персонажей, музыкально-хоровых вставок (например, в сцене «Парад работников полиграфического производства»), парадов, рекламирующих местные библиотеки, вставной пьесы во втором действии, персонажами которой были герои популярной литературы и литературного канона (включая Библию; авторы называли эту часть «живыми рецензиями»), даже антракта, который зрители должны были посвятить знакомству с выставкой в фойе (которая находилась в непосредственной связи с темой этого агитационного представления). В «Вечере книг» нашли отражение установки исторического авангарда на разрушение целостности, отказ от мимесиса, позиция активного воздействия на зрителя через вовлечение его в действие – но самое, пожалуй, интересное для уяснения программы Ассоциации инструкторов действенных кружков было заключено в самом конце издания «Вечера книги» – разделе «Указания по организации вечера». Приступая к подготовке вечера, утверждал Виталий Жемчужный, клуб должен поставить перед собой две задачи: во-

первых, вовлечь в работу по подготовке наибольшее количество членов клуба и во-вторых, провести с ними широкую просветительскую работу на темы, затрагиваемые вечером. Этим клубно-художественный вечер и отличался, по мысли Жемчужного, от обычного клубного спектакля. «Там – играют, священнодействуют немногочисленные «артисты», здесь участвуют все желающие. Там – центр тяжести в самом спектакле, репетиции же – скучная необходимость, здесь – период подготовки является не менее важным, чем показ результата. Революционную агитку можно сыграть, не имея никакого представления по существу вопроса, затрагиваемого агиткой. В клубном вечере каждый кусок должен явиться результатом проработки участниками вечера данной темы. Коллективно прорабатывая тот или иной вопрос, участники вечера отливают его в действенную форму» [3].

Еще одна тема, которая встает в связи с «Вечером книги» – способы введения в это зрелище зрителей как участников. Это предлагалось делать, чередуя их участие с “заранее подготовленными товарищами” (С. 40), которые бы направляли реакции аудитории и ее поведение, устанавливали бы отношение к тому, что происходило на сцене. Открыто-закрытая структура подобных вечеров сегодня кажется противоречивой. В самом деле, каким образом спектакль мог быть одновременно пространством коллективного решения тех или иных проблем, установления той или иной позиции в отношении острых вопросов, принимая во внимание подсадных зрителей и другие формы контроля над участием, четко устанавливающих рамки выражения зрителями своего мнения. Однако смысл таких промежуточных форм, к которым относились, например, агитационный суд, виделся современникам в импровизационности и совместности решения тех или иных вопросов: агитационные суды, писал Борович (Борис Финкельштейн) в книге «Инсценировка как метод просветительской работы», «должны давать широкий простор для размышления и споров, должны быть построены так, чтобы оставались так называемые острые углы для спора. Нужно *инсценировать тут искания истины* и создавать обстановку, способствующую такому исканию. Суд, на котором все разыграно как по нотам, теряет свой внутренний смысл...» [4]. Совершенно справедливым нам кажется замечание А. Шульпина в связи с гибридной жанром агитсудов и подобных ему: они «позволяли сочетать документальный и нафантазированный, сочиненный материал, строго фиксированный текст и импровизацию. Так создавалась определенная, но и достаточно подвижная структура из заданных и варьируемых элементов» [4].

Говоря об эволюции и развитии формы массового празднества в 1930-х гг., стоит заметить, что несмотря на сохранение этого жанра, в более поздние годы он полностью утрачивает импровизационность, становится закрытым для изменений самими участниками. Им-

провизационность, подразумеваемая жанром празднеств и различных зрелищных форм, связанных с самодеятельностью, в первые послереволюционные годы – то, чему мы уделяем большое внимание в настоящей работе; именно она позволяет, с нашей точки зрения, провести четкую линию между формами театрального экспериментирования с сообществом рубежа 1910-20-х и более поздних форм самодеятельности.

Остановимся на массовом действе «Взятие Зимнего», созданном группой режиссеров во главе с Николаем Евреиновым в 1920 году. Сегодня эта работа ставит перед исследователями проблему поиска иных подходов, выходящих за рамки театроведческого. Необычная технология создания, задачи, очевидно лежащие вне сферы эстетического, сам масштаб – все здесь отличается от драматического театра и не поддается анализу с помощью привычных театроведческих инструментов.

«Взятие Зимнего», кроме того, вызывает пристальный интерес как постановка, в которой соединились поиски дореволюционного и послереволюционного русского театра. Массовое действо в постановке Евреинова может быть рассмотрено как произведение уже социального театра, обращающееся к практикам терапии драмой. Но вместе с тем, это и опыт постижения истории, заключающийся в приобщении к историческому событию его участников и структурированию события истории перформативными средствами. Более того, сценические работы, принципы которых были близки «Взятию Зимнего», мы обнаруживаем и в других областях раннесоветского театра: в некоторых работах красноармейской самодеятельности, опытах Пролеткульта и т.д., о чем речь пойдет ниже. Предметом нашего анализа в данном случае станет способ работы с индивидуальной памятью исполнителей.

Первые массовые постановки под открытым небом относятся к 1919-1920 годам. Их сюжеты и сам характер поначалу варьировались очень существенно – от развлекательно-агитационных пьес до сцен ритуально-аллегорического характера. Пионером уличных спектаклей был Павел Гайдебуров, вскоре после февральской революции поставивший в Петрограде «Продавца солнца» Рашильд. Эта работа послужила образцом для других массовых постановок этих лет. Но влияние Гайдебурова и Скарской на самодеятельное движение этим не исчерпывалось. Другой бывший сотрудник Передвижного театра Николай Виноградов-Мамонт в 1919 году стал руководителем Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Первой же работой мастерской стала постановка «Свержение самодержавия», речь о которой пойдет ниже.

В центре «Взятия Зимнего» стояли события 1917 года, а точнее, их повторное проигрывание на быв. Дворцовой площади участниками, число которых приближалось к восьми

тысячам (наряду с актерами в постановке были заняты красноармейцы). Обращаясь через газеты с призывом участвовать в массовке, Евреинов предполагал составить ее по возможности «из действительных участников Октябрьского штурма». Границ между жизнью и театральной игрой для Евреинова не существовало, и можно увидеть парадокс в том, что породивший несколько популярных терминов-неологизмов с использованием слова «театр» и «драма» («монодрама», «театр для себя», «театротерапия» и т.д.), Евреинов своими спектаклями и драмами восставал против театра же. Его массовое действо 1920 года может быть рассмотрено в перспективе двух концепций – «инсценировки воспоминаний», о которых он писал еще до революции (например, в книге «Театр для себя») и театротерапии, обоснование которой он дает в книге «О новой маске (автобио-реконструктивной)» (1923) [5].

Одна из глав книги была посвящена школьному спектаклю, поставленному учащимися 13-й Единой трудовой школы в 1921 году. Постановке, носившей название «Так было — так не было», предшествовали события, связанные с введением в советских школах совместного обучения в 1918 году. Отношения нескольких старшеклассников, влюбленных в учившуюся в их же школе девушку-подростка, один из педагогов школы Николай Ижевский предложил положить в основу школьного спектакля. Школьники вначале выбрали себе подходящие амплуа из арсенала популярных литературных персонажей, в том числе, *commedia dell arte*, вслед за чем сами создали сценарий, отражающий перипетии их конфликта. Можно сказать, что лежащая в основе спектакля сложная ситуация была результатом важной общественной реформы, но помочь ее разрешить должен был драматический спектакль, в котором события реактуализировались в игровой форме.

Евреинов предложил назвать этот тип представления «автобио-реконструктивной маской», ставящей исполнителей (в данном случае, школьников) перед необходимостью повторения «действительно случившегося с ними». В свою очередь, спектакль виделся его инициатору, педагогу Ижевскому, не целью, а терапевтическим средством: «„Романа“ больше нет, — рассказывал Ижевский, — он *сценически изжит*» [8]. Таким был результат педагогического эксперимента, проведенного средствами театра.

В исследовании Джеймса фон Гельдерна спектакль Евреинова рассматривается через призму антропологических исследований Виктора Тэрнера. Как этот спектакль, так и в целом послереволюционные массовые действия должны были, с точки зрения автора «*Bolshevik Festivals, 1917-1920*», дать возможность не только заново пережить эмоциональный опыт октябрьской революции. Части аудитории они давали возможность *приобщиться к нему* впервые. То неструктурированное событие, чем стала для многих Октябрьская революция, повто-

рялось, но уже в структурированном символическом виде, задававшем горизонт для его интерпретации. «Стремление слить воедино ритуал и драму в едином понятии, «действе», отражает то неопределенное отношение, – пишет фон Гельдерн, – которое существовало у людей театра по отношению к революции» [6]. Жанр действия, где одним из ключевых становились образы гомогенных масс, был ответом на вызовы революции и последовавшей гражданской войны.

Культурно-антропологический подход, с нашей точки зрения, может быть продуктивен и в анализе других опытов, лежащих в области самодеятельности нового типа. Интересно, целый ряд режиссеров в эти годы, в поисках модели коллективного творчества, предлагали актерам отталкиваться от индивидуальных воспоминаний. Огромную важность аффективная память актера приобретала и в “системе” Станиславского. Тем же путем обращения к памяти исполнителей (запечатлевшей, что важно, сравнительно недавние события) идет молодой режиссер Николай Виноградов-Мамонт, работая в 1919 году с красноармейцами над спектаклем «Свержение самодержавия» Процесс коллективного сочинения спектакля Театрально-драматургической мастерской Красной Армии был описан им в книге «Красноармейское чудо. Повесть о Театрально-драматургической мастерской Красной Армии».

Выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета, Виноградов был участником первой мировой войны и дослужился до звания артиллерийского офицера. Весной 1918 года он поступает в театр П. Гайдебурова и Н. Скарской, впоследствии становится помощником Гайдебурова на Инструкторских курсах. В это же время Виноградов учится на Курсах мастерства сценических постановок при ТЕО Наркомпроса у Вс. Мейерхольда, интенсивно работавшего эти годы над практикой и теорией импровизации. Интересно, что в случае Виноградова двойное влияние – Гайдебурова и Мейерхольда – не носило конфликтный характер, а гармонично сосуществовало и дополняло друг друга. В декабре 1918 года Агитпроп Политуправления Петроградского военного округа создает театрально-драматургическую мастерскую, руководить которой был поставлен Николай Виноградов (В. Мейерхольд преподавал в мастерской и был ее консультантом). 12 марта 1919 года в Железном Зале Народного Дома была сыграна премьера инсценировки (или *игрища* – такое жанровое определение было дано спектаклю его авторами) «Свержение самодержавия».

В статье «Хроника ленинградских празднеств 1919-1922 гг.» (из сборника статей «Массовые празднества», 1926) Пиотровский описывал то, что представляла собой сцена этого спектакля: два наскоро сколоченных деревянных помоста, расположенных в противоположных концах зала, соединенных друг с другом «дорогой манифестаций» – нешироким,

но длинным проходом. Девять эпизодов, из которых состояло «игрище», исполнялись поочередно, а иногда и одновременно на обеих помостах, изображавших (первый) площадку реакции (Зимний Дворец, полицейский участок, ставку) и (второй) площадку революции – завод, фронтовой комитет, Революционный штаб. Основные перипетии выражались в шествиях, атаках и иных перемещениях массы участников с одних мостков на другие и развертывались также в проходе. Решение Виноградова разделить участников на две группы и связать каждую с одной из двух площадок, обозначающих два воюющих лагеря, будет повторено в работе Н. Евреинова (в гораздо большем масштабе и под открытым небом, в то время как «Свержение самодержавия» поначалу игрался в закрытом помещении).

«Свержение самодержавия» впоследствии разыгрывалась на самых разных площадках – в казармах, лагерях, на лестницах зданий, площади Зимнего дворца и т.д. В октябре 1919 года, когда сменилось руководство Мастерской, спектакль в новой редакции А. Пиотровского сменил название на «Красный год».

Следует остановиться на тех методах, с помощью которых ставился спектакль. Речь идет об импровизациях, в которых участвовали красноармейцы и которые касались недавних событий (охватывающих период с 1905 года и до свержения императора), участниками которых им довелось стать. Задачей Виноградова было собрать все эти этюды в одно действие, создать своего рода *рамки*, внутри которых заново проигрывались отдельные эпизоды, отражающие воспоминание, впечатление и т.д. того или иного участника.

Момент реперформинга был крайне важен в спектакле, и этот факт отмечали современники Виноградова. Так, например, вспоминая эту работу почти десять лет спустя, Виктор Шимановский (в статье «У истоков») специально акцентировал внимание читателя на том, что в «трагической игре» «Свержение самодержавия» актеры-красноармейцы лишь повторяли самих себя и те события, активными участниками которых они являлись в действительности. Именно в этом спектакле, согласно Шимановскому, впервые было найдено многое из того, чем рос в последующие годы клубный самодеятельный театр.

Между «Свержением самодержавия» и «Взятием Зимнего» несомненно существовала тесная связь. Оба спектакля противопоставлялись их создателями театру в традиционном пространстве, то есть, на сцене – свойство, общее для выделенной нами группы театральных явлений. Во-вторых, и в том, и в другом случае исполнители разыгрывали события недавней истории, и целью этого было именно упорядочивание событий, их воплощение в повествовательных и театральных формах, соединение и оформление в виде законченного произведения. Еще одно основание для объединения этих явлений – то, что в обоих случаях методы

постановки оказываются теснейшим образом связаны с проблемами педагогическими. В случае Евреинова, это описанная им методика, с которой он встретился в школьном спектакле (или же сам подсказал ее педагогу; это можно по-разному понять из текста). Репетиционные методы Виноградова базировались на методе Скарской. Его основы были изложены Гайдебуровым, Д. Щегловым и Ю. Юрьным в публикациях 1919 года в журнале «Внешкольное образование». Интересно, что формулы, которые использует, например, Дм. Щеглов в своей статье об обучении с помощью импровизационных методов на краткосрочных красноармейских курсах при Институте Внешкольного Образования, созвучны определениям социального театра сегодня: сузив задачи, отбросив толкование театра как места служения искусству, писал Щеглов, необходимо отнестись к театру не как к самоцели, а как к средству в культурно-строительной работе.

Анализируя спектакль «Свержение самодержавия», автор книги «Празднества революции» Орест Цехновицер отмечал, что каждый из двух лагерей представлял собою хор. «Игрище» же в целом представляло собой «игру хорами». Об этом же пишет Адриан Пиотровский, отмечая, что в центре композиции находилась «масса», толпа рабочих, революционеров, «хор», согласно действующий, поющий, говорящий», причем, хор отождествлялся им со зрительской массой («Хор»... являющийся костью от кости зрителей и обеспечивающему постоянное активное и фактическое участие зрителей в празднестве»). Индивидуальные фигуры, введенные в спектакль как «маски» (то есть, буфонные фигуры), противостояли хору/коллективу. Соединение этюдного и импровизационного методов с попытками создания коллективных тел (в случае двух хоров в «Свержении самодержавия») оказывается неслучайным для театра первых послереволюционных лет.

Об этом свидетельствует работа Валентина Смышляева в театре Пролеткульта, которая интересна тем, что совмещала одновременно массовость, о которой речь шла выше, выраженную фигурой коллективного хора на сцене, коллективное сочинение сценария спектакля и методы репетиций, близкие Станиславскому и Московскому Художественному театру. Хоровая декламация была принята Пролеткультом и его театральными студиями с самого начала с огромным энтузиазмом. Коллективное тело, ставшее субъектом в спектакле, прекрасно отражало устремления этой лаборатории новой культуры, а одним из наиболее подходящих для этого жанров была *инсценировка стихотворений*. В литературе [7] можно встретить мнение, что инсценировка получила свое название благодаря постановкам Мгеброва в Петроградском Пролеткульте, подробно описанным им самим в воспоминаниях (глава «Пролеткульт» в книге «Жизнь в театре», Т.2, 1932). Хор, изгнанный из драматического театра в эпоху Возрождения, снова вернулся в драму и театр на рубеже XIX и XX вв., неся с

собой угрозу диалогу, одному из конститутивных, согласно историку драмы Петеру Сонди, элементов драмы.

Но если введенный в драматический спектакль хор скорее прерывал процесс раскрытия межличностных отношений (чему служит диалог), то в жанре инсценировок стихов, особенно популярном в самодеятельном театре первых пореволюционных лет, хор, напротив, выступает как наиболее подходящий медиум для лирики. Говоря об инсценировке как жанре, известный театральный критик Андрей Кугель отмечал ее *чужеродность* драматическому театру. «Между театром и инсценировкой есть связь частная, а не органическая», – писал он (цит. по [7]). Это по-своему очень меткое замечание не учитывало одной особенности экспериментов с инсценировками: новая парадигма, вызвавшая к жизни этот жанр, была близка историческому авангарду, ставившему перед собой цель разрушения видимости (органической) целостности произведения, которую поддерживает драма.

Инсценировка Валентином Смышляевым стихотворения Эмиля Верхарна «Восстание» (1918, Центральная студия Пролеткульта в Москве) стала одной из самых значительных постановок Пролеткульта в этом жанре. Сочинив совместно сценарий представления по мотивам стихотворения Верхарна, описывающего кровавое восстание в неназванном городе, Смышляев и исполнители, среди которых было много участников волнений 1917 года, приступили к импровизационным этюдам, отталкиваясь, в том числе, от своих воспоминаний о революционных событиях в России, участниками которых им довелось стать.

На репетициях сами актеры решали, кого им предстоит сыграть в этом спектакле, и это в самом деле один из ярких случаев в раннесоветском театре, когда исполнители определяли состав и черты коллективного тела самостоятельно. В «Свержении самодержавия» красноармейцы проигрывали собственные истории; во «Взятии Зимнего» – символическое повествование о промежутке истории, еще живом в их памяти. Здесь исполнители получали свободу выбрать маску, которая будет составляющей описанной Верхарном толпы. По воспоминаниям Смышляева, тут были и рабочие разных профессий – каменщики, чернорабочие, портные и т.д. – солдаты, кухарки с горничными, телеграфисты, руководители восстания и случайно вовлеченные в толпу, «бесконечное разнообразие человеческих индивидов, которое мы можем наблюдать в любой толпе», как писал об этом сам Смышляев [8].

Обращение Смышляева к форме коллективной декламации характеризуется двумя особенностями. Во-первых, совершенно иной, очень подвижной структурой создаваемого на сцене коллективного тела. Оно возникало в колебаниях между разрядкой (моментами, когда, согласно Э. Канетти, участники массы освобождаются от различий) и паникой (распадом массы), воодушевлением от возникающего равенства и переживанием хаоса: «Мы подошли

к нашей задаче, — писал он, — от сознания особого состояния личности в толпе: от того чувства, когда каждого пронизывают какие-то совсем особенные нити, связывающие его с коллективом. Наиболее яркое и наиболее часто наблюдаемое выражение подобных состояний вырисовывается нам в *паническом чувстве*» [8].

Второе его отличие – саморефлексивность. Один из методов, заимствованных Смышляевым у Станиславского, назывался “методом сегодняшнего дня” и заключался в создании актерами своего рода дневников своих персонажей (для вживания в этот образ).

Опубликованные Смышляевым тексты дневников указывают на то, что в спектакле находил отражение тот совершенно новый для студийцев опыт коллективности, который они получили в годы революционных волнений, как, например, опыт участия в митингах, ситуация паники в толпе, своего рода ожидания «вливания» в толпу и другие. На это указывал и сам Смышляев, отмечая в той же статье, что в этих псевдо-дневниках зафиксировано повторное переживание ранее происходивших с исполнителями событий.

Тесно связанный режиссерскими приемами с Московским Художественным театром, из которого Смышляев вышел, в «Восстании» он попытался сочетать, на первый взгляд, несочетаемое: установку на массовость и агитационность, связанную с коллективной декламацией (то, как текст был распределен между индивидуальными голосами и группами, могло напомнить работы Сережникова) с глубоко индивидуалистическими методами репетиций по системе Станиславского. Но одно противоречит другому лишь на первый взгляд: средства, с помощью которых Смышляев с актерами пытались высказать и отрефлексировать свой новый опыт, возникли в результате десятилетий поисков дореволюционного театра в области форм коллективности.

2. Игровые сообщества поставангарда в перформансах “Поездки за город”.

Исходное представление об искусстве 1970-х в России связано с существованием неподцензурного искусства в состоянии андеграунда. То есть в актуальной категориальной оппозиции: официальное - неофициальное. На уровне анализа эстетики рефлексия русского искусства 1970-1980 постепенно усложняется по отношению к этой оппозиции, но вопросы социальной истории искусства все еще не становятся исследовательским направлением и представлены лишь отдельными текстами. Примером таких единичных исследований по отношению к предмету этого исследовательского фрагмента (о Первом томе *Поездки за Город*) можно считать текст Екатерины Бобринской “Коллективные действия как институция” [10].

Сюжет этого текста 1999 года, напечатанного в “Художественном журнале”, как нельзя ближе располагается к нашим интересам и даже содержит некоторые понятия, актуальные и для нашего исследования, но все же не исчерпывает возможностей социальной аналитики художественных практик, организованных в многолетний проект “Поездки за город”, проводимый по сей день с участием и при организации Андрея Монастырского, которые стали объектом исследования для изучения театрального события 1970-1980.

В теоретических текстах к акционному искусству, искусству хеппенинга и искусству перформанса вопрос о границе между территорией искусства и общества решался утопией непосредственной социальности, то есть общности через действие без опосредования. В отличие от любых зрительских (читательских) сообществ, в искусстве перформанса где, по определению Э. Фишер-Лихите субъект и объект меняются местами не в воображении, но в едином, связанном пространстве-времени, сообщества создаются через синхронизацию коллективного движения, через обмен реакциями [9].

Многолетний проект “Поездки за город”, как правило, в нарративе истории искусств связывается с художественной группой “Коллективные действия”. Интересно, что это почти единственное название художественной группы в российском искусстве, вносящее лексику, связанную с социальностью (условиями и формами общности, совместности) в поле искусства. На одном из каналов в Youtube, связанных с деятельностью участников проекта Поездки за город, помещен ролик, документирующий разговор Андрея Монастырского с одним из самых известных критиков и исследователей актуального русского искусства Борисом Гройсом [11]. В этой документации Андрей Монастырский просит Бориса Гройса подтвердить, что название “Коллективные действия” появляются как критическая рефлексия (то есть принадлежат Борису Гройсу, сказаны критиком), а не как самоназвание (возникшая в процессе идентификации) группы или проекта. Этот важный эпизод позволяет снять вопрос о програмности “коллективности”, “коммунальности” для проектной деятельности, чьи документы объединены под названием “Поездки за город”, но и также позволяет увидеть ролик интервью с Борисом Гройсом как документ, фиксирующий деконструкцию названия “Коллективные действия” и предотвращение или затруднение появления спекуляций вокруг него. Несмотря на историю происхождения названия группы, название “Коллективные действия” используется кураторами, историками искусства, критиками как метафора, понятие или программа. Например, в текстах Виктора Тупицына 1990-2000 годов понятие “коммунальность” будет центральным для характеристики концептуальной эстетики московского искусства 1970-1980, в частности, деятельности Андрея Монастырского, Ильи Кабакова, Александра Меламида и Виталия Ко [12].

Выбор проекта Поездки за город в качестве центрального для изучения сообществ поставангарда обусловлен несколькими фактами. Во-первых, перформансы, задуманные центральной фигурой этих практик Андреем Монастырским, продолжились и в 1990е, характеризующиеся для российского актуального искусства выходом на рынок, и в 2000е, когда условное “время исторической и политической трансформации” сменилось режимом, который выбрал для самоопределения понятие “стабильность”. Таким образом, это почти или единственная практика в российском актуальном искусстве, в которой коммуникация (ее формы или ее условия) связывает по крайней мере два поколения российских художников. Участие в Поездках за город само по себе обрело ритуальный статус, переживается как обряд инициации, приобщения к сообществу актуального искусства. С другой стороны, игровые структуры коллективных перформансов “Поездки за город” оказываются условием для процесса рефлексии сообщества, в который участники вовлекаются в результате перформанса. Андрей Монастырский обеспечивает Поездкам за город еще один тип связности кроме сериального, а именно, биографический контекст происходящего (ни одна акция не проходила без его участия (как зрителя, как автора замысла, как организатора обсуждения или как архивариуса).

Чрезвычайно интересным оказывается жизненная стратегия Андрея Монастырского, одновременно предполагающая вовлечение множества людей через деятельность в разнообразные процессы в разные формы и конфигурации коллективов (акции, архив, публикации и прочее) и, с другой стороны, строящаяся на имидже затворника-одиночки или художника индивидуалиста.

Андрей Монастырский практикует Поездки за город с 1976 года. Тем не менее, можно проследить трансформации перформансов Поездки за город, отвечающие изменениям культурного (медиального в смысле набора актуальных языков культуры, средств выразительности) контекста. То есть продолжающаяся практика коллективных перформансов реализуется в соответствии со стратегией уклонения от объективации и связанной с этим угрозы эпигонского повтора и самоповтора, самотравестии.

Андрей Монастырский был и остается тем, кто собирает и сохраняет различные свидетельства или артефакты, связанные с Поездками за город: описания, схемы, документы участия, фото-, видео-, аудио- материалы, сначала издававшиеся самиздатом в машинописном варианте, собранные в тома, в 4 экземплярах, впоследствии (в 2010-е годы) изданные в виде книг в рамках проекта Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова. Андрей Монастырский, как и другие участники перформансов Поездки за город, выступал как

автор теоретических текстов также собранных и изданных в одном из томов Библиотеки Московского Концептуализма Германа Титова [13].

В предпринятом анализе театральной структуры коллективных перформансов Первого тома Поездок за город мы не исходим из коллективности как данности советского неподцензурного искусства, но стараемся выявить перформативность сообщества коллективных акций. Для этого мы проанализируем повторяющиеся элементы (предшествующая акции и последующее перемещение до и от места действия, “демонстрационное поле” (как называют место действие участники перформанса), перемещение участников по заданному до начала акции алгоритму при помощи одного текста З. Баумана, связанного с идентичностью постмодерного человека.

Николя Буррио в тексте Реляционная эстетика, программном для исследований перформативного искусства, опирается на определение Эмиля Дюркгейма, который предлагает считать социальное действие “вещью”, фактом [14]. Вслед за этим определением, предпримем формальный анализ социального действия коллективной поездки к месту перформанса с неопределенным для участников статусом (внутри или вне искусства).

Перед переходом к анализу рассуждения Зигмунда Баумана, нужно описать, что причиной рассмотрения элемента акций, связанных проектом “Поездки за город” группы Коллективные действия, является тот факт, что “Поездки за город” вынесены в программное название или могут быть прочитаны как описание сериального принципа данного проекта. Метафорическое прочтение этой программы оспаривается в теоретических текстах самих участников поездок, то оно часто оказывается интерпретационным кодом в критике “Коллективных действий” (побег, эскапизм и т. д).

Зигмунд Бауман называет паломничество жизненным стилем модерна [15]. Он возводит генезис идентичности к наступлению “территории модерна”, где идентичность никогда не предшествует или сопутствует жизненному восприятию, но является проблемой, как в стадии построения, так в стадии сохранения. Определяя идентичность, Зигмунд Бауман пишет об онтологическом статусе идентичности как проекта и постулата, мы бы добавили, о перформативности идентичности (предъявлении метаморфозы).

На территории “постмодерна”, пишет Зигмунд Бауман, идентичность маркирует собой процесс вторичного использования, актуализации уже сложившихся когда-то форм. Новые состояния (не)связности жизненного пространства (характеризуемые в этой статье как постмодерн, впоследствии как “текущая современность”), которые Зигмунд Бауман описывает как невозможность окончательного поражения жизненной стратегии, необходимость постоянной реорганизации индивидуальных целей, делают стратегию паломника (то есть

движения, на которое человека толкает неудовлетворенность его нынешней участью, его настоящим временем, движение целеустремленное, движение к достижению цели, связанной с обретением полноты знания, полноты смысла и предъявления вовне своего предназначения в мире, своей идентичности) едва осуществимой. Стратегии постмодерна Зигмунд Бауман описывает как отмену прошлого и будущего взамен секвенции моментов настоящего, превращающие “реку времени” в череду запруд. Обилие поэтических тропов делает описание постмодерна в тексте Зигмунда Баумана чрезвычайно подвижным, игровым. Главным образом, это концептуальное описание дает читателю возможность дистанции по отношению к настоящему, и далее делает возможным переход к знакомству с теми “симулятивными” формами, в которых паломничество эпохи модерна отзывается в современности.

Введение четырех поведенческих типов, четырех ролей Зигмунд Бауман сопровождает уточнением. Не территория “постмодерна” порождает эти типы поведения, но именно “территория постмодерна” делает эти типы действия доминирующими, переводит их из маргинальных, отверженных, крайних позиций в позиции идеальные (недостижимые, желаемые) или нормативные (практикуемые, нерелексированные). Мотивации и поведение четырех “постмодернистских паломников” разворачиваются в тексте Зигмунда Баумана. Фланер (которого открыли Шарль Бодлер и вслед за ним Вальтер Беньямин) эстетизирует пространство, предъявляя свою фигуру взгляду другого, воспринимает другого как увиденную поверхность. Пространство, преодолеваемое фланером в погоне за “духом современности” безопасно, размечено архитектурой пассажей, структурировано демонстрационными вещами (товарами).

Бродяга, составляющий оппозицию мещанину, помещику (связанным с местом), определяется Зигмундом Бауманом очень остроумно как “авангард(ист.) посттрадиционного хаоса”. Побуждаемый к движению нуждой, он повсюду отмечен неприкаянностью, чуждостью любому месту.

Туриста, в отличие от бродяги, в движение приводит не нужда, но соблазн. В погоне за удовольствием, за наслаждением, он преодолевает пространства в поиске новых ощущений. И хотя пространства, преодолеваемые туристом, также безопасны, как и пространства, преодолеваемые фланером, но у них есть своя специфика. Зигмунд Бауман говорит о том, что пространства туриста размечены запасными выходами и ремнями безопасности. В конце концов, жизненный стиль туриста приводит к тому, что пространство, ранее структурированное, как пространство дома и пространство путешествия, приводит к экспансии дома или исчезновению пространства дома. То есть к такой характеристике пространства, которая

структурируется только тоской по дому, но не памятью о том, как выглядел или чем был дом, и откуда отправился в свое путешествие турист.

Несколько чуждым типологически в первом приближении выглядит в этом списке Игрок, так как в его действиях не просматривается поначалу форма “направленного и векторного движения”, какое мы можем себе вообразить как структуру поведения фланера, бродяги, туриста. Но по прочтении фрагмента, описывающего игрока, возникает важная единица действия, которая описывается как “ход” в игре. Таким образом, поведение игрока начинает быть похожим на поведение других “постмодерных полонников”.

Главным интересом этого фрагмента для нашего исследования обладает характеристика пространства игрока, пространство игры. Лишенное этического измерения, оно одновременно лишено и истории (памяти о прошлых играх). Зигмунд Бауман пишет, что игрой управляет желание выиграть, а с другой стороны, каждая игра предполагает полный отказ от памяти предыдущих игр так, как будто начинаемой игре никогда не предшествовали другие игры и не будет последующих за ней. Таким образом, пространство игры разбито на эпизоды, имеющие четкое начало и конец, внутри структурированные правилами, принимаемыми участниками игры, чьим движением (дискретным), ходами, движет желание победить, не знающее ни жалости, ни сострадания. Но другой важной характеристикой этого типа взаимодействия Зигмунд Бауман называет тот факт, что не согласные с правилами игры не протестуют против них, но просто покидают игру, выходят из игры.

Интересно, что кажущееся синтезирующим остальные типы социального действия, тем не менее, в тексте Зигмунда Баумана это описание остается в статусе еще одного “потомка полонника”, поскольку также структурируется как движение за смыслом, за истиной. В постмодерне социальный тип поведения “игрок” ведет, по мнению Зигмунда Баумана, к желанию современных мужчин и женщин играть так самозабвенно, как в детстве.

Итак, четыре актуальных пространства постмодерна, пространство, эстетизированное взглядом фанера и структурированное товаром; пространство всеобщей “квир”-идентичности, интенсифицируемое присутствием бродяги; пространство отеля, порождающее только фантом дома; и пространство “чужого игрового поля” – по мнению Зигмунда Баумана предъявляют нам условия социального действия постмодерного человека.

Как видно, есть несколько “совпадений” в пространственной игре “Поездок за город”, позволяющие увидеть художественную деятельность коллективных перформансов как экспонирование пространств постмодерна. Главным образом, интерес представляет эстетизация себя как фланера (идуший, гуляющий без цели), бездомность (как раз наиболее театральная практика этих перформансов). Связан этот сюжет с многочисленными “местами отдыха” в

неподходящих местах, лежание в ямах и пр. Туристическое пространство (как раз более историческая практика, в которой поездка за город была одной из немногочисленных туристических практик при советском режиме ограничения свободы передвижения. Ну и наконец, игра на чужом поле, буквальная метафора, о которой говорится в различных текстах по поводу первого тома Поездок за город, поскольку, если рассмотреть экономической контекст деятельности, то можно также представить, что перформансы проходили на колхозном (а не на ничьем, пустом) поле, в этом смысле были игрой, то есть деятельностью, которой управляет азарт дальнейшего хода.

3. Сообщества документального театра

История XX века с вошедшими в нее мировыми войнами, геноцидами, репрессиями, депортациями и голодом заставила европейских интеллектуалов переосмыслить познавательные и преобразующие возможности культуры. Получившая в XX веке техническую базу для воплощения идея «тотальной войны» по новому перекроила границы индивидуального и коллективного. Именно с опытом конфликтов начала XX века связывают появление документального театра — как реакции на Первую мировую войну — в Германии и на революцию и Гражданскую войну — в России [16].

Фредди Рокем связывает представление об истории как череде поражений гуманистических ценностей с двумя событиями — Французской революцией и Холокостом. По Рокему, отличительной особенностью театра на исторические темы является его способность создавать ощущение связи между катастрофами прошлого и попытками их преодоления в настоящем. Залогом последнего оказывается живое присутствие актера на сцене, его возможность использовать «энергию театра» для обращения к прошлому [17].

В определении объекта нашего исследования — спектаклей на исторические темы — мы будем придерживаться данной Фредди Рокемом их характеристики как «эстетических адаптаций или версий событий», о которых известно (более менее интуитивно или на основе консенсуса), что они действительно имели место. Рокем подчеркивает, что мы никогда не сталкиваемся на сцене с самими историческими событиями, но, скорее, становимся свидетелями их своеобразного повторного исполнения («performing history»). Ключевой особенностью этого процесса Рокем называет разрыв между «сейчас» спектакля и «тогда» исторических событий. Вслед за Атилио Фаворини Рокем считает, что наследующие реализму документальные спектакли не интересуются исследованием этого зазора, а, напротив, стремятся сблизить время исторических события и время его исполнения. Интересно, что Рокем

отождествляет стремление документального театра приблизиться к описываемым событиям с «живым форматом» на телевидении — феномене, который был проблематизирован в исследованиях театра и перформанса [9]. Если авторы документальных спектаклей, по Фаворини, находят материал для исполнения в исторических документах, то интересующие Рокема постановки исследуют театральность самого исторического события — и, таким образом, оборачиваются рефлексией о театре как средстве. Он связывает эту возможность с вниманием театральных практиков к метатеатральным измерениям действия [17].

Одним из важнейших феноменов рефлексии о современности в российской культуре конца XX — начала XXI вв. является движение Новой драмы и тесно связанный с ним документальный театр. Российский документальный театр этого периода как правило ассоциируется с техникой «вербатим». Вербатимная пьеса основана на интервью с реальными людьми, взятых авторами спектакля. Отличительными чертами вербатима является как можно более полное сохранение живой речи респондентов, в своем ортодоксальном варианте приближающееся к требованиям устной истории. Другой важной особенностью таких произведений является их внимание к конкретным сообществам и их проблемам, оказавшимся за пределами внимания общества.

Марк Липовецкий и Биргит Боймерс отметили, что вербатим был воспринят российскими драматургами как способ понять персонажей той или иной социальной группы через особенности их языка. По их мнению, понимание и исследование социальной реальности через ее лингвистический эквивалент привело к нерефлексивному отражению постсоветской современности и ее конфликтов в российском документальном театре. Иными словами, отдельный персонаж во многих постановках Театра.doc (основной площадки, на которой осуществляются постановки документальных пьес) оказывается интересен не сам по себе, но как представитель определенной группы, объединенной общим «социолектом». Возможности идентификации для зрителя в этой ситуации также ограничиваются вариантами коллективных идентичностей («тел»). Отсутствие механизмов остранения в методах вербатима не позволяет поставить вопрос о системных причинах представляемых проблем и их рефлексии — а, следовательно, возможного изменения — зрителем. Иными словами, ключевая задача такого театра — понимание угнетенного и молчащего Другого — оказывается не выполненной, поскольку вопрос о «правде» оказывается вынесен за пределы театральной рефлексии [18].

Если рассматривать российский документальный театр 2000-х в контексте рассуждений Рокема, то его, за редкими исключениями, можно отнести к типу постановок, не

интересующихся разрывом между «тогда» и «сейчас» события. Однако в 2010-х стало появляться все больше документальных постановок, во-первых, не ограничивающихся методом вербатима, и, во-вторых, рефлексии о роли документа в театре. В этом смысле, представляется закономерным, что российский театр все больше интересуется собственно историческими темами.

Этот корпус театральных произведений позволяет существенно проблематизировать вывод Рокема о связи выбора документального материала и интереса к исторической и театральной темпоральностям. На наш взгляд, работающий с историческими темами современный российский театр отличает как осознание им необходимости обращения к широкому кругу документальных источников, так и рефлексия о способах этого обращения. Современный театр интересует не только близость прошлого и настоящего, но и требуемая для их понимания дистанция.

Представляется важным, что многие из постановок последних лет отличает рефлексия о роли зрителя в театральном произведении, что включает его в процессы переосмысления различных форм общности. Во многих спектаклях участие зрителя становится обязательным условием самого действия. Так в спектакле «1968. Новый мир» (Театр на Таганке, Москва, режиссер Дмитрий Волкострелов, 2014) от голосования зрителей зависит показ эпилога, в первом действии «Молодой гвардии» (Театр «Мастерская», Санкт-Петербург, режиссеры Максим Диденко, Дмитрий Егоров, 2015) есть интерактивный эпизод, когда один из актеров расспрашивает зрителей о их восприятии одноименного произведения. Действие спектакля «Город-герой» (Александринский театр, Санкт-Петербург, авторы – Екатерина Бондаренко, Марат Гацалов, Татьяна Рахманова, 2015) полностью зависит от зрителей, по очереди читающих фрагменты из дневников жителей блокадного Ленинграда.

Еще одной важной чертой многих упомянутых постановок является не только разнообразие использованных типов документов, но и их сочетание с документальной литературой и художественными материалами. Так, спектакль «Победители» (ТЮЗ, Томск, режиссер Дмитрий Егоров, 2015) основан на книгах Светланы Алексиевич, которая вносит элемент интерпретации в собранные ей свидетельства. Спектакль «Кантград» (Театр.doc, Москва, авторы Анастасия Патлай, Нана Гринштейн, Михаил Колчин, 2017) помимо обширной документальной базы включает также написанные драматургом сцены. Андрей Стадников в спектакле «Потомки солнца» (Театр труда, Москва, 2017) проблематизирует разграничение между документальным и художественным текстами, отдавая непрофессиональным

актерам-свидетелям фрагменты из произведений Достоевского, Толстого и Платонова, а профессиональным актерам — фрагменты из верbatimных интервью и исторических источников.

Еще одной отличительной чертой этих постановок является их экспериментальный характер. Так, в пределах одной постановки могут соседствовать несколько способов репрезентации документа («1968. Новый мир», «Элементарные частицы», «Победители»). Другие постановки закладывают различие художественных оптик в саму структуру произведений. Так, спектакль «СЛОН» (2015, режиссер Андрей Стадников) адресуется к различным медиа, а в работе над каждой из трех его частей ведущую роль выполняли, соответственно, хореограф, композитор и режиссер. Многие используемые в этих спектаклях техники сближают их с произведениями современного искусства.

Это разнообразие стратегий обращения к документу в театре позволяет нам предложить вслед за Натальей Якубовой говорить не о «документальном театре» (что поставило бы нас перед сложной задачей определения его границ), но о «документальности» как одном из важных векторов развития современного театра. Этот вектор определяется тем, что самые разные режиссеры (не обязательно ассоциируемые с документальным театром) время от времени обращаются в своей работе к документу [19]. Этот ракурс позволяет, во-первых, понять «документ» как исторически и культурно обусловленное понятие и, во-вторых, увидеть, как оно осмысливается в рамках различных театральных эстетик. Нам представляется, что большинство связанных с историей экспериментов современного российского театра связаны не просто с использованием документа как средства непосредственного доступа к реальности, но и с вопросами о том, что такое документ и как он обуславливает наше восприятие прошлого и настоящего.

Мы выбрали для анализа три спектакля, которые, на наш взгляд, позволяют наиболее полно раскрыть поставленную проблему: «Элементарные частицы» Семена Александровского и Вячеслава Дурненкова (театр Старый дом, Новосибирск, 2014), «1968. Новый мир» Дмитрия Волкострелова и «СЛОН» Андрея Стадникова. В качестве источников будут рассмотрены записи спектаклей и тексты инсценировок. Вторым типом источников являются глубинные интервью, взятые нами у авторов этих спектаклей.

Эти работы объединяет обращение их авторов к сложным темам советской истории, до сих пор остающимся дискуссионными в публичной сфере. В «Элементарных частицах» — это проект Академгородка, в «1968. Новом мире» — 1968 год, в «СЛОНе» — ГУЛАГ. Критически адресуясь к существующим культурным репрезентациям этих тем, эти постановки осуществляют попытку собственного переопределения по отношению к ним — и

связанным с ними типам общности. Таким образом, объектом исследования для нас будут репрезентации истории в спектаклях и интервью их авторов.

Тема соотношения настоящего и прошлого в современном историческом сознании широко обсуждалась в исторических и культурологических исследованиях конца XX — начала XXI веков. Эти дискуссии сходятся на признании кризиса модерного представления об истории и соответствующей ему модели темпоральности. Отличительной чертой этой модели является наличие четких границ между прошлым, настоящим и будущим. Историк Райнхард Козеллек описал подобное переживание времени в категориях «пространства опыта» и «горизонта ожидания» как двух способов «скрещивания» прошлого и будущего [20]. Если «опыт», по Козеллеку, предстает напластованием различных времен и образов, актуализирующихся в настоящем, то «ожидание» означает предвосхищение нового, еще не пережитого опыта. Настоящее, таким образом, оказывается точкой пересечения этих двух разнонаправленных, но никогда не совпадающих друг с другом модусов бытия. Отличительной чертой модерного представления о времени Козеллек называет новое качество исторических изменений. В доновременном воображении имеющийся опыт более менее бесконфликтно предопределял ожидания, поскольку последние были неизменно заданы горизонтом Судного дня. В нововременной картине мира будущее утратило эту «предопределенность» в пользу идеи прогресса и стало мыслиться как подвластное изменениям. Именно в этой темпоральной структуре укоренены происходящие из этого периода утопические проекты будущего.

Козеллек связывает возможность непрерывной передачи опыта с относительной стабильностью жизни социальных групп. Французский социолог Морис Хальбвакс описал этот процесс в терминах «памяти». По Хальбваксу, память отдельного человека не может существовать вне коммуникации с другими людьми. Это обуславливает двойственную структуру памяти: она включает укорененное в индивидуальном опыте «событие» и оформляющие его «рамки» (в первую очередь, язык), производимые средой, в которой живет человек. При этом процесс воспоминания определяется Хальбваксом именно через понятие «рамок»: люди обращаются к своему опыту на основе закрепившихся в обществе и освоенных ими форм. Эта зависимость памяти от настоящего позволяет понять ее работу как динамичный исторический процесс [21].

Сергей Зенкин во вступлении к книге Хальбвакса подчеркивает, что в своем исследовании памяти социолог ограничивается исследованием «внутренней речи», не расширяя свои рассуждения о коллективной памяти на институты и символические прак-

тики коммеморации: архивы, монументы, ритуалы и др. Ян и Алейда Ассмань позже определили такую память как «коммуникативную» или «социальную» — то есть поддерживаемую через живую коммуникацию. Тем не менее, в своих рассуждениях о функционировании традиционной культуры Хальбвакс делает несколько важных замечаний, касающихся ее способности соединять изменение и преемственность. Хальбвакс показал, что, как и всякая традиционная культура, христианство в начале своей истории вобрало в себя множество фрагментов старых религий — причем наиболее близких по времени происхождения к ней и «внешних» по отношению к самим этим религиям. Он объяснил эту открытость раннего христианства близостью религиозной памяти к событиям, которые она стремилась зафиксировать: ее среда постоянно актуализировала живые воспоминания, влиявшие на коллективную память. Таким образом, Хальбвакс предлагает говорить о совпадении до определенного момента религиозной и коллективной памяти. Фиксация же традиции и выработка властных институтов происходила по мере того, как религиозное общество включало в себя группы, обладавшие собственными интересами и памятью. Таким образом, функционирование традиции, по Хальбваксу, имеет двойственную природу. С одной стороны, она подвижна собственным сохранением, а с другой, в результате этого сохранения различные фрагменты культуры отделяются от живого опыта и переосмысливаются в новых контекстах — то есть изменяются из перспективы настоящего.

Один из наиболее заметных исследователей коллективной памяти, французский историк Пьер Нора прослеживает близкую механику в формировании национального воображения в современной Франции. Во вступительной статье к трехтомнику «*Les Lieux de mémoire*» Нора определяет заглавный термин книги, «места памяти», через противопоставление «истории» и «памяти» [22]. «Память» отличает подверженность деформациям и манипуляциям, нерелексивность, принадлежность к живым социальным группам. «История» связывается Нора с принципиальной неполнотой создаваемых ей реконструкций прошлого и его критическим восприятием — иными словами, с дистанцией по отношению к прошлому. Если память всегда связана с конкретным (объектом, образом, пространством, жестом), то история уравнивается Нора с элементами производимых ей аналитических операций. Парадоксальность «мест памяти» заключается в сочетании в современном историческом воображении ощущения дистанции по отношению к прошлому (которое Нора связывает с исчезновением памяти социальных групп) и пропорционально мощного желания ее преодоления. В то же время, появление «мест памяти» связывается им именно с процессами эмансипации

различных социальных групп, претендующих на собственную историю — то есть с проявлением разрыва между «историей национального развития» и коллективной памятью, относительно бесконфликтно сосуществовавшим до этого в рамках национального воображения.

В работах Пьера Нора, Франсуа Артога, Ханса Ульриха Гумбрехта современное историческое воображение описывается в терминах «расширяющегося настоящего» — все более заметного проникновения прошлого в настоящего и закрытия горизонта будущего [22,23,24]. В современной концепции времени настоящее представляло собой ускользающий момент перехода между прошлым и будущим, от которого тем не менее зависело, что из прошлого может быть использовано для построения избранной модели будущего. В контексте кризиса в XX веке больших политических проектов и заявления о себе все большего количества лишенных ранее голоса социальных групп прошлое стало постоянным источником обретения легитимности в настоящем. Нора связывает рост памяти с изменением значения понятия «идентичность» от индивидуального — к коллективному: современный человек определяет себя по отношению множеству групп, и эта идентификация оказывается связана с требованием собственной истории. Именно с этим связывается лавинообразный рост интереса к памяти социальных, профессиональных и семейных групп и развитие любительской истории. Интерес к прошлому оказывается сопряжен с ощущением неопределенности будущего: мы больше не знаем, что именно нужно сохранить сейчас для памяти в будущем, и поэтому стремимся сохранить как можно больше. Именно с этим Нора связывает рост количества и масштаба институций, занятых его сохранением (музеев, архивов — традиционных и цифровых, библиотек) и всплеск интереса к культурному наследию. Франсуа Артог отмечает появление в юридическом поле категории преступлений против человечества, признаваемых не имеющими срока давности. Это означает, что преступник до конца жизни оказывается «современником» собственных преступлений, а общество — свидетелем его осуждения. В политической сфере расширение настоящего отражается в «войнах памяти» — усилившейся инструментализации истории в политических целях.

Интерактивные, онлайн и другие «презентистские» способы обращения с наследием технологии, по Артогу, провоцируют эмоциональное восприятие прошлого, представляя его как происходящее здесь и сейчас. Интересно, что Артог разделяет в этом рассуждении «историю», ассоциирующуюся с максимально исчерпывающим анализом, и «историков», стремящихся помочь нам пережить те или иные эпизоды прошлого. Несмотря на оче-

видно риторическое употребление второго понятия, нам представляется важным зафиксировать этот перенос субъектности «написания» истории на отдельных людей. Нора доводит эту метафору до предела, говоря о превращении каждого человека в «историка самого себя».

Отметим, что Нора видит причину интенсификации императива помнить в его интериоризации и превращении самой «принадлежности» в цель поисков идентичности. Социальные группы, которые начинают претендовать на собственную историю, при этом не создают условий для преемственности опыта, подобно группам домодерного общества. Напротив, как подчеркивает Артог, места памяти оказываются особенно важны для людей, которые недавно живут на той или иной территории. Таким образом, места памяти возникают в момент осознания разрыва преемственности с прошлым, но в то же время, по словам Нора, оказываются «убежищами» для чувства непрерывности.

Подобные «места» (по Нора, местом памяти могут быть не только физические локации, но и образы, люди, ритуалы и т.д.) привлекали внимание исследователей последней четверти XX века, распространивших на них взятое у Хальбвакса понятие «коллективной памяти». Алейда Ассман подчеркивает, что «память» в этом смысле не имеет отношения к процессу воспоминания, но, скорее, работает как метафора. Она рассматривает понятие «коллективной памяти» как синоним «идеологии», а поворот к ее изучению связывает с переосмыслением роли образов в обществе. Если критическая теория 1960-1970-х годов была сосредоточена на исследовании манипулятивного потенциала образов, то следующим шагом стало признание неизбежности обращения к ним участников социальной жизни и, более того, осознание включенности исследователя в это пространство и необходимости рефлексии его собственных оснований [25].

Парадоксальная структура современных форм памятования была проанализирована Марианной Хирш в книге «The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust» [26]. Хирш обращает внимание на разрыв в передаче памяти, образуемый травматическим опытом. «Постпамять» не равна памяти, но сохраняет ее аффективный потенциал: по Хирш, это такая форма рассказа о прошлом, в которой оно интернализируется в виде образов и рассказов, не будучи до конца осозанным. Хирш указывает, что предложенная Ассманами типологическая модель, включающая индивидуальную, семейную, социальную и культурную память, не берет в расчет эффекты, оказываемые травматическим опытом на передачу памяти. Отметим, что Алейда Ассман, напротив, подчеркивает проблематичность перехода между индивидуальной и социальной памятью, с одной стороны, и культурной (коллективной) с другой. Если индивидуальная и социальная память ограничены биологическим временем жизни людей и их способностью к передаче живых воспоминаний через

речь, то культурная память обладает почти безграничным горизонтом ввиду ее фиксируемости и опосредованности в символах. Это разграничение влияет и на характер общности, формируемой памятью. Так, средой бытования социальной памяти оказываются «отдельные индивиды, обменивающиеся индивидуальными вариантами общих воспоминаний», а культурной памяти – группа, которая определяет свою идентичность с помощью тех или иных символов [25].

Фокус Хирш на механиках передачи травматического опыта позволяет ей избежать дихотомии живой/воспроизводимый, при помощи которой Ассман разделяет индивидуальную, социальную и культурную память. Обращаясь к опыту «второго поколения» (жившего после Холокоста), Хирш говорит воздействию на него как семейных историй, так и медийных образов. Это совпадает с определением социальной памяти, данным Ассман, поскольку эта разновидность памяти всегда опирается на сложившиеся формы памятования. Однако Хирш делает важное замечание, касающееся распространения индивидуальных или семейных форм опосредования травматического опыта в артефактах культурной памяти — то есть потенциальной способности последних передавать аффективный заряд такого опыта через поколения. Эта механика представляется особенно важной в условиях, когда естественная смена поколений делает все менее возможным непосредственный разговор с участниками трагических событий, по крайней мере, первой половины XX века. Институты памяти все чаще предлагают современным зрителям возможности эмоционального переживания таких событий. Хирш обращает внимание на использование в этих целях структур семейной постпамяти, как, например, в случае конструирования позиции посетителя музея как родственника или современника жертв истории, призванного непосредственно сопереживать их судьбе. Таким образом, формы, изначально сложившиеся в результате живой коммуникации, институционализируются и воспроизводятся в отрыве от нее и в таком качестве могут передаваться не только другим людям, но и поколениям.

Хирш отмечает, что конструирование подобной аффективной связи с прошлым само по себе не является гарантией критического взгляда на него. Напротив, использующие семейные стратегии обращения к прошлому институты зачастую оставляют за скобками идеологическое измерение, что приводит к воспроизводству уже сложившихся предпосылок взгляда на то или иное историческое событие. Возможность критического взгляда на прошлое и, в конечном счете, сосуществования разных историй в одном пространстве Хирш видит в возвращении семейным формам постпамяти измерения непосредственного взаимодействия — то есть возвращения артефактов культурной памяти в социальную среду. В этой

проблеме сходятся две перспективы: глобальной памяти — с ее императивом общечеловеческой ценности свидетельства и памяти — и коллективной памяти, которая пытается уместить эти формы в границах современных по происхождению форм общности. Путешествие фрагментов индивидуального опыта через время, которое предлагает проследить Хирш, не сможет стать залогом сохранения определенного типа общности, но, возможно, позволит образовать новые.

В выбранных нами для анализа спектаклях использование источников личного происхождения – дневников, писем, мемуаров, традиционных для российского документального театра вербальных интервью – сочетается с обращением к различным артефактам, связанным с прошлым: пьесам, песням, художественным и документальным фильмам – иными словами, различным формам культурной памяти. Несмотря на то, что использование личных историй и их соотношение с образами прошлого может конструироваться по-разному не только в разных спектаклях, но и в пределах одной постановки, само использование этих материалов современным театром представляется нам важным симптомом не только его интереса к тем или иным сюжетам прошлого, но и рефлексии над формами его совместного переживания и сохранения. Наша гипотеза заключается в том, что активно используя арсенал средств глобальной памяти (в первую очередь, личных свидетельств) и создавая условия для *непосредственного* восприятия зрителями зачастую далеких от них эпизодов прошлого, современный российский театр на исторические темы сталкивается с проблемой их интерпретации в рамках укорененных в современной темпоральности форм общности.

Основу спектакля «Элементарные частицы» составляют вербальные интервью, взятые авторами у ученых, которые принимали участие в создании Академгородка, некоторые биографии, автобиографии и мемуары ученых, текст письма протеста против нарушений законности на «Процессе четырех» (против активистов самиздата Александра Гинзбурга, Юрия Галанскова, Алексея Добровольского и Веры Лашковой), подписанного сорока шестью научными сотрудниками Академгородка, а также протоколы различных заседаний и собраний в НГУ, где были осуждены письмо и те, кто его подписал.

В спектакле можно выделить несколько типов работы с документом. Первое действие представляет собой разговор между пятью собирательными персонажами, обсуждающими проект будущего Академгородка. Материалом для этого обсуждения являются интервью и собранные авторами документы. Так, уже известные из различных источников факты о замыслах и создании Академгородка, становятся в тексте деталями обсуждения будущего проекта – начиная от научной стратегии и получения финансирования и заканчивая

культурной программой местного клуба. Утопический заряд этих идей усиливается благодаря спрессованности текста и его бесконфликтности: на любой вопрос, вне зависимости от его масштаба, уже существует уверенный ответ.

Во втором действии спектакля изменяется способ обращения к документу: тексты письма 46-ти и стенограммы товарищеских судов над теми, кто его подписал, приведены почти без изменений, с незначительными сокращениями. В этом действии документы читаются с листа, причем каждый из актеров успевает выступить несколько раз в роли ответчика, в роли задающего вопросы и в роли других выступающих на собрании.

Третье действие начинается с воспоминания одного из ученых о вводе советских войск в Чехословакию, с которым он связывает факт концентрации всех своих интересов на науке. Затем он рассказывает о своей научной работе и о проблеме, которой он занимается – люминофорах. Далее следуют еще четыре монолога ученых о разрабатываемых ими научных проблемах (доместикация лис, противотоки, ускоритель частиц, применение линейного программирования в промышленности). Темпоральность прямой речи в этом действии не изменена.

«История», рассказанная в этом спектакле, оказывается фрагментарной: ни один из представленных способов работы с документом нельзя назвать предпочтительным.

В первом действии воспоминания уравниваются в статусе с вербальными интервью и фактами, взятыми, например, из книги «Физики продолжают шутить». Поскольку образы в этом действии – собирательные, идентификация зрителя с отдельной историей не может произойти. Вместе с тем, именно первое действие оказывается пространством, где возможны и утопические замыслы, и процесс коммуникации. Интересно, что именно это действие в наибольшей степени актуализирует культурную память как на уровне содержания, так и через актерскую игру. Так, один из диалогов рисует образ идеального ученого, который «поет под гитару, танцует твист, пьет водку, имеет любовницу, мучается различными проблемами, дерзает, борется, профессионально бьет по морде отрицательного физика, а в свободное время жертвует собой ради науки» [27].

Наше предположение, что персонажи в этом действии особенно напоминают героев оттепельного кино, Александровский связал с самим методом вербатима, изменяющим представление об актерской игре и делающей актера – и зрителя – особенно чувствительными к образам речи: «В чем его [вербатима] прелесть? Когда ты снимаешь точный слепок речи, тебе не нужно играть персонажа, потому что только через точную передачу речи – ее семантики, того как человек выстраивает предложения, возникает образ, герой, человек. Это начало влиять на актерскую технику – актер уже не должен показывать персонажа, он

должен точно работать с речью, он должен ее разгадать, расшифровать как код и точно ее воспроизвести. И тогда мы начинаем дорисовывать этого человека – причем каждый чуть-чуть по-своему. И это творческий момент, то есть зритель вовлечен в процесс творчества» [28]. Можно предположить, что повторение речи персонажей во всех их подробностях позволяет актерам (и зрителям) подключать к созданию образов знакомые им детали. В случае спектаклей на тему событий прошлого эти образы, скорее, могут быть почерпнуты из культурных артефактов, нежели чем из непосредственного опыта актера. Это отличает рассматриваемые практики от основанных на вербальных интервью постановках 2000-х, которые, в большинстве случаев посвящены современным реалиям. В частности, существенным фактором, отличающим работу актера в случае с работой с современным ему и историческим контекстами, может быть возможность (или невозможность) его личной встречи с прототипом.

Во втором действии, в каждой из пяти серий вопросов и ответов, текст документа становится источником столкновения различных моделей идентичности. Идентичность обвинителей подписавших письмо понимается в разных репликах как: частное лицо, жители Академгородка, интеллигенция, советский народ — но всегда утверждается негативно. В то время как обвиняемые чаще всего говорят от своего лица, в одной из реплик есть и апелляция к общности – и именно она связана с проблематизацией недавнего прошлого:

– А вы не думаете, что именно так начинался тот массовый психоз, вершиной которого и был 37 год? Мы вправе иметь информацию. Я считаю, что то, что советские граждане обращаются к своему правительству, делает честь советским гражданам.

– Рабочие придерживаются другого мнения.

– Не говорите, за рабочих, говорите от своего имени. [27]

Здесь можно выделить два типа общности, различаемых в зависимости от статуса в них индивидуального опыта. Если в первой позиции он является отправной точкой разговора о «коллективном», то во второй – растворяется за фигурой общности («рабочие придерживаются»). Требование говорить от своего имени как залог возможного разговора об идентичности сопровождается в этом действии формальной невозможностью его выполнить: актеры читают реплики подряд, оказываясь в различных ролях.

Развитие спектакля – переход от одного действия к другому – задается не типом используемых документов, а сменой различных оптик, с помощью которых режиссер исследует выбранное явление. Именно такое устройство спектакля приводит к тому, что заданный в нем хронологический принцип допускает «зазоры». Так, и второе действие, и начало третьего содержат описание эпизодов, когда утопические устремления создателей

Академгородка столкнулись с реальностью: при этом во втором действии речь идет о событии локального порядка (осуждение, которому подверглись подписавшие письмо 46-ти сотрудники Академгородка), а в третьем – национального порядка (воспоминание о вводе войск в Чехословакию). Так, попытка создания сообщества на новых основаниях проваливается сначала на уровне локального сообщества, которое оказывается готовым осудить подписавших письмо (второе действие), а затем – и на уровне государственной политики, положившей конец надеждам «оттепели» (начало третьего действия).

Неудача этой попытки перформативно усиливается в третьем действии: несмотря на то, что именно в нем каждый из актеров произносит только по одному монологу одного из ученых (что должно было бы упростить идентификацию с персонажами), в общем контексте постановки этот переход к частному оказывается возможным только после отказа от участия в современности, результатом «внутренней эмиграции». Таким образом, возможность идентификации с индивидуальной историей означает здесь невозможность общности.

Александровский понимает «документ», скорее, как метод, чем как конкретный материал: «Любой материал можно прочесть как документ» [Александровский]. Эта оптика задает и его понимание истории: настоящее и прошлое соотносятся как текст и контекст, поэтому чтобы понять первое, надо понять второе. При этом для него крайне важно, что речь идет о критическом исследовании: «Все воспоминания про прошлое – сентиментальные. А сентиментальность, любая заранее запрограммированная эмоция тебя парализует» [28]. Однако, в рассуждении об игре актеров в документальном театре, Александровский указывает на физическую механику воспроизведения речи респондента: даже в случае если актер не знаком с ним и не слышал записи интервью, он все равно должен «почувствовать» речь — то есть разгадать ее и воспроизвести, а не просто механически повторить. Таким образом, «эмоция» понимается здесь, скорее, как наличие готовых моделей восприятия, в то время как также физическое повторение речи запускает открытый процесс представления образа как актером, так и зрителем. Можно сказать, что сам спектакль в этом контексте выступает как утопический проект совместного исследования утопии прошлого.

Спектакль Дмитрия Волкострелова «1968. Новый мир», поставленный в рамках проекта «Группы юбилейного года» в Театре на Таганке, исследует различные артефакты, документы и практики, связанные с этой датой. В их число входят выпуски журнала «Новый мир» (и отдельных фрагментов других толстых журналов) за 1968 год, кадры фильма Михаила Калика и Инны Туманян «Любить», последние слова на суде участников «демонстрации семерых», запись «Производственной гимнастики», повседневные практики, ассоциируемые с этой эпохой (игра в шахматы, на гитаре, набор текста на печатной машинке и

т.д.), песни, появившиеся в это время в СССР и в мире («Hello, I Love You» The Doors, «Revolution» и «Back in the USSR» The Beatles, «Вечерний город» ВИА «Поющие гитары» и т.д.).

Фрагментарность охвата исторического периода здесь задана структурой спектакля и выступает как прием. Спектакль состоит из 5 частей («1», «9», «6», «8» и «68») и эпилога, показ которого зависит от решения зрителей. Нумерация этих частей (образующих как название спектакля, так и год, о котором в нем идет речь) указывает на принципиальную неполноту, с которой возможно обращение к прошлому: «Подразумевалось, что в этом спектакле минимум – 68 частей, просто показываются далеко не все. Многие остаются за скобками, в том числе, потому что про все невозможно рассказать» [29]. Невозможность «рассказать все» представляется нам отрефлексированной позицией режиссера о возможностях репрезентации истории в театре. В ответе на наш вопрос о задаче реконструкции в театре истории режиссер разделил музей как место, говорящее о прошлом, и театр, который «всегда про сегодня, даже если мы говорим про вчера» [29]. Прошлое, по Волкострелову, существует в настоящем (в музыке, кино, литературе и т.д.) и влияет на него. Это означает, что прошлое становится таковым, только если оно различимо в настоящем. Именно современный контекст и, в частности, опыт автора определяют отбор фрагментов прошлого для репрезентации.

Этот спектакль можно назвать целым проектом по исследованию культурной памяти о 1968 году. Центральной в спектакле является «часть 6», состоящая из монтажа различных материалов (художественных, публицистических, научных) из выпусков «Нового мира» за 1968 год. Предпринятое Волкостреловым исследование – последовательное чтение всех материалов журнала за этот год – выявляет несоответствие представлений о 1960-х годах (и 1968-м, в частности) как времени свободы и общественных перемен и языка большей части материалов этого знакового для эпохи издания, где эти процессы могли найти — но, как оказалось, почти не нашли — отражение. Герметичность текстов оказывается главным эффектом этой самой продолжительной части спектакля. Он перформативно усиливается способом разделения реплик между актерами: если первые пять длинных реплик оставляют возможность соотнесения актера и персонажа, то последующий монтаж текстов делает это невозможным.

Фрагменты диалогов, включенные в эту часть, могут быть разделены другими фрагментами или приведены одним блоком (распределенные между актерами по ролям или более крупными фрагментами), что создает двойственный эффект. С одной стороны, разделение фрагментов одного диалога настраивает восприятие зрителя на интертекстуальность и

призывает понимать отдельные фрагменты как находящиеся в косвенном диалоге друг с другом. С другой стороны, язык этих фрагментов, в котором нет места прямому высказыванию – даже там, где затрагиваются актуальные политические события, – не позволяет диалогу состояться. Важно отметить, что фрагменты текстов разыгрываются здесь как обмен репликами с соответствующей жестикуляцией и интонациями (например, когда актеры «подхватывают» реплики друг друга). Попытка же следовать этой структуре на уровне содержания постоянно проваливается.

В отсутствующем диалоге здесь находятся и два пласта культурной памяти – советский и зарубежный. Это происходит через трансляцию на задник сцены слов популярных в это время на западе песен групп The Doors, The Beatles, The Rolling Stones. Таким образом, обращение к культурной памяти означает в этой части невозможность идентификации с ней. Этот принцип распространяется и на все апелляции к общности («мы») во фрагментах текстов. Невозможность идентификации перформативно заостряется в «части 68», где актеры неподвижно стоят на сцене под запись «Производственной гимнастики».

Способ представления личных историй изменяется только в «части 8», где, как сообщают титры, «нет места театру». Здесь актеры выходят в проходы зрительного зала и вполголоса читают отрывки из последних слов на суде Ларисы Богораз, Павла Литвинова, Вадима Делоне, Владимира Дремлюги и Константина Бабицкого. Эти отрывки проецируются на задник сцены, причем этот показ начинается с одной речи, затем добавляется вторая, и т.д. Анимация текстов устроена так, что каждый из текстов транслируется в отдельной части экрана (за исключением небольших наложений), что позволяет выбрать одну или несколько речей и следовать за ними. Можно сказать, что в этой части происходит, выражаясь словами Ассман, обмен «индивидуальными вариантами общих воспоминаний». При этом подобный обмен допускается только при условии отказа от театрализации: поскольку мы не видим (и почти не слышим) произносящих слова актеров, идентификация с персонажем оказывается невозможной.

При близости эстетик этих двух спектаклей, в них есть различие, касающееся соотношения участия зрителя и возможности общности. Если в «Элементарных частицах» зритель большую часть действия подключен к процессу воссоздания мира прошлого, но никак не влияет на его структуру, то в «1968. Новый мир» идентификация оказывается почти полностью невозможной, но от зрителя зависят границы и смысл всего спектакля. Это связано с тем, что зрители могут выбрать (проголосовать), будет ли у спектакля эпилог. По словам Волкострелова, наличие возможности сыграть эпилог стало центральным и для работы актеров: «Мне кажется, именно эта история очень вдохновила актеров. <...> Нам нужно все

сделать так, чтобы зрители проголосовали за эпилог» [Волкострелов]. В этом спектакле, в отличие от «Элементарных частиц», материалом является не живая речь, которую актер должен как можно более точно воспроизвести, а тяжеловесный письменный текст, связи между фрагментами которого постоянно нарушаются.

Представляется важным, что эпилог включает только одну историю – музыканта Джорджо Мородера, основоположника музыки диско. Хотя на сцене нет актера, который бы его исполнял, мы слышим голос Мородера (фрагмент интервью с ним), его музыку и читаем проецируемый на задник перевод этого фрагмента на русский язык. Звучащая речь здесь не расходится с читаемым текстом. В этой речи его собственная история соединяется с фактом культурной памяти – появлением целого музыкального направления. Поскольку на сцене нет актеров, с которыми можно было бы связать эту историю, соотнести себя с ней может любой из них — или зрителей. Таким образом, в эпилоге появляется возможность связать культурную память и частную историю через присоединение к глобальной культуре, от которой, как это следует из спектакля, была отделена советская культура. Залогом этой возможности становится как выбор аудитории, так и предшествующий ему совместный труд актеров и зрителей.

Спектакль Андрея Стадников «СЛОН» представляется нам важной попыткой не просто обращения к травматичному опыту прошлого, но и поиска способов его преодоления. Спектакль состоит из трех частей, играемых в трех разных пространствах. Отличительной особенностью постановки является ее принципиальная неповторяемость: она игралась несколько раз с полугодовыми интервалами и каждый раз — в новом пространстве. У всех этих пространств, по словам режиссера, был статус «временности»: так, постановка, которую видели мы, игралась в строящемся здании торгового центра. По мысли композитора Дмитрия Власика, зритель должен был находиться в «исчезающем спектакле», в пространстве, «которое меняется на его глазах» [31].

Если пространство первого действия было приближено к пространству лагерного театра (стандартная сцена-коробка, небольшое пространство, возможность концентрации внимания), а второе действие происходило в промежуточном пространстве, вокруг которого можно было свободно передвигаться, то в третьем действии пространство было принципиально открытым (на увиденном нами показе это был большой зал с высокими потолками и огромными окнами, сквозь которые был видна оживленная жизнь центра Москвы), при этом позиция зрителя постоянно менялась за счет передвижения актерами скамеек, на которых они сидели.

Основу первой части составили смонтированные Стадниковым пьесы Льва Славина «Далекое», Александра Афиногенова «Интервенция», Алексея Арбузова «Таня». Эти тексты объединял факт, что они игрались в лагерном театре. По словам режиссера, этот монтаж является результатом прочтения пьес в контексте именно этого факта. Из получившегося текста ушли почти все сюжетобразующие события и главные персонажи, кроме Тани. На этот текст была наложена «репрессивная партитура», созданная хореографом Александром Адрияшкиным, задававшая физические рамки движения актеров и также, как и оптика формирования текста, связанная с переживанием несвободы.

Как и для Александровского, для Стадникова важной оказывается идея контекста: «Зная, что они [пьесы] шли в лагере, ты совсем по-другому начинаешь их читать» [31]. Этот «контекст» задается не прошлым, но настоящим — то есть пьесы, игравшиеся в лагерном театре осмысляются из перспективы того, как мы сегодня представляем себе ГУЛАГ. По Стадникову, этот контекст позволяет актерам также подключиться к этой теме. В этом смысле, как и у Александровского, актер наделяется большой степенью свободы в интерпретации содержания темы и своего собственного к ней отношения. Более того, это отношение оказывается обязательным условием работы актера: Стадников говорит о ней в терминах труда, который позволяет выйти за пределы привычных актерских средств («Это и есть их работа как актеров и как людей» [31]).

Важно отметить, что для режиссера само обращение к теме лагеря требует определенной этики: «Есть момент ответственности: вроде негласного правила — если ты не был, не говори. Если хочется сказать, но ты не можешь сказать про это, ты ищешь способ сказать по-другому, не пытаешься симитировать то, что ты не знаешь, а честно поискать пути соотнесения себя с опытом, который ты себе как-то представляешь и о котором думаешь» [Стадников]. Таким образом, временная дистанция по отношению к прошлому не оказывается здесь препятствием к идентификации себя с ним. В то же время Стадников понимает связь прошлого и настоящего в категориях физического ощущения: «Дело не в том, чтобы говорить про лагерь, а в том, чтобы что-то пережить, что тебя соотнесёт чисто физически с каким-то человеком, с какой-то возможно тяжёлой историей» [Стадников]. Прделанная каждым по отдельности работа и есть в этом контексте возможность соотнесения с прошлым. Ее аффективный потенциал при этом распространяется и на зрителя, передвижения которого в третьем действии буквально зависят от физического труда актеров. Несмотря на то, что зрительская свобода в этой ситуации ограничена, режиссер отметил, что зритель может обратить на это внимание, а может и не обратить. Таким образом, использование аффективных

инструментов не обязательно означает невозможность критической — и этической — позиции. Так, почти на каждом показе есть люди, которые встают с тележки и садятся на нее только после того, как актер или актриса ее передвинули.

Первые 20 минут третьего действия происходит своеобразная перенастройка взгляда — в темном зале ничего не происходит, за исключением фонового шума на экране в стороне. Когда начинается первый монолог — сцена из фильма «Горькая луна», — источник звука 4444 остается невидимым для зрителя, что стирает границу между живым и записанным звуком. Стадников говорит о важности расширения возможностей зрения: несмотря на то, что оно определенным образом организуется за счет передвижений зрителей (скамьи со зрителями могут быть передвинуты к далеко отстоящей от действия точке или вообще повернуты к стене или окну), у них все равно остаются в распоряжении разные сценарии восприятия. Само действие организовано на пересечении театральных и заданных кино типов зрения и балансирует между полным подчинением структуре и свободным действием с опорой на структуру.

Основу этого действия составляют линии персонажей фильмов «Мастер» Томаса Андерсона, «Конформист» Бернардо Бертолуччи, «Горькая луна» Романа Полански, «Бронсон» Николаса Рефна и «Голод» Стивена МакКуина, фрагменты из которых разыгрывают актеры. По Стадникову, эти фильмы представляют примеры пяти различных способов реакции на травматическое событие. В этой связи очень важно отметить, что ни репрессии, ни, собственно, история не являются темой этой постановки. Хотя в некоторых из выбранных для третьего действия фильмах есть исторический контекст (как например, в фильме МакКуина о событиях Ирландской голодовки 1981 года), он становится материалом для глобальной рефлексии о травме и возможностях ее преодоления. Подобное измерение этой рефлексии задается как изменением пространства спектакля (от сцены-коробки лагерного театра — к принципиально открытому и работающему с внешней средой пространству большого зала), так и выбором материала (от советских пьес к западным фильмам, никак тематически не работающих с темой ГУЛАГа и вообще не обращающихся к российскому/советскому контексту). Обращение к травматичному опыту осмысливается Стадниковым исключительно как индивидуальное. Более того, он использует именно эту категорию для объяснения выбора западного кино, которое рассматривало «в более индивидуализированном ракурсе частные случаи переживания травм и разного рода заключений» [31].

Если третье действие показывает сценарии существования «после» травмы, то второе действие можно назвать попыткой приближения к травме. Это действие выполняет

связующую роль между первым и третьим — причем как пространственно, так и тематически. Композиция Дмитрия Власика «4:48», в которую входит чтение фрагментов из пьесы Сары Кейн «4.48 Психоз», ограничена передвижением набора железных модулей с одного места на другое (таким образом, чтец успевает прочитать эти фрагменты больше чем один раз). Текст Кейн позволяет соотнести себя и с тем, кто совершает насилие, и с жертвой. Несмотря на то, что в этом действии нет персонажей (фрагменты из текста Кейн зачитываются по карточкам), Стадников говорил в связи с ним о «виртуальном герое, который не пережил [его]». Таким образом, это действие указывает на принципиальную разорванность памяти о жертвах, которая не может транслироваться напрямую. Если в первом действии речь идет о взгляде на прошлое из контекста настоящего, а второе действие тематизирует его как травму — то есть как что-то, что невозможно преодолеть изнутри, то третье действие смотрит из этого контекста на ситуацию «после» травмы, исследуя сценарии реакции на нее.

В заключение, мы хотели бы отметить, что несмотря на различия в формулировании этими тремя режиссерами эстетических задач, их практика и ее интерпретация обнаруживают близкое понимание театральной и исторической темпоральности. Все они понимают прошлое как что-то, что не просто влияет на настоящее, но может быть найдено в нем в виде следов. Именно настоящее задает взгляд на историю, выхватывая из нее отдельные фрагменты и погружая их в тот или иной контекст. «Документ» здесь понимается не как материал, а как метод его историзации из выбранной авторами перспективы. Это понимание документа особенно отчетливо выражено в первом действии спектакля «СЛОН», материалом для которого стали художественные произведения, но которые делает «документами» именно контекст (т.е. пьесы 1920-30-х годов, рассмотренные в контексте их постановок в лагерном театре).

Подобная оптика оказывается связана с определенной этикой и техникой актерской работы. Андрей Стадников напрямую связывает ее с особенностями темы репрессий, к которой невозможно подходить напрямую (т.е. изображать). Рамка «контекста» позволяет актерам включить свой собственный опыт в репрезентацию материалов, что понимается всеми тремя режиссерами как способ выхода за пределы отработанных актерских техник. Для зрителей это также дает возможность подключиться к совместной работе. Семен Александровский связывает происхождение этого понимания документа с техникой вербатим, подразумевающей не изображение персонажей, а как можно более точное проникновение в их речь.

Интересно, что эта методология применяется режиссерами и в отношении не передающего живую речь материала. Решающую роль приобретает не происхождение материала, а особенности его экспонирования. Множественность способов обращения с «документами»

не позволяет типологизировать постановки на исторические темы исходя из особенностей материала, как это предложил Рокем. В этом аспекте их отличает гибридность. Так, в «Элементарных частицах» и «1968. Новом мире» «прямая речь» составляет только одно действие (из трех и пяти, соответственно), в остальных же действиях прошлое отстраняется в целях лучшего понимания настоящего. Случай «СЛОНа» немного отличается тем, что о лагере напрямую там вообще не говорится. Однако исчезая из темы, «лагерь» становится контекстом для восприятия прошлого и его следов в настоящем. Прошлое в этих постановках никогда напрямую не отождествляется с настоящим, а моменты их столкновения предстают открытыми для выбора зрителя. В этом, как нам представляется, и заключается этическое значение документа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результатом исследования способов формирования новых сообществ в перформативных практиках XX века в России, выполненном на материале нескольких исторических примеров (театральных экспериментов 1920-х, перформативных практик 1970-х и практик коммеморации 2000-х) стала возможность, выявить и сопоставить условия и эффекты формирования сообществ. В отличие от образов коллективности, таких как например коллективное ритмизованное движение или социальная скульптура, коллективная фотография или ее кинетическая форма – массовые праздничные демонстрации, в нашей работе мы говорим о метафорах и других риторических приемах рефлексии связей или структуры, или моделей коллективности. Вслед за философами сообщества, разделяем представление об обществе и сообществе и исследуем последнее [32]. То есть, нас интересует идеи, ценности и метафоры, предшествующие коллективному выражению, действию. Сами театральные взаимодействия, театральные коммуникации, театральную реальность мы видим как репрезентацию коллективных представлений, идей и моделей.

Так метафора коллективного тела акустических практик 1920-х и его настройка, отладка, баланс, приведение к гармонии как цели коллективной работы в результате исследования оказалась плотно связано с усиливавшейся роли руководства дирижера (режиссера). А в зрелищах с использованием исторических документов 2010-х годов существование вместе, бытие вместе оформляется через представление о коллективной памяти. Сценические дебаты о возможности/невозможности реконструкции исторической реальности замещают принципы политической общности, основанные на моделях будущего.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Таиров А. Прокламации художника. [М.], [1917].
2. Пиотровский А. Основы самодеятельного искусства // За советский театр! Сб. статей. Л., 1925.
3. Жемчужный В., Иркутов А., Никулин В. Вечер книги в клубах молодежи (Опыт массовой художественной агитации за книгу). М., 1924.
4. Шульпин А. Самодеятельный театр 20-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917-1932. СПб, 2000. С. 98-142.
5. Евреинов Н. О новой маске (автобио-реконструктивной). - Пг: «Третья стража», 1923. – 45 с.
6. Von Geldern J. Bolshevik Festivals, 1917-1920. - Berkeley: University of California Press, 1993. – 316 с.
7. Шульпин А. Красноармейский и рабоче-крестьянский театр периода гражданской войны и военного коммунизма // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1917-1932. СПб, 2000. С. 64-97.
8. Смышляев В. Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание» // Горн. Издание Московского Пролеткульта. - 1919. - № 2–3. - С. 82–90.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. - М.: Play&Play : Канон-Плюс, 2015.
10. Бобринская Е. Коллективные действия как институция
11. Гройс Б., Манастырский А. О названии Коллективные действия/ Канал podjachev Youtube, опубликовано 12 февраля 2011. https://www.youtube.com/watch?v=9nht_QzmzYQ (ссылка проверялась 23 октября 2017 года)
12. Тупицын В. Коммунальный постмодернизм. Русское искусство второй половины XX века / Виктор Тупицын. М.: Ad Marginem, 1998. – 206 с.
13. Поездки за город [Текст]: [о группе "Коллективные действия": сборник] / А. Манастырский [и др.]; [Манастырский А.В., сост.]; Коллективные действия. - Вологда: Полиграф-Периодика, 2011-
14. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
15. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. 1995. - №4, – С. 133-154.
16. Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр, №2. 2011. Цит. по URL.: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/>.
17. Rokem F. Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre. — Iowa City: The University of Iowa Press, 2000. — 215 pp.
18. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». — М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
19. Якубова Н.О. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е—2010-е годы. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 376 с.
20. Козеллек Р. «Пространство опыта» и «горизонт ожидания» — две исторические категории // Социология власти. 2016. № 2. С. 149-173.

21. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. — М.: Новое издательство, 2007. — 348 с.
22. Нора П. Франция-память. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского Государственного Университета, 1999.
23. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас, №2-3. 2005.
24. Артог Ф. Какова роль историка во все более «презентистском» мире? // Интернет журнал gefter.ru, 15.03.2013. URL.: <http://gefter.ru/archive/8000>
25. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 328 с.
26. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. — New York: Columbia University Press, 2012. — 307 pp.
27. Александровский С., Дурненков В. Элементарные частицы (текст инсценировки) // Архив Семена Александровского. — 22 ноября 2014.
28. Интервью с Семеном Александровским // Архив автора. — 2016.
29. Интервью с Дмитрием Волкостреловым // Архив автора. — 2016.
30. Волкострелов Д. 1968. Новый мир (текст инсценировки части б) // Архив Дмитрия Волкострелова.
31. Интервью с Андреем Стадниковым // Архив автора. — 2016.
32. Нанси Ж.-Л., Петровская Е. Для одного нет смысла / Невозможное сообщество. Научно-Исследовательское издание. Антология. М.: Московский музей современного искусства. 2011.