

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

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

**Лаборатория как институциональная и художественная
структура в театральном искусстве XX-XXI в.
(советский и российский контексты)**

Москва 2019

Аннотация. В данной работе театральная лаборатория рассматривается как паратип события в искусстве соучастия.

Abstract. In this study, the theater laboratory is presented as a paratype of Partitipatory art.

Лидерман Ю.Г. старший научный сотрудник ШАГИ ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Золотухин В.В. старший научный сотрудник ШАГИ ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

Склез В.М. научный сотрудник 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 2018 год.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
1 Лаборатория театра участия. Метод Надежды Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности	6
2 «Лаборатория», «эксперимент», «метод» в понимании Анатолия Васильева.	15
3 Лаборатории ритуалов памяти в театре 2000-х.	26
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	33

ВВЕДЕНИЕ

Исследования театра сегодня предполагают необходимость концептуального переопределения предмета изучения. В эстетике соучастия, чья теория приобрела в последние годы большое влияние, функции действия, сцены, пространства спектакля, зрителя коренным образом изменены. Значит ли это, что театральные исследования должны смениться исследованиями социальных взаимодействий? Или в истории театральной практики есть казусы, которые позволяют увидеть сегодняшний театральный мейнстрим одним из способов коммуникации между режиссерами и актерами разных поколений? В данном исследовании *театральная лаборатория представлена как паратип события искусства соучастия?*

Происхождение, распространение, освоение формы лабораторного театра в европейской художественной жизни XX-XXI веков можно рассматривать как предтечу тех стилистических и теоретических изменений в театре, которые сегодня осмысляются в критике главным образом через представление об искусстве соучастия и иммерсивном театре.

Формы тренинга или лабораторий в рамках школы (обучению методу), практиковавшиеся в театре XX века, где каждая новаторская революционная театральная система так или иначе имела свой тренинг и упражнения на освоение техники, можно рассматривать как образец для тех “заданий” или “сценариев”, которые получают или которые реализуются участниками (зрителями в первую очередь) в искусстве соучастия.

Понятие «лаборатория», как метафора, как название мероприятий, как театральная форма, чрезвычайно распространилось. То есть буквально сегодня слово лаборатория сменила частотно такие названия как «мастер-класс», «семинар», «мастерская», «воркшоп». В истории коллективных искусств были разные попытки называть временные коллективы, мероприятия (краткосрочные и продолжительные), в которых люди собираются для того, чтобы что-то изучить, или что-то сделать вместе.

С чем связано это обилие лабораторий сегодня? Носит ли распространение лабораторной формы работы сегодня характер набирающей популярности культуры соучастия, можно ли объяснить распространение понятия лаборатория модным заимствованием из других сфер культуры?

С одной стороны, историческая перспектива рассмотрения этой проблемы дает нам возможность говорить о том, что появление и распространение понятия лаборатория в художественных практиках XX века связана с разработкой научных метафор или метафор научности в искусстве и гуманитарном знании. С другой стороны, можно сказать, что в

театральной жизни лаборатория как попытка переноса научной организации внутрь театральной культуры происходит на историческом фоне, в котором знание в эпоху нового времени заимствуют театральные формы, формы зрелища, формы показа и т.д.

1 Лаборатория театра участия. Метод Надежды Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности

Общедоступный театр начал работать при Лиговском народном доме (иначе он назывался «Дом Паниной») в 1903 году. В 1905 возникло еще одно предприятие под руководством Гайдебурова и Скарской: Передвижной театр. В обеих труппах были заняты практически одни и те же актеры, однако сильно различалась форма работы. Общедоступный театр ориентировался на аудиторию народного дома, состоящую, в основном, из рабочих и их семей, и обычно давал представления раз в неделю на его сцене. Передвижной театр жил, как явствует из его названия, гастролями и ориентировался на гораздо более разрозненную в социальном отношении публику российских провинциальных городов, как крупных, так и малых.

До революции интерес Павла Гайдебурова, в основном, вращался вокруг проблем репертуара театров при народных домах и приемов игры для народной аудитории. Но события Февральской революции толкают театр к изменениям. Насколько можно судить по ранним статьям Павла Гайдебурова, импровизационный метод, на котором мы остановимся ниже, не занимал важного места в первое десятилетие работы театра. Однако после 1917 года постепенно прекращают свое существование народные театры и дома, и в изменившихся условиях Павел Гайдебуров и Надежда Скарская в конце 1917 – начале 1918 годов начинают создавать театральные студии для рабочих при заводах. Так возникает, например, студия при Литейном Орудийном заводе, а также студия при Лиговском народном доме. Вскоре была создана студия Передвижного Театра, чуть позже получившая название Палестры, работавшая под руководством Надежды Скарской. В 1919 году работа была также развернута на курсах при Институте Внешкольного Образования (где был создан театральный факультет), где Скарской и Гайдебурову помогал их ученик Дмитрий Щеглов. На этих курсах готовили будущих театральных инструкторов для провинции и армии. Все вместе и есть институциональная рамка, в которой развивался «метод Скарской» или, как иначе называл его Павел Гайдебуров, метод «творческой игры».

Опыты Павла Гайдебурова, Надежды Скарской и их учеников находят отчетливые переключки с тем, как развивал идеи импровизации в те же годы итальянский драматург Луиджи Пиранделло. Его пьесы продолжают привлекать внимание сегодня в контексте возможной антропологической перспективы на театр, актерскую игру и импровизацию. Речь идет о нашедшей выражение в его пьесах идее необходимости «маски» – в широком смысле – не для сокрытия, но как условия формирования субъектности. Реального,

которое самому себе дает маску и наделяет себя подобием, как пишет о драмах Пиранделло французский философ Ален Бадью [1].

Обычно Павел Гайдебуров и Надежда Скарская писали о своем методе как о комплексе из пяти типов упражнений, или пяти ступеней импровизации. Остановимся на этом подробнее.

Пять ступеней импровизации – звенья в системе развития *художественного чувствования – переживания и его пластического изображения – игры*, и каждая носит в себе “зерно живых творческих возможностей”, пишет Гайдебуров [2]. Интересно отметить, что изложенная им ранее концепция театра, основанная на принципе обучения сочувствию с помощью театра (или, несколько иначе, обучению рабочей аудитории зрительству), здесь не прерывается, а получает новое направление: но речь идет не об обучении восприятия спектакля в качестве зрителя, как было раньше, а формах непосредственного участия в спектакле.

На самой первой ступени исполнителям – каждому в отдельности – предлагалось симпровизировать этюд на определенный сюжет. Первая ступень, согласно Павлу Гайдебурову, направлена на выявление связи внутреннего и внешнего через слово, когда исполнителю дается отрывок, излагающий мысли, чувства и условия, которые приводят персонажа к слову. Вторая ступень — сочетание переживаний, приводящих людей к диалогу, обмену мыслями и чувствами, “*созревшими для слов*”, пишет Павел Гайдебуров [2]. На 2-й ступени исполнителю предлагался сюжет и текст. Третья ступень – импровизационная игра на тему, “*подробно изложенную в повествовательной форме*” [2], выполнение которой требует импровизационного же создания диалога. Предлагалось симпровизировать этюд, включающий несколько действующих лиц, с подробно изложенным инструктором сюжетом. Пример: «Муж возвращается после года заключения в тюрьме. За ним приехал брат. Больная жена и сестра ждут дома. Жена очень волнуется. Наконец шаги на лестнице... Еще минута и они встретились после года разлуки» [2]. Четвертая ступень – диалог, который, однако, изолирован из контекста (задача “разгадать все переживания, положения и образы, которые таятся за диалогом (разговором), и который мы как бы слышим в жизни со стороны, или же читаем в отрывке неизвестного нам драматического произведения” [2]). Разгадка и воплощение, уточняет Павел Гайдебуров, это и есть в данном случае творческий процесс. «Единственным законом распределения ролей и слов является для них [исполнителей] оправдание диалога, – логическое и психологическое» [2]. Последняя пятая ступень – самостоятельное, внешне ничем не обусловленное творчество исполнителей. «Исполнителям предлагается тема, как

сжатая формула, заключающая в себе импровизационные возможности будущей игры, например: «Цель оправдывает средства», или «Поспешишь – людей насмешишь» [2]. «Игра исполнителей, без всякой подготовки, предварительного уговора и определенной заранее темы, – подытоживает Павел Гайдебуров, – есть завершенное развитие пятой ступени и может служить последней, шестой ступенью творческой игры» [2]. Интересно, что заканчивается статья утверждением о том, что метод обогащает деятельность человека новыми творческими возможностями, а самого человека, «наряду с замечательнейшим открытием Жак-Далькроза в его системе ритмической гимнастики, приближает к пленительному образу будущего “Творческого Человека”» [2].

В годы, последовавшие за революцией, Павел Гайдебуров стремился обосновать характерную оппозицию импровизации как технического приспособления импровизационному методу. То есть, противопоставить импровизационный театр, понятый как практика, замкнутая на проблемы театральной выразительности, театру как антропологическому инструменту.

Понять лучше, как понимали возможности этой техники Гайдебуров и Скарская, помогает сравнение их текстов друг с другом. Одной из особенностей стиля описания Скарской собственного метода было почти механическое соединение терминологии, которой пользовался Станиславский и его ученики, с ключевыми символистскими понятиями. В фокусе ее внимания была музыкальность, что, в целом, несомненно характерно для символизма. «В каждом своя мелодия. Входя в мир, человек присоединяет свою мелодию к общемировой. И чтобы познать тайну отдельного человека, надо услышать его мелодию» [3]. Текст Скарской дает интереснейшие примеры соединения понятий «тайна» и «основная эмоция» (говоря о первой ступени импровизации, она пишет: «для этого сначала определяем тайну или основную эмоцию»), уравнивания понятий символистской эстетики и нарождающейся «системы» Станиславского.

Насколько можно судить, Надежда Скарская очень чутко восприняла характерное для Станиславского понимание театра как самоподавляемого медиума, где коммуникация должна происходить в обход собственно речи или языка телесных жестов. Понимание (а лучше сказать, интерпретация) Скарской Станиславского и те цели, которые она ставила перед обучающимися с помощью импровизаций, близко совпадают с современными интерпретациями «системы»: «Фактически, тело актера, по Станиславскому, предстает не как физический организм, а как аффективное тело. И задача психотехники – научить актера коммуницировать с помощью аффектов, а не с помощью слов и жестов, в которых мы все давно уже клишированы», – пишет О.[4].

В импровизационном методе Скарская видела новый инструмент создания спектаклей, помогающий решить конфликт между драматургическим текстом, данным актеру, и индивидуальными переживаниями актера. Она разделяла характерное для Станиславского недоверие в театральной работе к литературному слову и поиски оправдания попыток присваивания этого априори «чужого» текста. Как и Станиславский, Скарская пыталась найти способы оправдания театральной ситуации, превращения «неправды», лежащей в ее основе, в «правду». В фигуре суфлера для нее был сосредоточен разрыв между актером и тем словом, которое ему как бы предоставляется извне: «Зачем *слово*, которое шипит передо мной человек совершенно чужой моему творчеству, если нет того, что *вызвало* это слово» [3]. Речь идет о скорее типичной для первой половины века критике литературного театра, и поэтому в ее методе особое внимание уделяется либо созданию собственного текста, либо присвоению текста чужого через переживание воображаемых ситуаций.

Случай Надежды Скарской и Павла Гайдебурова интересен еще и тем, что отказ от драмы толкнул их к поэтическим, недраматическим текстам, положенным в основу так называемых инсценировок. Это могли быть поэмы (как, например, в поставленной в 1922 году композиции «Ветер, ветер на всем божьем свете», в основе которой лежала поэма А. Блока «Двенадцать»), или же отдельные лирические стихотворения, как в «Мессе в память Тургенева» (1918) или «Зеленом шуме» (по Некрасову). Собственно, Передвижной одним из первых после революции обратился к практике создания инсценировок на основе поэтических текстов, которая позднее получит очень широкое распространение в раннесоветском театре и станет мощным ресурсом для обновления сценического языка. Хотя здесь же нужно заметить, что спектакли, поставленные на основе поэтических текстов, не составляли основу репертуара Передвижного театра. Поэтические постановки скорее были *одним из направлений* его деятельности. Обычно обращение к лирическим текстам как материалу для инсценировок объясняется дефицитом современных пьес в первые послереволюционные годы, с чем можно смело согласиться. Но вместе с тем, обращение к инсценировкам поэзии неслучайно совпадает с поворотом театра к импровизационным методам работы. Более того, поэтические спектакли этих лет ставились в Передвижном именно с помощью импровизационного, или, как бы мы сейчас сказали, этюдного, метода.

Остановимся на том, в чем видел цели использования импровизационного метода Гайдебуров. Его рассуждения об этом можно найти в книге «Театральное дело внешкольника (Организация народных театров). Лекции П.П. Гайдебурова, читанные на

инструкторских курсах в ноябре и декабре 1918 г.», где изложены как конкретные примеры использования импровизационного метода в работе с учениками, так и некоторые предпосылки работы (объясняющие, между прочим, почему Григорий Авлов и Адриан Пиотровский, главные идеологи ленинградской самодеятельности, считали для себя важным провести размежевание с подходом Гайдебурова и Скарской). В книге Гайдебуров обращается к инструкторам, которые со временем должны были отправиться работать и развивать народный театр в провинции. Образцы подлинного искусства, – музыки, живописи, театра – пишет Гайдебуров, могут быть введены в народную жизнь лишь со временем. «Нужно подходить к решению задачи с двух сторон, путем привлечения местных культурных сил к общественной жизни, через художественные формы общественной жизни, – вот это то слово, которое просилось у меня с языка, – нам нужно создать именно *художественные формы общественного быта*, и, с другой стороны, привлечь к жизни народных масс уже подлинное настоящее искусство, подлинное настоящее, не сниженные образцы художественные не только театральные, но и других искусств» [2].

Импровизационный метод, таким образом, должен был породить эти *художественные формы общественного быта*. Но обращает на себя внимание, что у Гайдебурова эта практика рассматривается внутри, в целом, просветительской программы раскрепощения народных творческих возможностей. Метод импровизации, по мысли Гайдебурова, должен был высвободить «творческие силы народа», дать сложиться истории на сцене в естественном, как казалось ему и Скарской, виде, в обход диктата «литературы». Гайдебуров, в целом, после революции остался верен сформировавшимся ранее взглядам, согласно которым миссия театра заключалась в высвобождении потенциала народных творческих сил. Исходной точкой для Павла Гайдебурова в цитируемой выше статье служит то, что игра помогает раскрытию творческих свойств, «присущих в большей или меньшей степени каждому человеку». Игра, согласно Гайдебурову, помогает приблизить его к «творческому действию».

Стихийная театрализация в годы гражданской войны, многократно описанная самыми разными авторами и выражавшаяся в стремительном росте числа любительских театральных студий в России, возможно, и стала для Павла Гайдебурова индикатором готовности к работе с исполнителями-непрофессионалами. Но в отличие от своих учеников, Гайдебуров после 1917 года не превратился в апологета большевизма и, насколько можно судить, прохладно относился к Пролеткульту, в Ленинграде исторически тесно связанному с Лиговским народным домом. В его книге «Народный

театр» совершенно недвусмысленно высказаны идеи об автономии искусства, от которых он не отказывался и в 1918 году, когда ее писал, и позднее. «Но все же уместно напомнить и теперь о том, что театр не должен быть обращен в арену политической борьбы, совершенно также, как и в средство политической или социальной пропаганды, и свобода театрального художественного слова должна быть оберегаема всеми возможными к тому средствами, и лучшее из них – пользование этим словом только в целях художественных, т.е. общекультурных» [5]. Можно предположить, что обращение Гайдебурова к любительству было связано с эволюцией от обучения зрительству к обучению исполнительству, преследующему те же цели.

Чтобы дать представление о дальнейшей эволюции импровизационного метода, необходимо рассмотреть деятельность театра максимально широко, попытаться понять связи, которые существовали между основателями Передвижного театра и их учениками, в послереволюционные годы занимавших часто противоположные своим учителям позиции, несмотря на близость методов. На этом фоне особенно интересно то, как совершенно иначе (по сравнению с учителями) понимали и использовали импровизационный метод Дмитрий Щеглов, Николай Виноградов и другие.

Николай Виноградов (1893-1967) был первым руководителем Красноармейской театрально-драматургической мастерской. Его постановка «Свержение самодержавия», построенная на автобиографических этюдах исполнителей-красноармейцев, стала одним из первых широко признанных опытов агитационного театра. «Свержение самодержавия» также игрался на площади Зимнего дворца в 1919 г., а его пространственное решение (две платформы «реакции» и «революции», противопоставленные друг другу) позже отозвались в постановке «Взятие Зимнего дворца». В «Свержении самодержавия» принимали участие Е. Головинская и В. Лебедев, актеры Передвижного театра. Сам Виноградов начинал с того, что разрабатывал в 1918 г. с курсантами Инструкторских курсов композицию «Бурлаки на Волге», где впервые опробовал методы коллективной драматургии в своей работе. Речь идет о краткосрочных красноармейских курсах при Институте Внешкольного Образования, где вместе с Виноградовым также преподавал Д. Щеглов (1898-1963). В более поздние годы Дмитрий Щеглов был известен, в основном, как драматург. Однако на рубеже 1910-20-х, в самом начале своей карьеры, он был ближайшим сотрудником Павла Гайдебурова и Надежды Скарской в работе с любителями и будущими инструкторами, а также ставил массовые действия, сам работал инструктором самодеятельности, в том числе, в Пролеткульте. Его воспоминания об этой работе проливают свет на характер студийных экспериментов по «методу Скарской».

«К концу курса, – писал Дмитрий Щеглов, – было приступлено к работе над массовой сценой. Первая пробная для 8-10 человек изображала эпизод из жизни бурлаков, вторая для 30-40 человек из крестьянского движения в 1861 г. в дер. Бездна.

Методы работы были строго импровизационны. Мною была рассказана история этого движения, описаны некоторые типы и дан момент чтения манифеста. Путем целого ряда импровизационных работ, где ни слова, ни более подробное действие не были даны, вырабатывался текст и сценическое действие. Правда в переживаниях и в движениях толпы иногда достигала большой степени выразительности» [Щеглов, 1919].

Дмитрий Щеглов писал, что в работе над историческим спектаклем о крестьянских бунтах он попутно выяснил для себя вопрос о задачах театра. “Здесь я определенно встал на строгое реальное и практическое значение театра, быть может, сузив его задачи, отбросив толкование театра, как места служения искусству, и оставив только понятие театра, как место пропаганды, проведения определенных идей, иными словами, разбирая театр не как самоцель, а как средство в культурно-строительной работе, как средство для непосредственного и наиболее легкого, по сравнению с книгой или лекцией и митингом, давления на мысли, чувства и вкусы зрителей...” [6]. Это определение по-своему замечательно, поскольку близко совпадает с тем, что сегодня принято называть “социальным театром”, практикой, который использует возможности театра, не ставя самоцелью создание спектакля, но используя их как инструмент. Эта точка зрения была близка многим режиссерам, связанным в этот период с Передвижным театром. Кроме вышеперечисленных Виноградова и Щеглова, упомянем здесь Виктора Шимановского (1890-1954), чья практически забытая сегодня «Центральная агитационная студия» представляет интерес хотя бы потому, что была организована как коммуна. Критиком Передвижного театра с начала 1920-х был известный переводчик, историк театра Адриан Пиотровский, но анализ его ранних теоретических текстов показывает, что в период работы в красноармейской самодеятельности он находился под сильным влиянием метода Гайдебурова и Скарской.

Григорий Авлов (1885-1960) был одним из создателей ленинградского «Красного театра», идеологом, впоследствии историком советской самодеятельности и автором многочисленных пособий. Еще одно имя, которое стоит в этом ряду – Алексей Арбузов (1908—1986), также в середине 1920-х начинавший в театре Гайдебурова, но реализовавшийся, конечно, гораздо позднее всех вышеперечисленных выходцев из Передвижного. Практика перечисленных режиссеров оказывается близка лабораторному театру именно в отказе признавать законченный спектакль целью своей деятельности.

Объединяет этот круг, кроме того, ориентация, с одной стороны, на студийную работу, подразумевающую особую студийную этику и целеполагание, отличное от традиционного театра. Вторая особенность – ориентация на методы, особенно в период гражданской войны, находившиеся на стыке художественной и социальной работы. В этом они следовали за своими учителями, для которых 1917 год был переломным.

Остановимся еще на одном примере из Дмитрия Щеглова. В нем описана сцена, над которой он работал со студийцами: «*Баррикада или окоп. Последний момент боя. Защитники (красные) расстреливают последние патроны. Звонят по телефону. Связь порвана. Один убегает с донесением. Врываются белые. Лицом к лицу сталкиваются отец и сын.*

Упражнение длилось в двух вариантах: отец – красный и сын белый и наоборот. Придумывание финала этой встречи вызвало горячие споры. И на этой психологической теме удачно можно было вскрыть и проверить, как восприняты вопросы гражданской войны, диктатуры пролетариата, смычки с крестьянством и т.п.» [7].

В этом примере интересны возможности, которые открывает сцена, ситуация репетиции и форма этюда для проигрывания разных вариантов развития событий и возможности ставить себя на место разных персонажей в ситуации конфликта. С похожим мы сталкиваемся в сценариях, описанных драматургом-пролеткультовцем Николаем Каржанским [8]. Он был ревностным сторонником коллективного написания пьес силами студийцев и в одной из своих книг приводил сочиненные студийцами сюжеты, в центре которых также часто находятся конфликты родственников, прямо или косвенно вызванные социальными преобразованиями. Причина очевидна: это было очень близко аудитории студий и отсюда градус споров, о котором пишет Дмитрий Щеглов.

Остановимся на том, как видели Щеглов и остальные цели своей работы. В книге «Работа и задачи театрального инструктора» он формулирует это следующим образом: «Найдя драматическую форму той идеи, которая определяет праздник, превратив отвлеченные положения в живые образы, – пишет Щеглов, – театральный коллектив создает могучее оружие для пробуждения быть может еще не раскрывшегося сознания» [9]. Щеглов пишет о том, что импровизационный метод дает возможность выработать определенное мировоззрение, акцентируя внимание на эвристической функции практик, о которых он говорит: «В самом начале книги я указывал на *общую задачу* внутренней работы: расширение кругозора, развитие аналитических способностей, словом, то, что я назвал первичной техникой актера. Сейчас же укажу еще на одну: *выяснение своего эстетического и отчасти этического миропонимания* [...] ... Предположим, что дело

ведет соответствующий театральный педагог. Тогда перед ним открывается громадная задача оформить и даже выработать вновь у каждого члена кружка определенное мировоззрение. [...] Сама театральная работа (разбор пьесы и сразу же встающие вопросы о быте и жизни изображаемой эпохи, при которой жил автор), и в особенности метод импровизации дает неисчерпаемое количество “зацепок”, при помощи которых эта самая “выработка” совершенно не будет ощущаться слушателями, как давление, а воспримется непосредственно, в момент активной работы» [9].

По этому пути и будут двигаться ученики Гайдебурова и именно их работа сыграет ключевую роль в развитии и переосмыслении возможностей метода их учителей. Среди целей, которые ставили перед собой Щеглов, Виноградов, Шимановский и другие, можно выделить, как минимум, две – эвристическую и агитационную. Можно сказать, что общий фрейм работы учеников Павла Гайдебурова и Надежды Скарской был агитационный массовый театр, внутри которого они использовали методы, далеко не всегда находящиеся в согласии с агитацией.

Особенностью работы режиссеров и инструкторов круга Передвижного театра было то, что «метод Скарской» и косвенно «систему» Станиславского они пытались применять в опытах, в которых театр служил инструментом для иных, лежащих скорее в социальной области, целей. Обращение к практике Скарской и Гайдебурова сегодня позволяет рассматривать «систему» под углом концепции *театра как средства*. И быть может, эта новая перспектива поможет открытию в «системе» тех сторон и возможностей, которые раньше почти не привлекали к себе внимания. Но сама правомерность изучения влияния «системы» Станиславского на формирование раннесоветского социального театра подтверждается и другими примерами. Историки театра уже обращали внимание на парадоксальную связь Пролеткульта, крупнейшей организации новой пролетарской культуры, с «системой» Станиславского. Несмотря на то, что Пролеткульт многократно печатно критиковал МХТ и его создателя. Эта связь находит яркое воплощение в фигуре Валентина Смышляева. Он был учеником Первой студии и одним из первых популяризаторов «системы», с одной стороны, пропагандистом массового театра и импровизационных методов, с другой. Это наложение, вставая в ряд с другими случаями, в том числе с «методом Скарской», перестает казаться случайным и противоестественным. Оно становится проблемой.

2 «Лаборатория», «эксперимент», «метод» в понимании Анатолия Васильева.

Необходимость анализировать опыт режиссера и педагога, постановщика и теоретика Анатолия Васильева в связи с интересом и изучением лабораторных форм театра возвращает нас к фундаментальной проблеме театроведения, проблеме источника. То, что мы знаем о славе Анатолия Васильева, об известности постановок Анатолия Васильева, мы знаем по текстам, каждый из которых опосредован тем типом публикации, с которым мы имеем дело. Исследовательские тексты Анатолия Васильева дисциплинарно подчинены тем парадигмам знания, в которых они написаны.

Сложностью для исследователя театра Анатолия Васильева можно считать и тот факт, что контекст связанных с театральными опытами Анатолия Васильева театральными практик сегодня нужно сконструировать, а не заимствовать из чужого исследовательского проекта. Генеологическую или теоретическую близость с опытами Анатолия Васильева исследователю нужно выявить и доказать. Например, как решить вопрос о том, какой статус для понимания и исследования театральной революции Анатолия Васильева имеют театральные практики, связанные сегодня со зданием Школа драматического искусства на Сретенке, построенным Анатолием Васильевым и его соратником художником Игорем Поповым в соавторстве с Борисом Тхором, Сергеем Гусаревым (Моспроект-2, Мастерская № 6). Или каков статус актуальных театральными практик бывших учеников и соратников Анатолия Васильева? Что и как связывает их с теми историческими казусами, которые интересуют нас?

Например, в отсутствие связи с Анатолием Васильевым как с режиссером, в театре Школа драматического искусства до недавнего времени сохранялись принципы лабораторной структуры (в структуре театра работали лабораторные студии или коллективы разных режиссеров). Актуальное состояние сайта Школы драматического искусства (на момент апреля 2018 года), содержит только указания на уникальный для театрального сообщества принцип театра, выработанный Анатолием Васильевым в прошлом. Модель “Лаборатория-школа-театр” на сайте упоминается, но объяснения, научные статьи, теоретические тексты режиссера из тела сайта удалены. Также с сайта театра удалены ссылки на лаборатории, как на организационный принцип театра. Сегодня сайт Театра драматического искусства решен как рекламный и маркетинговый продукт для зрелищ и событий, проходящих в залах театрального здания [10].

Работающая модель театра “Лаборатория-школа-театр” больше не существует. Референции к ней отсутствуют в открытых источниках о деятельности театра. То есть, можно сказать, что модель “лаборатория-школа-театр” принадлежит прошлому, что мы

как исследователи располагаем свидетельствами тех, кто участвовал в ее работе. Анатолий Васильев, артисты, педагоги, бывшие студенты, артисты, участники тренингов, лабораторий и других форм работы оставили разрозненный архив, состоящий из интервью и статей. Анатолий Васильев осуществляет контроль над процессом обращения к нему как к свидетелю (это понятно), но и к его личному архиву и к архиву театра (это выбранный путь, который накладывает свои ограничения на исследования различных сюжетов, связанных с режиссерской работой Анатолия Васильева). Наверное, историку культуры были бы необходимы методы, которые позволили бы системно анализировать разрозненные документы, свидетельствующие о разных периодах творческой биографии участников студийной, студенческой и актерской жизни, связанной с руководством Анатолия Васильева. Другая сложность заключается в том, что анализируя лабораторный театр, мы не анализируем социальную реальность, а скорее пространство художественного эксперимента, художественную реальность, в которой время, пространство и связи между действующими лицами определяются через дистанцию, различие по отношению к социальной реальности. То есть пространство лабораторного театра мы предлагаем понимать, как пространство изобретения художественных средств производства, где организация отношений, времени, мест отношений между участниками мы понимаем как организацию художественного процесса автономного от социального и исторического контекста.

Итак, актуальное состояние документов и свидетельств деятельности театрального коллектива, работающего согласно концепции Лаборатория - школа- театра, мы могли бы характеризовать как не организованное.

Упоминание обстоятельств, связанных с корпусом источников, объясняют ограничения, которые подтолкнули нас к тому, что для исследования мы остановились на анализе дискурса производственной эстетики, театральной теории, саморефлексии режиссера, который мы осуществляем по публикации 2002 года, в которой собраны интервью или диалоги Анатолия Васильева и Зары Абдулаевой. Мы анализируем элементы саморефлексии в речи Анатолия Васильева. И это замечание объясняет отказ от исторической перспективы, то есть вычленения событийного ряда из анализа культурных текстов. То есть, мы в этом исследовании не реконструируем то, какие формы взаимодействия имели место в действительности в рамках художественных практик, связанных с деятельностью Анатолия Васильева, а мы выявляем дискурсивные, логические, структурные элементы самоописания художественного метода Анатолия Васильева, его понимания искусства как деятельности, роли работы (процесса) в этом

понимании, также нам интересно было искать в текстах интервью подтверждения или опровержения гипотез связи театральных лабораторий с развитием науки в Новое время с одной стороны, и с проектом социального искусства и искусства левого фронта в первые десятилетия XX века, с другой.

В отличие от художественной деятельности Поездок за город которые были объектом изучения в работе о Формировании новых сообществ в театре XX-XXI вв, в котором рефлексия, соучастие в теоретическом творчестве, организация зрительского опыта, соучастие в программировании события отрабатывались и фиксировались и в речи и в текстах, планах, фотографиях и других формах документации, можно в качестве гипотезы сказать, что работа на разных этапах и как бы сегодня сказали “проектах” в труппах и классах вокруг Анатолия Васильева не выходила за рамки режиссерско-исполнительских взаимодействий. Это не значит, что мы говорим об однотипных однонаправленных воздействиях автора, нацеленных на формирование [11] или изобретения (в понятиях левой эстетики) своих средств производства [12], сам по себе социологический анализ режиссерско (дирижерско)-исполнительских взаимодействий еще ждет реализации. Все же, если вернуться к тезисам Вальтера Бенямина в его тексте Автор как производитель, целью деятельности этого автора нового типа, левого, не буржуазного автора объявляется изобретение новых средств производства. Так вот, та лабораторная работа с актером, изобретение актерской техники, изобретение структур спектакля можно попробовать понять как изобретение новых средств производства. Но чтобы еще раз понять логику этого смещения, следует подчеркнуть, что функция искусства, по мнению Бенямина, определяется как организационная. Что его пример производительного театрального автора - Бертольд Брехт, который в своем изобретении средств театра откликается на другие, технологические типы зрелища (Бенямин говорит о кино).

Если предположить организационную функцию драматического искусства Анатолия Васильева, то очевидным оказывается его изобретение тетра, отталкивающегося или откликнувшегося на революцию в драме, новой драме. Не случайно самая насыщенная часть интервью А. Васильева с Зарой Абдулаевой комментирует именно драматургию А. П. Чехова.

Конечно, во многих исследованиях Анатолия Васильева, в интервью с педагогами его школы, с его учениками, с ним самим, генеалогия революции Анатолия Васильева ведется от революционеров русского театра начала XX века, главным образом от момента создания системы К.С. Станиславским. Но мы по мере наблюдения за тезисами Анатолия

Васильева, за теми театральными практиками, которым мы были свидетелями, чтение разнообразных комментариев к показам и проектам (если на сегодняшний манер так можно назвать периоды деятельности Васильева) оказывалось, что эти периоды и их смены были связаны с обращением к новому тексту. Можно предположить, что эстетическая или методологическая революция Анатолия Васильева связана с революциями в теории текста, структурализме, постструктурализме.

Если обратиться к источнику, подготовленному издательством Mailer исследователем культуры Зарой Абдулаевой и Анатолием Васильевым, к публикации нескольких интервью Зары Абдулаевой с Анатолием Васильевым, смонтированных в озаглавленные разделы, составивших книгу под названием *Parautopia*, можно выделить в речи Анатолия Васильева дискурс лаборатории, связанный с дискурсом опытного знания, внутреннего порядка работы, изобретения и организации новых средств производства.

Согласно уже сформулированным сложностям, источником для конструирования нашего объекта изучения можно считать только речь Васильева, опубликованную в различных изданиях. Доступ к архивным документам деятельности Школы Драматического искусства, созданной Анатолием Васильевым контролируются самим режиссером, это один из элементов его (автобиографической) художественной стратегии.

Мы же на основании открытых источников попытаемся выделить из речи концепты и их толкование, которые, как нам представляется, имеют отношение к лабораторной работе, что в нашем понимании не только сводится к эксперименту, к процессу изобретения новых средств театрального производства, но и эстетизации самого художественного производства (интерес к процессу, почитание творческого процесса, возвышенный регистр речи, описывающий рабочий процесс, мотивационные обращения к воображаемому артисту и так далее). С другой стороны, предложение Бруно Латура, к которому мы много раз возвращаемся прежде чем приступить к анализу текстов, которое мы понимаем как предложение расценить интерес к лабораторной работе как стремление организатора к использованию лабораторного рычага, который поможет распространиться “универсальному знанию” “универсальному методу” в случае театральной лаборатории, заставляет нас обратить внимание на те фрагменты, в которых Васильев апеллирует к таким категориям как квинтэссенция театра, определение театра, суть театра, формула театра и другим аналогичным категориям. Апелляции к точному, истинному знанию и его обоснование могут также помочь понять работу этого, предположенного Латуром, механизма. И, наконец, еще одна неременная характеристика лабораторной работы это указание на ее непубличный характер и

оправдания закрытых, внутренних типов работы, реализуемая в тексте различными сюжетами, метафорами разного рода закрытых, специализированных, особых, условных, внутренних пространств творческого или познавательного процесса [13].

Первый сюжет публикации диалогов Анатолия Васильева и Зары Абдулаевой Parautopia строится вокруг анализа драматурга Чехова и чеховской революции в драме. В этом фрагменте под названием “Комедия из духа игры” [14] Васильев как раз вводит несколько сюжетов, развитие которых будут прояснять для нас и дальше по тексту развитие обоснования лабораторного типа работы.

Во фрагменте “Комедия из духа игры” Васильев говорит, что раз в год он обязательно репетирует Чехова [14]. В его интервью довольно часто встречаются различные самоопределения и самоназвания, например, в этом фрагменте, его рассуждения начинаются с того, что Васильев характеризует себя как личность, не обладающую хорошей памятью, не обладающую знанием. Он говорит, что и знание, память, и понимание появляются у него только в практике репетиций. Причем Васильев говорит “пока не начинаю делать руками”, пользуясь именно представлениями о ремесленном, ручном труде.

И упоминание регулярности (ежегодное повторение), и крафтинге (практическое знание) пригодятся нам для того, чтобы начать обдумывать специфику театра лаборатории по отношению к другим моделям театра, например, к репертуарному театру с требованием к регулярности выхода новых премьер или театру-студии, ансамблевому театру, в котором атмосфера общей судьбы, коллективной биографии лишь оформляется хронологией постановок и как бы событийно структурируется ей.

В театре-лаборатории требование регулярности обращено к другому рода работе, работе практической. С практической стороны работы лаборатории связаны такие понятия как тренинг. Это понятие дополняет семью понятий, связанных с профессиональной лексикой театра, таких как репетиция, режиссерский разбор текста. Понятие тренинга с одной стороны, вносит в описание спортивный характер, связь с дисциплиной, акцентирует процесс подготовки театрального инструментария (если можно так сформулировать), а другой стороны подчеркивает процессуальность работы. Понятия тренинга, как правило, относятся к различным системам актерских упражнений, своего рода тренировок самочувствия, физического состояния, эмоционального состояния, внимания. Тренинги появляются не только в модели лабораторного театра, но для лабораторного театра (и это отмечают как правило журналисты, комментаторы, критики) характерно изменение соотношения времени, затраченного труппой на тренинги и

репетиции в процессе работы театра и времени показов. Например, об этом можно подробнее почитать в интервью учеников, соратников и бывших педагогов Школы драматического искусства, Игоря Яцко и Николая Чиндяйкина [36 Стр.232, 340]. В репертуарном театре статус тренинга (который может называться разминкой, классом сценического движения, классом по сценической речи и пр.) несомненно носит дополнительный по отношению к репетиции характер. А репетиция предьявляется как основная форма работы театральной труппы.

В эпизоде “Комедия из духа игры” Анатолий Васильев рассказывает об изучении Чехова, метода Чехова, (в режиссерской профессиональной речи “разборе чеховских пьес”) или коллективном изучении театра при помощи анализа драматургии Чехова, именно так можно охарактеризовать тип работы, о которой говорит Васильев, он называет несколько лабораторных проектов. Он упоминает лабораторию “Я – Чайка” в Италии (Вольтерра), работу – этюд как спектакль “Три сестры” с учениками в Сент-Этьен, открытые репетиции с русскими актерами в Дельфах (Олег Малахов, Кирилл Гребенщиков, Ольга Баландина, Алла Казакова, Мария Зайкова), лабораторию Шекспира на Сретенке в Глобусе [14]. Интересно, что одно это перечисление требует у Васильева введение для каждого из этих периодов коллективного изучения Чехова своей атрибуции (“лаборатория”, “этюды как спектакль”, “открытые репетиции”). Возможно, сегодняшнее широкое употребление понятия лаборатория для всех практик, которые требуют незрелищного кода восприятия должно быть рассмотрено как культурный слом, в котором перестали что-то значить предуведомления или такая дифференцированная экспертная атрибуция художественных событий. Этот факт может быть расценен как успешная апроприация рынком экспериментальных форм искусства, когда опровержение зрелищной природы театра само по себе обретает зрелищный, товарный, продуктовый характер.

Понятие «метода».

Сложность определения того, как охарактеризовать знание, которое производится лабораторным способом связана с тем, что Анатолий Васильев использует по крайней мере две стратегии для того, чтобы говорить об этом. К чьей работе относятся эти понятия? Является ли понятие метода описанием способа режиссерского разбора и выработки алгоритма игры или метод и техника как понятия описывают или отсылают к тем типам обоснования сценического поведения, которые практикуют актеры Васильевской системы? Интересно, как использует Васильев эти понятия, например,

понятие “техника”. Мы знаем понятие “актерская техника”, может быть техника режиссерского разбора, если говорить о режиссерской школе, к которой также относится Анатолий Васильев. И вот он говорит в разговоре о Чехове:

“Никто не знает, что я на Чехове разработал технику, которую назвал “драма дель арте”. Никто не знает секрета этой техники, что это такое, и почему нужно говорить об этой технике, почему нужно играть тексты Чехова этюдом и импровизацией, а не играть в твердом тексте” [14].

Рискнем предположить что техника (как в теориях Бориса Арватова) и есть продукт (или результат) лабораторной работы по драматургии Чехова. Но в отличие от научных лабораторий, отчетность ее носит тоже эфемерный, нетекстовый, неписьменный, устный характер. То есть носителем метода по словам Васильева не является и сам Васильев, поскольку знание появляется только в процессе репетиций. То есть носителем лабораторного знания оказывается группа, лаборатория, а знание – некодифицированным. Коллективность носителя знания и некодифицированность знания художественной театральной лаборатории это и отличительные признаки лабораторной работы и те обстоятельства, которые требуют подключения методов антропологии и искусствоведения для ее анализа и изучения.

Не смотря на пассаж о том, что техника драмы дель арте никому не известна, в тексте книги есть еще один пассаж, в котором чуть подробнее характеризуется эта новая техника. Васильев говорит, что он пользуется техникой этюда и импровизации не для того, чтобы перейти к “твердому тексту” и “твердым мизансценам”. Он рассказывает о том, что опыт импровизационных и этюдных “прохождений” первого акта “Трех сестер” он повторял в Дельфах (русская группа), с французскими актерами в школе Сент-Этьена... Описывая театральный эффект этих опытов, Васильев говорит о свидетельствовании, а не о зрительском участии, он говорит о том, что личные истории актеров “сплавляются” с историями персонажей, и что каждый такой показ не имеет ничего общего с другим [14]

Что можно найти в речи Васильева еще такого, чтобы прояснило нам его понимание “метода”. Например, Васильев сравнивает себя, читающего пьесу, со слепым, с близорукой крысой на письменном столе без крошек, он говорит, что с близкого расстояния вообще не видит текста. Зато работу “в присутствии”, как говорит Васильев он характеризует как работу, где что-то происходит. Васильев говорит о “белом холсте репетиции”, это очень сильный троп, в котором с одной стороны, он вменяет нам понимать его позицию как позицию художника, что не так уж оригинально, видимо это

было довольно частой метафорой в практиках Васильева, потому что его ученики повторяют именно это сравнение [15], но вот вторая часть этого определения значительно интереснее. Если подумать о том, что Васильев характеризует как средство (media, средство выразительности театра), то мы увидим его формулу театра. Материальность театра, средство в этом определении это репетиция, повторение. Это совершенно оригинальное определение театра как искусства, от которого очень интересно и плодотворно было бы думать и отличие от искусства перформанса и от искусства танца и от искусства соучастия. В интервью Николая Чиндяйкина [15], ученик Васильева, педагог его режиссерского курса произносит это определение, что доказывает верность нашей гипотезы, но Николай Чиндяйкин уточняет и может быть делает определение несколько размытым, он говорит о том, что театр это повторение момента жизни. Вроде бы более наглядная формула, но в ней появляется несколько неопределенных элементов, что делает ее трудно употребимой.

Итак, в этом фрагменте речи, Васильев вводит понятие дистанции как необходимого условия для своей “исследовательской”, можно добавить работы. Он также говорит, что вне репетиции он предпочитает ни о чем не говорить. Это интересно, если вдруг начать видеть всю запись бесед, составившую публикацию Parautopia, как документацию репетиций (повторов встреч респондента и интервьюера).

В том же фрагменте речи Васильева, в котором он вводит сравнение для своей работы как воздействие на белый холст репетиции, он затрагивает еще один аспект, который хочется прокомментировать.

В этом интервью Васильев еще несколько раз возвращается к своей идентичности, говоря о себе и как об одном из “театральных прихожан”, и как о ремесленнике.

Объяснения своей деятельности Анатолием Васильевым приближают понимание процесса лабораторной репетиционной работы в гораздо большей степени к представлениям о коллективном акционизме, чем к представлениям о постановочном театре.

Характеризуя “Чайку”, Васильев упрекает Чехова в том, что он свернул с пути в сторону “Дяди Вани” и “Трех сестер”. Этот путь, Васильев говорит о нем как о пути тематической драматургии, драматургии характеров, Васильев отвергает и признается, что его интересует только концептуальное искусство. Васильев называет себя ремесленник, театральный практик. Пьесы, драматургия интересны для Васильева как обучение ремеслу, конструкция (устройство) и концепт (художественный концепт).

Комментируя, разбирая текст “Чайки”, Васильев делится с Абдулаевой своим желанием, он говорит, что хотел бы поставить вещь с названием “Чайка” 4 действие”. Дает своему замыслу жанровое определение – вольное сочинение на тему “Чайка” 4 действие. И собственно предлагает режиссерскую экспликацию, в которой одним из узловых вопросов исследования Васильев полагает вопрос о писательском труде.

За экспликациями Васильев переходит к выводам, которые на первый взгляд не относятся ни к тому, как реформируются средства производства театральной труппы, ни к тому, как эстетизируется процесс, ни к характеристике знания, результата лабораторной работы, но они многое говорят о тех механизмах, которые согласно взглядам Латура приводят “лабораторный рычаг” в движение и обеспечивают распространение идей.

Васильев объясняет необходимость ритуального (повторяющегося, вечного) возвращения к Чехову, он даже по-своему, иронично определяет эти возвращения как “справление сентиментальностей”. Васильев объясняет революцию Чехова таким образом. Он использует метафору “литья”, сравнивая работу драматурга Чехова с работой скульптора, вернее со всем процессом создания скульптуры, формы, формы интернациональной, универсальной театральной ментальности XX века. Но метафору “литья” не развивает, а добавляет в качестве синонима еще и “кристаллизацию”. В любом случае, форма и ее дальнейшее уточнение структура (кристалл), выдают нам представление о знании, о формуле, а то, что Васильев говорит, что без этого знания нам (людям театра) двигаться дальше нельзя, характеризует позитивистские представления о знании прогрессивном, кумулятивном. Как становится понятно, репетиции “справления сентиментальности” и репетиции коллективного игрового актерского анализа саморефлективной пьесы Чайка представляются Васильевым как непротиворечивое, достаточное объяснение. А метод (который является эквивалентом знания, формулы научной лаборатории) по мнению Васильева никто не знает, никому не интересен и главное никак не задокументирован и даже не является знанием самого режиссера, поскольку осязаем метод оказывается только в “использовании”, то есть в процессе актерско-режиссерского взаимодействия с драмой Чехова.

Но в подтверждение гипотезы Бруно Латура о том, что смысл лаборатории в распространении влияния, которое с определенного времени может быть только опосредованно и легитимировано универсальными значениями, Васильев характеризует драматургию Чехова как универсальное. Он вводит понятия универсальное сознание и русское сознание, описывает драму Чехова как формулу театра.

Если читать речь Анатолия Васильева (14), то можно найти подтверждение понятийной модели, которую предлагает Латур. Васильев характеризует драму как объект, “объективную вещь”, которая “открывается” по словам Васильева объективным “кодом”. Для усиления этой позиции, себя Васильев характеризует как “химика, интересующегося режиссурой”. Это наименование можно понять как указание на такой способ легитимации своей деятельности, который отсылает к таким референциям как носитель систематического знания. У Васильева в тексте разговоров с Зарой Абдулаевой есть и еще признание о том, что он мечтал бы сделать для театра что-то, подобное таблице Менделеева. Хотя в речи он вводит разное отношение к органической и неорганической химии, но подробностями это различие не обрастает. Итак, “интересующийся театром химик”, как сам себя представляет Васильев, по всей видимости, акцентирует то, что его интерес лежит в области связей между элементами, свойствами, которые проявляются в реакциях, реконструкции элементов по их синтетическим формам. Возможно, продуктивно было бы углубиться в аксиоматику химии как науки, чтобы попытаться более детально понять эту метафору. Но указание на объективность, точность, универсальность перформативного знания драмы Чехова, несомненно связано с тем механизмом, который описывает как лабораторный механизм Бруно Латур [13].

Васильев апеллирует не только к аксиоматике химии, но и к другим точным наукам, например характеризует свой разбор как “обычный прием математического анализа” [14], “анализ кривой поверхности “Вишневого сада” дает Васильеву основания читать Вишневый сад через традицию любования цветущими деревьями сакуры.

К мечте сделать “таблицу Менделеева для театра” возвращается Васильевская речь в части “Сентиментальное путешествие”. Васильев связывает школьные годы, университетскую учебу и занятия театром через любовь к естествознанию [14]. Чертя эту связь, Васильев характеризует занятия театром как работы со структурами, как вглядывание в суть вещей (и веществ). В его речи работает метафора “театральная лаборатория” как химическая лаборатория, исследователь в театре и исследователь естествоиспытатель. В его упоминаниях о химии или о работе химика, действия исследователя описываются то как изучения связей, сопряжения, энергий. Но, что интересно, это то, какой статус в этой метафорической игре, приобретает текст. Васильев говорит, что ему не сложно было, глядя на текст, разбирать объект, у которого есть структура, существо и вещество. Объект, который он усматривает через текст, структуру, вещество, он характеризует только один раз. Такая аналогия (или метафора лаборатории) по тексту, была осознана Васильевым довольно рано, в период обучения в театральном

институте, он даже датирует свое воспоминание в тексте 1968 годом, осенью, по всей видимости, началом учебного года. В ответ на просьбу мастера Андрея Алексеевича Попова поделиться своими мечтами, Васильев, по его словам, ответил ему, что “хотел бы открыть для театра свою “систему Менделеева”. Исходя из ограниченного количества драматических кодов и задач”. Васильев также признается в этом абзаце, что ему не стоило большого труда, через текст, через наблюдение за веществом, структурой разглядеть объект и оживить его.

А во фрагменте “Аделаида Ивановна” Васильев акцентирует различие способов анализа критика и практика (где себя он разумеется относит к практикам), как разницу между людьми, один из которых видит сделанную вещь, а другой тот путь, по которому вещь сделана.

Это различие снова возвращает нас к тезису о средствах производства, о новых изобретениях средств производства, о тех аспектах искусства, которые проблематизирует левая эстетическая теория.

Васильев высказывается за понимание театра как закрытой структуры, которая не терпит перформативности. Он рассказывает о том, что в Серсо был на открытых репетициях и на репетициях введен второй акт, в котором на веранде без всякой речи танцевали пары под джазовую фонограмму. В последствии этот акт был отменен и появился спектакль “Серсо” в трех действиях. Комментируя это исчезновение, Васильев говорит, что изобретение “открытого театра” ему не удалось, поскольку он достиг понимания того, что театр это “наглухо завернутый объем” [14]. И это знание опровергло иллюзии и гипотезы ему предшествующие.

3 Лаборатории ритуалов памяти в театре 2000-х.

До начала 2010-х годов российский театр очень редко целенаправленно обращался к истории XX века и проблемам памяти о ее трагических событиях. Наталия Якубова в книге «Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е—2000-е годы» в главе «Метаморфозы памяти» рассматривает несколько спектаклей в контексте исследований исторической памяти – и в их число не входит ни один российский спектакль (это спектакли «(А)поллония» (2009) Кшиштофа Варликовского, «Пьеса для ребенка» (2009) Моника Стшемпки, «Девушка» (2003) и «Параллельный урок» Белы Пинтера, «У нас все хорошо» (2009) Гжегожа Яжины, «Картотека» (2006) Михаила Задары). В заключительном разделе этой главы Якубова делает выводы об особенностях работы с прошлым современным восточноевропейским театром. В этом разделе исследовательница предлагает понимать театр в его перформативном измерении как место осуществления ритуала памяти, а не написания истории. Подобное понимание театра, как отмечает Якубова, требует расширенного понятия «ритуала». В этой перспективе эстетическая рамка, в которую включаются репрезентации истории, и разнообразие используемых театром материалов принципиально не влияют на характер ритуала, который Якубова описывает через императив памяти. Рассмотренные в этой главе спектакли она объединяет на основании того, что они провозглашают «невозможность ритуала памяти» [16]. На такую невозможность указывает отсутствие в этих спектаклях попыток подвести итоги, «правильно» почтить память всех погибших в прошлом, как интеллектуально, так и эмоционально воспринять эти трагедии. Иными словами, эти постановки указывают на наш разрыв с прошлым, но в то же время бесконечно пытаются его преодолеть. По мнению Якубовой, именно подобная форма наиболее точно отражает современную структуру памяти. Интересно, что своеобразными контрпримерами этой тенденции в этом разделе выступают спектакли Кирилла Серебренникова «Голая пионерка» (2005) и «Реквием» (2010).

В 2010-х годах в современном российском театре появилось большое количество спектаклей, работающих с темами истории и памяти. При этом большинство этих спектаклей были поставлены в рамках системы репертуарного театра. При этом не у всех из них состоялась продолжительная история показов. Так, спектакль Дмитрия Волкострелова «1968. Новый мир», поставленный в рамках проекта «Группа юбилейного года» в театре на Таганке был показан всего несколько раз, поскольку этот проект продлился всего один год. Перформанс «Город-герой» Екатерины Бондаренко, Марата Гацалова и Татьяны Рахмановой также отсутствует в репертуаре Александринского

театра. Несмотря на присутствие в афишах театров многих других спектаклей, поставленных в 2014-2015 годах, говорить о системном интересе российских театров к теме памяти по-прежнему не приходится. В их обращении к различным историческим событиям в большей степени отражается логика юбилеев и памятных дат – хотя как показывает опыт «Группы юбилейного года» и спектаклей, собранных в программе «Маска плюс» фестиваля «Золотая маска» этого сезона, эта логика иногда выступает в качестве катализатора художественных поисков способов разговора о «трудном прошлом». Постоянство интереса к теме истории и памяти можно зафиксировать только на уровне индивидуальных творческих биографий и в случае проектов, осуществляемых вне системы репертуарного театра или на нетеатральных площадках.

Так, первым проектом, систематически работающим над историческими темами, стал Театр Йозефа Бойса (2008-2014), основанный Георгом Жено и, за исключением совместных проектов с различными театрами, осуществлявший постановки на нетеатральных площадках («ПРОЕКТ_ФАБРИКА», Сахаровский центр). В рамках этого проекта были созданы такие спектакли как «Павлик – мой Бог» (2009, копродукция Театра Йозефа Бойса, Документального Дома «Первое Кино», ПРОЕКТа_ФАБРИКА, Театра.doc и Гоголь-центра, режиссер Евгений Григорьев, драматург Нина Беленицкая), «Груз молчания» (2010, копродукция Театра Йозефа Бойса, Театра.doc, Сахаровского центра по книге Дана Бар-Она, режиссер Михаил Калужский), «Я Анна и Хельга» (2011, театр Йозефа Бойса и Сахаровский центр, на основе «Дневника Анны Франк», режиссер Георг Жено, драматург Михаил Калужский), «Второй акт. Внуки» (2012, Сахаровский центр, создатели Александра Поливанова и Михаил Калужский). Во многих этих постановках участвовал журналист и драматург Михаил Калужский, до 2015 года бывший куратором театральной программы Сахаровского центра. Помимо проектов театра Йозефа Бойса Калужский также написал пьесу «90 патронов моего деда» (2014, Сахаровский центр) и пьесу «Восстание» (2016), поставленную Вячеславом Гуливицким в Томском ТЮЗе и Томском краеведческом музее. Георг Жено и Александра Поливанова были кураторами программы «Драма памяти» (2012, Театр.doc, Театр Йозефа Бойса, «Седьмая студия», Международный Мемориал), в рамках которой группа театральных практиков работала с архивом Мемориала и пытались осмыслить тему репрессий театральными средствами.

Режиссер Анастасия Патлай также постоянно обращается в своей театральной работе к темам истории и памяти. В спектакле «Кантград» (2016, Театр.doc, драматург Нана Гринштейн) она исследовала опыт жизни в послевоенном Калининграде советских переселенцев и немецких жителей. В спектакле «Дневник крестьянина» (2016,

Сахаровский центр, совместно с Александром Усердиным) исследовался опыт прочтения дневника крестьянина Нестора Белоуса, бывшего свидетелем голода 1932-33 годов. Спектакль «Мельников. Документальная опера» (2017, Музей архитектуры им. А.В. Щусева, драматург Нана Гринштейн) был основан на материалах личного архива Константина Мельникова. Кроме того, с 2015 года Патлай как руководитель театральной программы Сахаровского центра является куратором лаборатории «Археология памяти», в рамках которой за три года прошло большое количество лабораторий, мастерских, лекций, чток и показов.

В рамках театральной программы были реализованы как отдельные тематические проекты (лаборатории «Археология памяти: коллективизация, “раскулачивание”, голод» (2016) и «Документальная хореография» (2018), драматургическая мастерская «Память о большом терроре» (2017)), так и отдельные читки пьес и показы спектаклей на исторические темы («Потомки солнца» Андрея Стадникова, «Восстание» Михаила Калужского, «Зернохранилище» Натальи Ворожбит, «Инспекция» Виктора Калитвянского, «Квартира №1937» Юлии Яковлевой, «Маркс.doc» Марины Крапивинной, «Джут» Олжаса Жанайдарова). Каждая из лабораторий/мастерских включала не только создание драматических и театральных произведений, но и публичные лекции.

В рамках данного исследования рассмотрены три больших проекта лаборатории -- лаборатории «Археология памяти: коллективизация, “раскулачивание”, голод» и «Документальная хореография», драматургическая мастерская «Память о большом терроре. 1937-2017». Мы концентрируем внимание на проектах этой лаборатории по нескольким причинам. Во-первых, она является первым случаем институционализации темы памяти в театральном проекте в России. При это интересно, что осуществляется этот проект не в театральном пространстве, а в Сахаровском центре, который позиционирует себя как «многофункциональную общественную и просветительскую площадку», которая, помимо театральной программы, включает в себя постоянную музейную экспозицию, библиотеку, проводит дискуссии, семинары, лекции, выставки и кинопоказы на различные темы, является местом встречи для различных сообществ и групп [17]. Во-вторых, мы рассмотрим организационные особенности проведения этой лаборатории, что позволит уточнить содержание понятия «лаборатория» в случае «Археологии памяти». И, наконец, в-третьих, мы проанализируем этот проект в контексте проблемы институционализации темы памяти в современном российском театре.

Говоря об общих чертах трех рассмотренных проектов, можно выделить несколько аспектов. Первым является их относительная длительность: в то время как большинство театральных (и близких к ним) лабораторий, как правило, ограничиваются непрерывным и сравнительно коротким промежутком времени (до двух недель), проекты лаборатории «Археология памяти» включают несколько этапов, распределенным в пределах около полугода. Так, в случае лаборатории «Археология памяти: коллективизация, “раскулачивание”, голод» первый этап прошел в марте 2016 года и включал серию лекций по истории советского крестьянства, отражению крестьянства в советском кино, телесному измерению памяти крестьянства, особенностям работы с травматичным прошлым в современном театре и драматургии. Также был проведен семинар, в ходе которого крестьяновед Александр Никулин и театровед Кристина Матвиенко работали с различными сюжетами из истории крестьянства из перспективы создания драматургического текста. Эти мероприятия были открыты как для драматургов - участников лаборатории, так и для широкой публики. В течении этой недели также состоялся воркшоп «Архив тела», в ходе которого все желающие могли обсудить круг понятий, связанных с темой лаборатории, и по итогам этого обсуждения создать художественные работы. Эти работы также демонстрировались в рамках этой недели одновременно с вечером «Свободный микрофон: история одной семьи», в ходе которого любой желающий мог рассказать историю, связанную с темой лаборатории и имеющую отношение к его семье. Второй этап лаборатории завершился в мае читкой четырех пьес, созданных участниками лаборатории за прошедшие два месяца. И, наконец, в декабре состоялась премьера спектакля «Дневник крестьянина», созданного на основе одной из этих пьес.

Первым этапом драматургической мастерской «Память о большом терроре. 1937-2017» стали два месяца (апрель-июнь) занятий участников над их пьесами вместе с Екатериной Бондаренко и Михаилом Дурненковым. В сентябре-октябре была проведена читка всех девяти написанных пьес, а также три лекции, посвященные темам памяти о советском, репрессий в отношении театральных деятелей в 1930-е годы и постколониальной проблематике в современном российском театре. В конце ноября состоялся показ спектакля «Нижняя часть лица», поставленного по одной из созданных в рамках лаборатории пьес.

Первый этап лаборатории «Документальная хореография» состоялся в мае и включал три дня лекций и обсуждений, в ходе которых участники должны были уточнить

для себя понятие «документальная хореография» и предложить проекты будущих эскизов. Показы эскизов состоялись в конце сентября.

Еще одной особенностью этих проектов является сосуществование в них различных форматов помимо собственно «лабораторной» работы. К ним относятся лекции и семинары, открытые для широкой публики и подразумевающие различные возможности участия, несколько этапов показа созданных в рамках лаборатории произведений (также часто открытых для публики), возможность постановки/показов уже готовых работ.

Таким образом, у участников лаборатории были возможности, которые не всегда есть в случае краткосрочных лабораторий. Прежде всего, нужно отметить продолжительность периода, который был у участников для создания своих работ. В случае лаборатории «Археология памяти: коллективизация, “раскулачивание”, голод» этот срок составил два месяца. В случае драматургической мастерской основная работа была проделана в ходе прошедших за два месяца встреч, однако у авторов была возможность дорабатывать свои тексты еще три месяца. В «Документальной хореографии» первые эскизы были созданы и показаны в ходе первых трех дней работы лаборатории, однако на их доработку у участников было четыре месяца, включая возможность репетиций на площадке.

Помимо этого, все три лаборатории создавали уникальную в российском театральном контексте возможность взаимодействия между исследователями и практиками. В случае обеих лабораторий лекции исследователей были посвящены различным аспектам поставленных тем, так что у участников была возможность познакомиться с контекстом этих тем, прежде чем приступить к работе. Особенностью образовательной составляющей этих лабораторий является как их междисциплинарный характер, так и сопричастие в качестве лекторов исследователей и практиков. Отдельно нужно отметить стремление кураторов лабораторий создать поле их взаимодействия – на это указывает как место образовательной программы в расписании лабораторий, так и конкретные мероприятия, имеющие своей целью своеобразный перевод между исследовательским языком и актуальной художественной практикой. Весь первый этап имеющей отчетливый исследовательский ракурс лаборатории «Документальная хореография» можно объединить через задачу подобного перевода. Этот этап включал три дня лекций и дискуссий с участием исследователей театра и танца, философов, психотерапевтов, художественных критиков, хореографов, художников и режиссеров. Все эти мероприятия так или иначе касались тем документальности, памяти, телесности и

работы с ней в современном театре, танце, кино и искусстве. Помимо таких встреч программа включала время для работы каждой пары хореограф-драматург над проектами их работ, презентации этих проектов в завершение последнего дня и совместных для всех участников обсуждений.

В этом случае важно, что основным адресатом лекций были именно участники лаборатории: предполагалось, что они в ходе совместной работы более отчетливо сформируют для себя понятие «документальной хореографии» и зафиксируют идеи и сюжеты, которые помогут им в создании работ. Подобная практическая заостренность в ситуации отсутствия какого-либо определения «документальной хореографии» создала интенсивный обмен мнениями между лекторами и участниками. На создание подобного пространства диалога была нацелена и организация этих трех дней, каждый из которых включал специально отведенное время не только для работы участников над своими проектами, но и для совместной рефлексии. Также нужно отметить, что лекторы образовательной программы всегда приглашались на показы созданных в рамках проектов работ. После каждого из таких показов устраивались обсуждения, на которых они (как и другие приглашенные исследователи и практики) могли, с одной стороны, увидеть, как их исследования отразились в конкретных практиках, и с другой – обеспечить для участников обратную связь в перспективе продолжения работы. Таким образом, можно говорить о создании в рамках этих проектов кратковременных сообществ, состоящих из людей с разной степенью профессионализации интересующихся предложенными темами. Также стоит отметить относительную продолжительность поддержания рамок этого сообщества, связанную с разнесенностью по времени различных этапов каждого проекта.

И, наконец, третьей особенностью проектов лаборатории является их принципиальная открытость непрофессионалам. Каждый из рассмотренных проектов предлагал различные способы подключения людей, не связанных профессионально с театром, но заинтересованных в предложенных темах, активизацию и проработку их опыта и семейных историй. Особенно отчетливо это стремление выразилось в замысле драматургической мастерской, посвященной Большому террору, в которой участвовали люди, не имеющие опыта написания пьес. Лаборатория, посвященная коллективизации, раскулачиванию и голоду начала 1930-х годов, основной целью которой было создание пьес профессиональными драматургами, тем не менее включала несколько возможностей участия для непрофессионалов: от посещения лекций и возможности поделиться семейной историей в рамках «Свободного микрофона» до участия в воркшопе «Архив тела», который предоставлял возможность совместной проработки личного и семейного

опыта, связанного с темой лаборатории, в более узком кругу в течение трех дней и совместное создание инсталляции/перформанса. Лаборатория «Документальная хореография», которая изначально ставила перед ее участниками исследовательский вопрос об определении понятия, обозначенного в ее названии, и поэтому более узко ориентированная на сообщество театральных/танцевальных исследователей и практиков, а также более «закрытая» по сравнению с предыдущими проектами, тем не менее включала возможность присоединиться к работе лаборатории в качестве наблюдателей для исследователей и практиков, интересующихся темами исторической памяти и документальности.

Заостренность практик работы с памятью, осуществляемых в рамках проектов Сахаровского центра, на индивидуальную проработку прошлого позволяет включить их как в контекст актуальной культуры памяти, так и в контекст современного театра, все больше ориентирующегося на зрительское участие.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бадью А. Век. М.: Издательство «Логос», 2016.
2. Гайдебуров П. «Творческая игра»: импровизационный метод Скарской // Внешкольное образование. 1919. № 6–8. С. 36–40.
3. Скарская Н. О методе // Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. 1923. № 61. С. 5–6.
4. Аронсон О. Театр и аффект. Биомеханика Мейерхольда vs. психотехника Станиславского // Советская власть и медиа: сборник статей / под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсен. СПб: Академический проект, 2006. С. 296–305.
5. Гайдебуров П. Народный театр. (Первые итоги). Пг.: Петрогр. Союз Рабоч. Потребит. Обществ, 1918.
6. Щеглов Д. Практика театрального дела // Внешкольное образование. 1919. № 6–8. С. 43–45.
7. Щеглов Д. Театрально-художественная работа в клубах. Методика и практика. Л.: Издательство ленинградского Губпрофсовета, 1926.
8. Каржанский Н. Коллективная драматургия: материал для работ драматических студий и кружков. М.: ГИЗ, 1922.
9. Щеглов Д. Работа и задачи театрального инструктора. Театральная педагогика, как метод общественного воспитания. П.: ГИЗ, 1922.
10. Официальный сайт Театра Школа драматического искусства <https://sdart.ru/teatr/> (дата обращения 28.10.18)
11. **Добренко, Е.А. Формовка советского читателя: Соц. и эстет. предпосылки рецепции совет. лит. / Евгений Добренко.** - СПб.: Гуманитар. агентство "Акад. проект", 1997. - 320,[3] с., Современная западная русистика. - СПб.: Акад. проект, 1999____. - 22 см. Т. 25: **Формовка советского писателя: Социал. и эстет. истоки сов. лит. культуры / Евгений Добренко.** - СПб.: Акад. проект, 1999. - 557 с.
12. Беньямин В. Автор как производитель //Логос. 2010. №4 (77). С. 122-142.
13. Латур Б. Дайте мне лабораторию, и я переверну мир // Логос. 2012. №5-6 (35): 211-241.
14. Васильев А. (1942-). Параутопия [Текст] = Parautopia: [книга интервью] / А. Васильев, З. Абдулаева. - Москва: ABCdesign, 2016. - 367 с.
15. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим / П. Богданова. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. - 371, [1] с.

16. Якубова Н. Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990-е - 2010-е годы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 376 с.
17. О центре // Сайт Сахаровского центра [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – М., сор. 2011–2017. – Режим доступа: <https://www.sakharov-center.ru/about>.