

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ

/STEPS

Т.3. №3 2017

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва
2017

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
SCHOOL OF PUBLIC POLICY

SHAGI

/STEPS

Vol. 3. No. 3 2017

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Moscow
2017

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов (куратор направления «Теоретическая фольклористика»)

Редакция

М. В. Ахметова (зам. главного редактора)

М. И. Байдуж (зав. редакцией)

Н. П. Гринцер (куратор направления «Античная культура»)

М. Л. Майофис (куратор направления «Историко-культурные исследования»)

М. С. Неклюдова (куратор направления «Культурология и социальная коммуникация»)

Д. С. Николаев (координатор редакции)

В. Ф. Спиридонов (куратор направления «Когнитивные исследования»)

Н. Ю. Чалисова (куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание»)

Е. П. Шумилова (координатор издательских программ ШАГИ)

Редакционная коллегия

Х. Баран, Университет Олбани (США)

Н. Б. Вахтин, Европейский университет в Санкт-Петербурге (Россия)

Л. М. Ермакова, Университет иностранных языков города Кобе (Япония)

А. Л. Зорин, Оксфордский университет (Великобритания); Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия)

С. Э. Зуев, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия)

С. А. Иванов, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия)

К. Келли, Оксфордский университет (Великобритания)

А. А. Кибрик, Институт языкознания РАН (Россия)

М. А. Кронгауз, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия)

С. Ловелл, Лондонский университет, Кингс Колледж (Великобритания)

В. А. Мау, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия)

Ю. Л. Слёзкин, Калифорнийский университет в Беркли (США)

Т. В. Черниговская, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)

А. Шёнле, Лондонский университет королевы Марии (Великобритания)

Editor-in-Chief

S. Yu. Nekliudov (Responsible for Theoretical Folklore Studies Section)

Editorial Team

M. V. Akhmetova (Deputy Editor-in-Chief)

M. I. Baiduzh (Editorial Staff Manager)

N. Yu. Chalisova (Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistics Section)

N. P. Grintser (Responsible for Classical Studies Section)

M. L. Maiofis (Responsible for Historical and Cultural Studies Section)

M. S. Neklyudova (Responsible for Cultural and Social Communication Studies Section)

D. S. Nikolaev (Editorial Coordinator)

E. P. Shumilova (Coordinator of Publication Programs of the School for Advanced Studies in the Humanities)

V. F. Spiridonov (Responsible for Cognitive Studies Section)

Editorial Board

H. Baran, University at Albany, State University of New York (USA)

T. V. Chernigovskaya, St. Petersburg State University (Russia)

L. M. Ermakova, Kobe City University of Foreign Studies (Japan)

S. A. Ivanov, National Research University “Higher School of Economy” (Russia)

C. Kelly, University of Oxford (Great Britain)

A. A. Kibrik, The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences (Russia)

M. A. Krongauz, National Research University “Higher School of Economy” (Russia)

S. Lowell, University of London, King’s College (Great Britain)

V. A. Mau, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia)

Yu. Slezkine, The University of California, Berkeley (USA)

A. Schönle, Queen Mary University of London (Great Britain)

N. B. Vakhtin, European University at St. Petersburg (Russia)

A. L. Zorin, University of Oxford (Great Britain); The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia)

S. E. Zuev, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	7
-------------------	---

СТАТЬИ

Исследования новых театральных форм

В. В. Золотухин. В поисках новых форм коллективности: ансамбль и декламационный хор в русском театре 1910–1920-х годов	9
В. В. Гудкова. Дискуссия о терминах в Театральной секции ГАХН: к созданию аналитического языка театроведения	24
О. В. Заславская. Пролетарский театр и Коминтерн: транснациональный контекст создания Международного объединения рабочих театров (1926–1932)	45
S. E. COSTANZO. Which war? Amateur theaters commemorate the fortieth anniversary of the Great Patriotic War victory	68
Е. И. Гордиенко. Спектакли in situ: документальное пространство игры	81
Г. А. Шматова. «Общедоступное пространство»: место зрителя в современной театральной коммуникации	97

Оптика истории

А. А. Новик. Ожившая светопись: публичные кабинеты камеры-обскуры в Санкт-Петербурге в первые годы после изобретения фотографии	108
К. О. Гусарова. Оптика Пруста: роскошь фотографического зрения	126
А. В. Стогова. Ущемленный прелат: конструирование политического жеста во французских мемуарах второй половины XVII в.	152

ПУБЛИКАЦИИ

Б. Ю. Понизовский. О театре можно писать по-разному. Публикация, предисловие и примечания В. С. Сенькиной	169
Ж. БАРЗЕН. От рассвета к декадансу (пролог). Перевод с англ. и комментарии А. О. Ермаковой, С. С. Ерёминой, М. А. Абдулвасиева, И. А. Бережко, предисловие М. С. Неклюдовой	177
СЕНТ-ЭВРЕМОН. «Разговор с господином де Кандалем» и два письма. Перевод с франц., предисловие и комментарии М. С. Неклюдовой	187

РЕЦЕНЗИИ

В. М. Склез. «Трава растет из середины»: современное искусство как пространство исследования социального	204
М. В. Крупник. Концептуальный компас социального театра	209
К. О. Гусарова. За гранью эстетического: искусство как технологии власти и сопротивления	216
А. А. Архипова. Камень преткновения или скала скандала? (Как говорить о театре с помощью психоанализа)	219

CONTENTS

Editorial note.....	7
---------------------	---

ARTICLES

Studying new theatrical forms

V. V. ZOLOTUKHIN. Searching for new forms of collectivity: Ensembles and recitation choirs in Russian avant-garde theatre	9
V.V.GUDKOVA. Discussion about terms in the Theatrical section (State Academy of Artistic Sciences): On creating an analytical language of theatre studies.....	24
O. V. ZASLAVSKAYA. Proletarian theatre and the Comintern: Transnational context of the International Association of Workers' Theatres (1926–1932)	45
S. E. COSTANZO. Which war? Amateur theaters commemorate the fortieth anniversary of the Great Patriotic War victory	68
E. I. GORDIENKO. Site-specific theatre: The documentary space of the performance	81
G. A. SHMATOVA. “Open space”: The spectator’s place in contemporary theatre communications	97

Optics of history

A. A. NOVIK. Animated light painting: The public cabinets of camera obscura in St. Petersburg in the first years after the invention of photography	108
K. O. GUSAROVA. Proust’s optics: Photographic vision as luxury	126
A. V. STOGOVA. A constrained prelate: Political gesture in French memoirs (second half of the 17 th century)	152

PUBLICATIONS

B. YU. PONIZOVSKY. One can write about theatre in different ways. <i>Publication, introduction and commentaries by V. S. SENKINA</i>	169
J. BARZUN. From dawn to decadence (prologue). <i>Translation and commentaries by M. A. ABDULVASIEV, I. A. BEREZHKO, A. O. YERMAKOVA, S. S. YERYOMINA, introduction by M. S. NEKLYUDOVA</i>	177
SAINT-ÉVREMOND. “Conversation with M. de Candale”, and two letters. <i>Introduction, translation and commentaries by M. S. NEKLYUDOVA</i>	187

REVIEWS

V. M. SKLEZ. “Grass grows from the middle”: Contemporary art as a space for exploring the social	204
M. V. KROUPNIK. Conceptual compass for the social theater	209
K. O. GUSAROVA. Beyond the aesthetical: Art as technologies of power and resistance	216
A. A. ARKHIPOVA. A stone of stumbling, or a rock of scandal? How to talk about theatre through psychoanalysis	219

ОТ РЕДАКЦИИ

Современные исследования театра, которым посвящен нынешний номер журнала «Шаги/Steps», представляют собой причудливо организованное пространство, лишь отчасти повторяющее конфигурацию других гуманитарных дисциплин. Почти два десятка лет назад выход «Постдраматического театра» Ханса-Тиса Леманна (1999) вроде бы ознаменовал полный разрыв зрелищных искусств не только с миметическими формами, но и с филологией как основным способом их изучения. Второе оказалось едва ли не более важно, чем первое: в конце концов, попытки избавиться от «литературности» и найти собственно «театральную» суть зрелища происходили на всем протяжении XX в. Однако как в теоретическом, так и в практическом плане их непосредственным объектом был спектакль, а не рефлексия по поводу театрального искусства. Книга Леманна показала (в каких-то случаях невольно), что язык исследования не поспевает за теми кардинальными изменениями, которые происходят в практике современного театра, где поиск новых форм давно стал не маргинальной, а магистральной тенденцией развития.

Откуда взяться такому языку? Во второй половине XX в. ответ казался очевиден: из структурной семиотики. Но прямое заимствование аналитических инструментов обнаружило свою малопродуктивность, дав полезный (и весьма спорный) «Словарь театра» Патриса Пави (1987). Вероятно, он имел бы совсем иные очертания, если бы работа Теасекции ГАХН, о которой пишет в своей статье В. В. Гудкова, успела дойти до логического завершения и на свет появился бы (условно) формалистический театральный лексикон. Этого не произошло, и мы видим, как в начале 1990-х годов Б. Ю. Понизовский снова проговаривает то, о чем на разные лады твердят театральные практики XX в.: «язык театра не филологический, а физиологический». Только физиология эта для него выражена пространственно, а потому в ход идут архитектурные метафоры, где актер — лицедей — наделяется «фасадом», и т. д. Еще один шаг и мы окажемся в области новейших перформативных исследований (Performance Studies), которым отчасти посвящена статья Г. А. Шматовой, и экспериментов с «несценическим пространством» (или Site-specific Theatre), о котором пишет Е. И. Гордиенко.

Пространство, локализация, институциональные и социальные особенности: именно к этим аспектам существования театра в первую очередь приковано внимание исследователей XXI в. Тут можно видеть влияние «антропологического поворота», характерного для всех гуманитарных наук, хотя театральные исследования во многом идут за живой режиссерской и артистической практикой. Современный театр с его повышенным интересом к документальности, к балансированию на грани между фикцией и реальностью заставляет по-новому взглянуть на известные — и зачастую скомпрометированные советской идеологией — явления, такие как коллективная декламация (см. статью В. В. Золотухина) или влияние Коминтерна на «левые» театральные объединения в Великобритании, о которых рассказывает О. В. Заславская, либо обнаружить в прошлом то, о чем мы практически ничего не знаем, как в случае самодеятельного театра 1970-х годов, которому посвящена работа Сьюзен Костанзо (S. E. Costanzo).

Современная практика непрерывно убеждает нас, что театр не может быть ограничен пределами итальянской сцены-коробки, зрительным залом, фойе, точно так же как спектакль не обязан иметь сюжет или законченную форму. Не случайно, что в нашем аналитическом словаре все чаще появляются такие слова, как *театральность*, *зрелищность* и даже *спектакулярность*. Когда в конце 1960-х годов Ги Дебор писал об «обществе спектакля», исследователи (тогда еще не называвшиеся историками культуры) аналогичным образом описывали социальные структуры XVII–XVIII вв., акцентируя разницу между театрализованной самопрезентацией аристократа и его внутренним миром. Сегодня мы всё пристальней присматриваемся к зрелищным возможностям других эпох и медиа, будь то камеры-обскуры (см. исследование А. А. Новик) или спонтанные «спектакли», разыгрывавшиеся политическими деятелями прошлого, как в анализируемом А. В. Стоговой случае с кардиналом де Рецем. Примером театрального, т. е. в высшей степени «постановочного» (по аналогии с фотографией) письма могут служить исторические зарисовки Сент-Эвремона, одного из основоположников драматической и оперной критики во Франции и в Англии. Но не менее театрально композиция объемного труда американского критика Жака Барзена — очередной попытки представить развитие европейской культуры последних веков в виде то ли античной трагедии, то ли романа-эпопеи, неизбежно заканчивающегося оскудением и упадком.

Представленная подборка статей и публикаций не претендует на всеохватность, но отражает научные интересы части сотрудников лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС, участников независимого исследовательского проекта *Theatrum Mundi* и примкнувших к ним единомышленников.

Золотухин Валерий Владимирович
кандидат искусствоведения
старший научный сотрудник,
лаборатория историко-культурных исследований,
ШАГИ РАНХиГС
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
E-mail: zolotukhin-vm@ranepa.ru

В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ КОЛЛЕКТИВНОСТИ: АНСАМБЛЬ И ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ ХОР В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1910–1920-Х ГОДОВ¹

Аннотация. Статья посвящена актерскому ансамблю и декламационным хорам — двум заметным явлениям в русском театре первой четверти XX в. Расцвет коллективной декламации относится к послереволюционным годам, но театр и эстрада предреволюционных лет вели не менее интенсивные поиски в области новых форм коллективности (ансамблевый спектакль в Московском Художественном театре, реконструкции античных спектаклей Ю. Э. Озаровского и т. д.). Результатом этих поисков стали такие новые сценические жанры, как, к примеру, инсценировки стихотворений и массовые действия. Наряду с теорией и практикой Василия Смерженкова, одного из основателей жанра коллективной декламации, в статье разобран один из удачных опытов подобных инсценировок поэзии — спектакль «Восстание» 1918 г. (по одноименному стихотворению Э. Верхарна) в постановке В. С. Смышляева, сочетавшего в репетициях метод К. С. Станиславского с техниками декламационных хоров.

Ключевые слова: авангард, декламация, коллективность, социальный театр, самодеятельный театр, перформативность, ансамбль, Станиславский, Пролеткульт

В период мощных исторических трансформаций, каким было время между двумя революциями в России 1905 и 1917 гг., у привычной миметической модели в российском театре возникла альтернатива. Новая модель устанавливала иное отношение к сценической реальности, которая начала рассматриваться под углом перформативных возможностей. Театр первой четверти XX в. — и особенно первого советского десятилетия — не раз стано-

¹ Статья подготовлена в рамках работы над научно-исследовательским проектом ШАГИ РАНХиГС «Социокультурное моделирование новых сообществ в театре XX–XXI вв.».

вился своеобразной витриной коллективности и новых форм сообществ². Вместе с тем он мог выступать и как лаборатория для создания и изучения этих форм.

Теория и практика ансамблевой игры и коллективной декламации, о которых пойдет речь в статье, рассмотрены нами как частные случаи интенсивных поисков новых форм коллективности в русском и советском театре первой четверти XX в. Объединение этих двух явлений имеет под собой основания; доводом в пользу этого служит обсуждаемый ниже спектакль В. С. Смышляева «Восстание». Кроме того, изучение ансамбля и коллективной декламации во взаимосвязи друг с другом позволяет выявить общее в поисках дореволюционного и послереволюционного театра, а точнее, рассмотреть то, как в новой социальной ситуации театр обращается к уже выработанному лексикону, чтобы с его помощью передать/создать новый опыт.

Коллективная декламация, в свою очередь, тесным образом связана с эстетикой звучащей художественной речи. Не случайно такие видные авторы работ на тему декламации, как Василий Сержников, Всеволод Всеволодский-Гернгросс, их младший современник Василий Суренский, — все они в разные годы руководили речевыми хорами. Их предшественником можно считать Юрия Озаровского — видного теоретика декламации, который одним из первых начал работать с хорами на драматической сцене.

Интерес к деятельности Ю. Э. Озаровского и В. Н. Всеволодского-Гернгросса заметно оживился в последние годы (см.: [Сомина 2006; Харламова 2006; Чоун 2014; 2015; Дворник 2015]). Отдельного упоминания заслуживает переведенная в 2010 г. на русский язык книга [Бранг 2010]. Одна из глав этой работы посвящена истории коллективной декламации, рассматриваемой автором в контексте развития в России декламации как самостоятельного направления, отмежевавшегося в последней четверти XIX в. от театра. В свою очередь, в данной статье коллективная декламация и речевые хоры будут рассмотрены под иным углом — в аспекте экспериментов в области коллективности в театре (и отчасти поэзии) первой четверти XX в.

Ансамбль как термин существовал в русской театральной литературе и практике и до начала XX в. [Громов 1961]. Под этим словом в XIX в. обычно понимали сыгранность участвовавших в спектакле актеров, или «художественную согласованность» драматического исполнения, как определяет это слово Малый академический словарь [Евгеньева 1981: 38]. Но можно отметить, что на рубеже XIX и XX столетий за этим термином закрепляются новые коннотации. Это происходит в результате кризиса драмы, с одной стороны, и открытий режиссерского театра — с другой. К последним можно отнести постановки пьес А. П. Чехова в созданном в 1898 г. Московском Художественном театре.

² Один из самых ярких примеров этому можно найти в драматургии Сергея Третьякова и его театральных идеях начала 1920-х годов: «Тяга к безусловности, — писал он, — упиралась в три возможности. Первая: Превратить сцену в выставку, оперировать показательным материалом, стандартами (движений, речи, вещей, ситуационных разрешений). Мы с Эйзенштейном подумывали о спектакле, который был бы “выставкой стандартного человека, поставленного в затрудненные условия действия”. <...> [Следы этого] есть в моей пьесе “Хочу ребенка”, где финал подан в обстановке конкурса на лучшего ребенка в образцовом детском доме, и публика по окончании спектакля проходит через сцену, оглядывая выставку» [Третьяков 1927: 7].

Чтобы прояснить это новое понимание ансамбля, обратимся к одному из текстов В. Э. Мейерхольда, участника чеховских спектаклей в годы работы в МХТ, впоследствии режиссера, а также корреспондента А. П. Чехова. Его небольшая статья «О театре. (Из записной книжки)» (1909) начинается с утверждения, что хор современным театром утерян. В древнегреческом театре, продолжает Мейерхольд, героя окружала группа хора. В шекспировской пьесе герой оказывается окружен кольцом второстепенных характеров, однако и в них мы можем распознать отголосок хора. Но в чеховской пьесе исчезает и то и другое:

Этот центр (герой. — В. З.) совсем исчезает у Чехова.
«Индивидуальности» у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой (цит. по: [Мейерхольд 1968: 205]).

Чеховская драма, таким образом, ставит перед современным театром новую задачу — создание спектакля, который не опирается на отдельные индивидуальности, но субъектом которого становится коллектив. О характере связи чеховских героев внутри группы Мейерхольд пишет в связи с конкретными постановками МХТ в другом, имеющем гораздо более выраженный полемический характер, тексте «К истории и технике театра» (1907; часть «Натуралистический театр и театр настроения»), откуда взят цитируемый фрагмент, датирована автором 1906 годом):

...секрет его (настроения. — В. З.) заключался вовсе не в сверчках, не в лае собак, не в настоящих дверях. Когда «Чайка» шла в эрмитажном здании Художественного театра, *машина* (здесь и далее в цитатах сохраняется курсив оригинала. — В. З.) еще не была хорошо усовершенствована, и *техника* еще не распространила свои щупальцы во все углы театра.

Секрет чеховского настроения скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки. <...>

Это новое лицо театра было создано определенной группой актеров, которые получили в театре название «чеховские актеры». Ключ к исполнению чеховских пьес находился в руках этой группы, почти неизменно исполнявшей все пьесы Чехова. И эта группа лиц должна считаться создателем чеховского ритма на сцене. Всегда, когда вспоминаю об этом активном участии актеров Художественного театра в создании образов и настроений «Чайки», начинаю постигать, как зародилась во мне крепкая вера в актера как главного фактора сцены. Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой.

Гармония не была нарушена в первых двух постановках («Чайка», «Дядя Ваня»), пока творчество актеров было совершенно свободно. Впоследствии режиссер-натуралист, во-первых, делает из ансамбля — сущность, а во-вторых, теряет ключ к исполнению пьес Чехова.

Творчество каждого из актеров становится пассивным, раз ансамбль делается сущностью... [Там же: 122].

Итак, соответствующий поэтике чеховской пьесы спектакль без героя зиждется, согласно Мейерхольду, на трех началах: найденной музыкальности, проникновении в общий ритм и (как результат) создании общего настроения³. Вместе с тем момент индивидуального творчества актера подчеркнута важен для Мейерхольда. Актерское творчество «было свободно» во время работы над «Чайкой» (постановка 1898 г.) и «Дядей Ваней» (1899). Музыкальность и ритм в более поздних постановках Чехова («Трех сестрах» 1901 г., «Вишневом саде» и «Иванове», оба 1904 г.), утверждает Мейерхольд, сменились техникой, в чем он прямо винит режиссеров, т. е. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В этих спектаклях начинает доминировать внешнее, постороннее по отношению к самой пьесе, следствием чего стало изменение характера коллективности: из активной она превращается в пассивную, из флюидной — в закрепленную. Группа лиц превратилась в «ансамбль». Пейоративный оттенок у этого слова в статье Мейерхольда свидетельствует о том, что нейтральный термин получил новое содержание.

Отвлечемся от оценок и отметим, что режиссерские поиски Станиславского этих лет были во многом продиктованы созданием ансамблевого спектакля. Но направление этих поисков могло существенно меняться на разных этапах, что и нашло отражение в статье Мейерхольда. Остановимся на том, как эти поиски сказались на приемах сценической речи и в целом на речевой/звуковой эстетике спектаклей МХТ.

Ключевыми для театра XVIII–XIX вв. были вопросы, как с помощью голоса сделать более ясной синтаксическую структуру высказывания; каким образом должны быть расставлены акценты во фразе, чтобы лучше передать ее смысл, и т. д. Однако в театре Чехова (где огромную роль получал подтекст), интонации голоса, артикуляция, акценты, тембр далеко не всегда должны были участвовать в передаче смысла высказывания. Голос в спектаклях МХТ становится одним из инструментов создания подтекста именно из-за напряженных отношений между логосом и материальным звуком, *orality* и *vocality*⁴. «...Возникает разрыв, — пишет о натуралистическом театре Э. Фишер-Лихте, — указывающий на противоречие между осознанным поведением и подлинным, возможно лишь подсознательным отношением к ситуации» [Фишер-Лихте 2015: 233].

Кроме того, не менее важным в ранних спектаклях МХТ стала установка на создание насыщенной ауральной среды, где голос индивидов был уравнен с самыми разными окружающими их звуками — природными (например, звук

³ В первой половине XX в. ритм часто рассматривается в том числе как объединяющее начало для создания коллективного тела, что нашло отражение в практике школы «Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus» Э. Жак-Далькрозе в Хеллерау, в высказываниях теоретика театра Георга Фукса и т. д. Интересно, что наряду с Институтом живого слова в Петрограде и Государственным институтом слова в Москве еще одной институцией, созданной сразу после революции и поддержанной Наркомпросом, стал основанный С. М. Волконским Институт ритмического воспитания. Подробнее см.: [Масс 1920].

⁴ О той же дихотомии, но в связи со спектаклями Первой студии МХТ, см.: [Золотухин 2014].

дождя, гром, кваканье лягушек или крик коростеля) и бытовыми (стук молотков), несущими символический смысл (звон колокола, звук рвущейся струны в «Вишневом саде»), в конце концов, с тишиной (паузы). Это находило отражение в тщательно прописанных режиссерских партитурах, создававшихся Станиславским обычно еще до начала репетиций, в которых была подробно зафиксирована в том числе звуковая среда пьесы [Строева 1955; Станиславский 1983; Чайка 1938].

Средства для создания ансамбля в МХТ могли быть разными, сам характер ансамбля в разных спектаклях менялся. Но поиски сценического воплощения той новой формы коллективности, которую предложила чеховская драма («группа лиц без центра»), не прекращались. Одним из его результатов стала новая речевая эстетика спектакля: в звуковых коллажах речь героев теряла свое доминирующее положение, которое она занимала в драматическом театре на протяжении нескольких веков. Слово по-прежнему играло ключевую роль, но можно сказать, что звуковая среда становилась для него своего рода «серой зоной» между логосом и звуком. Инструментом же для работы со словом в этом новом качестве становилась партитура.

Свой небольшой текст Мейерхольд заканчивает предположением, что хор в будущем вернется на сцену современного театра. Это могло быть откликом на теорию соборного действия Вяч. Иванова, писавшего в эти годы о значении хора для искусства будущего. Но еще до того, как Иванов открывает дискуссию об отношениях хора и протагониста, опыты с возрождением хора в драме на рубеже XIX и XX вв. начинают проводиться в Москве (например, А. А. Саниным, режиссером «Антигоны» Софокла в МХТ, 1899) и Петербурге⁵.

Остановимся подробнее на античных спектаклях режиссера Юрия Озаровского. Наиболее известны две его постановки древнегреческих трагедий на сцене Александринского театра: «Ипполит» Еврипида в 1902 г. и «Эдип в Колоне» Софокла в 1904 г.⁶ В спектаклях Озаровского хор, как и положено, являлся на сцене разделенным на два полухория, которые ритмично двигались по сцене и переговаривались друг с другом стихами. Важно, что античные спектакли Озаровского не только представляли собой реставрацию античной пьесы, но и давали воплощение его идее о музыкализации драматического спектакля и, конкретно, музыкальной речи. Озаровский был автором книги «Музыка живого слова» [Озаровский 1914], в которой вводилось понятие «декламационной музыки», и его идеи были продолжены в исследованиях его ученика В. Н. Всеволодского-Гернгросса в области интонации, в работах музыковедов Л. Л. Сабанеева (автора понятия «музыка речи»), в экспериментах композитора М. Ф. Гнесина в области музыкального чтения и т. д. Автор всех этих теоретических и практических работ связывала предпосылка, утверждавшая схожесть природы и законов музыки (конкретно, пения) и зву-

⁵ Стоит также упомянуть спектакль Макса Рейнхардта «Царь Эдип» в берлинском Deutsches Theater — один из самых удачных опытов постановки (в обработке Г. фон Гофманстала) античной пьесы с участием расширенного хора в театре начала XX в. Первая встреча российских зрителей с этим спектаклем произошла весной 1911 г., когда театр посетил с гастрольями Петербург.

⁶ Третья античная трагедия — «Антигона» Софокла — была поставлена Ю. Э. Озаровским уже не в Александринском, а в Новом театре в 1904 г. (см.: [Сомина 2006: 455–456]).

чащей художественной речи (будь то авторское чтение стихов, исполнительская декламация или сценическая речь). Можно сказать, что эта предпосылка была общей для многих речевых эстетик начала XX в. Точно так же и коллективная декламация неизменно будет рассматриваться В. Н. Всеволодским-Гернгроссом, В. К. Сержниковым и В. В. Суренским именно как музыкальное творчество. К тому же приводит и работа со словом как звуком Станиславского. Неудачная постановка написанных в стихах «Маленьких трагедий» Пушкина («Пушкинский спектакль») в 1914 г. толкает его к поискам «естественной музыкальной звучности», вызванным в том числе знакомством с теориями С. М. Волконского:

Речь, стих — та же музыка, то же пение. Голос должен петь и в разговоре, и в стихе, звучать *по-скрипичному*, а не стучать словами, как горох о доску. Как добиться того, чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущимся, сливающим между собой слова и целые фразы, пронизывающим их, точно нить бусы, а не разрывающим их на отдельные слога? [Станиславский 1988: 454].

Сравним два опыта обращения к жанру коллективной декламации — режиссера, одного из видных деятелей Пролеткульта Валентина Смышляева и педагога Василия Сержникова. Оба они работали уже в новой ситуации, когда после Февральской и особенно Октябрьской революции коллективная декламация начала занимать совершенно новое место, которое будет сохранять примерно десятилетие. В первой четверти XX в. появляется драматургия, которая включает хоровые сцены: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского, «Коринфяне» И. А. Аксенова, «Российский Прометей» режиссера и драматурга Н. Г. Виноградова-Мамонта (см. о нем ниже); из более ранних — «Фамиракифарэд» И. Ф. Анненского, трагедии Вяч. Иванова на античные сюжеты. Целые направления в советском искусстве, например самодеятельный театр, «живые газеты» и клубные постановки, постоянно обращаются к коллективной декламации. Одной из причин такого широкого распространения, отмеченных режиссером А. А. Мгебровым, было то, что коллективная декламация помогала скрыть отсутствие театрального или эстрадного опыта у исполнителей, очевидного в случае индивидуальных выступлений, например, в роли или с чтением стихов (см.: [Мгебров 1932: 322–323]). Однако после стремительного подъема на рубеже 1920–1930-х годов это явление в России практически сходит на нет⁷.

Через Озаровского Василий Сержников воспринял идею декламации как музыкального творчества. Но если у Озаровского форма хора как коллективного тела опиралась на историко-театральную реконструкцию античного театра, то Сержников развивал коллективную декламацию как совершенно новый жанр, создателем которого он сам себя объявил. В символистском театре хор сохранял свою связь с литургией и обычно воспринимался как обобщенный образ человечества либо как знак утопического единства. После революции

⁷ Интересно, что тот же процесс происходил одновременно и в Германии, где в 1920-е годы также наблюдался расцвет речевых хоров и коллективной декламации [Meuser-Kalkus 2015].

хор уже был нагружен новыми и актуальными смыслами равенства участников, слияния голосов воедино, добровольного подчинения индивидуальностей коллективному, т. е. всего того, благодаря чему на рубеже 1910–1920-х годов и позднее речевой хор начал мыслиться воплощением коллективности и проник в разные сценические, драматургические, эстрадные практики.

На своих курсах (Первые московские курсы дикции и декламации), которые вскоре после революции благодаря поддержке Луначарского превратились в Государственный институт декламации, Сережников, насколько можно судить, никогда не работал с драмой. Материалом для индивидуальной, а с 1915 г. коллективной декламации, к которой обращался Сережников со своими учениками, была поэзия Эмиля Верхарна, Николая Некрасова, Александра Пушкина, Василия Каменского, Александра Блока и др.

Стоит пояснить, что именно представляла собой коллективная декламация в варианте Сережникова. Еще до революции он начинает сочинять произведения для речевого хора, которые строились на поочередной смене голосов разных исполнителей, отличающихся друг от друга своим тембром. Тембр (Сережников отталкивался от классификации певческих голосов: бас, баритон, тенор и т. д.) должен был максимально соответствовать характеру того или иного фрагмента текста. В самом простом варианте (например, инсценировка «Это утро, радость эта...») Фета, с которой в 1915 г. начались эксперименты Сережникова с коллективной декламацией) это выглядело так: один стих («Эти горы, эти доли...») произносил баритон, следующий («Эти мошки, эти пчелы...») — сопрано и т. д. [Сережников 1927: 21], что было точно определено музыковедом Леонидом Сабаневым как «тембровая раскраска стиха» [Там же: 212]. Однако впоследствии Сережников создавал гораздо более сложные комбинации, объединяя исполнителей в группы в соответствии с тембрами, в результате чего сольное исполнение сменялось групповым; в отдельных эпизодах мог также участвовать весь речевой хор. Себе Сережников отводил роль композитора речи и дирижера.

Интересно, что, вступив на эту новую территорию, Сережников последовательно дистанцируется от театра и театральной теории. Наряду с идеями Вяч. Иванова и Ницше, оказавшими на него заметное влияние, он обращается к концепции коллективной рефлексологии — одного из направлений социальной психологии, разработанного Владимиром Бехтеревым. Именно теория Бехтерева, изложенная в книге 1921 г. «Коллективная рефлексология», помогла Сережникову объяснить характер воздействия исполнителей, во-первых, друг на друга, а во-вторых, на слушателей.

Заметим на полях, что Сережников не был единственным, кто именно в психологии находил ответы на вопросы, рождавшиеся в поисках новых форм коллективности на сцене. Этот же подход встречается в работах Николая Евреинова, одного из видных режиссеров и драматургов Серебряного века, чья многотысячная постановка 1920 г. «Взятие Зимнего» может быть рассмотрена как ранний опыт массовой театротерапии.

В своей работе «Коллективная декламация. Теория и практика в научно-популярном изложении» Сережников несколько раз возвращается к идее Бехтерева о том, что личность в толпе способна совершать поступки, на которые она неспособна вне толпы. Причем тезису ученого об индивидах, действую-

щих в толпе как раздражители друг для друга, Сержников подбирает пример из собственной практики:

...как показывают наши наблюдения, лица с большей возбудимостью оказывают большее воздействие на лиц с меньшей возбудимостью, чем эти последние на первых. Так, мною замечено, что когда в хоре отсутствуют лица наиболее возбуждающиеся, то это отмечается снижением возбудимости всего хора. Благодаря взаимодействию отдельный чтец в хоре возбуждается значительно больше, чем когда он читает один, подобно тому, как отдельная личность, уравновешенная и хладнокровная, попадая в возбужденную толпу, начинает испытывать необычайное для нее волнение и совершать вместе с другими постуки, на которые она неспособна вне толпы. В этом отношении коллективная декламация для отдельного чтеца имеет огромное воспитательное значение в смысле развития в нем психической техники, развития нервной возбудимости. Через взаимоподражание и взаимовнушение достигается *единство* настроения, без которого не может быть коллективного творчества, не может быть заражающей слушателей «суггестии» (внушения наяву), когда сила духа творящих как бы гипнотизирует души воспринимающих. В коллективной декламации эта «суггестия» проявляется особенно ярко. Токи творящих нервных единиц хора в своем взаимодействии быстро сплетаются и соединяются в один дионисийский порыв, вовлекающий в свой эмоциональный круг и воспринимающую аудиторию [Сержников 1927: 42–43].

Приведенная цитата служит хорошим примером того, как существенно могли отличаться друг от друга функции хора внутри разных систем: так, в театре Бертольда Брехта хоры носили ровно противоположную функцию — комментирующую, т. е., по мысли Брехта, разрушающую искомую Сержниковым суггестию.

Передавая исполнение стихотворения группе исполнителей, Сержников выступал наследником итальянских футуристов. Именно они начали экспериментировать с делегированием исполнения стиха (а точнее, «слов на свободе») нескольким исполнителям (подробнее см.: [Berghaus 1998: 172–175; 233–234]). Причем в случае футуристов это носило характер декларативного отказа от индивидуалистического начала в поэзии. Точно так мыслили коллективную декламацию и российские футуристы, например Илья Зданевич, писавший в своих манифестах о «многовой поэзии», противопоставляя ее «поэзии одного рта» [Зданевич 2014: 182–183]. Этот жест осмыслялся как критический по отношению к комплексу представлений, связанных с поэзией как субъективным процессом. В советском театре и эстраде рубежа 1910–1920-х и позднее связь коллективной декламации с практиками футуризма осталась неартикулированной. Но и различия между ними бросаются в глаза. Можно сказать, что, как и у футуристов, речевой хор у Сержникова служил инструментом для создания коллективности, но, в отличие от них, «композитор речи» не оставлял хористам возможностей для рефлексии по поводу этой коллективности.

Главным инструментом, с помощью которого создавалась коллективность, была музыкальная интоксикация (хотя в этом случае речь шла о музыке речи). Особенностью же коллективной декламации Сережникова были не только безличность хористов, но и пассивность участников:

... в коллективной декламации каждый чтец есть, хотя и живой, но лишь инструмент; он безличен, как инструмент в оркестре по отношению к исполняемой вещи. К тому же здесь есть лишь чередование, а не одновременное коллективное выступление [Сережников 1927: 27].

Чтецы 1920-х годов, например Владимир Яхонтов, выступали как активные интерпретаторы поэтических произведений; в речевых хорах, в свою очередь, эту роль брал на себя композитор и дирижер, а индивидуальность исполнителя сводилась к его природному тембру. Вместе с тем спор о том, возможно ли творчество масс, и если да, то как это может быть реализовано на практике, был чрезвычайно важен для первых послереволюционных лет.

Опыты режиссера Валентина Смышляева в театре Пролеткульта, о которых пойдет речь ниже, интересны попыткой совместить одновременно форму коллективного хора, с одной стороны, и коллективное творчество на стадии сочинения спектакля — с другой. В практике Пролеткульта — крупнейшей организации пролетарской самодеятельности, возникшей незадолго до Октябрьской революции, — хоровая декламация с самого начала заняла очень важное место. Коллективное тело, ставшее субъектом в спектакле, прекрасно отражало устремления этой лаборатории новой культуры, а одним из наиболее подходящих для этого жанров была и н с ц е н и р о в к а с т и х о т в о р е н и й⁸. 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 Петеру Сонди (см.: [Szondi, Haas 1983]), элементов драмы. Но если введенный в драматический спектакль хор скорее прерывал процесс раскрытия межличностных отношений, которому служит диалог, то в жанре инсценировок стихов, особенно популярном в самодеятельном театре первых пореволюционных лет, хор, напротив, выступает как наиболее подходящий медиум для лирики.

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

⁸ Подробнее об этом см. в главе «Пролеткульт» в [Мгебров 1932: 301–500]. Стихи бельгийского поэта Эмиля Верхарна пользовались большой популярностью у режиссеров, бравшихся за инсценировки стихотворений: кроме В. С. Смышляева, Верхарна инсценировали А. А. Мгебров, В. К. Сережников и др.

Интересно, что Смышляев не был единственным, кто в эти годы в поисках модели коллективного творчества предлагал актерам отталкиваться от индивидуальных воспоминаний. Тем же путем обращения к памяти исполнителей (запечатлевшей, что важно, сравнительно недавние события) идет молодой режиссер Николай Виноградов-Мамонт, работая в 1919 г. с красноармейцами над спектаклем «Свержение самодержавия»⁹.

На репетициях Смышляев предложил актерам самим решить, кого бы каждый из них хотел сыграть: группа лиц — коллективное тело этой инсценировки — создавалась самими актерами. Режиссер писал:

...так наметились роли участников описанной Верхарном толпы; тут были и рабочие разных профессий (металлисты, каменщики, драпировщики, портные, портнихи, чернорабочие и т.д.), и солдаты, и конторщики, и приказчики, и кухарки, и горничные, и служащие на телеграфе, и старики, и молодые, и люди, активно руководящие восстанием, и люди, случайно попавшие в толпу, одним словом, то бесконечное разнообразие человеческих индивидов, которое мы можем наблюдать в любой толпе [Смышляев 1919: 85].

Приверженность методам коллективной декламации Сержникова Пролеткульт декларировал печатно, примером чего служит брошюра «На путях к Пролетарскому театру: коллективная декламация». Издание было приурочено к годовщине пролеткультовской Центральной опытно-показательной студии театрального синтеза и растиражировано во время ее поездок в составе агитпоезда Главполитпросвета. Автор брошюры Евгений Просветов рассуждал о коллективной декламации как о последнем недостающем звене в деле создания пролетарского театра:

Герой пришедшей эпохи — коллектив, нашел свой коллективный язык, которым он может выражать свои мысли и чувства [На путях 1921: i].

Но на фоне Сержникова опыт Смышляева выделялся 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, см.: [Канетти 1997]) и паникой (распадом массы), воодушевлением от возникающего равенства и переживанием хаоса. Смышляев писал:

Мы подошли к нашей задаче 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* [Смышляев 1919: 88].

⁹ Процесс коллективного сочинения спектакля Театрально-драматургической мастерской Красной Армии был описан им в [Виноградов-Мамонт 1972: 36–60]; см. также разбор спектакля «Свержение самодержавия» в [Von Geldern 1993].

Второе отличие опыта Смышляева — саморефлексивность. Один из методов, заимствованных им 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 волнений, например, опыт участия в митингах, пребывания в ситуации паники в толпе и др.

Тесно связанный режиссерскими приемами с МХТ и Первой студией, из которых вышел Смышляев, 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.

Литература

- Бранг 2010 — *Бранг П.* Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- Виноградов-Мамонт 1972 — *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. Повесть о Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Л.: Искусство, 1972.
- Громов 1961 — *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. П. Герой и время: статьи о литературе и театре. Л.: Сов. писатель, 1961. С. 265–285.
- Дворник 2015 — *Дворник Ф. С.* Итоги исследований В. Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью Экспериментального театра // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сб. ст. и материалов / Сост. В. В. Фещенко. М.: Нов. лит. обозрение, 2015. С. 105–114.
- Евгеньева 1981 — Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Рус. яз., 1981. Т. 1.
- Зданевич 2014 — *Зданевич И.* Футуризм и всёчество. 1912–1914. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты / Под ред. А. В. Крусанова, Е. В. Баснер, Г. А. Марушиной. М.: Гилея, 2014.
- Золотухин 2014 — *Золотухин В.* Недоверие слову. Заметки о фрагментах ролей Михаила Чехова из собрания КИХРа // Театр. 2014. № 16. С. 56–75.
- Канетти 1997 — *Канетти Э.* Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997.
- Масс 1920 — *Масс В.* Роль пантомимы и ритмики в новом театре // Вестник театра. 1920. № 69. С. 5–7.
- Мгебров 1932 — *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1932.
- Мейерхольд 1968 — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968.
- На путях 1921 — На путях к Пролетарскому театру: коллективная декламация. [Б. м.]: Изд. Агит-просв. поезда ВЦИК — Главполитпросвета им. т. Ленина, 1921.
- Озаровский 1914 — *Озаровский Ю.* Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. СПб.: Изд. т-ва О. Н. Поповой, 1914.

- Сережников 1927 — *Сережников В.* Коллективная декламация. Теория и практика в научно-популярном изложении. М.: Мос. театр. изд-во, 1927.
- Смышляев 1919 — *Смышляев В.* Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание» // Горн. 1919. № 2–3. С. 82–90.
- Сомина 2006 — *Сомина В. В.* Юрий Эрастович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах / Под ред. А. Чепурова. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 445–474.
- Станиславский 1983 — Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930: В 6 т. Т. 3: 1901–1904. Пьесы А. П. Чехова «Три сестры»; «Вишневым сад». М.: Искусство, 1983.
- Станиславский 1988 — *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988.
- Строева 1955 — *Строева М.* Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М.: Искусство, 1955.
- Третьяков 1927 — *Третьяков С.* Драматурговы заметки // Жизнь искусства. 1927. № 46. С. 7.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Харламова 2006 — *Харламова В. А.* Ю. Э. Озаровский. Биографический очерк // Записки Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Вып. 6/7. СПб.: Санкт-Петерб. гос. Театр. б-ка, 2006. С. 91–101.
- Чайка 1938 — «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского / Под ред. С. Д. Балухатого. М.; Л.: Искусство, 1938.
- Чоун 2014 — *Чоун Е.* Интонация как художественный и грамматический прием в ранних советских исследованиях: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. М. Пешковский и С. И. Бернштейн // Новое литературное обозрение. № 129 (5). 2014. С. 284–295.
- Чоун 2015 — *Чоун Е.* «Музыка» и «партитура» живого слова: творчество и предписания в теории раннего советского словесного искусства // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сб. ст. и материалов / Сост. В. В. Фещенко. М.: Нов. лит. обозрение, 2015. С. 76–86.
- Berghaus 1998 — *Berghaus G.* Italian futurist theatre, 1909–1944. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Meyer-Kalkus 2015 — *Meyer-Kalkus R.* The speech choir in Central European theatres and literary-musical works in the first third of the 20th century // Музикологија = Musicology. № 18. 2015. P. 159–174.
- Szondi, Hays 1993 — *Szondi P., Hays M.* Theory of the modern drama, Parts I–II // Boundary 2. Vol. 11. No. 3. 1983. P. 191–230.
- Von Geldern 1993 — *Von Geldern J.* Bolshevik Festivals, 1917–1920. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.

SEARCHING FOR NEW FORMS OF COLLECTIVITY: ENSEMBLES AND RECITATION CHOIRS IN RUSSIAN AVANT-GARDE THEATRE

Zolotukhin, Valeriy V.

PhD (Candidate of Art Studies)

Research Fellow,

Laboratory for Historical and Cultural Studies,

School of Advanced Studies in the Humanities,

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82

Tel.: +7 (499) 956-96-47

E-mail: zolotukhin-vv@ranepa.ru

Abstract. The paper focuses on ensembles and collective choirs, two remarkable phenomena in Russian theatre during the first quarter of the 20th century. Both challenged the concepts of “drama” and “the dramatic” based on mimesis and led the way not only to new verbal techniques, but also to the creation of new relationships between actors and spectators. Prior to the Revolution, Russian theatre had become a laboratory for developing collective choirs and many other collective performative forms. The Revolution, which brought about a call for new artistic forms to express the idea of “collectivity”, had a catalytic effect on the spread of recitation choirs which flourished after 1917. While the concept of the choir, rooted in the idea of equality and coordination, fitted rather well with the concept of the social revolution and its artistic principles, other collective artistic forms, such as the ensemble, found it challenging to adjust to the egalitarian nature of post-revolutionary art. Where the pre-revolutionary ensemble and the choir opposed each other in their core principles, after 1917 there were attempts to synthesize them into new genres, such as the staging of poem. An example of this was *The Insurrection* by Emile Verhaeren (1918; dir. V. Smyshliaev), which is discussed in the paper.

Keywords: avant-garde, recitation, collectivity, social theatre, amateur theatre, performativity, ensemble, Stanislavsky, Proletcult

References

- Balukhatyi, S. D. (Ed.) (1938). “*Chaika*” v postanovke Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra. *Rezhisserskaia partitura K. S. Stanislavskogo* [“The Seagull” produced by Moscow Art Theatre. K. Stanislavsky’s production score]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
- Berghaus, G. (1998). *Italian futurist theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press.
- Brang, P. (2010). *Zvuchashchee slovo. Zametki po teorii i istorii deklamatsionnogo iskusstva v Rossii* [Trans. from Brang, P. (1988). *Das klingende Wort: Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul’tury. (In Russian).
- Choun, E. [Chown, E.] (2014). Intonatsiia kak khudozhestvennyi i grammaticheskii priem v rannikh sovetskikh issledovaniakh: V. N. Vsevolodskii-Gerngross, A. M. Peshkovskii i S. I. Bernshtein [Intonation as artistic and grammatical device in early Soviet [linguistic studies: V. N. Vsevolodskii-Gerngross, A. M. Peshkovskii and S. I. Bernshtein]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer], no. 129, 284–295. (In Russian).

- Choun, E. [Chown, E.] (2015). “Muzyka” i “partitura” zhivogo slova: tvorchestvo i predpisaniiia v teorii rannego sovetskogo slovesnogo iskusstva [“Music” and “score” of the living word: Creative work and instructions in early Soviet speech aesthetics]. In V. V. Feshchenko (Ed.). *Zhivoe slovo: logos — golos — dvizhenie — zhest: Sbornik statei i materialov* [Living word: Logos, voice, movement, gesture: Collection of articles and materials], 76–86. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Dvornik, F. S. (2015). Itogi issledovaniia V. N. Vsevolodskogo-Gerngrossa v oblasti deklamatsii i ikh sviaz’ s deiatel’nost’iu Eksperimental’nogo teatra [V. N. Vsevolodskii-Gerngross’s studies in recitation and experimental theatre]. In V. V. Feshchenko (Ed.). *Zhivoe slovo: logos — golos — dvizhenie — zhest: Sbornik statei i materialov* [Living word: Logos, voice, movement, gesture: Collection of articles and materials], 105–114. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Evgen’eva, A. P. (Ed.) (1981). *Slovar’ russkogo iazyka* [Dictionary of the Russian language] (Vol. 1). 2nd ed., cor. and enl. Moscow: Russkii iazyk. (In Russian).
- Fisher-Likhte, E. (2015). *Eстетика перформативности* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).
- Gromov, P. P. (1961). Ansambl’ i stil’ spektaklia [Ensemble and style of the performance]. In P. P. Gromov. *Geroi i vremia: stat’i o literature i teatre* [Character and time: Works on literature and theatre], 265–285. Leningrad: Sovetskii pisatel’. (In Russian).
- Kanetti, E. (1997). *Massa i vlast’* [Trans. from Canetti, E. (1962). *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen Verlag]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
- Kharlamova, V. A. (2006). Iu. E. Ozarovskii. Biograficheskii ocherk [Iu. E. Ozarovskii. A biographical essay]. *Zapiski Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi teatral’noi biblioteki* [Notes of the St. Petersburg State Theatre Library], 6/7, 91–101. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia Teatral’naia biblioteka. (In Russian).
- Mass, V. (1920). Rol’ pantomimy i ritmiki v novom teatre [Role of pantomime and rhythmic in the new theatre]. *Vestnik teatra* [Bulletin of theatre], 1920(69), 5–7. (In Russian).
- Meierkhol’d, V. E. (1968). *Stat’i, pis’ma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, conversations] (Part 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Meyer-Kalkus, R. (2015). The speech choir in Central European theatres and literary-musical works in the first third of the 20th century. *Muzikologija = Musicology*, 18, 159–174.
- Mgebrov, A. A. (1932). *Zhizn’ v teatre* [Life in the theatre] (Vol. 2). Moscow; Leningrad: Academia. (In Russian).
- Na putiakh k Proletarskomu teatru: kollektivnaia deklamatsiia* [On the way to Proletarian theatre: Collective recitation] (1921). [N. p.]: Izdanie Agit-prosv. poezda VTsIK — Glavpolitprosveta im. t. Lenina. (In Russian).
- Ozarovskii, Iu. (1914). *Muzyka zhivogo slova. Osnovy russkogo khudozhestvennogo chteniia* [Music of the living word. Foundations of Russian artistic reading]. St. Petersburg: Izdanie tovarishchestva O. N. Popovoi. (In Russian).
- Serezhnikov, V. (1927). *Kollektivnaia deklamatsiia. Teoriia i praktika v nauchno-populiarnom izlozhenii* [Theory and practice of collective recitation. Popular-scientific summary]. Moscow: Moskovskoe teatral’noe izdatel’stvo. (In Russian).
- Smyshliaev, V. (1919). Opyt instsenirovki stikhotvoreniia Verkharna “Vosstanie” [Experiment in staging of Émile Verhaeren’s poem “Insurrection”]. *Gorn* [Horn], 1919(2–3), 82–90. (In Russian).
- Somina, V. V. (2006). Iurii Erastovich Ozarovskii. In A. Chepurov (Ed.). *Siuzhety Aleksandrinskoi stseny: Rasskazy ob akterakh* [Themes of Alexandrinsky Theatre: Tales about actors], 445–474. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).

- [Stanislavskii, K. S.] (1983). *Rezhisserskie ekzempliary K. S. Stanislavskogo, 1898–1930* [K. S. Stanislavsky's director's copies, 1898–1930] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Stanislavskii, K. S. (1988). *Sobranie sochinenii* [Collected works by K. S. Stanislavsky] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Stroeve, M. (1955). *Chekhov i Khudozhestvennyi teatr. Rabota K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemirovicha-Danchenko nad p'esami A. P. Chekhova* [Chekhov and the Moscow Art Theatre. K. S. Stanislavsky's and V. I. Nemirovich-Danchenko's work on Chekhov's plays]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Szondi, P., Hays, M. (1983). Theory of the modern drama, Parts I–II. *Boundary 2*, 11(3), 191–230.
- Tret'iakov, S. (1927). Dramaturgovy zametki [Notes of the playwright]. *Zhizn' iskusstva* [Life of art], 1927(46), 7. (In Russian).
- Vinogradov-Mamont, N. G. (1972). *Krasnoarmeiskoe chudo. Povest' o Teatral'no-dramaturogicheskoi masterskoi Krasnoi Armii* [Red Army miracle. Tale about the Red Army theatrical and dramatic arts workshop]. Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).
- Von Geldern, J. (1993). *Bolshevik festivals, 1917–1920*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Zdanevich, I. (2014). *Futurizm i vsechestvo. 1912–1914* [Futurism and everything-ness. 1912–1914]. (Vol. 1: *Vystupleniia, stat'i, manifesty* [Speeches, articles, manifests]). Moscow: Gileia. (In Russian).
- Zolotukhin, V. (2014). Nedoverie slovu. Zametki o fragmentakh rolei Mikhaila Chekhova iz sobraniia KIKhRa [Distrust of the word: Notes on Mikhail Chekhov sound recordings from the KIKhR collection]. *Teatr*, 2014(16), 56–75. (In Russian).

To cite this article:

ZOLOTUKHIN, V. V. (2017). V POISKAKH NOVYKH FORM KOLLEKTIVNOSTI: ANSAML' I DEKLAMATSIONNYI KHOR V RUSSSKOM TEATRE 1910–1920-KH GODOV [SEARCHING FOR NEW FORMS OF COLLECTIVITY: ENSEMBLES AND RECITATION CHOIRS IN RUSSIAN AVANT-GARDE THEATRE]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 9–23. (IN RUSSIAN).

Received May 23, 2017

ДИСКУССИЯ О ТЕРМИНАХ В ТЕАСЕКЦИИ ГАХН: К СОЗДАНИЮ АНАЛИТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ТЕАТРОВЕДЕНИЯ

Аннотация. В статье идет речь о дискуссии, развернувшейся в связи с выработкой в 1925–1928 гг. терминологии новой гуманитарной науки — театроведения — в рамках Театральной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН). В дискуссии принимали участие все сотрудники Теасекции (Л. Я. Гуревич, И. А. Новиков, Н. Д. Волков и др.), но основными диспутантами стали режиссер, эссеист и театральный деятель В. Г. Сахновский и недавний выпускник философского отделения Московского университета П. М. Якобсон. Хотя полемисты исходили из общих представлений о методологии изучения искусства театра, они опирались на различные традиции. Философ Якобсон тяготел к формальному анализу целостности театра как художественного феномена, пытался прояснить его структуру, отыскать дефиниции, с помощью которых стало бы возможно «ухватить» ускользающий объект. В частности, он утверждал, что «стихия театра есть жест» и что «анализ жеста может вскрыть весь предмет театра». Парадоксальным образом профессиональный режиссер Сахновский рассуждал о высшем предназначении театра как проявления духовной («божественной») природы человека.

Прорабатывая основные термины готовящегося Терминологического словаря, т. е. уточняя содержание слов, долженствующих превратиться в термины, сотрудники Теасекции проясняли методологические позиции. Обсуждались различные концепции театра, пространственно-временные характеристики данного вида искусства, роль и значение составляющих театральное действие элементов; затрагивались также проблемы возможности — либо принципиальной невозможности фиксации спектакля и др.

Ключевые слова: театроведение, аналитический подход, структура понятия «театр», сценическое искусство, термин как концепция, фиксация спектакля

1

Во время становления театроведения как новой гуманитарной науки заимствования из других областей знания, уже располагающих системой аналитических конструкций (не только философии, психологии, истории, литературо- и музыковедения, но и математики, геологии, физики), были неизбежны.

Важно, что абсолютная неформализованность театрального искусства была осознана в качестве вопиющего недостатка. К. С. Станиславский писал:

Какое счастье иметь в своем распоряжении такты, паузы, метроном, камертон, гармонизацию, контрапункт, выработанные упражнения для развития техники, терминологию, обозначающую те или иные артистические представления и понятия о творческих ощущениях и переживаниях. Значение и необходимость этой терминологии давно уже признаны в музыке. Там есть узаконенные основы, на которые можно опираться, чтобы творить не на авось, как у нас. Случайности не могут быть основой... [Станиславский 1954: 369–370].

И далее режиссер размышлял о выработке сценической речи, звукописи, ритме стиха и т. п.

Основы театроведения вырабатывались в Театральной секции ГАХН¹, в которой собрались люди трех поколений: авторитетные «старшие» — Н. Е. Эфрос и Л. Я. Гуревич, находившиеся в расцвете интеллектуальных сил В. Г. Сахновский и Н. Д. Волков и совсем молодые, вчерашние студенты П. А. Марков и П. М. Якобсон. Основательность знаний и пренебрежение традицией счастливо соединились с остро современным новаторством.

Изучение театра шло по двум направлениям. С одной стороны, не прекращались попытки отыскать всеобъемлющую формулу сценического искусства в русле философствования о высшем предназначении театра. (Напомню, что дискуссия о сущностных началах театра, полярные позиции в которой заняли Сахновский и Якобсон, была начата годом раньше и шла параллельно спору о терминах².) С другой — проявились тяготение к формальному анализу художественной целостности, к обнажению структуры, стремление отыскать дефиниции, с помощью которых стало бы возможно «ухватить» ускользающий объект.

Когда 30 ноября 1925 г. И. А. Новиков читает доклад «Факторы сценичности пьесы», обсуждение выходит на более общие проблемы театроведения. О неприятии самого метода работы докладчика заявляет Якобсон: аналогии,

¹ Театральная секция стала одним из заметных структурных элементов созданной осенью 1921 г. Российской академии художественных наук (РАХН), с 1925 г. — Государственной академии художественных наук (ГАХН).

² Ключевое расхождение концепций Сахновского и Якобсона связано с тем, что первый настаивал на особой («подсознательной») сущности театральной материи и принципиальной невозможности изучения театрального искусства теми же методами, что и прочих явлений культуры («специфичность театрального предмета чрезвычайно»), а второй был убежден в том, что хотя «предмет театра действительно сложнее всех искусств, но он ничем от них по своей природе принципиально не отличается». Парадоксальность ситуации заключается в том, что философ (Якобсон) стремится к выработке рабочей дефиниции первоосновы театрального языка, практик же (Сахновский), напротив, философствует о предмете своей профессиональной деятельности.

приводимые докладчиком, механистичны (Новиков проводит параллели между действием в пьесе — и физическим действием, психологическим комплексом драматического произведения — и химическими процессами). Сахновский вступает в спор:

Я прихожу в отчаяние от тех возражений, которые делает Якобсон, требуя такой научной строгости. Я думаю, что у него есть некоторое право, так как он выступает от имени науки. Но такая наука для познания предмета театра убийственна. <...> И. А. напрасно смущался за терминологию, которой он пользовался, — театр нужно исследовать другим путем. Нужно создать веселую науку³. <...> Надо дать термины первозданные (выделено мною. — В. Г.), а не выдуманные [Протокол 1925а. Л. 4].

Но что такое «первозданные термины»? Термины лишь предстояло определить (выработать). Всем известное слово *театр* должно было быть будто увиденным заново. И в этом отношении процессы в литературо- и театроведении тех лет протекали параллельно и были схожими. Вяч. Иванов писал в 1922 г.:

В научном и художественном движении последних лет примечательна особенная устремленность внимания на существо, задачи и загадки слова и искусства словесного. Позволительно, быть может, усматривать в настойчивости <...> этих исканий одно из доказательств исторической значительности переживаемого времени как поры всеобщего расплава и сдвига [Иванов 1922: 164–165].

Попытки определить театр как объект изучения делались, исходя из весьма различных направлений теоретической мысли — от философских, психологических, социологических до естественнонаучных.

На что могли опираться театроведы в середине 1920-х годов, какие идеи и формулы сущности театрального искусства были им известны?

П. А. Флоренским была выдвинута концепция, сближающая искусство сцены с архитектурой как искусством в определенном смысле слова техническим, инженерным, т. е. он исследовал пространственно-временные характеристики сценического искусства. Исходя из идеи о том, что «вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства», он полагал, что «поэзия с музыкой сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии, а архитектура, скульптура и театр — с техникой» [Флоренский 1993: 61].

Бесспорно, сотрудникам Театральной комиссии было известно рассуждение Г. Зиммеля⁴:

...сценическое действие является прежде всего искусством полной чувственности, как живопись — искусством чувственности зрения,

³ Реплика Сахновского, прозвучавшая здесь впервые, а позже не раз встречающаяся при обсуждениях докладов, отсылает не к известной книге Ф. Ницше «Веселая наука» (1882), а скорее связана с опоязовским призывом «делать вещи нужные и веселые» (из письма Ю. Н. Тынянова Л. Н. Лунцу).

⁴ Георг Зиммель (1858–1918) — немецкий философ и социолог, в частности, автор книги «Zur Philosophie und Kunst» (1922)

музыка — чувственности слуха <...> В том, чтобы соединить содержания бытия в такое единство, состоит сущность искусства [Зимель 1996: 293].

Высказывалась и была популярна мысль о театре как особого рода игре:

...то, что мы обычно называем театральным представлением, есть особый вид общественной игры, временами возвышающейся до искусства, но и тогда в своей психологической сущности остающейся игрой, то есть деятельностью, не ставящей себе практических целей, деятельностью свободной, стремящейся лишь к обнаружению самой себя [Сладкопевцев 1912: 759].

Развернутое и целостное представление о том, что такое театр, предложил Г. Шпет, вице-президент ГАХН, в последние месяцы ее существования не случайно превратившийся в сотрудника Теасекции. Он писал:

Театр есть самостоятельное и специфическое искусство в ряду других искусств; театр имеет для себя свою литературу, живопись, музыку, а не существует только для целей литературы, изобразительных искусств или музыки. <...> Художественная задача театра — не реализация личности актера и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актера характер. Композиционное отношение формы чувственного образа на сцене и идеи изображаемого лица есть внутренняя форма сценического представления. Оно принципиально символично. Представление актера искусственно; классический театр принципиально оправдывается эстетикою; натуралистический театр — лжерелистичен; эстетическая театральная правда — в экспрессионистической иллюзорности. Реализм театра — в чувственном воплощении закономерно возможного бытия, но не «случая» или «стечения обстоятельств». Это есть реализм внутренних форм действующего лица, но не обстановки действия. Действительность театрального представления, как и во всяком искусстве, есть отрешенная действительность; критерий соответствия обыденной и натуральной, или прагматической, действительности к театральному представлению не приложим [Шпет 1922: 32].

В русле этих рассуждений и двигались ученые Теасекции. Jakobson и Сахновский стали основными диспутантами при выработке терминологической определенности понятия *театр*.

2

О Терминологическом словаре (он же — Энциклопедический) впервые заговорили уже осенью 1924 г. Выписка из протокола № 5 заседания Редсовета РАХН 18 декабря сообщает: «издание Энциклопедического словаря признать делом принципиальной важности» [Выписка 1924. Л. 34]. Но, приняв решение, сотрудники занялись другими, не менее неотложными делами и вернулись к обдумыванию идеи лишь спустя год, осенью 1925 г.

Решение создать Терминологический словарь послужило толчком к созданию в Теасекции новой подсекции — Теоретической. Это — свидетельство ясного понимания учеными сложности поставленной задачи. Речь должна была идти не просто о некоем суммирующем издании, а о выработке концептуального подхода, о методологии формирующегося, весьма специфического ответвления гуманитарного знания.

22 октября 1925 г. протокол № 3 Организационного заседания подсекции (председатель — В. Г. Сахновский, ученый секретарь — Н. Д. Волков) фиксирует:

Слушали: вопрос о программе занятий Теоретической п/секции в 1925–26 гг. Постановили:

1. Начать в первую очередь работу по изучению методов театроведения:

изучение вести в порядке анализа следующих вопросов: 1) что такое театр как объект театроведения; 2) объем театроведения; 3) вспомогательные дисциплины театроведения; 4) метод театроведения.

В повестку заседания 5 ноября поставить обсуждение первого вопроса. Предложить членам Теоретической подсекции представить свои соображения в виде кратких тезисов [Протокол 1925b. Л. 5].

По-видимому, тезисы представил один только Сахновский. Их и обсуждают 5 ноября 1925 г., когда он читает вступление в беседу на тему «Театр как предмет театроведения» [Протокол 1925c. Л. 7, 7об., 8]. Это выступление Сахновского — еще и ответная реплика на доклад Якобсона «Элементы спектакля и их эстетическое значение», прочитанный еще весной, 29 мая 1925 г. Сугубо теоретический спор Якобсона и Сахновского тесно переплетен и трудноотделим от начавшейся дискуссии о терминах.

Первое, что предстояло осознать ученым Теасекции, не являющимся ни практиками театра, ни философами *par excellence*, — отыскать свой ракурс исследования, определив, что же такое театр как предмет театроведения. Необходимо было с максимальной полнотой зафиксировать, какие именно значения вкладываются во всем известное слово, выяснить его объем, с одной стороны, и отсечь не относящиеся к явлению вещи — с другой, т. е. превратить слово в термин.

Итак, первые подступы к теме наметились в ноябре 1925 г. 12 ноября Л. Я. Гуревич рассказывает о библиографии предмета — научной литературе о театре. В частности, Любовь Яковлевна констатирует:

...при распределении материала, которое, конечно, предполагает усмотрение чего-то общего в нем, она руководствовалась следующим принципом: имеются два подхода к театру. Один идет от литературы (драматургии), другой — от театра как такового. Определение сущности театрального искусства, в смысле захвата его в глубину, еще никто не дал [Гуревич 1925. Л. 10].

Реальная и систематическая работа над словарем развернулась годом позже, осенью 1926 г. 30 сентября Сахновский представляет тезисы «“Театр” (смысл, значение)». Докладчик стремился к строгости изложения любимой темы.

В объем понятия «театр» входит:

- 1) сценическое представление актеров или кукол,
- 2) собрание сочинений драматурга,
- 3) стиль актерской игры,
- 4) место действия: площадка, фургон, здание, в котором играют актеры или куклы.

Театр есть синоним театрального искусства. В основе театрального искусства лежит искусство актера, выразительным действиям которого помогает окружающий их технический аппарат, более или менее сложный, — аппарат режиссеров, декораторов, бутафоров, костюмеров, парикмахеров, машинистов, осветителей, и т. д., причем совместная их работа и организует театрального искусства.

Говоря об отграничении театра от прочих видов искусств, Сахновский утверждает:

Хотя искусство театра протекает во времени и пространстве, оно, будучи смежно с изобразительными искусствами и музыкой, имеет свой самостоятельный спецификум, совершенно отличающий его от упомянутых искусств. Театральное искусство не может быть зафиксировано при помощи какого-либо технического орудия [Сахновский 1926. Л. 3].

11 октября обсуждение термина *театр* продолжается. И. А. Новиков замечает, что трудности размышлений над этой темой связаны с тем, что «в самом понимании театра мы встречаемся с большим расхождением взглядов. Трудно осветить термин “театр” еще в силу той страстности, с которой все к этой теме относятся» [Протокол 1926а. Л. 4–4об.].

Н. Д. Волков считает, что надо указать а) словоупотребление термина «театр»; б) указать те разграничения, которые мы находим в термине «театр», понятом как явление искусства.

Л. Я. Гуревич указывает, что при этом разграничении надо руководствоваться историей термина. <...>

[И. А. Новиков продолжает:] Перед нами в театре инобытие. Нельзя говорить, что у актерского коллектива есть желание заразить зрителя верой в условное как в действительное. Иногда, как в «Турандот», актеры подчеркивают условность действия [Там же].

25 октября обсуждение ключевой проблемы еще не окончено. Выступающие сосредоточиваются на первом пункте тезисов Сахновского — «Об отграничении “театра” от других видов действий».

Л. Я. Гуревич замечает, что «нельзя ставить как равнозначущую игру актеров и игру кукол. Актер — творец, кукла — нет. За ней стоит актер, и кукла есть лишь маска актера».

В. Г. Сахновский вспоминает, что Крэг⁵ понимал это иначе. «Он считал, что театральное именно лучше всего выражается там, где нет живого».

В. В. Филиппов полагает, что

и кукла есть актер. Надо разграничить иначе, а именно разделить представление посредством живого от представления посредством механизированного. Лучше сказать не «представление», а «воспроизведение» действия.

П. М. Якобсон указывает, что мы говорим об объеме понятия, и понятие «театр» предполагает возможность построения зрелища при помощи механизмов.

Н. П. Кашин указывает, что спор происходит из-за неразличения объема понятия «театр» от словоупотребления [Обсуждение 1926. Л. 10–10об., 12].

Сахновский читает пункт первый своих тезисов о сущности театра. Якобсон предлагает свой вариант (это означает, что предложенное старшим коллегой его не совсем удовлетворило):

Театральное действие отлично, с одной стороны, от следующих видов действий: от вида магического (заклинание, заговор), от литургического (церковная служба, молебен), от действия культового (похороны), от действия обрядового (посвящение в рыцари, поступление в масонскую ложу).

Хотя все эти действия наряду с театральным действием суть действия символические, действия-знаки, указывающие на нечто, стоящее за непосредственно воспринимаемым содержанием, тем не менее, они отличны от действия театрального. Все они в какой-то мере и степени связаны с жизненной действительностью (понимая термин в широком смысле слова), и суть действия — вносящая или долженствующая внести какие-то изменения в сферу бытия. <...> В то же время театральное действие есть действие фиктивное, ненастоящее, квази-действие. Оно есть выражение воображаемой действительности, есть игра, представление. <...>

С другой стороны, театральное действие отлично от действия состязательного (бой быков, бой петухов), от действия спортивного (игра в теннис), от действия акробатического, циркового (кульбит, работа на приборах). Театральное действие отлично от них тем, что оно всегда выступает как действие-знак, открывающее за собой какую-то воображаемую действительность (выделено мною. — В. Г.). Так, волнение актера мы воспринимаем как волнение Гамлета [Якобсон 1926. Л. 12].

Положения Якобсона принимаются как основа для формулировки.

28 октября после выступления Сахновского разгорается спор о том, что есть театральный жест и возможна или невозможна фиксация театрального произведения.

⁵ Э. Крэг (1872–1966) — английский театральный режиссер, теоретик театра. Сахновский вспоминает о нем в связи с вызвавшей много споров постановкой «Гамлета» в МХТ в 1911 г.

Якобсон полагает:

...следует по вопросу о возможности фиксации театра установить, о чем идет речь. Можно говорить 1) о фиксации партитуры режиссера, 2) о фиксации спектакля в научных целях, 3) о фиксации спектакля в смысле выражения его художественными средствами. Существенное значение имеет третий случай. Но он подразумевает, что мы получаем переход в новое, хотя и близкое искусство, — т. е. вопрос снимается.

Что касается признака, который указывает Л[юбовь] Я[ковлевна] [Гуревич] как спецификум театра, то он слишком общ. Говорят о диалектике в жизни, в истории и т. д. Нужно еще что-то указать. Этим признаком является широко понятый жест (выделено мною. — В. Г.).

В. Г. Сахновский указывает, что для плодотворности рассмотрения затронутого при обсуждении должно разграничить две темы: 1) проблему фиксации, 2) проблему специфика театра.

Театр отличается, по словам Л[юбови] Я[ковлевны], диалектикой борющихся сил. Это ли основной признак? П[авел] М[аксимович] прав, что указание на этот признак слишком общо. Мы это в театре непременно наблюдаем, и с прибавлением некоторого физического участия в процессе спектакля того, что можно назвать массами или перемещением масс, данное Л. Я. указание будет правильным. Диалектика на сцене выражается в некоем физическом проявлении внутренних сил, [которое может звучать и в декорации, и в звуках. Это есть и в театре теней — присутствие чего-то чувственного. Есть диалектика страстей в ораторской речи, но там нет театра именно в силу отсутствия этого момента]⁶. Что касается предложения П. М. понимать широко «жест» как признак специфика [театра], то это [неправильное] расширение, [оно] не придает ясности, в театре жест должно понимать ограниченно.

Л. Я. Гуревич, возражая П. М. Якобсону, указывает, что поскольку П. М. распространяет жест широко, выходит, что за этим жестом скрывается некое движение сил. Жест родится из волевых движений. Мы имеем жест там, где мы воспринимаем жизнь как множество мотивов, т. е., иначе говоря, понятие жеста уже подразумевает диалектическое действие. Что касается положения В. Г. [Сахновского] о чувственном воплощении, то оно вполне правильно. <...>

Касаясь вопроса фиксации театрального действия, В. Г. Сахновский считает, что этого быть не может. Театр не может быть опосредован. <...> Но зритель, когда на сцене подходят актеры друг к другу, чувствует что-то живое. Это живоносное начало есть главное в театре. Непосредственное впечатление есть основа театра. <...>

П. М. Якобсон указывает, что в статье о театре, которая вскрывает сущность театра, должен быть поставлен вопрос о последнем смысле театра, о той действительности, которая в нем открывается.

⁶ Текст, помещенный в квадратные скобки, в стенограмме вычеркнут.

В. Г. Сахновский соглашается с тем, что вопрос о последнем смысле театра должен быть поставлен, но сомневается, можно ли это включить в словарь.

Л. Я. Гуревич считает, что надо ставить этот вопрос [Протокол 1926б. Л. 13–13об.].

Итак, обсуждая, что есть театр и в чем его особенности («спецификум»), основные диспутанты, Сахновский и Яacobсон, поддержанные Гуревич, возвращаются к вопросу о глубинной сущности («последнем смысле») сценического искусства, вновь подчеркивая неразрывность связи между метафизикой театра и его технологическими проблемами.

Обсуждение «жеста» как признака и метода манифестации театра — отзвук и продолжение идей Яacobсона, высказанных им в полемике с Сахновским. Спустя год Яacobсон выступит с докладом «Что такое театр» и, предвзято второй день прений по нему, укажет:

Стихия театра есть жест. Это есть не декларация, а указание специфичности предмета. Контекст театра есть сфера игры, осознаваемой как представление и как воплощение лиц. Это принципиально заставляет нас интерпретировать всю действительность театра в аспекте жеста — будет ли это слово, декорация, музыка и т. д. Анализ жеста может вскрыть весь предмет театра. В жесте даются многочисленные «мы», строящие театр. Эти формы могут даваться и в иных носителях — в декорациях, музыке, слове и т. д. Иного пути для раскрытия театра как целого — нет ([Соединенное заседание 1927. Л. 25–25об.]; то же: [Яacobсон 1927а. Л. 213–215]).

Кроме того, театроведы касаются проблемы фиксации сценического произведения: возможна ли она в принципе и если нет, то почему, а если да, то каким именно образом. И здесь на помощь вскоре придут заинтересованные коллеги других отделений ГАХН (см. далее доклад О. А. Шор).

11 ноября 1926 г. Яacobсон читает тезисы к докладу «Система театрального знания». В частности, он говорит:

1. Театр как живой предмет культуры подобно всем другим искусствам является объектом отнюдь не одного только научного отношения.
2. По отношению к театру можно говорить о нескольких типах знания, каждый из которых предполагает свою область общения с предметом, а также свой вид значимости. <...>
7. Театральное знание как знание научное имеет дело с постижением исторического пути театра, с установлением закономерностей театрального предмета, с уразумением сущности театра и, соответственно этим сферам проблем, разбивается на: историю театра, теорию театра и философию театра, которые, в свою очередь, делятся на более мелкие отделы [Протокол 1926с. Л. 17].

В прениях И. А. Новиков справедливо замечает:

прежде чем сопоставлять знание научное и не научное, надо было определить, что такое представляет собой наука, чтобы знать, какая сфера должна быть ей отведена. В порядке [обсуждения] проблемы следует поставить вопрос, не возможна ли «веселая наука» об искусстве? Обязательно ли наука должна быть такой, как поэтика, где ни слова не говорится о поэзии, где не затрагивается то, что нам действительно близко в поэзии? Возможен ли иной подход построения науки об искусстве, а частности, о театре? [Там же. Л. 15].

В скобках замечу, что свойственная театроведам многих последующих десятилетий боязнь строгой («сухой») науки проявляется тогда, когда собственно науки-то еще нет. Широко распространенное убеждение, что работа ученого «обедняет» живую, дышащую плоть театрального произведения, схематизируя предмет, живо и сегодня. Поразительно, но азарт, страсть, расследование научного вопроса (подобно идущему по следу детективу), неочевидные широкой публике, остаются столь же неочевидным и части служащих в научных учреждениях людей.

В. Г. Сахновский отмечает:

...из прослушанного доклада надо сделать вывод, что для театра нужна какая-то особая «веселая наука», которая сумеет захватить предмет, так как та наука, о которой говорят, не ухватит то сокровенное, чем живет театр, что составляет его существо. И непонятно, что есть наука в отношении к театру. Можно думать, что с помощью понятий предмет не будет открыт [Там же. Л. 15об.].

Якобсон отвечает:

Что касается того, какой должна быть театральная наука, что желательно ее заменить «веселой наукой», о которой говорили В. Г. Сахновский и И. А. Новиков, то надо сказать следующее. Жажда иметь научное знание, которое было бы совершенно конкретным, как сама жизнь и творчество, вполне понятна, но неосуществима. Наука, достигшая полной конкретности с точки зрения науки, будет абстрактной с точки зрения жизни и творчества (выделено мною. — В. Г.). Это неизбежно диктуется самим строем науки [Там же].

18 ноября Сахновский представляет откорректированный вариант словарной статьи «Термин “Театр”». Через неделю, 25 ноября, обсуждение словарной статьи «Театр», изложенной в докладах Сахновского, завершается разбором последнего тезиса «О смысле и значении термина “театр”» и — уже редакторскими замечаниями.

А. М. Родионов указывает, что театр далеко не есть только искусство — мы имеем в театре зрительный зал. Вообще термин имеет много значений. Нельзя даже говорить о том, что театр включает в

себя какие-то произведения других искусств. Сущность, чем театр отличается от других искусств, — что мы в нем имеем синтез. Нельзя говорить и об исполнительском характере искусства актера.

П. М. Якобсон указывает, что вопрос о словоупотреблении и значении термина «театр» имеется в следующем пункте. Тут же речь идет о раскрытии значения термина в смысле театрального искусства. Термин исполнительского искусства берется в условном смысле, чтобы отметить отличие театра от живописи или поэзии. Мы не можем говорить, что в театре имеем синтез, — синтетично всякое искусство. Задача — вскрыть специфичность театра. <...>

Постановляется: посвятить специальное сообщение вопросу о применении в настоящее время термина «театр» как метода оформления жизненных задач (выделено мною. — В. Г.). Обсудить термин исполнительского искусства в его отношении к театру и отграничению театра от кино [Протокол 1926d. Л. 20–20об.].

Итак, Теасекция полагает, что основополагающий термин в достаточной степени прояснен, а текст словарной статьи отредактирован, и приглашает на следующее заседание коллегу с философского отделения, О. А. Шор⁷. 9 декабря 1926 г. на совместном заседании подсекции Психологии сценического творчества и подсекции Теории Ольга Александровна выступает с докладом «К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля», в котором говорит:

Общеизвестный факт: театр на протяжении всей своей истории, в противоположность другим искусствам не нашел форм для своего материально-объективного закрепления. В искусстве сцены творение равно по длительности породившему его творческому процессу. «Спектакль декристаллизуется, умирает с падением занавеса».

1. Утверждать отсутствие фиксации правомерно (факт этот очевиден), но не правомерно от фактической неналичности закрепления спектакля заключать и его принципиальную невозможность.
2. Принцип возможности или невозможности фиксации театрального действия должен быть вскрыт либо в структуре творческого сознания, либо в природе театрального феномена.
3. Рассмотрение структуры творческого сознания (в эллинском смысле) показывает, что структура эта допускала только такие типы закреплений, которые по природе своей не могли стать материальным субстратом искусства актера.
4. Рассмотрение структуры современного сознания показывает, что структура эта требует именно таких форм фиксаций, которые вполне могут стать материально-объективным носителем сценического действия.

⁷ Ольга Александровна Шор (О. Дешарт) (1894–1978), историк литературы и театровед. Родилась в семье московских музыкантов, интересовалась проблемами философии, была дружна с Ф. А. Степуном. Прошла обучение у Г. Риккерта (во Фрайбурге). Несколько лет была сотрудником ГАХН. С 1927 г. — в Риме, многолетняя сотрудница Вяч. Иванова.

5. Степень отъединенности художественного произведения от породившего его творческого начала меняется согласно характеру самого закрепления, т. е. сообразно природе материального носителя художественной мысли. В театральном искусстве отъединенность эта как будто бы равна нулю, т. к. материальным носителем является психофизический аппарат самого актера. Но в более глубоком смысле (в том, в каком «основное устремление вещи есть ее бытие») — во-первых, во всех искусствах творец и податливый материал его творений — не два начала, а одно; а во-вторых, и в театральном искусстве актер и творимый им сценический образ — не одно начало, а два (выделено мною. — В. Г.). Несмотря на всю осязательность факта, будто бы свидетельствующего об обратном, в природе самого театрального феномена нет ничего, что принципиально отвергало бы возможность его фиксации [Шор 1926b. Л. 13].

При обсуждении положений докладчицы Яacobсон указывает:

...проблема фиксации разбивается на ряд проблем, каждая из которых решается по-разному. Речь идет о 1) фиксации замысла режиссера (партитура режиссера), 2) [о] фиксации игры актеров посредством приборов, для возможности повторения, 3) фиксации спектакля для науки, 4) фиксации в смысле художественного создания.

[Если] первые случаи осуществимы, да и фактически как-то осуществляются, напр[имер], режиссерские записи, то для докладчика существенен последний случай. Надо сказать, что фиксация театра в этом смысле дает больше, чем хочет О. А. Шор. Мы необходимо получим новое искусство (выделено мною. — В. Г.), которое по структуре предмета будет относиться к театру, но тем не менее будет отличаться от него, как отличается от театра, напр[имер], кино [Там же. Л. 11].

Безнадежным формалистам отвечает, конечно же, Сахновский:

Что же можно фиксировать в театре? Говорилось о диссоциациях личности, которая должна позволить актеру повторность. Это все может быть понято иначе. Актер в отношении своей физической природы относится к себе недостаточно произвольно. <...> Думается, что [зрителя] интересует не четкость дикции, движения, а то, что лежит за этим. Если будет зафиксирован духовный процесс человеческого счастья, то театр должен умереть.

А пространственные отношения в театре... Движущийся человек играет с пространством, оно влечет его к известным мизансценам. Актер играет с пространством, и это не подлежит съемке никакими аппаратами. От чередования психофизических масс и создается предмет спектакля. Если наступит фиксация, то театр уйдет, и родятся иные вещи. Кино не может заменить театр — это искусство

другого порядка. Поэтому принципиально нельзя записать партитуру режиссера⁸ [Там же].

О. А. Шор размышляет:

Может быть, единственный путь фиксации его [спектакля] теперь путем транскрипции — в критике или в поэзии. Транскрипция всегда дает иное. Описание в стихах спектакля будет новым произведением искусства. Поэтому путь для фиксации — в механических приборах⁹ [Там же. Л. 11об.].

В заключительном слове она формулирует новую, принципиально важную мысль, на наш взгляд, не усвоенную и сегодня:

Верно, что театр есть явление искусства и будет им, покуда не будет фиксации. Театр есть пока не произведение искусства. Театр не всегда злая магия. Но речь идет не о фиксации творческого процесса — писания «Евгения Онегина», это никак не есть художественный объект. Ведь за этим, виденным нами спектаклем стоит процесс создания спектакля. Процесс есть самый способ развертывания театрального произведения, это искусство, и это может быть запечатлено [Там же].

Тем самым О. А. Шор был сформулирован новый метод, реализованный в позднейших подходах к изучению произведений искусства в XX в., будь то

⁸ Через год, 17 октября 1927 г., на совместном заседании подсекции Теории Театральной и Психофизической лаборатории С. Н. Экземплярская прочтет доклад «Регистрация сценического действия». Докладчица отметит, что «для создания научной теории театра совершенно необходима устойчивая материалу изучения, возможная лишь при нахождении способа записать сценическое представление», что «наиболее интересна регистрация игры актера», при записи которой «возможно применение методов естественнонаучного исследования» [Экземплярская 1927].

⁹ Замечу, что О. А. Шор читает доклад уже второй раз — впервые с тем же докладом под несколько иным названием («Закрепление спектакля: к проблематике современного творчества») она уже выступала на Комиссии по изучению философии искусства Философского отделения ГАХН несколькими месяцами ранее, 8 июня 1926 г. — и Якобсон участвовал в его обсуждении [Шор 1926а]. И на обсуждении в Комиссии по изучению философии искусства Павел Максимович был точнее в своих замечаниях (либо стенографистка оказалась более грамотной): «Когда возникает проблема фиксации спектакля, то нужно различать, в каком плане трактуется проблема. О фиксации можно говорить в следующих случаях: 1) речь идет о партитуре режиссера — где улавливается его замысел, 2) о фиксации таких моментов в спектакле и в таком плане, который позволит научно изучать впоследствии данное произведение, 3) о фиксации моментов спектакля — речи, жеста в качестве пособия для актёров, чтобы они могли отыскивать утерянные формы и т. д., 4) о такой фиксации спектакля посредством точных и совершенных приборов, благодаря которой его в этих новых средствах можно воспроизвести как своеобразное художественное произведение, данное, однако, в другом материале, например, говорящий, звучащий кинематограф. Очевидно, Ольга Александровна подразумевала последнее значение фиксации. Но тогда получается у нас ложная проблема, потому что, если речь идет не о художественном фиксировании, то это проблема науки, а не искусства, если же речь идет о художественном воспроизведении, то рождается новое искусство» [Там же. Л. 42].

текст словесный либо сценический (живописный, музыкальный, архитектурный), — изучение трансформации первоначальных набросков, черновиков, вариантов и т. п., т. е. движения художника к воплощению («овнешнению») того создания, которое присутствует до его завершения лишь в творческом сознании (и которого как идеала, как совершенного творения, мыслившегося автору в начале работы, он никогда не может достичь). В литературоведении — это генетическая критика, занимающаяся анализом эволюции текста от первых набросков, реплик и ранних вариантов сцен словесного сочинения, которая не только проясняет (уточняет) первоначальное авторское видение вещи, создает объем произведения, но и превращает текст статический, «готовый», в динамический, разворачивая его во времени. В театроведении — это исследование режиссерских партитур и репетиционного процесса.

К теме еще раз возвратятся спустя год, когда на объединенном заседании Заседания Комиссии художественной формы Философского отделения и подсекции Теории театра Театральной Якобсон выступит с докладом «Что такое театр». 6 декабря 1927 г. в специальных «Вступительных замечаниях к обсуждению доклада “Что такое театр”» он вновь утверждает:

1. Теоретическое исследование театра лишь тогда станет плодотворным, когда кончат говорить, что театр складывается из пьесы, декорации, музыки, действий актера, режиссера и т. д. Спектакль есть целое — и как такое целое его следует брать для науки. <...> 2. <...> Театральный спектакль есть выражение — самая его невыразимость, неуловимость и т. д. запечатлена в самом его выражении. Но будучи выражением, то есть, тем, что нам дано, театр может быть анализирован и, следовательно, описан в понятиях и стать предметом науки, как все другие искусства [Якобсон 1927b. Л. 25].

На обсуждении «[Ю.] Бобылев заметил, что следовало бы еще больше заострить тему. Вся глубина проблемы — в теме спектакль. Двигаясь внутри спектакля, а не извне (умозрительно) следует подчеркнуть все же и роль зрителя. В конце концов, что такое спектакль?» [Там же. Л. 23].

Искусствовед-методолог Н.И. Жинкин подытожил прения:

Спор остановился главным образом на 3-х вопросах: 1) на вопросе о зрителе, но ведь в любое искусство предполагает «созерцающего», кроме того, всякое искусство содержит в известном смысле «спектакль», способ показа уже созданного произведения. В музыке и особенно в театре этот слой выдвигается на первый план. Театр есть уже чистый спектакль, он довел до концентрации «спектакльное» в каждом искусстве. Здесь, кроме того, соиздание образа происходит перед зрителем. Есть какой-то специфический «зритель», который создается тем, что спектакль есть спектакль. 2) Вопрос об эстетическом и внеэстетическом в театре тоже может быть разрешен согласованно. В каждом конкретном спектакле есть и искусство, и неискусство. Разграничить эти моменты бывает подчас очень трудно. <...> Здесь был показан спецификум театра, соотношение тела актера и изображаемого [Прения 1927. Л. 23об.].

Итак, при работе над Терминологическим словарем исследователями были предложены различные определения театра как искусства. Наиболее обшая рамка рассмотрения была сформулирована Г. Г. Шпетом, определившим фиктивность сценической реальности (театр как «отрешенная действительность»), сложность связи сцены и действительности и указавшим на основное действующее (созидающее) лицо.

Приверженцы, как мы бы сказали сегодня, формальной школы предлагали увидеть в сценическом искусстве игру, существо которой возможно исследовать, разворачивая на разных уровнях формулу «экспрессивного жеста» (П. М. Якобсон).

И, наконец, третья формула, принадлежащая практике театра, заключала важные уточнения. Сахновский акцентировал определенную самостоятельность четырех акторов сцены (актера, пространства, текста и режиссера), их «катастрофичное» столкновение — и органическую, нерасторжимую связь с актуальным временем.

Выяснилось центральное положение: театр (в плане содержания) — это феномен, являющий себя через спектакль (план выражения). Именно и только в спектакле театр обретает статус наличного бытия, действительности, пусть и «отрешенной»¹⁰.

Подытожим, вычленив принципиально важные вещи: театральное произведение есть экспрессивный акт актера, воплощающего сюжет в пространстве и актуальном времени.

То, что динамическое художественное целое — спектакль — многосоставно, ученым очевидно¹¹. Осознание безусловной смысловой нагруженности компонентов сценического произведения (семантика верха, низа, правого, левого, первого плана, арьерсцены, возможностей фронтального и диагонального построения и т. п.) приводит к дальнейшей дифференциации. Исследователи продолжают дальнейшее «элементирование», разбирая театральный жест, мизансцену, паузу, антракт.

Делается следующий шаг в рассмотрении структуры театрального действия: как существенный содержательный элемент спектакля начинают рассматриваться пространственно-временные взаимосвязи. «Мизансцена» осознается как конструктивный элемент спектакля, в котором актер, пространство и время соединены воедино. «Мизансцена — это вовсе не статическая группировка, а процесс: воздействие времени на пространство. Кроме пластического начала в ней есть и начало временное, т. е. ритмическое и музыкальное», — скажет Мейерхольд (цит. по: [Гладков 1990: 299]). Отдельно будут рассма-

¹⁰ Ср.: «...сценическое действо является прежде всего искусством полной чувственности, как живопись — искусством чувственности зрения, музыка — чувственности слуха. В реальной действительности каждое явление и событие помещены в движущиеся ряды пространственного, понятийного, динамического характера. Поэтому каждая отдельная определяемая действительность — фрагмент, ни одна не составляет замкнутого в себе единства» [Зиммель 1996: 293].

¹¹ Ср.: «Всякое духовное образование (...) и любое культурное образование — имеет свою внутреннюю структуру, свою типичу, свое удивительное богатство внешних и внутренних форм, которые вырастают в потоке самой духовной жизни, снова изменяются и в самом изменении своем снова обнаруживают структурные и типические различия» [Гуссерль 1911: 37].

триваться и такие (прежде) неочевидные элементы организации театрального представления, как пауза и антракт.

Понимание того, что единицей изучения театра должен стать спектакль как динамическое целое, привело к следующим взаимосвязанным задачам — формулированию способа фиксации спектакля и выработке принципов его реконструкции. Осознание необходимости создать историю предмета поставило перед исследователями проблему методологии реконструкции спектакля. Реконструкция спектаклей прошлых лет (и даже столетий) дала бы возможность проследить историческую эволюцию театральных форм (устройство разнообразных зданий, сцены, размещения зрителей, декорационного оформления и т. п.).

Одновременно разрабатывались (осознавались) как собственно художественный язык театра (мизансцена, сценический жест, понимаемый в широком смысле слова как ключевой элемент зрелища, музыкальное оформление, создаваемое как контрапункт к сценическому действию, пауза как значащее молчание и т. п.), так и формирующийся понятийный язык театроведения, превращающегося в научную дисциплину.

Принципиальная сложность работы над Терминологическим словарем была связана еще и с тем, что собственно художественный язык театра осознавался и эволюционировал в 1920-е годы одновременно с языком науки о театре.

Не меньшая сложность состояла в том, что зарождающаяся наука изучала принципиально «неустойчивый» объект — театр. В 1910-е годы объект изучения стремительно менял очертания, расширяя свои возможности, — недоставало необходимой исторической дистанции, «охлаждающей», кристаллизующий предмет. К тому же если вспомнить, что первая кафедра теории и истории музыки была создана в 1787 г., т. е. изучение театрального искусства «отстало» от исследования искусства музыкального на полтора века, становится очевидной поразительная научная результативность тех нескольких лет, которые были отведены отечественными обстоятельствами работе Теасекции ГАХН, — пусть даже не все задачи, поставленные перед собой исследователями, удалось убедительно решить.

3

Бесспорная заслуга исследователей, работавших в Теасекции ГАХН, заключалась в том, что они не только утвердили самостоятельность искусства театра, ввели театроведение в сферу науки, но и попытались создать метод исследования, выработать его понятийный аппарат. Отказавшись от естественнонаучного и социологического методов, осознав ограниченность сугубо формального подхода, они предложили пусть несовершенные, но тем не менее пригодные для работы аналитические дефиниции, выявив важнейшие компоненты спектакля, обнажили его структуру. Перед нами — попытки создания аксиоматики науки.

Исследователи теоретической подсекции Теасекции ГАХН, многообещающе начинавшие, были остановлены на первых подступах к проработке философии и теории театра. Создать сколько-нибудь завершенную театральную методологию и терминологическую систему за те несколько лет попросту не успели.

Предложение и апробация категориальных дефиниций, разработка теоретического языка, выявление автономии театрального искусства и его эволюции, методы его исследования, концептуальные возможности и методические приемы фиксации спектакля — изучение всех этих насущных проблем было начато и оборвано.

Уже к концу 1920-х годов театроведческие работы исследователей-немарксистов были изгнаны из открытой печати. Пафос высокого профессионализма, поиска научной истины подменялся ценностями общедоступности, массовости. Теория театра вытеснялась критикой, театроведческой беллетристикой.

Не будучи обсужденными, проблемы остались нерешенными. Приведу два свидетельства последнего времени.

В недавно вышедшем фундаментальном «Введении в театроведение» можно прочесть:

Логика и ведовство оказываются границами, может быть, и одного, но весьма широкого диапазона значений, входящих в понятие «театроведение» <...> Мировое театроведческое сообщество <...> достигло своеобразного консенсуса: все или почти все, кто думает о театре, признали, что общего ответа на вопрос: «Что такое театр?» у нас нет [Барбой и др. 2011: 4].

Но ведь дело вовсе не в том, чтобы дать дефиницию «окончательную», «исчерпывающую и на все времена», но в том, чтобы предложить работу и по т е з у, выделив главные черты актуального театра, удобную для работы в данное время, на данном этапе развития науки — включающую наличествующие силы и историко-культурные обстоятельства. За отказом же от попытки предложить некое определение термину *театр* кроется представление о том, что в прочих науках (скажем, естественных — физике, математике, астрономии) дело обстоит проще, т. е. латентно присутствует всё та же идея об «особости» искусства театра, магической непознаваемости его природы.

Определение центральной единицы исторического театроведения современным исследователем, с нашей точки зрения, по-прежнему нельзя считать только исчерпывающей, но и сколько-нибудь строгой. «Спектакль — все, что предстает взгляду», — пишет исследователь, констатируя далее, что «общая теория спектакля или спектаклей представляется по меньшей мере преждевременной...» [Пави 1991: 323–324].

Отсутствие у театроведов в течение длительного периода школы, могущей появиться лишь на основе общего метода, свода более или менее устойчивых дефиниций и общепринятых терминов, привело сегодня к острой нехватке методологической рефлексии. С этим связано множество бесплодных, уходящих в песок споров — от общей неопределенности видения логики развития русского театрального искусства советского периода до непроясненности таких локальных тем, как, например, структура спектакля — как возможно с точностью определить его «начало» и что конституирует его финал; что такое «спектакль» или что такое «классический спектакль». По сю пору «плывут» оценки конкретных явлений, фактов истории отечественного театра. О методе же театроведческого исследования никто не спорит, кажется, с тех самых пор.

Как проверить то, чего никто не помнит, а именно — хорош ли был спектакль (т. е. хорош ли он был тогда, для того или иного зрителя/критика)? Появляется необходимость обратиться к процедуре отнесения к ценности. В связи с тем, что как история, так и академическая философия на десятилетия были выведены из преподавания, возможности теоретической работы исследователей резко снизились. Дефектный методологический фундамент существенно сузил исследовательские горизонты театроведов советского периода.

В полемике В. Г. Сахновского и П. М. Якобсона развивались два важнейших направления исследовательской мысли: традиция философствования о театре поверялась стремлением к выработке понятийного аппарата строгой науки. Прерваны были оба. Борьба с формализмом, начавшаяся в 1931 г., не дала выйти наружу дискуссиям и спорам. Когда в советской прессе начали печататься осуждающие деятельность ГАХН статьи, можно было прочесть: «По-русски Гуссерль читается Шпет <...> а Бергсон — Лосев» [О последнем выступлении 1929: 12]. Идеологическую вредоносность Гуссерля и Бергсона не нужно было и аргументировать.

С закрытием ГАХН всем участникам теоретических споров 1920-х годов пришлось искать новую нишу для продолжения занятий. Многие были вынуждены менять не только место работы, но и направление исследований¹², что привело к скорому обрыву в том числе и рецепции европейских философских идей. Вплоть до появления исследователей лотмановского призыва к ним не обращались. Научным наследием сотрудников Теасекции начнут заниматься лишь в два последние десятилетия. Многие вопросы, так или иначе затрагивавшиеся на заседаниях Теоретической подсекции Театральной секции ГАХН, и сегодня остаются в проблемном поле современного театроведения.

Архивные источники

- Выписка 1924 — Выписка из Протокола № 5 заседания Редсовета РАХН. 18 декабря 1924 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 40. Л. 34).
- Гуревич 1925 — *Гуревич Л. Я.* Библиография о предмете театра. Протокол № 5. 12 ноября 1925 г. Прения (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 10).
- Обсуждение 1926 — Обсуждение термина «Театр». Протокол № 4 заседания п/секции Теории Театральной секции. 25 октября 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 10–10об., 12).
- Протокол 1925а — Протокол № 2. 3 ноября 1925 г. // Протоколы заседаний комиссии по изучению Автора (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 19. Тезисы — Л. 6. Прения — Л. 4–4об.).
- Протокол 1925б — Протокол № 3 Организационного заседания подсекции. 22 октября 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 5).
- Протокол 1925с — Протокол № 4 заседания Теоретической подсекции Театральной секции. 5 ноября 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 7–8).
- Протокол 1926а — Протокол № 2. 11 октября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции и материалы к ним. 30 сентября 1926 г. — 9 июля 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 4–4об.).

¹² Сахновский, пройдя в 1930-е годы, как и многие другие сотрудники ГАХН, через арест и ссылку, будет работать режиссером во МХАТе. П. М. Якобсон сменит область работы, занявшись психологией актерского творчества. Лекции Н. М. Тарабукина останутся на долгое время лишь в благодарной памяти студентов ГИТИСа. А. А. Лосев отправится в ссылку. Г. Г. Шпет расстрелян.

- Протокол 1926b — Протокол № 5 от 28 октября // Заседания п/секции Теории Театральной секции 28/X-26 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 13–13об.).
- Протокол 1926c — Протокол № 6. 11 ноября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции... (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 17).
- Протокол 1926d — Протокол № 8. 25 ноября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции... (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 20–20об.).
- Прения 1927 — Прения по докладу П. М. Якобсона «Что такое театр». Протокол № 6 заседания Теоретической комиссии философского отделения ГАХН от 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 23, 23об., 24).
- Сахновский 1926 — *Сахновский В. Г.* «Театр» (смысл, значение). Протокол № 1. 30 сентября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции... (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 3).
- Соединенное заседание 1927 — *Якобсон П. М.* Вступительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр». Соединенное заседание Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции от 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25–25об.).
- Шор 1926a — *Шор О. А.* Закрепление спектакля: к проблематике современного творчества // Комиссия по изучению философии искусства Философского отделения ГАХН. 8 июня 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 20. Тезисы — Л. 44. Прения — Л. 42–43).
- Шор 1926b — *Шор О. А.* К проблеме природы актерского творчества и возможности фиксации спектакля. Протокол № 5 совместного заседания подсекции Психологии сценического творчества и подсекции Теории. 9 декабря 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 27. Л. 13. Прения — Л. 11–11об.).
- Экземплярская 1927 — *Экземплярская С. Н.* Регистрация сценического действия. 17 октября 1927 г. // Протоколы совместного заседания подсекции Теории и Психофизической лаборатории (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 45).
- Якобсон 1926 — *Якобсон П. М.* Отграничение «театра» от других видов действий. Протокол № 4 от 25 октября 1926 г. // Протоколы № 1–14 заседаний Теоретической подсекции... (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 10–10об.).
- Якобсон 1927a — *Якобсон П. М.* Вступительные замечания и обсуждение доклада «Что такое театр». 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 213–215).
- Якобсон 1927b — *Якобсон П. М.* Вступительные замечания к обсуждению доклада «Что такое театр» // Соединенное заседание Философского отделения и п/секции Теории театра Театральной секции от 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25–25об.).

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

Литература

- Барбой и др. 2011 — От авторов // Введение в театроведение: Учебное пособие / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 4–6.
- Гладков 1990 — *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. Т. 2. М.: СТД РСФСР, 1990.
- Гуссерль 1911 — *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука // Логос: Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. 1911. Кн. 1. С. 1–56.
- Зиммель 1996 — *Зиммель Г.* Актер и действительность // Зиммель Г. Избранное. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юристь, 1996. С. 292–298.

- Иванов 1922 — *Иванов Вяч.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Академический центр Наркомпроса. Научные известия. Сб. 2: Философия. Литература. Искусство. М.: Гос. изд-во, 1922. С. 164–181.
- О последнем выступлении 1929 — О последнем выступлении механистов // Под знаменем марксизма. 1929. № 10–11. С. 1–14.
- Пави 1991 — *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
- Сладкопевцев 1912 — *Сладкопевцев В.* Театр как игра // Театр и искусство. 1912. № 40. С. 759–763.
- Станиславский 1954 — *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954.
- Флоренский 1993 — *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.
- Шпет 1922 — *Шпет Г.* Театр как искусство // Мастерство театра: Временник Камерного театра. № 1. М.: Изд-во Рус. театр. о-ва, 1922. С. 31–51.

DISCUSSION ABOUT TERMS IN THE THEATRICAL SECTION (STATE ACADEMY OF ARTISTIC SCIENCES): ON CREATING AN ANALYTICAL LANGUAGE OF THEATRE STUDIES

Gudkova, Violetta V.

Doctor of Art History

Leading Researcher, State Institute for Art Studies

Russia, 125009, Moscow, Kozitsky alley, 5

Tel.: +7 (495) 694-41-73

E-mail: violetta2049@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the content of a discussion concerning the terminology of a new branch of the humanities — the science of theatre arts — that is significant nowadays. This discussion, held in 1925–1928, took place within the Theatre section of the State Academy of Art Sciences (SAAS). All members of the Theatre section (L. Gurevich, I. Novikov, N. Volkov, etc.) took part in it; V. Sakhnovskii, a well-known theatre leader and director, and P. Iakobson, recently graduated from the Philosophy Dept. of Moscow University, were the main opponents. Though both of them had as their point of departure shared ideas regarding the methodology of theatre studies, they nonetheless adhered to different scientific traditions. Despite his background as a philosopher, Iakobson was attracted by formal analysis of theatre as an integral art phenomenon, sought to elucidate its structure, to find some definitions that might help one “catch” the vague object. In particular, he declared that “gesture is the main element of theatre” and that “analysis of gesture could open up the total object of theatre”. Paradoxically, the professional theatre director Sakhnovskii spoke as a philosopher, underscoring the highest destiny of theatre as a manifestation of humanity’s spiritual (“divine”) nature.

Members of the Theatre section prepared to publish a Terminological Dictionary: they identified the main terms to be included in it, clarified their methodological positions, and specified the meaning of words intended to become terms. They discussed different conceptions of theatre, the spatial and temporal aspects of this kind of art, the

meaning and role of elements that comprise theatrical action; they also discussed whether in principle it is possible (or impossible) to record a performance, etc.

Keywords: theatre arts, analytical approach, the structure of the notion of “theatre”, scenic art, term as conception, recording of theatre performance

References

- Barboi, Iu. M., et al. (2011). Ot avtorov [Editorial note]. In Iu. M. Barboi (Comp., Ed.) *Vvedenie v teatrovvedenie: Uchebnoe posobie* [Introduction to theatre studies: A manual], 4–6. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGATI. (In Russian).
- Florenskii, P. A. (1993). *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniakh* [Analysis of spatiality and time in fiction]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Gladkov, A. (1990). *Meierkhol'd* [Meyerhold] (Vol. 2). Moscow: STD RSFSR. (In Russian).
- Gusserl', E. (1911). Filosofii kak strogaia nauka [Trans. from Husserl, E. (1910). Philosophie als strenge Wissenschaft. *Logos: International Zeitschrift für Philosophie der Kultur*]. *Logos: Mezhdunarodnyi ezhegodnik po filosofii kul'tury. Russkoe izdanie* [Logos: International annual in philosophy of culture. Russian edition] (Book 1), 1–56. (In Russian).
- Ivanov, Viach. (1922). O noveishikh teoreticheskikh iskaniiakh v oblasti khudozhestvennogo slova [On the newest theoretical researches in the area of the artistic word]. In *Akademi-cheskii tsentr Narkomprosa. Nauchnye izvestiia. Sb. 2: Filosofii. Literatura. Iskusstvo* [Academic Center of People's Commissariat for Education. Academic bulletin. Collection 2: Philosophy. Literature. Art], 164–181. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).
- O poslednem vystuplenii mekhanistov [On the last statement of the mechanists] (1929). *Pod znamenem marksizma* [Under the banner of Marxism], 1929(10–11), 1–14. (In Russian).
- Pavi, P. (1991). *Slovar' teatra* [Trans. from Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du theatre*. Paris: Messidor; Editions Sociales]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Shpet, G. (1922). Teatr kak iskusstvo [Theatre as art]. In *Masterstvo teatra: Vremennik Kamernogo teatra* [The art of theatre: Annals of the Kamerny Theatre] (No. 1), 31–51. Moscow: Izdatel'stvo Russkogo teatral'nogo obshchestva. (In Russian).
- Sladkopevtsev, V. (1912). Teatr kak igra [Theatre as play]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and art], 1912(40), 759–763. (In Russian).
- Stanislavskii, K. S. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Zimmel', G. (1996). Akter i deistvitel'nost' [Trans. from Simmel, G. (1957). Der Schauspieler und die Wirklichkeit. In G. Simmel. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, 168–175. Stuttgart: K. F. Koehler]. In G. Zimmel'. *Izbrannoe* [Collected works] (Vol. 2). Moscow: Iurist". (In Russian).

To cite this article:

GUDKOVA, V. V. (2017). DISKUSSIIA O TERMINAKH V TEASEKTSII GAKhN: K SOZDANIIU ANALITICHESKOGO IAZYKA TEATROVEDENIIA [DISCUSSION ABOUT TERMS IN THE THEATRICAL SECTION (STATE ACADEMY OF ARTISTIC SCIENCES): ON CREATING AN ANALYTICAL LANGUAGE OF THEATRE STUDIES]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 24–44. (IN RUSSIAN).

Received May 29, 2017

Заславская Ольга Владимировна
кандидат культурологии
директор, Международный центр исследований
альтернативной культуры
Hungary, 1026 Budapest, Yulia utca, 7
Сайт: www.alternativeculture.org
E-mail: zaslavsk@gmail.com

ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР И КОМИНТЕРН: ТРАНСНАЦИОНАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ СОЗДАНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ РАБОЧИХ ТЕАТРОВ (1926–1932)

Аннотация. Статья посвящена истории возникновения и раннего этапа деятельности Международного объединения рабочих театров (МОРТ), созданного при Коминтерне (1929–1936), а также роли независимой группы «Пролетарский театр» в установлении контактов с зарубежными рабочими театральными группами, пролетарскими театрами и театральными рабочими союзами. Основное внимание уделяется транснациональным аспектам деятельности данных организаций и их участников.

Ключевые слова: Коминтерн, транснационализм, агитпроп, рабочее театральное движение

Первый выпуск журнала «Красная сцена» был опубликован организацией «Движение рабочего театра» в Великобритании в 1931 г. Небольшая по объему брошюра включала редакционную статью «Рост рабочего театра»; информацию о поездке лондонской театральной труппы «Красные пионеры» с выступлениями по Шотландии; текст песни, посвященной Коммунистическому Интернационалу, и приветствие от Международного объединения рабочих театров из Москвы [Samuel, Thomas 1977]¹.

У читателя может возникнуть вопрос, каким образом упомянутые выше организации связаны между собой, не говоря уже о том, насколько актуальной может быть сегодня история левого британского театрального движения. Тем не менее история эта напрямую связана с историей как Советской России, так и других стран, чьи представители работали в Коминтерне, который, физиче-

¹ Этот и другие выпуски бюллетеня хранятся в архиве Бристольского объединенного клуба актеров (URL: <http://www2.warwick.ac.uk/services/library/mrc/studying/docs/theatre>).

ски находясь в Москве, был организацией «мирового пролетариата и его авангарда» — коммунистических партий. В то же время интерес к этой истории оправдан и в свете растущей популярности политического и документального театра. Однако в данной статье будет рассмотрен только один эпизод, связанный с деятельностью независимой группы «Пролетарский театр» и его участием в создании объединения рабочего театрального движения под эгидой Коминтерна.

Статья посвящена периоду 1926–1932 гг., когда после «разгрома Пролеткульта»² возникли различные литературно-художественные союзы и группы, между которыми с разной степенью интенсивности велись дискуссии о путях советской литературы и советской культуры в целом. Этот период интересен тем, что до исторического рубежа 1935–1936 гг., когда, по мнению Л. В. Максименкова, произошел «окончательный переход от интернационал-коммунизма ленинско-троцкистского образца к национал-большевизму сталинского толка» [Максименков 1997: 213], еще оставалось время, но уже полным ходом шла «культурная революция», предвосхищавшая установление полного партийно-государственного контроля над культурой. Как писала Ш. Фицпатрик, «культурная революция занимала место где-то между классовой борьбой и игрой в классовую борьбу: молодые пролетарии стреляли не пулями, но словами в бюрократа и колеблющегося интеллигента, однако это были слова, которые несли настоящую угрозу лишиться средств к существованию, потерять работу и не иметь возможности получить ее в дальнейшем» [Fitzpatrick 1974: 36]. Кроме того, в этот период еще интенсивно поддерживались культурные связи с зарубежными странами, а Коминтерн сохранял свою относительную независимость.

Интерес к Коминтерну со стороны исследователей — явление давнее, но после 1990-х годов он был подкреплен реальными возможностями изучения его документального наследия [Studer, Unfried 1997]. Как известно, изменения в политике Коминтерна были связаны с развитием международной обстановки, коммунистического движения в целом и отдельных стран в частности, и особенно Советского Союза, особое положение которого как страны победившего пролетариата не служило предметом особых дискуссий, как и не вызывал вопросов интернационализм Коминтерна. Однако о транснациональном характере Коминтерна стали говорить относительно недавно в связи с развитием концепций транснационализма и транснациональной истории, что предполагает исследование событий и явлений через призму взаимоотношений, которые не ограничиваются территорией одной страны, но, пересекая национальные границы, вовлекают в исторический процесс несколько стран и национальных культур.

² В советской историографии преобладала точка зрения, согласно которой после дискуссии вокруг Пролеткульта в начале 1920-х годов (при активном участии Ленина), когда были выявлены его «сепаратизм», «сектанство», «нигилизм» и «ревизионизм», движение прекратило свое существование, о чем и поведала Малая советская энциклопедия в 1939 г. [Карпов 2009]. В действительности Пролеткульт был упразднен только в 1932 г., а его идеи процветали и после официального закрытия. Главный идеолог Пролеткульта Платон Керженцев в 1936 г. был назначен руководителем созданного 6 декабря 1935 г. Комитета по делам искусства [Максименков 1997: 49]. Подробнее о Пролеткульте также см.: [Biggart 1987; Mally 2000].

В основе теории транснационализма лежит подход к миграции как двустороннему или даже многостороннему процессу. Вместо рассмотрения миграции как явления, при котором исход из страны происхождения в принимающую страну с неизбежностью предполагает ассимиляцию, акценты смещаются на продолжающуюся коммуникацию мигрантов со страной происхождения через родственные, экономические и культурные связи. Таким образом, трансграничные отношения оказывают влияние, в большей или меньшей степени, на процессы в обеих странах, а также на самоидентификацию их участников [Iriye; Saunier 2009; Clavin 2005; Vetrovec 2001]. В этой связи Б. Стадер отмечает, что до сих пор «большинство работ о Коминтерне были ограничены национальной парадигмой», что с неизбежностью вело к «методологическому национализму» [Studer 2015: 5]. В то же время Коминтерн представлял собой пример транснационального пространства, который Т. Файст рассматривает как комбинацию различных связей, взаимоотношений, сообществ и их позиций по отношению друг к другу, а также отдельные организации и их совокупность [Faist 2013]. Соответственно, различные группы и организации, так или иначе аффилированные с Коминтерном, выступали как своеобразные коммуникативные узлы (nodes), связанные между собой через знакомых друг с другом людей, часто друзей, из нескольких стран. Таким образом, транснациональный подход предполагает анализ межличностных отношений с точки зрения коммуникативных практик поверх национальных границ, их влияния как на принимающие страны, так и страны происхождения, а также формирования транснациональных групп и сообществ. Для Коминтерна подобные отношения составляли основу повседневной деятельности; большинство служащих работали либо на местном, либо на региональном уровне, меньше — на международном [Адибеков и др. 1997]. Большинство из них были иностранцы, приехавшие в Советскую Россию, захваченные идеей мировой революции [Studer 2015].

Из истории рабочего театрального движения в западных странах

Первые примеры того, что позже стало известно как рабочее театральное движение, появились в связи с деятельностью профсоюзов и социально-демократических партий в Германии, Великобритании и некоторых других странах. Идея политического театра относится еще к началу XX в.; он играл важную роль в раннем социалистическом движении (1880–1914), в агитационных мероприятиях суфражистского движения, а также в антивоенной пропаганде Первой мировой войны (1914–1918) [Samuel, Thomas 1977]³. В этот период рабочие театральные кружки не были связаны с коммунистическим движением, хотя многие из них внимательно следили за революционными событиями в России. Наиболее известный пример раннего политического театра связан с именем Эрвина Пискатора⁴. Пискатор считал такой театр более

³ Здесь не имеются в виду различного рода «народные зрелища» или любительские постановки, о которых писал один из идеологов Пролеткульта Платон Керженцев [Керженцев 1923].

⁴ Вернувшись в Берлин после окончания войны, Пискатор и Бертольт Брехт знакомятся с дадаистами, в том числе с Георгом Гроссом, Вальтером Мерингом, Рихардом Гюль-

подходящей формой для распространения коммунистических идей, поэтому его «Пролетарский театр» получил название «агитпропа»⁵. Вспоминая ранний период своей театральной деятельности в Берлине, Пискатор писал:

Я играл по залам Берлина, по ужасным, холодным помещениям, без всяких декораций, а иногда в черных сукнах, либо перед маленькими разрисованными досками. Иногда у нас были и актеры. Пролетарии всегда помогали нам. Социал-демократический полицейский-президент Рихтер после первой же постановки отказал нам в разрешении ставить пьесы, но мы продолжали играть нелегально. Это было хорошее время — начало нашего пролетарского театра в Германии [Пискатор 1934: 39].

В начале и середине 1920-х годов подобные группы появились и в других западных странах: Великобритании, Франции, Бельгии, Чехословакии, Японии. Далеко не всегда они позиционировали себя как «агитпроп», однако, как писал Том Томас в письме А. Г. Глебову, они находились в поиске театральных форм, которые бы отвечали их идеям:

Примерно три года назад вместе с товарищами я создал Трудовую драматическую группу в Хакни (район Лондона). После постановки нескольких пьес наше внимание привлекли Движение Рабочего Театра (Workers' Theatre Movement) <...> и идея создания пропагандистских постановок [Томас 1929. Л. 1]⁶.

Постепенно многие из западных рабочих театральных групп встали на позиции классовой борьбы, установив более тесные связи с коммунистическим движением, а в области театральных форм они предпочитали «агитпроп» и уличный театр выступлениям в помещении. Распространению этих форм способствовала и деятельность Международного объединения рабочих театров (МОРТ)⁷.

Международное объединение рабочих театров

Мнения о том, когда и кому именно пришла в голову идея объединения рабочих театральных групп, несколько расходятся. Как указывает Л. Мэлли, в конце 1920-х годов немецкая коммунистическая партия, создав «разветвленную сеть самодельных театров», решила установить связи с подобными

зенбеком и др. [Пискатор 1934: 36]. Коммунистические взгляды привели Пискатора после убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург в группу «Спартак», наиболее радикальную группу немецких марксистов [Пискатор 1934; Колязин 1998]. В 1920-е годы он сотрудничал с Межрабпомом (Internationale Arbeiterhilfe), в частности, по сбору средств для помощи советским артистам [Mally 2003a: 238].

⁵ Пример театра Пискатора несомненно оказал влияние на развитие немецкого агитпропа. После 1925 г. появилось сразу несколько групп, среди которых наибольшей популярностью пользовались группы «Левая колонна» и «Группа 31».

⁶ Здесь и далее перевод автора статьи, если не указано иначе.

⁷ В документах встречается и другое название — Международное рабочее театральное объединение (МРТО).

группами в других странах; с этой целью она обратилась в Межрабпом, чтобы воспользоваться связями и влиянием Коминтерна [Mally 2003b: 241]. В Декларации МОРТ от 1932 г. также отмечалось:

...в противовес буржуазной культуре, которая по содержанию насквозь националистична, пролетарская культура, искусство, литература <...> проникнуты идеями интернационализма. Идеи ищут выхода в организационном сближении рабочих театральных организаций всех стран <...>. Стремление германского рабочего театрального союза наладить интернациональную связь с рабочими театрами других стран и сблизиться с рабочими театрами СССР привело к возникновению Международного Рабочего Театрального Объединения [Декларация 1932. Л. 45].

В действительности, история МОРТ началась с недоразумения, а сама идея подобного объединения еще раньше появилась среди участников группы «Пролетарский театр».

Считается, что объединение возникло в 1929 г. по инициативе Профинтерна, с представителями которого встречался немецкий коммунист Артур Кениг (Arthur Koenig) во время своего визита в Москву в июне 1929 г. Тогда же он рассказал об опыте немецкого пролетарского театра [Протокол 1929с. Л. 1]⁸. В результате возникли две инициативы — Международный рабочий театр (МРТ) и Международное объединение рабочих театров (МОРТ). Первое совещание, посвященное организации МОРТ, состоялось 7 октября 1929 г., а через 10 дней к работе приступило организационное бюро [Protokoll 1929]. На совещании встал вопрос об инициативе Соколовского, которая, как выяснилось, не имела отношения к Профинтерну⁹. В архиве М. А. Имаса сохранился текст за подписью Н. Соколовского, который дает представление об идеях последнего. Некоторые из них звучат вполне здраво и описывают реальную ситуацию (в частности, отсутствие интереса к культурным событиям за пределами страны, незнание иностранных языков и т. д.), другие отражают крайние идеи пролеткультовцев.

Советское искусство похоже на способного юнца, захваленного и зазнавшегося. Этот юнец вырос и забывает посетить своих бедных родственников. Из миллионов уст советское искусство слышит хвалебные оды о том, что СССР это Мекка мирового революционного искусства. Часто советское искусство превращается в «священный камень» Мекки, который лежит и ждет полонников [sic!] (их, правда, много). Камень рад полонникам, приветливо их встречает, не против,

⁸ Возможно, на решение о создании такой организации повлияла деятельность Межрабпوما и непосредственно Вилли Мюнценберга, по инициативе которого прошли гастроли группы «Синие блузы» на Западе [Braskén 2015: 179–180].

⁹ В документах МОРТ упоминается газета «Московский комсомолец», где была опубликована некая статья, которая и привлекла внимание работников Коминтерна. Предположительно, Соколовский, который упоминается в протоколе, М. Соколовский (см.: [Питровский, Соколовский 1928]) и Н. Соколовский — это один и тот же человек. Протоколов МРТ, к сожалению, не сохранилось.

чтобы кусок от него вывезли для священной демонстрации на Западе... но самому идти на Запад? Упорно помогать, передавать свой опыт зарубежному пролетариату, быть инициатором распространения революционного искусства на Западе — это еще пока тяжело для него. В Мекку ездят, но чтобы Мекка ездил? Нам не нужно такой Мекки. Нам нужно активное искусство [Международный рабочий театр б. д. Л. 6].

И далее Сокольский пишет, что «мы должны сильным натиском увести рабочие театры от зловонного влияния отживающих школ в искусстве, школ чуждого класса, вовлекая в МРТ лучшую смену пролетарских мастеров»; и молодая смена «должна заложить основы новой школы в искусстве, которая не только будет создаваться на новом философском мировоззрении», но которая «в противовес сегодняшней рябой разноголосице стилей в различных видах искусства» утвердит «стиль социалистического классицизма» [Там же. Л. 7]. В конечном итоге он приходит к выводу, что «мы ничего не знаем о рабочем театре на Западе»; сформулированные им задачи включали оказание помощи, в том числе и материальной, зарубежным театрам, а сам МРТ «будет строить спектакли, которыми он сможет передать опыт Советского театра международным пролетарским театральным организациям, путем поездок по ряду стран Европы и Америки» [Там же. Л. 9–10]. Все это явно расходилось с представлениями работников Коминтерна, и в феврале 1930 г. Соколовскому было предложено немедленно передать дела МРТ в бюро организационного комитета, в который вошли представители ИККИ, РАПП, КИМ, Пролеткульта и Межрабпома. Профинтерн представлял немецкий коммунист Генрих Диамент, МБРЛ — польский писатель Бруно Ясенский¹⁰, а МОРП — венгерский коммунист и писатель Янош Матейка. Таким образом, ситуация была разрешена, идея же международного объединения рабочих театров получила окончательное одобрение.

Однако еще в феврале 1928 г. состоялось заседание комиссии, созданной группой «Пролетарский театр», с целью «использовать Конгресс Коминтерна для ознакомления его членов с современным революционным театром». Предварительно намечалось, помимо регулярной информации в журналах «Инпрекор»¹¹, «Вести иностранной литературы» и «Бюллетень ВОКС», создать международную инициативную группу, а также «просить т. Иллеша наладить систему информации о революционном театре за границей» [Протокол 1928а. Л. 9]. Встречу инициативной группы планировалось провести в середине марта с участием представителей Германии (Э. Пискадор, Б. Ласк, А. Курелла, Б. Райх, И. Бехер, К. Витфогель, Э. Толлер, Э. Мюзам, Э. Киш, Г. Вангенгейм и др.), Франции (А. Барбюс, П. Вайан-Кутюрье, Л. Арагон), Венгрии (Б. Иллеш, Ш. Барта, М. Залка и др.), Японии (Акита Удзюку¹²), Латвии (А. Лацис

¹⁰ Бруно Ясенский (Виктор Зисман, 1901–1938) — польский поэт, писатель и драматург. Член компартии Франции, член Коминтерна. В 1928 г. руководил театром польских рабочих-мигрантов в предместье Парижа. Был выслан из Франции после скандала вокруг книги «Я жгу Париж» [Kolesnikoff 1983].

¹¹ International Press Correspondence (Inprecor или Inprekorr) — название издаваемых Коминтерном международных журналов; выходили на нескольких языках.

¹² А также шесть человек из списка, который Акита составил по просьбе группы [Протокол 1928. Л. 10].

и Лайценс), Америки (У. Синклер, Д. Ривера), Чехословакии (Ф. Вейскопф), Швеции (Льонгдалл), Бельгии (А. Габарю) [Там же. Л. 9–10].

К сожалению, эта инициатива в том виде, как она обсуждалась комиссией, не получила дальнейшего развития, но с большой долей уверенности можно сказать, что она обсуждалась многими заинтересованными лицами и отчасти была «перехвачена» Профинтерном, у которого, несомненно, было больше организационных возможностей.

Стоит отметить, что в этот период в составе МОРТ не было ни одного «освобожденного» члена, все работали на «общественных началах». Соответственно, организаторам приходилось полагаться на те наработки теоретического и практического характера, которые уже имелись у членов МОРТ. Поэтому весьма кстати оказались идеи пролетарского театра и агитпропа, которые к тому времени уже получили распространение и среди зарубежных рабочих театров [Samuel et al. 1985]. В этой связи имеет смысл коротко вернуться в 1918 год — в год издания книги Платона Керженцева «Творческий театр», в котором целая глава была посвящена пролетарскому театру и его строительству¹³. Многие идеи этой книги, как мы увидим дальше, нашли своих читателей и последователей, в том числе среди членов различных теасекций, которые существовали при Наркомпросе, Пролеткульте, Межрабпоне, ВОКС и РАПП, а также в деятельности творческого объединения «Пролетарский театр», представители которого вошли в первый состав МОРТ.

Пролеткульт, ВАПП, РАПП и «Пролетарский театр»

В своей книге П. М. Керженцев подробно описывает пролетарский театр, отмечая, что его «строительство <...> должно начаться на местах, в районах, ибо только в этом случае можно будет на первых же порах создать прочную и тесную связь между театром и населением, те родственные узы, которых не знает и не может знать театр буржуазный» [Керженцев 1923: 77]. Обязательным условием рабочего театра было участие «местных рабочих-любителей», при этом участвовать могли все. Профессиональных навыков от актеров не требовалось, так как даже «если любительский рабочий театр и будет на первых порах страдать от недостатка технической выучки исполнителей, зато он будет отличаться молодой свежестью и непосредственностью, смелостью своих исканий, пылкостью своего энтузиазма» [Там же: 78]. Это особенно важно в свете основной задачи пролетарского театра, которая заключается, по его мнению, совсем «не в том, чтобы выработать хороших артистов-профессионалов, которые смогут удачно разыгрывать пьесы социалистического репертуара, а в том, чтобы дать исход творческому художественному инстинкту широких масс» [Там же: 81]. Для создания «нового социалистического театра» нужны не только новые пьесы, но «новый подход к театру, иная система работы», особые подходы к репертуару и исполнению; «одним словом, совсем другое содержание театрального искусства» [Там же: 89]. По его мнению, «теперешний актер-профессионал, этот типичный интеллигент-индивидуалист» не мог понять новый пролетарский театр; это «видно уже по тому пренебрежительному

¹³ Книга выдержала пять изданий (последнее в 1923 г.), была переведена на немецкий язык. О карьере Керженцева и ее закате см.: [Максименков 1997].

презрению, с каким всякий актер и вся театральная пресса говорит и пишет о «пролетарской культуре», о пролетарском театре, об актере из рабочего класса» [Там же: 89]. Выявить, насколько театры Пролеткульта руководствовались этими положениями и каких успехов они добились в этом направлении, — задача для другого исследования. Естественно, что многие из положений Керженцева подверглись критике и пересмотру за десятилетие. Тем не менее в системе Пролеткульта на протяжении всего его существования театр, особенно самостоятельный, занимал значительное место¹⁴. Важность театральной работы признавалась всеми пролеткультовскими конференциями — от Первой петроградской и Первой московской, Первого съезда Пролеткульта (1917–1918) до Первого всероссийского театрального совещания Пролеткульта (1921) и Театрального совещания при ЦК Пролеткульта (1930). Еще в 1918 г. при Центральном Пролеткульте образовался театральный отдел (ТЕО). К 1920 г. театральные студии были созданы при 260 пролеткультах из 300 имевшихся в стране; при этом доступ в театральные студии был открыт для всех желающих¹⁵. Несмотря на пропагандистские заявления о «свежести непосредственности», уже Первый всероссийский съезд Пролеткульта постановил, что «Пролеткульт должен стать на путь профессионализма, специализации и соответствующим образом поставить практическую работу» [Всероссийский съезд 1920: 75]. Влияние Пролеткульта распространилось и за пределы страны: в 1919 г. по его примеру в Германии была образована Лига пролетарского искусства, которая чуть позже приняла активное участие в организации «Пролетарского театра» в Берлине. В течение нескольких последующих лет пролеткульты были созданы в большинстве крупных немецких городов [Braskén 2015: 177–178].

Даже после дискуссии начала 1920-х годов, когда влияние Пролеткульта на развитие советской культуры значительно уменьшилось, театральные студии продолжали свою деятельность, а гастроли его центральных театров по Сибири способствовали развитию театрального движения в этом регионе [Сотникова 2013]¹⁶. Естественно, что в условиях, когда Пролеткульт находился «в опале»,

¹⁴ Важность театра подтвердил и Сталин в своем выступлении на встрече с писателями у Максима Горького в 1932 г. За этим выступлением стоит обмен письмами между ним и группой «Пролетарский театр». Часто высказывается мнение, что группа написала «донос» на М. А. Булгакова. Однако если внимательно рассмотреть ситуацию, в которой возникла сама инициатива написания такого письма, то окажется, что это была «жалоба» на действия руководства РАПП, вызванная необходимостью защитить группу и лично А. Г. Глебова после критики на пленуме РАПП в 1929 г. Протоколы заседаний свидетельствуют о негативных последствиях дискуссии, развернувшейся на пленуме: это многочисленные заявления о выходе из группы, почти коллективное осуждение Глебова и подведение его к выходу из группы, которая на протяжении нескольких лет последовательно проводила критику Московского художественного театра и его постановок с позиций «пролетарского театра». По мнению членов группы, МХТ был театром мелкобуржуазного «попутничества». Впрочем, выбранный метод защиты не помог группе, но послужил поводом для Сталина выступить еще раз с критикой РАПП, который вскоре был распушен [Максименков 2003].

¹⁵ Система обучения театральному делу в Пролеткульте была многоступенчатой — начиная с рабочих театральных кружков, имевшихся при рабочих клубах, и заканчивая районными театральными студиями или даже центральными театрами Пролеткульта [Пинегина 1984].

¹⁶ В 1920–1924 гг. количество местных пролеткультов уменьшилось с 300 до 77, а в 1927 г. осталось только шесть организаций Пролеткульта [Пинегина 1984: 75–76]. Тогда

о больших успехах говорить сложно, но идеи, как отмечалось выше, нашли своих последователей, которые продолжили дальнейшие попытки «строительства пролетарского театра» в рамках вновь созданных литературных групп, в частности в теасекции ВАПП¹⁷. Однако в РАПП сложилась не самая благоприятная ситуация для драматургов и ряда театральных деятелей, и в 1927 г. они создали независимую группу «Пролетарский театр»¹⁸. Указывая на невозможность работы (о чем свидетельствовали, по мнению членов группы, недавние публикации в официальном органе РАПП — журнале «На литературном посту») — и опыт годичной работы в этой организации), было принято решение выйти из РАПП и сосредоточиться на таких задачах, как воссоздание (но под маркой группы) дискуссионного клуба левого театра; проведение дискуссионной работы в нем «по секциям драматургической, режиссерской, актерской, художественной, музыкальной, организационно-хозяйственной, оперы, балета, критики, работы со зрителем, национальной»; активное участие в «научно-исследовательской работе театральной подсекции Комакадемии»¹⁹; создание совместно с последней театральной библиотеки; а также опытной экспериментальной театральной площадки; издание сборников по вопросам театра [Протокол 1928b]. Далеко не все из намеченного плана удалось реализовать, тем не менее члены группы (для которых это была в принципе дополнительная нагрузка) старались принимать участие в работе секций (или «бригад»), вели занятия; писали пьесы и работали в кружках на предприятиях, к которым были «прикреплены». Кроме того, они были задействованы в других культурных проектах как драматурги, журналисты, театральные критики, писатели и руководители театров²⁰. Группа постепенно росла, но стать массовой организацией не смогла, хотя об этом как о ближайшей задаче говорилось довольно часто, особенно в связи с созданием Ассоциации работников пролетарских театров [За АРПТ! 1928. Л. 3]. Ядро группы составляли несколько наиболее активных ее членов, среди которых были драматурги и театральные критики А. Г. Глебов, В. Н. Билль-Белоцерковский, Б. Ф. Райх, Б. А. Вакс, Ф. А. Вагра-

же Пролеткульт был подчинен ВЦСПС; окончательно закрыт в 1932 г. [Там же: 115–116]. Тем не менее протоколы Центрального комитета Пролеткульта за 1931 г. свидетельствуют о достаточно активной деятельности теасекций региональных пролеткультов. Так, в отчете Свердловского пролеткульта указывалось, что за зимний сезон 1927/1928 г. были поставлены и показаны спектакли: «Любовь Яровая» — 18 раз, «Мандат», «Разлом» «Лево руля» — по 14 раз, «Метелица» — 12 раз, «Ночь под Рождество» — 11 раз, «Дело» — 9 раз [Сведения 1931. Л. 5].

¹⁷ Руководителем теасекции ВАПП был А. Г. Глебов, который на протяжении 1927–1928 гг. пытался в рамках этой организации развивать идеи пролетарского театра.

¹⁸ Претензии РАПП и его наиболее видных представителей (В. М. Киршон, В. В. Ермаилов, Л. Л. Авербах) на лидирующее положение на «литературном фронте» создавали трудности и другим драматургам. Поэтому Ассоциация работников пролетарских театров (АРПТ) задумывалась как «широкая общественная организация, вбирающая в себя драматургов, актеров, режиссеров, художников, критиков, музыкантов, организаторов театрального дела и т. д. и органически связанной с пролетарским театральным молодежником всех категорий» [Протокол 1927b. Л. 3].

¹⁹ Коммунистическая академия.

²⁰ Так, многие участники группы были приглашены для работы в издательском проекте Анри Барбюса «Ле Монд» в качестве авторов-драматургов наряду с пролеткультовцами (С. М. Третьяков, П. Ф. Плетнев, А. И. Пиотровский) [Протокол 1927с. Л. 3–4]

мов, Анна Лацис, Л. А. Субботин, Е. О. Любимов-Ланской²¹, Эс-Хабиб Вафа и др.²² В целом, это была группа хорошо знакомых друг с другом людей, что, однако, не мешало, как показывают документы, возникновению разного рода дискуссий и разногласий в их среде.

Одним из направлений деятельности Пролеткульта было развитие международного пролетарского театра в соответствии с интернациональным характером пролетарской культуры и с установкой на распространение теоретических положений и организационных форм, в том числе и театральных, по всему миру²³.

Соответственно, организаторы и идеологи Пролеткульта и других связанных с ним организаций стремились установить контакты с зарубежными коллегами — как по линии Коминтерна, так и по линии других организаций, включая Межрабпом, ВОКС, ВЦСПС, Профинтерн, МОРП и т. д. Несомненно, расширению связей, в частности Глебова, способствовала его работа в качестве дипломата и участие в теасекции ВОКС, где естественным было обсуждение такого пункта повестки, как «Информация о театральных связях ВОКС за границей». На заседаниях ВОКС рассматривались, к примеру, вопросы о гастролях группы «Синяя блуза» в Германии, о посылке пьес «Рычи, Китай»²⁴, «Шторм» (в переводе на французский язык), «Пурга» и др. [Протокол 1927а. Л. 5–6]. Речь также шла об обмене гастролями и информацией с театрами Швеции, Финляндии, Швейцарии, Австрии, Испании, Англии, Японии и США. Кроме того, связи с австрийскими, немецкими, французскими и другими рабочими театрами устанавливались во время поездок за границу или по переписке. ВОКС организовывал поездки в СССР с лекциями и постановками многих зарубежных театральных деятелей. Так, 16 ноября 1927 г. состоялась организованная теасекцией ВОКС встреча «Драматическое искусство в СССР и Франции в 1927 г.»²⁵ А заседание от 23 декабря этого же года было посвящено вопросу о зарубежных театральных связях ВОКС. При этом в обзор включалась информация о гастролях советских театров, постановках в зарубежных театрах советских пьес, о публикациях в зарубежной прессе и т. д. В частности, сообщалось о пребывании в Москве шведского режиссера Р. Вандблата, о его статье в журнале «Советское искусство», а также о его докладах о советском театре в Швеции; обсуждалась информация о приезде в Москву руководителей японского театра Цукиджи и Каору Осанаи, американского драматурга Г. Бибермана, французских драматургов. Рассматривались на заседании и разного рода предложения; так, швейцарское «Общество изучения новой России» предлагало обмен театральными деятелями [Протокол 1927а. Л. 5–6].

²¹ В 1925–1940 гг. директор и художественный руководитель Театра им. МГСПС (с 1938 г. — Театр имени Моссовета).

²² Изучение биографий участников позволяет уточнить некоторые важные моменты культурной политики в рассматриваемый период, а также выяснить и проследить различные транснациональные связи.

²³ Существовало специальное международное бюро Пролеткульта (см.: [Международное Бюро 1920]).

²⁴ Запрос на эту пьесу также поступил от Копенгагенского рабочего театра Дании. Незыменным успехом пользовалась пьеса «Бронепоезд» Вс. Иванова, о которой запрашивал Пролеткульт немецкого города Кассель [Протокол 1927а].

²⁵ С докладами выступили директор французского театра «Ар и Аксион» Лара («Драматическая литература и театральные постановки»), архитектор и постановщик того же театра Отан («Литературная собственность, театральный конструктивизм, декорация и костюмы») и т. д. [Приглашение 1927. Л. 1].

Естественно, не все театры, которые входили в сферу деятельности ВОКС, представляли интерес для «строителей пролетарского театра». Тем не менее к моменту создания группы «Пролетарский театр» существовали в большей или меньшей степени тесные связи по крайней мере с 13 странами, где были рабочие театры или агитпроп-группы. Одним из наиболее активных членов группы в этом отношении был Анатолий Глебов. Его дипломатический опыт и знание иностранных языков помогало поддерживать отношения с коллегами из-за рубежа; среди его корреспондентов были Эрвин Пискатор²⁶, Том Томас, Берта Ласк, Джон Дос-Пассос, Эмье Баши (Emjo Basshe), Осэ Кейси²⁷ и др. Впрочем, возможности других членов группы имели не меньшее значение. Так, связи с Австрией и Германией поддерживал Б. Райх, известный австрийский режиссер, несколько лет проработавший в театре М. Рейнхардта, друг Бертольда Брехта и Пискатора. В отчете о зарубежных связях группы также отмечаются контакты с театральными группами через Диего Риверу (Мексика), знакомство с Лjungдаллом (Швеция), связи в Индии и Монголии через Вафу и т. д. [Зарубежные связи 1930. Л. 7–8]. Кроме того, члены группы общались с другими коминтерновцами, которые тоже были связаны с театром, среди них Бела Иллеш, Мате Залка, Бруно Ясенский, Фридрих Вольф, Берта Ласк. Этот «символический капитал» позволил членам группы войти в первоначальный состав МОРТ наряду с другими театральными деятелями и иностранными коммунистами.

Культурная дипломатия и театр

После окончания Гражданской войны, в силу политических и экономических причин, советское государство было заинтересовано в культурных обменах между Советской Россией и «капиталистическим окружением» [David-Fox 2012]. Различные культурные организации, возникшие в 1920-е годы и «служившие “ширмой” в условиях отсутствия нормальных дипломатических отношений, стали одним из наиболее эффективных инструментов в истории советской внешней политики» [Fayet 2010: 34]. «Конец блокады»²⁸ рассматривался советскими властями как возможность распространения влияния и расширения коммунистического движения. Для многих представителей творческой интеллигенции это был период интенсивного обмена культурными идеями и практиками; тогда же сложилась сеть транснациональных связей, образовав своеобразное сообщество: «...эти “авангардисты”, это было тогда что-то вроде секты, члены которой были связаны друг с другом по всему миру

²⁶ Связи Глебова с театром Пискатора относятся еще к середине 1920-х годов, когда решался вопрос о постановке в Берлине его пьесы «Инга» [Пискатор 1925. Л. 1]. По всей видимости с Пискатором он познакомился через Б. Райха и Анну (Асю) Лацис, которая была в 1922–1924 гг. в Берлине «с целью изучения революционного народного театра» [Лацис б. д. Л. 4].

²⁷ С Осэ Кейси Глебов познакомился на встрече Московского Пролеткульта с японскими драматическими писателями в 1929 г. См. его переписку: [Кейси 1929].

²⁸ Именно так называлась редакционная статья появившегося в 1923 г. по инициативе И. Г. Эренбурга и Эль Лисицкого журнала «Вещь». В этом же году в Берлине было создано явно «просоветское» общество «Друзья Новой России», там же выходил журнал «Накануне», действовал Межрабпом [Braskén 2015].

и лично друг друга знали: в России — Кандинский, Эйзенштейн, Гинзбург; во Франции — Ле Корбюзье, Перре, Марсель Брейр; в Германии — Гроппиус, Мис ван дер Роэ, Май, Макс Райнхардт, Эрвин Пискатор, братья Траут, Швиттерс; в Англии — Раймонд Унвин; в США — финн Сааринен; в Голландии — Жак Питер Оуд и многие другие» [Jasperts 1980: 11].

К сожалению, объем данной статьи не позволяет более подробно остановиться на успехах культурной дипломатии Советского государства в начале 1920-х годов, но стоит отметить широкую практику поездок в западные страны советских театральных коллективов²⁹. Гастролировали по Европе и самодеятельные театры: так, в 1927 г. коллектив «Синяя блуза» выехал в Германию. Надо отметить, что такая форма самодеятельного театра, как «живая газета», не была чисто советским явлением, ее элементы существовали в представлениях английских и американских коллективов, использовались они и левыми театрами Германии, в том числе и Пискатором. Тем не менее гастроли «Синей блузы» способствовали росту популярности такой формы, и в 1929–1932 гг. с «ответным визитом» СССР посетили немецкие рабочие коллективы «Красный рупор», «Тревога», «Театр молодых актеров»; в организации этих гастролей участвовал и МОРТ.

Помимо контактов по линии ВОКС и других официальных советских культурных организаций, существовали связи в рамках независимых организаций, а также личные контакты, в том числе и те, которые поддерживали иностранцы, временно или постоянно проживавшие в Советском Союзе. Как отмечалось выше, визиты из-за рубежа в этот период не были редкостью³⁰. В 1920–1930-е годы более ста тысяч иностранцев посетили Советский Союз, среди которых можно выделить несколько категорий. Наибольшую группу составляли посетители с более или менее короткими визитами; во вторую группу входили представители дипломатического корпуса и прочих иностранных организаций, которые находились в стране более длительный период; наконец, представители третьей группы приезжали в Советский Союз с намерением поселиться в стране, чаще всего по политическим причинам [David-Fox 2012]³¹. Согласно Конституции 1918 г. им предоставлялись права советского гражданина [Nathans 2011: 170]. Существовали и другие формы коммуникации с зарубежными коллегами, а также с соотечественниками в эмиграции. До определенного периода это был двусторонний и достаточно оживленный процесс, в результате которого сложилось своеобразное транснациональное сообщество. В таких условиях и возникла идея объединения рабочих театров под эгидой Коминтерна.

²⁹ Так, в 1921 г. в Швеции, Норвегии и Финляндии прошли гастроли квартета Г. П. Любимова; в 1922–1924 гг. Московский художественный театр показал зрителям Германии, Югославии, Франции и США 561 спектакль; в 1930 г. состоялась семимесячная поездка Камерного театра по Европе и Южной Америке; в 1935 г. группа артистов Большого театра дала 23 концерта в Турции и т. д.

³⁰ Тем не менее существовали определенные ограничения на получение заграничных паспортов и виз, которые выдавались только по специальному разрешению. Чтобы регулировать поток желающих выехать за рубеж, вводились высокие пошлины и увеличивалось число запрашиваемых документов. [Мэтьюз 1992: 56–57].

³¹ Основным работодателем был Коминтерн и его многочисленные организации и отделы. О количестве иностранных работников дают представление личные дела, хранящиеся в архиве Коминтерна в РГАСПИ.

Когда встал вопрос об объединении рабочих театров, естественным образом возник вопрос о имеющихся контактах; вскоре «Пролетарский театр» был приглашен к участию в работе МОРТ. Для группы возможность распространить свое видение пролетарского театра при помощи такой влиятельной организации, как Коминтерн, представляла несомненный интерес. Тем не менее общее собрание 27 сентября 1929 г., приняв решение о том, что «творческое объединение “Пролетарский театр” считает целесообразным в интересах дела делить свою международную работу с МРТ» и обязуется «передать МРТ свои международные связи со следующими странами — Австрия, Англия, Германия, Египет, Индия, Монголия, Северная Америка, Турция, Швеция, Франция, Япония», ставило условие, во-первых, «точной договоренности с МРТ о том, что передаваемые связи не будут использоваться для пропаганды взглядов и направлений, резко противоположных взглядам и направлениям “Пролетарский театр”», а во-вторых, при условии «предоставления “Пролетарскому театру” мест в руководящем органе МРТ» [Протокол 1929b. Л. 1–3]. Также отмечалось, что интернациональную работу группа начала еще до своего официального образования — как работу отдельных членов в порядке личной инициативы. По некоторым странам связи были установлены уже в течение пяти и более лет, и часто они не совпадали с теми, что были установлены по линии Коминтерна (это относилось к связям в Японии, Швеции, Франции и США). Особенностью этих контактов было то, что группа стремилась связаться прежде всего с «пролетарскими», рабочими театрами, которые солидаризировались с коммунистическим движением, избегая контактов с театральными проектами социал-демократов, что соответствовало общей линии Коминтерна в этот период.

Коминтерн и задачи «единого фронта»

Рассматривая деятельность МОРТ, важно учитывать задачи Коминтерна, которые решались им в данный конкретный отрезок времени. Определяющим моментом для его деятельности было положение о «защите Советского Союза». Еще второй конгресс Коминтерна (1920) принял документ, известный как «21 условие вхождения в Коминтерн», закрепивший доминирующую позицию партии большевиков. Пункт 14 оговаривал обязанность компартий оказывать всяческую поддержку Советской республике в ее борьбе против контрреволюции. Третий конгресс (1921) подтвердил, что безусловная поддержка «страны победившего пролетариата» остается основной обязанностью коммунистов всех стран; эту идею последовательно проводил в своей деятельности и МОРТ. Как часть Коминтерна, МОРТ следовал всем изменениям в его политической линии, приспособлявая задачи коммунистического движения к специфике рабочих театральных объединений³². Ситуация конца 1920-х годов получила оценку на шестом конгрессе Коминтерна (1928), который отметил наступление «третьего периода» революционного движения: его характерными чертами являлись обострение противоречий капитализма, на-

³² Так, установка на создание «единого антифашистского фронта» в 1932 г. нашла отражение в смене названия: Международное объединение рабочих театров было переименовано в Международное объединение революционных театров.

растание классово́й борьбы и подъем национально-освободительного движения. Тактика этого периода была выражена в формуле «класс против класса». Классовая борьба предполагала наличие врагов как «справа», так и «слева»; ими стали фашизм и социал-демократия. В последнем случае был взят курс на отказ от союза с социал-демократическими партиями. Позиция группы «Пролетарский театр» вполне соответствовала требованиям «третьего периода», и ее участники были достойными кандидатами в состав Президиума и Секретариата МОРТ.

Еще одной организацией, которая имела особое значение для определения стратегии МОРТ, был Отдел агитации и пропаганды (Агитпроп) при ИККИ. Большинство работников Агитпропа были иностранными коммунистами, в том числе его руководители — Бела Кун и Альфред Курелла, которые проявляли интерес к театральным делам. Как отмечал П. Кенез, «у большевиков (...) во время революции и в 1920-е годы было жгучее желание убедить своих соотечественников, что новый строй принесет лучший мир социальной справедливости», но при этом они чаще всего не задумывались, «как именно народные массы должны быть мобилизованы; они создавали методы и приемы пропаганды по мере продвижения вперед» [Kenez 1985: ix]. Подобное рассуждение вполне применимо к рассматриваемому примеру, когда низовая инициатива легла в основу достаточно эффективного способа пропаганды после того, как она была апроприирована Коминтерном³³.

Транснациональные связи МОРТ и создание национальных театральных секций

Опираясь на опыт Коминтерна, было решено построить работу по пути создания национальных секций, для которых решения президиума становились практически обязательными. При этом секциями могли стать как уже существующие рабочие театральные объединения, так и вновь создаваемые при участии МОРТ, как это было в случае французской секции. Таким образом, все группы, коллективы, агитпроп труппы объявлялись членами МОРТ, входящими в соответствующие национальные секции; оговаривалось, что «в тех случаях, когда политические условия делают невозможным создание секции, охватывающей все ответвления революционного театра», должны создаваться «Комитеты или Картели или другие аналогичные организации, которые проводят работу и развитие всего революционного театрального движения своей страны по единому плану». Уточнялось также, что «отдельные области революционного театра будут находиться под руководством секций для того, чтобы работа везде проводилась единообразно», что секции, состав которых утверждался секретариатом, «обязаны созывать через определенные проме-

³³ Естественно, инициатива создания международного театрального объединения во многом основывалась на опыте и идеях Пролеткульта, который, однако, вызывал опасения у советского руководства своими претензиями на независимость. Несмотря на то что Пролеткульт отводил пролетариату ведущую роль в строительстве социализма при одновременном преуменьшении роли крестьянства и интеллигенции в соответствии с официальной идеологией, его деятельность также основывалась на принципах «независимости от партии», «критическом переосмыслении культурного опыта прошлого» и распространении по всему миру [Sochor 1988: 140–141].

жутки времени национальные конференции и съезды, срок и порядок для которых следует заранее согласовывать» [Устав 1933. Л. 9–10]³⁴.

В декабре 1929 г. прошел первый пленум МОРТ, на котором присутствовали представители таких организаций, как Немецкий союз рабочих театров (Маргарита Лоде и Артур Пик), Межрабпом (Ф. Миссиано и С. Грюнберг), Теакинопечать (Левицкий), Профинтерн (Г. Диамент) и т. д.; из группы «Пролетарский театр» присутствовали четыре человека, двое из которых также представляли МБПЛ. А. Пик выступил с докладом об опыте работы немецкого театрального союза; сообщение Бруно Ясенского было посвящено вопросам репертуара; в прениях приняли участие большинство из присутствовавших [Протокол 1929а. Л. 25–27].

Работа по организации секций проходила параллельно с другими мероприятиями, первоначальная цель которых заключалась в разъяснении задач и принципов деятельности вновь созданной организации. В Германии и Чехословакии к моменту создания МОРТ существовали достаточно сильные группы агитпропа, которые активно включились в работу. Уже на первых заседаниях МОРТ представители Чехословацкого театрального союза предложили организовать международный день рабочего театра, который был назначен на 15 февраля³⁵. Начиная с 1930 г. стали выпускаться периодические издания МОРТ; помимо специально написанных статей в выпуски включались материалы, отправленные в виде отчетов или уже опубликованных статей в преимущественно в зарубежной печати. Так, Т. Томас переслал несколько своих статей, напечатанных в «Дейли Уокер» (Daily Worker), а также отчет о поездке его театральной группы в Шотландию. Часто включались материалы докладов, с которыми выступали представители национальных секций. По мере возникновения новых секций к участию в работе МОРТ присоединялись новые лица. Так, активными участниками стали немецкие коммунисты Маргарита Лоде, Артур Пик, представитель вновь созданного объединения рабочих театров Франции Леон Муссиак; вскоре к ним присоединился Эрвин Писка-тор [Mally 2003b]³⁶.

Согласно рекомендациям Президиума МОРТ, театральными союзами проводились съезды и конференции. Одна из таких конференций, на которой встречались участники нескольких европейских театральных коллективов, прошла в Дортмунде; за ней последовали встречи в Кёльне и Бонне. Еще одной формой взаимодействия стало посещение национальных мероприятий коллегами из-за рубежа: например, участие в съезде французской Федерации рабочих театров, а также посещение бельгийскими театральными группами Франции [Тезисы 1931. Л. 25]. И первый и второй международные конгрессы МОРТ (1930, 1931) подтвердили ориентацию на агитационно-пропагандистский театр.

³⁴ Делопроизводство Коминтерна, с одной стороны, поражает своим бюрократизмом, а с другой — может служить примером особого транснационального документального массива, который, тем не менее, должен использоваться с учетом специфики его образования.

³⁵ К этому дню приурочивались разные события, в том числе «соревнования» между агитпропгруппами. В Советском Союзе в 1931 г. проведение этого дня было поручено группе «Пролетарский театр», которая наметила ряд мероприятий: выставку, специальные «уголки МОРТ» в фойе театров, публикацию статей в журналах «Клуб» и «Деревенский театр» и т. д. [Протокол 1931. Л. 46–47].

³⁶ Пискактор приехал в Москву весной 1931 г. и оставался в России вплоть до 1936 г.

Пискагор, принявший участие во втором конгрессе, выступил с идеей создания Международного рабочего театра, основу которого по-прежнему составляли группы агитпропа. В постановлении по его докладу подчеркивалось, что хотя агитпроптруппы не должны стремиться сделать всех участников профессиональными актерами, тем не менее именно они «явятся поставщиками самых квалифицированных кадров для революционного пролетарского театра» [Там же. Л. 35]. «Агитпроп» самими участниками рассматривался как малая театральная форма, которая имела свои преимущества и недостатки. Театральные формы, проблемы репертуара и другие вопросы обсуждались на расширенном пленуме МОРТ, где также было выдвинуто несколько важных предложений, касающихся усиления интернационального характера организации, ее независимости и финансового положения. Все эти вопросы было решено обсудить на очередном международном конгрессе пролетарских театров, подготовка к которому началась уже в конце 1931 г.³⁷

«Искусство — это оружие»

В 1929–1931 гг. театр «агитпропа» стал наиболее популярной формой в большинстве западноевропейских стран, а также в США, в частности, в постановках Prolet-Buehne и Лаборатории рабочего театра (Workers' Laboratory Theater) [Cosgrove 1980]. Название одной из них — «Искусство — это оружие» (Art is a Weapon) — может служить лозунгом театрального рабочего движения как вариант или логическое продолжение другого лозунга, выдвинутого представителем Межрабпома С. Грюнбергом на первом Пленуме оргбюро МОРТ, — «Театр на помощь пролетариату в его классовой борьбе». При этом задачами движения была не только пропаганда, но и «выработка форм сближения» различных самостоятельных групп, агитпропов и рабочих театров на основе обмена информацией и опытом, включая репертуар, постановки, декорации и сами театры и театральные группы [Грюнберг б. д. Л. 89–90]. В целом идея «сближения» нашла поддержку среди зарубежных рабочих театров, но процесс консолидации шел медленно, что отмечалось во втором информационном письме МОРТ в ноябре 1932 г. Среди недостатков называлась и недостаточная «интернационализация» состава руководящих органов. Тем не менее важным итогом этого периода стало достижение независимости организации, которая вышла из-под опеки Профинтерна; у нее появились свое помещение и возможности финансирования своей деятельности. Это позволило в последующие годы развернуть более активную транснациональную деятельность, включая проведение Международной олимпиады рабочих театров в мае 1933 г. [Mally 2003b].

³⁷ В декабре 1931 г. секретариат МОРТ направил анкету с просьбой уточнить ряд вопросов, включая организационный статус, количество рабочих театров или «агитпроп» групп, входящих в федерацию (в случае отсутствия федерации — указать общее количество подобных театров), наличие социал-демократических и инициатив и театров под их руководством. Интерес представляло, какие театральные формы использовались при участии в мероприятиях политического характера (забастовки, выборы); репертуар и издаваемые журналы, а также связи с подобными коллективами и театральными группами в других странах [To All Working Class 1931. Л. 140].

Таким образом, в 1928–1932 гг. рабочий театр стал важным моментом рабочего движения по обе стороны Атлантики, и «британский и американский рабочий театр многое заимствовал у русского и немецкого театров», потому что существовал «настоящий общий рынок пьес, идей и теоретических позиций» [Samuel et. al 1985: 259]. Сама идея этого объединения появилась в результате общения советских и зарубежных драматургов, писателей и других театральных деятелей, и роль «советских бюрократов» не была столь значительна, как это репрезентируется в некоторых исследованиях [Mally 2003b], по крайней мере на начальном этапе. Независимая группа «Пролетарский театр» по своей инициативе и в соответствии с идеями о пролетарской культуре, которые пропагандировались участниками пролеткультовского движения, рассматривала свою деятельность как международную, привлекая в свои ряды зарубежных театральных деятелей, которые помогли установить и расширить международные связи группы. В 1929–1932 гг. группа активно участвовала в работе МОРТ. Многие из предложений, высказанных на собраниях группы, были включены в повестку работы МОРТ, которое к началу 1932 г. смогло объединить под своей эгидой ряд зарубежных рабочих театральных объединений, что, несомненно, способствовало росту движения в целом. Секции рабочего театра или инициативные группы существовали в Германии, Америке, Японии, Китае, Польше, Западной Украине, Финляндии, Латвии, Литве, Чехословакии, Венгрии, Австрии, Болгарии, Англии, Франции, Испании, Швеции, Югославии. Отчасти об успехе рабочего театра свидетельствовали и начавшиеся репрессии в отношении отдельных групп и их участников; некоторые из них были арестованы или вынуждены эмигрировать в Советский Союз. Уже в начале 1930-х годов транснациональное «пролетарско-театральное сообщество» столкнулось с серьезными препятствиями и противодействием со стороны правительственных кругов в большинстве капиталистических стран; репрессии усиливались по мере укрепления фашизма, что, в свою очередь, вызвало изменения в политике Коминтерна. Поэтому в 1932–1936 гг. деятельность МОРТ проходила уже в условиях курса на создание «антифашистского фронта», который знаменовал отказ от «агитпропа» и доминирования концепции «пролетарского театра» в пользу сотрудничества с театральными проектами социал-демократов. В этот период работу МОРТ возглавил Эрвин Пискатор, о деятельности которого и в целом организации вспоминал Б. Райх:

...деятельность МОРТ оправдалась. МОРТ являлся готовой организационной формой, которая в новой исторической обстановке могла быть использованной для объединения профессиональных художников всех стран с советскими мастерами в общей борьбе против фашизма. Лучшего кандидата на руководство МОРТом, чем Пискатор, не отыщешь... [Райх б. д. Л. 40].

В последующие годы транснациональная деятельность МОРТ распространилась также на музыку, хоровое искусство и кино, значительно расширив сферу своего влияния.

Архивные источники

- Декларация 1932 — Декларация Международного Объединения Революционных Театров (РГАЛИ. Ф. 2663. Оп. 1. Д. 106).
- Грюнберг б. д. — *Грюнберг С.* За международное рабочее театральное движение. Без даты (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 1).
- За АРПТ! — За АРПТ! Тезисы доклада. 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 1. Д. 547).
- Зарубежные связи 1930 — Зарубежные связи творческого объединения «Пролетарский театр». [Приложение к Протоколу № 8 заседания Президиума МРТО от 16 янв. 1930 г.] (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 3).
- Лацис б.д. — Материалы к биографии Анны Лацис. Без даты (РГАЛИ. Ф. 2770. Оп. 2. Д. 109).
- Кейси 1929 — Письма Осэ Кейси. 1929 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 89).
- Международный рабочий театр б. д. — Международный рабочий театр. Без даты (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 89).
- Пискатор 1925 — Письмо А. Глебова Эрвину Пискатору. 1925 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 255).
- Приглашение 1927 — Приглашение комиссии ВОКС. 1927 г. (РГАЛИ 2503. Оп. 1. Д. 537).
- Протокол 1927а — Протокол № 1 заседания Театральной секции ВОКС от 23 дек. 1927 г. (РГАЛИ 2503. Оп. 1. Д. 537).
- Протокол 1927б — Протокол № 1 общего собрания группы «Пролетарский театр». 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).
- Протокол 1927с — [Протокол заседания комиссии ВОКС по подготовке списка сотрудников и материалов для журнала «Ле Монд» от 27 нояб. 1927 г.] (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 1. Д. 537).
- Протокол 1928а — Протокол заседания комиссии при театральной секции ВАПП от 5 февр. 1928 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 1. Д. 537).
- Протокол 1928б — Протокол общего собрания группы «Пролетарский театр» (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).
- Протокол 1929а — Протокол № 1 Пленума Оргкомитета МОРТ от 29 дек. 1929 г. (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 3).
- Протокол 1929б — Протокол общего собрания группы «Пролетарский театр» от 27 сент. 1929 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).
- Протокол 1929с — Протокол совещания об организации Международного Рабочего Театрального объединения от 7 окт. 1929 г. (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 1).
- Протокол 1931 — Протокол заседания бюро группы «Пролетарский театр» от 4 янв. 1931 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 111).
- Райх б. д. — *Райх Б.* Пискатор в Москве и после Москвы. Без даты (РГАЛИ. Ф. 2770. Оп. 1. Д. 1).
- Сведения 1931 — Сведения ЦК Пролеткульта в культуротдел ВЦСПС о работе Свердловского рабочего театра Пролеткульта (РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Д. 63).
- Тезисы 1931 — Тезисы и Резолюции расширенного Президиума МРТО от 25 июня — 2 июля 1931 г. (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 5).
- Томас 1929 — Письмо Тома Томаса А. Г. Глебову от 2 окт. 1929 г. (РГАЛИ. Ф. 2503. Оп. 2. Д. 97).
- Устав 1933 — Устав МОРТ. 1933 г. (РГАЛИ Ф. 2503. Оп. 2. Д. 114. Л. 7–13).
- To All Working Class 1931 — To All Working Class and Revolutionary Theatrical Organizations [Letter from December 16, 1931] (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 7).
- Protokoll 1929 — Protokoll No. 1 Der Sitzung des Orgbüro. 17.X.1929 (РГАСПИ. Ф. 540. Оп. 1. Д. 1).

Сокращения

- АРПТ — Ассоциация работников пролетарских театров.
ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей.
ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.
ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профсоюзов.
ИККИ — Исполнительный комитет Коммунистического интернационала.
КИМ — Коммунистический интернационал молодежи.
МБПЛ — Международное бюро пролетарской литературы.
МБРЛ — Международное бюро революционной литературы.
Межрабпом — Международная рабочая помощь.
МРТ — Международный рабочий театр.
МРТО — Международное рабочее театральное объединение.
МОРТ — Международное объединение рабочих театров, с 1932 г. — Международное объединение революционных театров.
МОРПИ — Международное объединение революционных писателей.
РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории (Москва).

Литература

- Адибеков и др. 1997 — *Адибеков Г. М., Шахназарова Е. Н., Ширина К. К.* Организационная структура Коминтерна. 1919–1943. Москва: РОССПЭН, 1997.
- Всероссийский съезд 1920 — Всероссийский съезд Пролеткульта // Пролетарская культура. 1920. № 17–19. С. 63–84.
- Карпов 2009 — *Карпов А. В.* Русский Пролеткульт: идеология, эстетика, практика. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2009.
- Керженцев 1923 — *Керженцев П. М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.
- Колязин 1998 — *Колязин В. Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Брехт, Пискачор и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998.
- Максименков 1997 — *Максименков Л. В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.
- Максименков 2003 — *Максименков Л.* Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932–1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие // Вопросы литературы. 2003. № 4. Цит. по электрон. версии. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/maksim.html>.
- Международное Бюро 1920 — Международное Бюро Пролеткульта // Горн. 1920. Кн. 5. С. 89–91.
- Мэтьюз 1992 — *Мэтьюз М.* Становление системы привилегий в Советском государстве // Вопросы истории. 1992. № 2–3. С. 45–61.
- Пинегина 1984 — *Пинегина Л. А.* Советский рабочий класс и художественная культура. 1917–1932. М.: Изд-во МГУ, 1984.
- Пиотровский, Соколовский 1928 — Театр рабочей молодежи: Сб. пьес для комсомольского театра / Под ред. А. Пиотровского, М. Соколовского. М.: Гос. изд-во, 1928.

- Пискатор 1934 — *Пискатор Э.* Политический театр. М.: ОГИЗ, 1934.
- Сотникова 2013 — *Сотникова Е. В.* Театральное просвещение в Сибири в 1920-е годы: самодельное творчество // Интерэкспо ГЕО-Сибирь-2013: IX Междунар. науч. конгресс, 15–26 апреля 2013 г., Новосибирск: Междунар. науч. конф. «Глобальные процессы в региональном измерении: опыт истории и современность»: Сб. материалов / [Отв. за выпуск М. Н. Колоткин и др.]. Новосибирск: СГГА. 2013. Т. 1. С. 130–141.
- Cosgrove 1980 — *Cosgrove S.* Prolet Buehne: Agitprop in America // Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film and television, 1800–1976 / Ed. by D. Bradby, L. James, B. Sharratt. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1980. P. 201–212.
- Biggart 1987 — *Biggart J.* Bukharin and the origins of the ‘Proletarian Culture’ debate // Soviet Studies. Vol. 39. No. 2. 1987. P. 229–246.
- Braskén 2015 — *Braskén K.* The International Workers’ Relief, Communism, and transnational solidarity: Willi Münzenberg in Weimar Germany. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Clavin 2005 — *Clavin P.* Defining Transnationalism // Contemporary European History. Vol. 14. Part 4. 2005. P. 421–439.
- David-Fox 2012 — *David-Fox M.* Showcasing the great experiment: Cultural diplomacy and Western visitors to Soviet Union, 1921–1941. Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 2012.
- Faist 2013 — *Faist T.* Transnationalism // Routledge International Handbook of Migration Studies / Ed. by S. J. Gold, S. J. Nawyn. London; New York: Routledge, 2013. P. 449–459.
- Fayet 2010 — *Fayet J.-F.* VOKS: The third dimension of Soviet foreign policy // Searching for a cultural diplomacy / Ed. by J. C. E. Gienow-Hecht, M. C. Donfried. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. P. 33–49.
- Fitzpatrick 1974 — *Fitzpatrick Sh.* Cultural Revolution in Russia 1928–32 // Journal of Contemporary History. Vol. 9. No. 1. 1974. P. 33–52.
- Iriye, Saunier 2009 — The Palgrave dictionary of transnational history / Ed. by A. Iriye, P.-I. Saunier. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Jasperts 1980 — *Jasperts F.* Die Architektengruppe «May» in Russland. Dusseldorf, 1980. Цит. по: *Меерович М., Хмельницкий Д.* Роль иностранных архитекторов в становлении советской индустриализации // Пространственная экономика. 2005. № 4. С. 131–149.
- Kolesnikoff 1983 — *Kolesnikoff N.* Bruno Jasienski: His evolution from Futurism to Socialist Realism. Waterloo: Wilfrid Laurier Univ. Press, 1983.
- Kenez 1985 — *Kenez P.* The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917–1929. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985.
- Mally 2000 — *Mally L.* Revolutionary acts: Amateur theatre and the Soviet state, 1917–1938. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2000.
- Mally 2003a — *Mally L.* Erwin Piscator and Soviet cultural politics // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge. Bd. 51. H. 2. 2003. P. 236–253.
- Mally 2003b — *Mally L.* Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theatre // The Slavic Review. Vol. 62. No. 2. 2003. P. 324–342.
- Nathans 2011 — *Nathans B.* Soviet rights-talk in the Post-Stalin era // Human rights in the Twentieth Century / Ed. by S.-L. Hoffmann. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2011. P. 166–190.
- Samuel et al. 1985 — *Samuel R., MacColl E., Cosgrove S.* Theatres of the Left, 1880–1935: Workers’ theatre movements in Britain and America. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Samuel, Thomas 1977 — *Samuel R., Thomas T.* Documents and texts from the Workers’ Theatre Movement (1928–1936) // History Workshop. Vol. 4. No. 1. 1977. P. 102–142.
- Sochor 1988 — *Sochor Z. A.* Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin controversy. Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1988.

- Studer, Unfried 1997 — *Studer B., Unfried B.* At the beginning of history: Visions of the Comintern after the opening of the archives // *International Review of Social History*. Vol. 42. Part 3. 1997. P. 419–446.
- Studer 2015 — *Studer B.* The transnational world of the Cominternians. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- Vetrovec 2001 — *Vetrovec S.* Transnationalism and identity // *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 27. No. 4. 2001. P. 573–582.

PROLETARIAN THEATRE AND THE COMINTERN: TRANSNATIONAL CONTEXT OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF WORKERS' THEATRES (1926–1932)

Zaslavskaya, Olga V.

PhD (Candidate of Science in Cultural Studies)
Director, International Alternative Culture Center
Hungary, 1026 Budapest, Yulia utca, 7
Web-cite: www.alternativeculture.org
E-mail: zaslavsk@gmail.com

Abstract. The article focuses on the early history of the International Association of Workers' Theatre (MORT in Russian, 1929–1936) that was founded under auspice of the Comintern. Based on archival resources, the article highlights the role of the independent group “Proletarian Theatre” in establishing and promoting the ideas of ‘agitprop’ theatre through its transnational connections. The group’s members, the Soviet and foreign dramaturgists, writers and theatrical activists, had various connections abroad and in “home” countries that they used to promote the workers’ theatre. This early “grass-root” initiative was based on Proletcult ideas for the international theatre movement and influenced the transnational activities of MORT during its early period (1929–1932), where transnational pertains to the trans-boundary ties and collaboration with foreign theatrical groups and creation of a transnational network of ‘agitprop’ theatres and beyond. This activity resulted in strengthening the left theatre movement and many of the theatrical groups joined MORT also as part of national theatrical associations. This period paved the way for the policy of the Popular Front, announced by the Comintern in the mid-1930s.

Keywords: Comintern, transnationalism, agitprop, workers’ theatre movement

References

- Adibekov, G. M., Shakhnazarova, E. N., Shirina, K. K. (1997). *Organizatsionnaia struktura Kominterna. 1919–1943* [The organizational structure of the Comintern. 1919–1943]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Biggart, J. (1987). Bukharin and the origins of the ‘Proletarian Culture’ Debate. *Soviet Studies*, (39)2, 229–246.

- Braskén, K. (2015). *The International Workers' Relief, communism, and transnational solidarity: Willi Münzenberg in Weimar Germany*. London: Palgrave Macmillan.
- Clavin, P. (2005). Defining transnationalism. *Contemporary European History*, 14(4): 421–439.
- Cosgrove, S. (1980). Prolet-Buehne: Agit-prop in America. In D. Bradby, L. James, B. Sharratt (Eds.). *Performance and politics in popular drama: Aspects of popular entertainment in theatre, film and television, 1800–1976*, 201–212. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- David-Fox, M. (2012). *Showcasing the great experiment: Cultural diplomacy and Western visitors to Soviet Union, 1921–1941*. Oxford; New York: Oxford Univ. Press.
- Faist, T. (2013). Transnationalism. In S. J. Gold, S. J. Nawyn (Eds.). *Routledge International Handbook of Migration Studies*, 449–159. London; New York: Routledge.
- Fayet, J.-F. (2010). VOKS: The third dimension of Soviet foreign policy. In J. C. E. Gienow-Hecht, M. C. Donfried (Eds.). *Searching for a cultural diplomacy*, 33–49. New York; Oxford: Berhahn Books.
- Fitzpatrick, S. (1974). Cultural Revolution in Russia 1928–32. *Journal of Contemporary History*, 9(1): 33–52.
- Iriye, A., Saunier, P.-I. (Eds.) (2009). *The Palgrave dictionary of transnational history*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Jasperts, F. (1980). Die Architektengruppe “May” in Russland. Dusseldorf. Quoted from Meerovich, M., Khmel’nitskii, D. (2005). Rol’ inostrannykh arkhitektorov v stanovlenii sovetskoi industrializatsii [The role of the foreign architectures in the Soviet industrialization]. *Prostranstvennaia ekonomika* [Spatial Economics], 2001(4), 131–149. (In Russian).
- Karpov, A. V. (2009). *Russkii Proletkul’t: ideologiya, estetika, praktika*. [The Russian Proletcult: Ideology, aesthetics, practice]. St. Petersburg: Izdatel’stvo SpbGUP. (In Russian).
- Kenez, P. (1985). *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917–1929*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Kerzhentsev, P. M. (1923). *Tvorcheskii teatr* [Creative theatre]. 5th ed. Moscow; Petrograd, Gosudarstvennoe izdatel’stvo. (In Russian).
- Kolesnikoff, N. (1983). *Bruno Jasienski: His evolution from Futurism to Socialist Realism*. Waterloo: Wilfred Laurier Univ. Press.
- Koliazin, V. F. (1998). *Tairov, Meierhol’d i Germaniia. Brekht, Piskator i Rossiia: Ocherki istorii russko-nemetskikh khudozhestvennykh svyazei* [Tairov, Meyerhold and Germany. Brecht, Piscator and Russia: Essays on the history of Russian-German artistic ties]. Moscow: GITIS. (In Russian).
- Maksimov, L. V. (1997). *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaia kul’turnaia revoliutsiia 1936–1938*. [Muddle instead of music. Stalin’s cultural revolution, 1936–1938]. Moscow: Iuridicheskaia kniga. (In Russian).
- Maksimov, L. (2009). Ocherki nomenklaturnoi istorii sovetskoi literatury (1932—1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov i drugie [Essays on nomenclatural history of the Soviet literature (1932–1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov and others]. *Voprosy literatury* [Problems of literature], 2009(4). Retrieved from <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/4/maksim.html>. (In Russian).
- Mally, L. (2000). *Revolutionary acts: Amateur theatre and the Soviet state, 1917–1938*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Mally, L. (2003a). Erwin Piscator and Soviet cultural politics. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge*, 51(2), 236–253.
- Mally, L. (2003b). Exporting Soviet culture: The case of Agitprop Theatre. *The Slavic Review*, 62(2), 324–342.
- Met’iuz, M. (1992). Stanovlenie systemy privilegii v Sovetskom gosudarstve [Formation of the system of privileges in the Soviet state. Trans. from Matthews, M. (1979). *Privilege in the*

- Soviet Union: A study of elite life-styles under Communism*. London etc.: G. Allen & Unwin (reduced trans. of a chapter). *Voprosy istorii* [Problems of History], 1992(2–3), 45–61. (In Russian).
- Mezhdunarodnoe Biuro Proletkul'ta [International Bureau of Proletcult] (1920). *Gorn* [Horn], 1920(5), 89–91. (In Russian).
- Nathans, B. (2011). Soviet rights-talk in the Post-Stalin era. In S.-L. Hoffmann. (Ed.). *Human rights in the Twentieth Century*, 166–190. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press.
- Pinegina, L. A. (1984). *Sovetskii rabochii klass i khudozhestvennaia kul'tura. 1917–1932* [Soviet working class and art culture. 1917–1932]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (In Russian).
- Piotrovskii, A., Sokolovskii, M. (Eds.) (1928). *Teatr rabochei molodezhi: Sbornik p'es dlia komsomol'skogo teatra* [Workers' Youth Theatre: Collection of plays for Komsomol theatre]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Piskator, E. (1934). *Politicheskii teatr* [Trans. from Piscator, E. (1929). *Das politische Theater*. Berlin: A. Schultz]. Moscow: OGIZ. (In Russian).
- Samuel, R., MacColl, E., Cosgrove, S. (1985). *Theatres of the Left 1880–1935: Workers' theatre movements in Britain and America*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Samuel, R., Thomas, T. (1977). Documents and texts from the Workers' Theatre Movement (1928–1936). *History Workshop*, 4(1), 102–142.
- Sochor, Z. A. (1988). *Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin controversy*. Ithaca; London: Cornell Univ. Press.
- Sotnikova, E. V. (2013). Teatral'noe prosveshchenie v Sibiri v 1920-e gody: samodeiatel'noe tvorchestvo [Theatrical education in Siberia in the 1920-s: Amateur art]. In M. N. Kolotkin et al. (Eds.). *Interespo GEO-Sibir'-2013: IX Mezhdunarodnyi nauchnyi kongress, 15–26 apreliia 2013 g., Novosibirsk: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia "Global'nye protsessy v regional'nom izmerenii: opyt istorii i sovremennost'"*: *Sbornik materialov* [Interespo GEO-Siberia 2013: IX International Scientific Congress, 2013, April 15–26, Novosibirsk: International Conference "Global processes in regional dimension: Historical experience and modernity"] (Vol. 1), 130–141. Novosibirsk: SGGA. (In Russian).
- Studer, B. (2015). *The transnational world of the Cominternians*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Studer, B., Unfried, B. (1997). At the beginning of history: Visions of the Comintern after the opening of the archives. *International Review of Social History*, 42(3), 419–446.
- Vetrovec, S. (2001). Transnationalism and identity. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27(4): 573–582.
- Vserossiiskii s'ezd Proletkul'ta [All-Russian Congress of Proletcult] (1920). *Proletarskaia kul'tura* [Proletarian Culture], 1920(17–19), 63–84. (In Russian).

To cite this article:

ZASLAVSKAYA, O. V. (2017). PROLETARSKII TEATR I KOMINTERN: TRANSNATSIONAL'NYE ASPEKTY SOZDANIIA MEZHDUNARODNOGO OB"EDINENIIA RABOCHIKH TEATROV [PROLETARIAN THEATRE AND THE COMINTERN: TRANSNATIONAL COMPONENTS OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF WORKERS' THEATRES (1926–1932)]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 45–67. (IN RUSSIAN).

Received June 5, 2017

WHICH WAR? AMATEUR THEATERS COMMEMORATE THE FORTIETH ANNIVERSARY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR VICTORY

Аннотация. Статья посвящена новаторскому любительскому театру в Советском Союзе в 1983–1985 гг. — период подготовки к празднованию 40-летнего юбилея победы над Германией в Великой Отечественной войне. Несмотря на культ Победы, существующий по сей день, ряд театральных студий отказался в эти годы от постановки ортодоксальных пьес о войне. Напротив, даже в тех случаях, когда пьесы прямо обращались к событиям войны, в постановках было место и для иронии (иногда благодаря звучавшим в спектаклях песням Владимира Высоцкого). Некоторые студии, игнорируя тему Второй мировой войны, переносили акцент на другие, более противоречивые сюжеты, такие как, например, политические репрессии, ядерная война и антивоенные настроения. Благодаря своему смелому подходу эти спектакли получали признание на различных смотрах. Такой успех представляет интерес в свете репрессивных мер против искусства после 1983 г., связанных с очередным пиком противостояния в холодной войне. Поддержка студий и их спектаклей со стороны местных домов культуры, жюри и критиков демонстрирует ограниченность возможностей партии и правительства определять культурные приоритеты.

Ключевые слова: В. Белякович, В. Высоцкий, В. Голиков, Р. Гринберг, С. Кургинян, М. Розовский, русский театр, М. Щепенко

...when we write about the war, it must, of course, be borne in mind that our thoughts are always aimed in a given direction, like the pointer of a compass, and that direction has but a single designation — our times. Otherwise, all efforts lose their meaning [Apukhtina 1978: 38].

Soviet writer Iurii Bondarev's 1975 observation about novels depicting World War II also reflected the perspectives of Communist Party leaders, artists, and the broader public, although their views were neither uniform nor merely polarized. His assessment was valid not only during the thirtieth anniversary of the Soviet victory, and his comments apply to other representations of the subject: monuments, individual memories, and even social practices.

This paper reorients that compass to amateur theater from 1983 to 1985. The amateur arts festival honoring the fortieth anniversary of the Soviet victory over the Nazis provides an opportunity to see the collision (or not) of official expectations and popular representations at the moment when, in the words of Nina Tumarkin, the cult of the World War two was experiencing its "last hurrah" [Tumarkin 1995: 29]. As Bondarev suggests, interpretations about the war illuminate other aspects of Soviet society and culture in the transitional period between the "mature socialism" of Leonid Brezhnev's leadership and Mikhail Gorbachev's programs of glasnost' and perestroika, which were implemented only after the festival.

Since the appearance of Tumarkin's study, scholarship on the cultural resonances of the war has evolved away from discussion of a cult per se toward the evolution of the war's myths and memories. Some scholarship has addressed monuments, the most concrete symbols of war [Schleifman 2001; Forest, Johnson 2002; Palmer 2009]. Considerable attention has also focused on questions regarding memory itself [Kirschenbaum 2006; Carleton 2011; Amar 2011]. Although other scholarship has focused on literary and film interpretations of the war [Shneidman 1979; 1989; Segel 1993; Youngblood 2007; Baraban 2007], theatrical productions remain relatively unexplored. Scholarly interest has been so great that *The Soviet and Post-Soviet Review* (2011) and *Journal of Baltic Studies* (2008) devoted entire issues to these topics. They all recognize the powerful memories of the war, both central, official narratives and local, individual re-workings of official myths to better fit real, personal tragedies.

The war's enduring significance made it an especially fertile soil for alternative theatrical interpretations. These innovative efforts were achieved through diverse approaches to scripts: long-established plays, scripts based on prose works, or self-written texts that blended historical documents and fiction. Some amateur troupes contributed to collective memories of the war, but for others the festival provided an opportunity to shift attention from World War two to other wars or war more generally. The productions addressed here did not challenge notions of widespread suffering and the long-standing impact of the war, but adherence to these conventional understandings on one level allowed them to incorporate other, more heterodox themes, including the purges, nuclear war, and pacifism. In spite of their multilayered messages, these productions received acclaim at local and regional festivals. Published reviews reveal critics' perspective, but it is hard to know which aspects of the productions attracted juries: the sensitive portrayals of wartime, the controversial elements, successful stage

techniques, or some combination. All the same, the productions and their reception offer an opportunity to assess central efforts at ideological conformity.

This study does not provide an exhaustive overview of the innovative work. The festival had no national gala that brought to Moscow the best productions from the regions, so evidence is scattered. National press coverage of the regional festivals was episodic at best, an indication of the lack of interest in what was often expected to be tedious amateurism. A complete study of regional newspapers is prohibitive. As a result, the evidence here reflects a minimum and suggests that other compelling productions undoubtedly appeared. Omitted here are the majority of amateur troupes that were satisfied to choose orthodox texts that reinforced dominant myths.

This use of the war for contemplation of other, more problematic wars and struggles is particularly surprising given the crackdown on the arts that was underway when the festival began in 1983. Central-level intolerance for nonconformity resulted from increasing Cold War friction and related concerns about economic growth. The war in Afghanistan had severely eroded relations with the United States. Tensions escalated when Ronald Reagan became U.S. President in 1981. He immediately requested a substantial addition to the military budget and buttressed this military muscle with strong ideological language. Referring to the Soviet Union as “the evil empire” in early 1983, he dismissed nuclear freeze efforts in favor of “an effective strategic defense” against a Soviet nuclear attack. Soviet leaders interpreted these initiatives as a disavowal of mutual deterrence. To add to the growing estrangement, the United States deposed the socialist leader of Grenada in September. In the wake of these developments, Soviet military leaders genuinely feared that NATO exercises in November 1983 could be used to launch a nuclear attack [Garthoff 1994: 85–141; Fischer 1997; Oberdorfer 1998: 15–106]. Growing recognition of long-standing economic weaknesses further exacerbated Soviet insecurity. In late 1982, newly elected General Secretary Iurii Andropov acknowledged the disappointing progress of the Eleventh 5-Year Plan (1981–1985) [Rowen 1984]. These concerns created a fortress mentality among Soviet leaders with consequences for the public.

Foreign policy anxieties led party leaders to demand that artists close ranks in this time of crisis. The link between art and foreign policy coalesced in major speeches on ideology by Andropov and Konstantin Chernenko at the June 1983 plenum [Chernenko 1983 = Черненко 1983; Andropov 1983 = Андропов 1983]. Specific measures for professional theaters already reflected the growing intolerance in March when the Central Committee called for greater intrusion by party cells into all theater activities, including choice of repertoire, work discipline, and “the moral climate” [V Tsentral’nom Komitete KPSS 1983 = ЦК 1983]. The Ministry of Culture targeted all genres of both professional and amateur collectives. Directed to all levels of governmental and trade union organizations, unpublished sections of one Ministry resolution were unusually blunt in their demand that cultural officials “remove from repertoires any works with outdated and weak ideological-artistic attitudes”. Invoking the specter of “formalism”, the resolution called for the dismissal of individuals, including supervisory administrators and officials who would bear full responsibility for unacceptable activities [Постановление 1983: 126–127]. The demand for compliance was so great that candor replaced the usual obfuscation. At the fiftieth anniversary of the Writers’ Union in 1984, Chernenko, now General Secretary, warned,

Freedom of expression is not the privilege of the elite (...) no one and nothing can free a person from the obligations of all society's demands and laws. It is naive to think that it is possible to sully (чернить) the moral-political foundations of our system and simultaneously expect thanks and recognition for it [Chernenko 1984 = Черненко 1984].

In the current environment, there was no need to pretend that censorship did not exist.

Numerous amateur theaters were affected by these measures, but enforcement was highly localized and inconsistent. At least two acclaimed troupes, "Chelovek" in Moscow and "Sinii most" in Leningrad, were shut down. A production that included Vladimir Vysotskii's music was closed in Leningrad but continued in Angarsk, Dimitrovgrad, and elsewhere. Some performances of Evgenii Shvarts's *The Dragon* (*Дракон*) were banned while others were praised. A production of Ludmila Razuovskaia's *Dear Elena Sergeevna* (*Дорогая Елена Сергеевна*) was closed in Perm, but a Krasnoyarsk production was performed at least until late 1983. Other approved productions were prohibited. The crackdown was in full swing as the festival got underway.

Along with the ideological pressure on artists, the party was pursuing economic reforms that threatened to undermine festival participation. The event lacked the resources to provide incentives that might have encouraged some degree of conformity. Plans and goals for the festival paled in comparison to the grandness of its predecessor celebrating the sixtieth anniversary of the 1917 Revolution. Fiscal austerity permeated the war commemoration. No national-level competitions would take place in the performing arts (song, dance, theater, and instrumental ensembles), so these participants could not expect a coveted trip to Moscow. This restriction may have led some troupes to consider texts that would have been controversial in Moscow but tolerated at home. In addition, festival activities could no longer occur during work or school time, a long-standing practice that was first forbidden in 1981 but often ignored [Постановление 1981; Шитов 1986: 151].

Festival juries faced a dilemma in these circumstances. The ideological and economic demands of the day threatened to undermine the quantity and quality of productions. At the same time, festivals were grappling with a growing lack of relevance, because public leisure activities increasingly drifted away from organized experiences, including theater, that clubs traditionally supported. Despite the restrictions, local participation goals reflected unchanged expectations. In this environment, juries and clubs were hard pressed to punish deviants, and the lack of a Moscow finale freed them to evaluate productions based on local expectations that did not always comply with national ideological expectations [Costanzo 2008; 2013].

Festival productions continued some trends from the 1975 commemoration. The topic of World War Two was a popular vehicle for amateur theaters in the 1970s, but not only for the obvious reasons. There was central pressure to create works that presented the war in a positive light. The legacy of the war also retained its relevance for the public, and genuine patriotism played a role. War plays resonated for another reason. Amateur plays in the era after 1968 were particularly concerned with questions of individual morality, and the war provided the ultimate proving ground for integrity because choices had mortal consequences. As a character in Boris Vasil'ev's *Not on the Lists* (*В списках не значился*) put it, "If you survived, it means that someone

perished for you. <...> It wasn't just a question of conscience, but also a question of life" [Васильев б. д.: 17]. A number of plays were set in the Belorussian Republic, a liminal space where discipline, order, and obedience to official institutions had little meaning after the Germans invaded and Soviet power could not influence citizens' decisions. Such plays exalted individual sacrifice rather than war itself, although individuals' willingness to die reinforced the belief in a just war. This emphasis did not challenge pervasive myths that increasingly humanized the war.

By the early 1980s, the concern with individual morality remained, but innovative amateurs were adding new directions. Perhaps the decline of the cult nudged them away from standard interpretations. Or perhaps amateurs were frustrated by a lack of new, compelling plays that grappled with the increasingly complex understanding of the war. In addition, these amateurs did not want to replicate plays already performed widely on professional stages. A look at the festival productions shows the limited willingness of some troupes to glorify the war, and local juries did not reward crude patriotism. Many troupes opted to perform sanctioned but complex plays (or prose) by Vasil'ev, Vasil Bykau, and Mikhail Roshchin. While these choices adhered to the festival's theme, other troupes challenged conventional representations of the war.

One shift in the presentations of the war was the depiction of Germans. Gone were evil Nazi characters who hang children and coopt some Russians into collaboration, as in Bykau's *Sotnikov* (*Сотников*). Instead, they were now neutral or completely absent from some plays. The new approach was most effective in productions that continued to explore the consequences of individual morality. For instance, Sergei Kurginian, an engineering Ph.D. who led the Moscow Geological Institute's collective "Na doskakh", wrote a script based on Bondarev's 1975 acclaimed novel *The Shore* (*Берег*). N. N. Shneidman writes that in Bondarev's novels, individual ethical problems are often secondary to major political conflicts and military confrontations, and his innovations bear the stamp of official approval [Shneidman 1979]. According to a review, however, Kurginian inverted those priorities. Although the novel is set in Berlin in 1971 with flashbacks to mid-1945, the production focused on the war's end, and 1971 served as a vehicle to emphasize the importance of "Memory", the real hero of the play, according to reviewers [Bagariatskii, Efremov 1985 = Багаряцкий, Ефремов 1985: 26]. The narrator, Nikitin, is still haunted by the death of his lieutenant while he was trying to save two youths, the only German characters, from needless execution after the war was essentially over. Critics praised not only the choice of play but its ability to embody on stage the novel's fabular elements. The reference to fable (притча) by reviewers hinted that they found contemporary resonances. The minimal depiction of international relations in the 1970s further suggested to contemporary audiences that current foreign policy was not relevant to individuals' daily experiences and moral choices. This interpretation contradicted central ideological concerns but could be easily justified as a product of time constraints and irrelevance to the festival theme, although Kurginian's intentions are unclear.

In this case, the "text" of a play was conformist enough. But orthodox plays sometimes included unorthodox production elements that changed the meaning, and a familiar title obscured the actual messages. Valerii Beliakovich used this strategy in *The Russian People* (*Русские люди*), Konstantin Simonov's 1942 Stalin prize-winning play at Theater-studio "Na Iugo-Zapade". In it, Germans were portrayed "not as monsters, but people", according to one critic [Vladimirova 1985 = Владимирова 1985: 20].

Set in a Russian town under German occupation, the plot emphasizes positive characters' patriotism, rather than communist ideology, although the town also has its share of cowards and collaborators [Segel 1993: 308–311]. In addition to its three-dimensional Germans, Beliakovich treated the war ironically by incorporating unsanctioned songs of Vladimir Vysotskii, who sympathized with soldiers but was neither pro-war nor pro-Soviet. Although censors demanded that he remove Vysotskii's music, he ignored them¹. For this defiance the troupe suffered no consequences, and the music enhanced its positive reception. One critic wrote that the use of Vysotskii was so seamless that the songs seemed to be written expressly for the production [Vladimirova 1985 = Владимирова 1985: 20]. *The Russian People* received critical acclaim at Moscow's city-wide festival, and in March 1985 the theater received "people's theater" status, an award that required approval by Mossovet cultural administrators who had recently censured the troupe for other transgressions [Решение 1983].

Regardless of their critical perspectives, the above productions shared the festival's theme by depicting the war. Other troupes saw the festival as an opportunity to address a different, domestic calamity: the purges. In these productions, the impending war provided only an expedient backdrop. For example, Mark Rozovskii at "U Nitskikh vorot" studio wrote and staged *You'll always be* (*Всегда ты будешь*), based on the diary of Nina Kosterina. True to his roots at the acclaimed 1960s studio "Nash dom", Rozovskii tells a story that on the surface endorses orthodoxy but underneath reveals a condemnation of the Communist Party. Published in *Novyi mir* in 1962 at the height of revelations about the purges, Kosterina's diary covers 1936 to 1941. Like the mythologized WWII partisan martyr Zoia Kosmodem'ianskaia, Nina is fatherless, except that hers is not dead but imprisoned in a labor camp². The diary chronicles the emotional turmoil of her late adolescence, including her difficulties as a child of an "enemy of the people". In spite of the shabby treatment by the Soviet state, her patriotism grows as the war approaches. Hoping that her actions will redeem her father, she volunteers for a partisan unit against the wishes of her true love, unlike Zoia's family. Finally, like Zoia, Nina dies early in the war, but no legends, photographs, or posthumous awards for bravery commemorate her [Kosterina 1962 = Костерина 1962]. In fact, the diary ends with her departure to the partisans, and the production says little about the war itself. She leaves her childhood behind in the diary, though the purges had already destroyed any innocence. Her heroism demonstrates an especially deep and authentic patriotism because she is willing to die for her country despite her family's tragedy. Thus, the play also provides a counterpoint to the Zoia myth because Nina's sacrifice is truly selfless and untainted by the state's ideological machine.

Rozovskii did not completely neglect the war. He incorporated letters from soldiers and period music that resonated with Kosterina's generation. Performances opened with Nina and her friends singing the popular war song "Riorita", which included the line "In a month and no longer, the war will be over". A contemporary of the real Nina, critic Aleksandr Svobodin vouched for the song's authenticity and the genuine naiveté that it revealed about the Soviet public's attitude early in the war. He praised Rozovskii's ability to capture the atmosphere of the times [Svobodin 1985

¹ Valerii Beliakovich (В. Р. Белякович). Interview. Moscow, 1991, October 19. All interviews conducted by S. E. Costanzo.

² The production was praised in *Pravda* [Kuchkina 1985 = Кучкина 1985], but none of the reviews at the time explicitly stated her father's plight.

= Свободин 1985]. Forty years later, spectators with hindsight of the extraordinary losses to come were horrified by the misplaced optimism, and below the surface, Rozovskii hinted that the party misled the public about the dire circumstances.

Rozovskii's troupe was engaged in giving voice to what Catherine Merridale describes as the "unspoken grief" of victims of other Soviet tragedies that was silenced by commemorations of the war [Merridale 1999: 62]. Other troupes, including "Subbota" and "Perekrestok" both in Leningrad as well as "Maneken" in Cheliabinsk, also addressed the purges in Vasil'ev's *Tomorrow was war* (*Завтра была война*), a 1984 novel with only a superficial connection to the festival's theme of World War two. The title is intentionally confusing: the war is only briefly mentioned. Instead, the main action occurs in 1939–1940 in an unidentified town where Vika is a sincere, energetic, and bright sixteen-year-old. Her father, a director of an aviation factory, is arrested and accused of an economic crime, a thinly veiled reference to the purges. Her classmates try to support her, but a strident teacher demands her expulsion from the Komsomol. To spare her friends from this act of betrayal, Vika commits suicide, and the students honor her by insisting on a funeral. Her father's subsequent exoneration underscores the meaninglessness of her death [Vasil'ev 1984 = Васильев 1984]. For Vasil'ev, the students' formative experience was not the war in which many of them would die, but the unjust moral dilemmas of the purges that transformed them into adults. Their innocence, like Kosterina's, was lost here, not at the front.

If some troupes performed plays comfortably anchored in the past, other amateurs mounted productions that confronted the immediate threat of nuclear war. On one level, these plays corresponded to shrill Cold War rhetoric and central party claims that the Soviet Union was peace loving while the United States was belligerent. Their prognosis is grim, however, and war is not averted. On the surface, the Soviet Union may not be culpable for the outcome, but it is unable to prevent the catastrophe (hardly an uplifting end). For instance, Leningrad State University (LGU) student theater staged a fable with an undefined setting that encouraged multiple associations. M. Gindin's and V. Sinakevich's script *The Beast* (*Зверь*) had not yet received official sanction, but the troupe received approval to perform it, another example of the disconnect between local and national priorities. This fable begins after a nuclear disaster when a family of bald humans is searching for a husband for their only child. "Daughter" has two suitors: "Beast", a hairy, unattractive man who has saved newspapers and books, a sign of his intellectual leanings and a desire to preserve culture and civilization; and "Friend", an attractive, briefcase-carrying bureaucrat, who is "very offensive", according to Director Vadim Golikov. Although she loves Beast, Daughter chooses Friend because she does not want hairy children. She reveals an ongoing preference for superficiality rather than moral and intellectual character, and she does not consider the broader implications of her decision. Father and Friend so severely beat Beast that he is literally senseless. Thus, the protector of civilization is destroyed, while the real beasts survive [Гиндин, Синакевич б. д.].

Production techniques enhanced the text's pessimism. During performances spectators followed the cast through a series of rooms, and, for the finale, spectators retraced their steps to the exit while the entire troupe was strewn about the rooms³. They represented the casualties of the next nuclear war. At the local festival, no scandal

³ Vadim Golikov (В. С. Голиков). Interview. Leningrad, 1991, July 18.

resulted from the play's unpublished status, and the production won awards for best director and best actor [Golín'kova 1988 = Голинькова 1988]. If challenged, troupes such as LGU could claim that the villain was the United States, and this interpretation fit with the harsh anti-American rhetoric at the time, but spectators would have decided for themselves.

"Na ulitse Chekhova" theater-studio's writer and director Mikhail Shchepenko suggested another, broader interpretation for some productions: these unglamorous war plays were fundamentally anti-war, another problematic theme. Like LGU, his Moscow troupe dealt with the consequences of nuclear war in *Once in the Morning before Sunset* (*Однажды утром перед закатом*), based on Shchepenko's script. In this case, supervisory officials recognized the unorthodox subtexts and nonetheless supported the troupe in spite of potential fallout. Shchepenko recalled that the theater's supervisory organization, the Mendeleev Institute party committee, wanted to ban performances of *Sunset*, but the Institute rector successfully defended the production by arguing that "pacifist" ideas had the right to exist⁴. His view contradicted prevailing ideology and the festival's underlying message about the acceptability of a just war. Pure pacifism may have been frowned upon in professional productions, but the amateur realm offered greater tolerance for such views, and those views were sometimes protected when harassed. Anti-war beliefs were not confined to the amateur realm at the time but had also emerged as a peace movement among some dissidents since 1982 [Rubenstein 1985], although no local cultural officials acknowledged any similarity.

Anti-war beliefs were particularly evident when Vysotskii's songs were used. Beliakovich was not the only director to incorporate his music in festival productions. His ironic view of war and his empathy with common soldiers more closely reflected the public mood than central rhetoric. Despite central efforts to circumscribe Vysotskii's popularity, acclaim for productions with his music demonstrates that his work was increasingly accepted in local mainstream *official* culture. For the festival, Ivanovo's "Molodezhnyi" theater-studio celebrated poetry about the war, including the bard's songs, in *First Steps* (*Первые шаги*). An article in *Sovetskaia kul'tura* praised both the production and Vysotskii's contributions to the public's understanding of the Soviet victory [Efremov 1985 = Ефремов 1985]. It is unclear if the newspaper's editors knew that the review was written by a member of the troupe's soviet. Regardless, the newspaper at least tacitly endorsed his views because it typically published disclaimers when editors disagreed⁵. For early festival competitions, Director Regina Grinberg incorporated Vysotskii's music in the second act, and the troupe was awarded a prize at its local festival [Chebotareva 1985 = Чеботарева 1985: 74]. By early 1985, however, the production had omitted other poets and added his songs with social commentary that had no connection to the war.

Another subversive Aesopian interpretation also lurked beneath these depictions of conventional and nuclear tragedies of war, although neither critics nor juries expressed the possibilities on the record. The productions could be read as a commentary on the Afghanistan war, a Soviet foreign policy disaster that was increasingly

⁴ Mikhail Shchepenko (М. С. Щепенко). Interview. Moscow, 1991, February 6.

⁵ The article only lists his professional job. Such "self-written" articles in the press were common for amateurs.

unpopular. Nazi or nuclear belligerence paralleled Soviet aggression. Given the censorship surrounding the Afghanistan war, it is unclear if the parallel was intended, and troupes could deny any such purpose.

* * *

Innovative amateurs were not interested in conventional theatrical manifestations of the cult of the Great Patriotic War. The commemorative festival presented an opportunity for them to explore their attitudes toward all types of war, and they engaged in reflections that even conservatives like Bondarev could recognize as relevant to the circumstances of the 1980s. Among the best productions were plays that not only did not glorify the Soviet Union's role in the war. Some of them espoused anti-war views or may have led spectators to question the morality of the current war in Afghanistan. Others used the war to remind spectators not of war against Germany, for which everyone was proud, but of the internal "war" that raged during the purges and represented a national shame. None of these plays adhered to the central party's ideology that insisted on artistic loyalty in light of the deepening conflict with the United States.

Some low-level officials and juries did not share central fears or perhaps had a more immediate concern that local cultural institutions would grow increasingly irrelevant as the public chose other leisure options. The decision to support innovative amateurs at the expense of central priorities suggests that party leaders had not only lost control of unofficial culture; they were ceding control of official culture as well. This heterodoxy extended beyond renegade artists to include the press, officials, and juries who were all responsible for cultural oversight. Commemorative festivals, often assumed to be rituals of conformity, instead reflected local priorities that increasingly sanctioned discussions of previously taboo subjects. Although these efforts appear tame when compared to the heyday of glasnost, they demonstrate that, in some locales, Soviet culture was already moving in the direction of greater openness even in the relatively repressive environment of the 1983 war scare.

Архивные источники

Васильев б. д. — *Васильев Б.* В списках не значился. Сценарий (Архив Театра «Человек»). Дата не указана).

Гиндин, Синакевич б. д. — *Гиндин М., Синакевич В.* Зверь. Сценарий (Личный архив В. С. Голикова. Дата не указана).

Постановление 1981 — Постановление совета Министров РСФСР от 30.11.81 «Об улучшении практики организации художественной самодеятельности в РСФСР» (Государственный архив Российской Федерации. Ф. А-259. Оп. 1. Д. 4240. Л. 32–35).

Постановление 1983 — Постановление Коллегии Министерства культуры СССР от 22 июля 1983 г. «О мерах повышения идейно-художественного уровня репертуара профессиональных и самодеятельных коллективов, дискотек, экспозиций выставок произведений изобразительного искусства» (Центральный государственный архив города Москвы. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3581. Л. 122–128).

Решение 1983 — Решение Московского городского исполнительного комитета от 28 июня 1983 г. «О работе исполкома Гагаринского и Киевского райсоветов по руководству учреждениями культуры» (Центральный государственный архив города Москвы. Ф. 1798. Оп. 1. Д. 232. Л. 21–28).

Шитов 1986 — *Шитов А.* Об отвлечении трудящихся от работы на спортивные соревнования, занятия художественной самодеятельности, совещания, туристические поездки. 1986. 6 июня. (Государственный архив Российской Федерации. Ф. А-501. Оп. 3. Д. 758. Л. 151–156).

Литература

Андропов 1983 — Речь Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС товарища Ю. В. Андропова на Пленум ЦК КПСС 15 июня 1983 года // Советская культура. 1983. 16 июня.

Багаряцкий, Ефремов 1985 — *Багаряцкий Б., Ефремов А.* Победа лейтенанта Княжко // Клуб и художественная самодеятельность. 1985. № 1. С. 26–28.

Васильев 1984 — *Васильев Б.* Завтра была война // Юность. 1984. № 6. С. 8–52.

Владимирова 1985 — Из любви к искусству / З. Владимировой // Театр. 1985. № 9. С. 11–28.

Голинькова 1988 — *Голинькова Л.* Быть или не быть театру ЛГУ // Ленинградский университет. 1988. 2 дек.

Ефремов 1985 — *Ефремов А.* Баллада о подвиге // Советская культура. 1985. 22 авг.

Костерина 1962 — Дневник Нины Костериной // Новый мир. 1962. № 12. С. 31–105.

Кучкина 1985 — *Кучкина О.* Энергия воодушевления // Правда. 1985. 6 янв.

Свободин 1985 — *Свободин А.* Восемнадцатилетние сорок первого года // Театральная жизнь. 1985. № 9. С. 6–7.

ЦК 1983 — В Центральном Комитете КПСС // Советская культура. 1983. 26 фев.

Чеботарева 1985 — *Чеботарева А.* Мой театр // Молодой коммунист. 1985. № 1. С. 68–74.

Черненко 1983 — Актуальные вопросы идеологической массово-политической работы партии. Доклад члена Политбюро ЦК КПСС, Секретаря ЦК КПСС товарища К. У. Черненко на Пленум ЦК КПСС // Советская культура. 1983. 16 июня.

Черненко 1984 — Утверждать правду жизни, высокие идеалы социализма. Речь товарища К. У. Черненко // Правда. 1984. 26 сент.

Amar 2011 — *Amar T. C.* Different but the same or the same but different? Public memory of the Second World War in post-Soviet Lviv // Journal of Modern European History. Vol. 9. No. 3. 2011. P. 373–394.

Apukhtina 1978 — *Apukhtina V. A.* Patterns of development in recent Soviet prose // Soviet Studies of Literature. Vol. 15. No. 1. 1978. P. 25–48.

Baraban 2007 — *Baraban E.* “The Fate of a Man” by Sergei Bondarchuk and the Soviet cinema of trauma // Slavic and East European Journal. Vol. 51. No. 3. 2007. P. 514–534.

Carleton 2011 — *Carleton G.* History done right: War and the dynamics of triumphalism in contemporary Russian culture // Slavic Review. Vol. 70. No. 3. 2011. P. 615–36.

Costanzo 2008 — *Costanzo S.* Amateur theatres and amateur publics in the Russian Republic, 1958–71 // Slavonic and East European Review. Vol. 86. No. 2. 2008. P. 372–394.

Costanzo 2013 — *Costanzo S.* Friends in low places: Russian amateur theaters and their sponsors, 1970–1983 // Cahiers du monde russe. Vol. 54. No. 3–4. 2013. P. 1–24.

Fischer 1997 — *Fischer B. B.* A Cold War conundrum: The 1983 Soviet war scare. Washington DC: History Staff, Center for the Study of Intelligence, Central Intelligence Agency, 1997.

Forest, Johnson 2002 — *Forest B., Johnson J.* Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow // Annals of the Association of American Geographers. Vol. 92. No. 3. 2002. P. 524–47.

- Garthoff 1994 — *Garthoff R. L.* The Great Transition: American-Soviet relations and the end of the Cold War. Washington, DC: Brookings Institute, 1994.
- Kirschenbaum 2006 — *Kirschenbaum L.* The legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, memories, and monuments. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006.
- Merridale 1999 — *Merridale C.* War, death, and remembrance in Soviet Russia // War and remembrance in the Twentieth Century / Ed. by J. Winter, E. Sivan. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. P. 61–83.
- Oberdorfer 1998 — *Oberdorfer D.* From the Cold War to a New Era. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1998.
- Palmer 2009 — *Palmer S. W.* How memory was made: The construction of the Memorial to the Heroes of the Battle of Stalingrad // Russian Review. Vol. 68. No. 3. 2009. P. 373–407.
- Rowen 1984 — *Rowen H.* Central Intelligence Agency briefing on the Soviet economy // The Soviet polity in the modern era / Ed. by E. P. Hoffmann, R. F. Laird. New York: Aldine, 1984. P. 417–46.
- Rubenstein 1985 — *Rubenstein J.* Soviet dissidents: Their struggle for human rights. Boston: Beacon Press, 1985.
- Schleifman 2001 — *Schleifman N.* Moscow's Victory Park: A monumental change // History and Memory. Vol. 13. No. 2. 2001. P. 5–34.
- Segel 1993 — *Segel H. B.* Twentieth-century Russian drama. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1993.
- Shneidman 1979 — *Shneidman N. N.* Soviet literature in the 1970s. Artistic diversity and ideological conformity. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1979.
- Shneidman 1989 — *Schneidman N. N.* Soviet literature in the 1980s: Decade of transition. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1989.
- Tumarkin 1995 — *Tumarkin N.* The living & the dead: The rise and fall of the cult of World War II in Russia. New York: Basic Books, 1995.
- Youngblood 2007 — *Youngblood D. J.* Russian war films: On the cinema front, 1914–2005. Lawrence: Univ. Press of Kansas, 2007.

WHICH WAR? AMATEUR THEATERS COMMEMORATE THE FORTIETH ANNIVERSARY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR VICTORY

Costanzo, Susan E.

PhD

Associate Professor, Department of History, Western Washington University

USA, 98225, Bellingham, WWU, Department of History MS-9061

Tel.: +1 (360) 650-3062

E-mail: susan.costanzo@wwu.edu

Abstract. This paper analyzes innovative amateur theater in the Soviet Union during the period 1983–1985 — a time, when the country prepared to commemorate the fortieth anniversary of the Soviet victory over the Nazis. In spite of the ongoing cult of World War Two, a number of theatre studios did not put on orthodox war plays. Instead, although some plays focused on the war, they often approached it ironically, sometimes by incorporating the songs of Vladimir Vysotskii. Other troupes ignored the war and emphasized other, more controversial themes, including the purges, nuclear war, and anti-war sentiments. At festivals, these productions re-

ceived acclaim for their heterodox interpretations. Their success is significant because it occurred in the midst of a national crackdown on the arts that resulted from the 1983 war scare. The support from local clubs, juries, and critics for these troupes and their productions demonstrates the limited ability of central governmental and party organizations to dictate local cultural priorities.

Keywords: V. Beliakovich, V. Golikov, R. Grinberg, S. Kurginian, M. Rozovskii, Russian theater, M. Shchepenko, V. Vysotskii

References

- Amar, T. C. (2011). Different but the same or the same but different? Public memory of the Second World War in post-Soviet Lviv. *Journal of Modern European History*, 9(3), 373–394.
- [Andropov, Iu. V.] (1983, June 16). Rech' General'nogo sekretaria Tsentral'nogo Komiteta KPSS tovarishcha Iu. V. Andropova na Plenum TsK KPSS 15 iunია 1983 goda [Speech of the General Secretary of the Communist Party Central Committee comrade Yu. V. Andropov at the Communist Party Central Committee plenum on June 15, 1983]. *Sovetskaia kul'tura* [Soviet culture]. (In Russian).
- Apukhtina, V. A. (1978). Patterns of development in recent Soviet prose. *Soviet Studies of Literature*, 15(1), 25–48.
- Bagariatskii, B., Efremov, A. (1985). Pobeda leitenanta Kniashko [Lieutenant Kniashko's Victory]. *Klub i khudozhestvennaia samodeiatel'nost'* [Club and Amateur Art], 1985(1), 26–28. (In Russian).
- Baraban, E. (2007). "The Fate of a Man" by Sergei Bondarchuk and the Soviet cinema of trauma. *Slavic and East European Journal*, 51(3), 514–534.
- Carleton, G. (2011). History done right: War and the dynamics of triumphalism in contemporary Russian culture. *Slavic Review*, 70(3), 615–636.
- Chebotareva, A. (1985). Moi teatr [My theatre]. *Molodoi kommunist* [Young Communist], 1985(1), 68–74. (In Russian).
- [Chernenko, K. U.] (1983, June 16). Aktual'nye voprosy ideologicheskoi massovo-politicheskoi raboty partii. Doklad chlena Politbiuro TsK KPSS, Sekretaria TsK KPSS tovarishcha K. U. Chernenko na Plenum TsK KPSS [Topical questions of the ideological mass-political work of the party. Speech of member of the Politburo of the CC CPSU, Secretary of the CC CPSU comrade K. U. Chernenko at the Central Committee CPSU plenum]. *Sovetskaia kul'tura* [Soviet culture]. (In Russian).
- [Chernenko, K. U.] (1984, September 26). Utverzhdat' pravdu zhizni, vysokie idealy sotsializma. Rech' tovarishcha K. U. Chernenko [Affirm the truth of life, the high ideals of socialism. Speech of comrade K. U. Chernenko]. *Pravda* [Truth]. (In Russian).
- Costanzo, S. (2008). Amateur theatres and amateur publics in the Russian Republic, 1958–71. *Slavonic and East European Review*, 86(2), 372–394.
- Costanzo, S. (2013). Friends in low places: Russian amateur theaters and their sponsors, 1970–1983. *Cahiers du monde russe*, 54(3–4), 1–24.
- Efremov, A. (1985, August 22). Ballada o podvige [A ballad about a brave feat]. *Sovetskaia kul'tura* [Soviet culture]. (In Russian).
- Fischer, B. B. (1997). *A Cold War conundrum: The 1983 Soviet war scare*. Washington DC: History Staff, Center for the Study of Intelligence, Central Intelligence Agency.
- Forest, B., Johnson, J. (2002). Unraveling the threads of history: Soviet-era monuments and post-Soviet national identity in Moscow. *Annals of the Association of American Geographers*, 92(3), 524–547.

- Garthoff, R. L. (1994). *The Great Transition: American-Soviet relations and the end of the Cold War*. Washington, DC: Brookings Institute.
- Golin'kova, L. (1988, December 2). Byt' ili ne byt' teatru LGU [Is the LGU theater to be or not to be]. *Leningradskii universitet* [The Leningrad University]. (In Russian).
- Kirschenbaum, L. (2006). *The legacy of the Siege of Leningrad, 1941–1995: Myth, memories, and monuments*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- [Kosterina, N.] (1962). Dnevnik Niny Kosterinnoi [Nina Kosterina's diary]. *Novyi mir* [New world], 1962(12), 31–105. (In Russian).
- Kuchkina, O. (1985, January 6). Energiia voodushevleniia [The energy of inspiration]. *Pravda* [Truth]. (In Russian).
- Merridale, C. (1999). War, death, and remembrance in Soviet Russia. In J. Winter, E. Sivan (Eds.). *War and remembrance in the Twentieth Century*, 61–83. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Oberdorfer, D. (1998). *From the Cold War to a New Era*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Palmer, S. W. (2009). How memory was made: The construction of the Memorial to the Heroes of the Battle of Stalingrad. *The Russian Review*, 68(3), 373–407.
- Rowen, H. (1984). Central Intelligence Agency briefing on the Soviet economy. In E. P. Hoffmann, R. F. Laird (Eds.). *The Soviet polity in the modern era*, 417–446. New York: Aldine.
- Rubenstein, J. (1985). *Soviet dissidents: Their struggle for human rights*. Boston: Beacon Press.
- Schleifman, N. (2001). Moscow's Victory Park: A monumental change. *History and Memory*, 13(2), 5–34.
- Shneidman, N. N. (1979). *Soviet literature in the 1970s. Artistic diversity and ideological conformity*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Schneidman, N. N. (1989). *Soviet literature in the 1980s: Decade of transition*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Segel, H. B. (1993). *Twentieth-century Russian drama*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Svobodin, A. (1985). Vosemnadtsatiletnie sorok pervogo goda [Eighteen-year olds in '41]. *Teatral'naia zhizn'* [Theatrical life], 1985(9), 6–7. (In Russian).
- Tumarkin, N. (1995). *The living & the dead: The rise and fall of the cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books.
- Vasil'ev, B. (1984). Zavtra byla voina [Tomorrow was war]. *Iunost'* [Youth], 1984(6), 8–52. (In Russian).
- Vladimirova, Z. (1985). Iz liubvi k iskusstvu [Out of a love for art]. *Teatr* [Theater], 1985(9), 11–28. (In Russian).
- V Tsentral'nom Komitete KPSS [From the Central Committee of the CPSU] (1983, Feb. 26). *Sovetskaia kul'tura* [Soviet culture]. (In Russian).
- Youngblood, D. J. (2007). *Russian war films: On the cinema front, 1914–2005*. Lawrence: Univ. Press of Kansas.

To cite this article:

COSTANZO, S. E. (2017). WHICH WAR? AMATEUR THEATERS COMMEMORATE THE FORTIETH ANNIVERSARY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR VICTORY. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 68–80.

Received May 29, 2017

Гордиенко Елена Игоревна
кандидат филологических наук
доцент, кафедра культурологии и социальной коммуникации,
ШАГИ РАНХиГС
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (495) 937-95-26
E-mail: jelenagordienko@gmail.com

СПЕКТАКЛИ IN SITU: ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИГРЫ

Аннотация. Статья посвящена анализу документальных спектаклей в несценических пространствах. В качестве материала для исследования были выбраны спектакли «Радио Таганка» Группы юбилейного года в Театре на Таганке (реж. Семен Александровский, 2014) и «Вперед, Москвич!», созданный по инициативе Культурного центра «Москвич» (реж. Валерия и Георгий Сурковы, 2015). Принцип функционирования пространства во время спектакля *in situ* объясняется с помощью понятий индексальности по Ч. Пирсу и Р. Краусс и гетеротопии по М. Фуко. Спектакль *in situ* оказывается местом взаимопроникновения разных поведенческих, временных и пространственных норм, что позволяет ему работать с культурной памятью и принадлежать сфере не только вымысла, но и действительной социальной интеракции.

Ключевые слова: театр, документальный театр, театр участия, *in situ*, индексальность, гетеротопия, реди-мейд

Словосочетание *документальный театр* употребляется обычно, если документален — текст. В некоторых спектаклях к документальности текста добавляется документальность пространства.

Спектакль «Радио Таганка» (режиссер Семен Александровский, художник Шифра Каждан, драматург Евгений Казачков, 2014), посвященный истории создания и запрета спектакля «Владимир Высоцкий», проходил в форме аудиоэкскурсии во всех помещениях Театра на Таганке, как зрительских, так и внутренних. На 85-летие не работающего уже завода «Москвич» Культурный центр «Москвич» пригласил художников сделать спектакль-вербатим о жизни рабочих легендарного АЗЛК. «Вперед, Москвич!» (режиссеры Валерия и Георгий Сурковы, художники Ксения Перетрухина и Шифра Каждан, драматург Марина Крапивина) прошел в итоге в оставшемся от завода помещении Совета ветеранов района Текстильщики.

Такие спектакли принято обозначать английским термином *site-specific* или латинским *in situ*, потому что они создаются непосредственно внутри конкретного пространства и для него, включая и физико-географические, и социально-исторические контексты. «Они неотделимы от своих пространств, единственных контекстов, в которых они понятны» [Pearson, Shanks 2001: 23].

В спектакле *in situ* нарушаются внутренние правила как принимающего пространства, так и театральной постановки. При этом нельзя сказать, что правила отменяются. Объяснить структуру постановок в реальных пространствах — чем она отличается от постановки на сцене со сделанными в цехах декорациями — помогают понятия индексальности и гетеротопии.

Индексальность

Парадоксальным образом в рассматриваемых нами спектаклях мы видим присутствующее здание, наличествующие в нем предметы, а ощущаем отсутствие. Театр своим приходом фиксирует разрыв.

Мы стоим в легендарном Театре на Таганке, даже на той самой сцене — а самой легендарной Таганки уже нет, нет Любимова в театре, давно умер Высоцкий. Мы рассматриваем предметы, оставшиеся от завода «Москвич», — а завода нет совсем. Тексты пьес большое внимание уделяют утратам: «Радио Таганка» начинается с прощания с Высоцким, в интервью из «Вперед, Москвич!» сквозит общая растерянность от того, что не стало завода — а вместе с ним и определенного будущего.

Могли ли бы эти пьесы быть показаны не в «натуральных» интерьерах? Конечно, могли. Был бы достигнут тот же эффект присутствия-отсутствия? Думается, что нет.

Пространство является свидетелем прошлой легендарной жизни — и это же пространство является свидетелем запустения. Спектакль указывает на отсутствие сегодня того, что здесь было вчера. Это жест в том смысле, в каком Ролан Барт в «Camera lucida» определяет нозму фотографии как «это было» [Барт 2011: 202–203]. Это действительно было. Это реально. И одновременно этого больше нет.

Спектакли *in situ* оказываются крайне близки к фотографиям и реди-мейдам — практикам индексальным, противопоставленным привычным миметическим, или символическим, искусствам. Мы не вымышленный мир создаем и что-то изображаем, а улавливаем и показываем реальные сигналы, свидетельствующие об эпохе, как дым свидетельствует об огне.

Розалинда Краусс в «Заметках об индексе» отмечала, что способ производства реди-мейда роднит его с фотографией, потому что оба перемещают предмет «из континуума реальности в непреложные условия художественного образа посредством момента изоляции или выбора» [Краусс 2003: 210]. Фотография и реди-мейд снимают автономность знака и создают не символ, а шифтер — пустой знак, значение которого сводится к указанию на «некое конкретное присутствие», которым он и заполняется. При таком документальном запечатлении крайне важными становятся условия фиксации документа: и фотография (доцифровая), и реди-мейд являются техническими средствами перенесения объекта, отменяющими «любое возможное формальное вмешательство художника в работу над своим произведением» [Там же: 213]. Знак редуцируется до следа, сообщением

становится заявление «Я здесь!» [Там же: 216]. Это бартовское «сообщение без кода», непрерывное и не подразумевающее преобразования [Барт 2003], «безмолвное присутствие некодированного события» [Краусс 2003: 217].



Сцены из спектакля «Вперед, Москвич!». Фото Егора Николаева

Вместо кодирования реальности — запечатление следов, хранилище свидетельств, регистрация, оттиск реальных объектов [Там же: 218–222]. Знаки, основанные не на символической, а на физической взаимосвязи, т. е. индексы по классификации Пирса [Пирс 2000: 205–212].

Постановщики обеих спектаклей в личных беседах специально подчеркивали, что ничего не изменяли в обстановке помещений. В спектакле «Вперед, Москвич!» только доставляли стулья, в «Радио Таганке» только убрали документы из кабинета да поставили стулья в репетиционном зале, как перед репетицией. В художественную задумку не входило изменение обстановки; наоборот, своеобразной задачей стало оставить ее для зрителей «как есть».

Оба спектакля пускают зрителя в зоны непубличные, закулисные в прямом и переносном смысле слова (кабинеты, репетиционные залы), что напрямую отсылает к проблематике «заднего плана», вызывающего особый интерес у туристов, запроса на аутентичность [Гофман 2000: 54–63, 142–179; MacCannell 1973]. Но если «тематические парки» подразумевают «театрализованную», или инсценированную, подлинность, то театр *in situ*, напротив, старается от театрализованности уйти к чистому запечатлеванию. Зрители периодически натываются на признаки современности, которых из пространств так же не убрали. Они видят и друг друга. Полной реконструкции советского быта — завода ли, театра — здесь, очевидно, не планировалось.

Не-сделанный характер вещей работает на создание связи с миром прошлого, из которого они происходят. Они устанавливают ре а л ь н у ю с в я з ь со своим объектом [Пирс 2000: 206]. Особенность индекса состоит в том, что он подлинен [Там же: 205], и сообщением становится подлинность этого ушедшего мира. Декорации «под советское» на сцене не имели бы той же силы, потому что они были бы только высказыванием об эпохе, но не констатацией ее реальности. Настоящие вещи ставят перед фактом: это действительно было, это не домыслы, не кадр из фильма. Это — что важно — не отобранные вещи, не музей и не архив, и даже не сцена с привнесенными туда отдельными реальными объектами (отобранными и специально, по художественному замыслу, туда принесенными). Пунктум спектакля о «Москвиче» в том, что это не возведенный или собранный «тематический парк», а существующее в реальности пространство с сохраняющимися там в течение десятилетий предметами и практиками.

Все знают о цензуре в Советском Союзе; о комиссиях, определявших, будет ли выпущен тот или иной спектакль; о лишении гражданства по политическим причинам. Часто, однако, это кажется чем-то из далекого прошлого, а поэтому — чем-то нереальным. Приход в театр с аудиореконструкцией истории, которую этот театр прожил, заставляет взглянуть на стены театра, который занимает место на карте сегодняшней Москвы, как на свидетеля еще и другой эпохи, и свидетеля прямого. Здесь действительно происходили эти и подобные разговоры («Когда я делал спектакль, делал большую часть записей непосредственно в тех помещениях, где происходили события. Это обладает для меня какой-то абсолютной магией: непосредственно вот здесь был этот разговор»¹); здесь, в нашем городе, с ведущим режиссером, уже тогда всемирно признанным деятелем театра, чиновники позволяли себе беседовать пренебрежительным тоном. Директору приходилось сверять с главным режиссером каждую

¹ Интервью с С. А. Александровским. Москва, 7 марта 2016 г. (личный архив автора статьи). См.: [Гордиенко 2016: 86–89].

фразу спектакля и оправдываться перед ничего не понимающими в искусстве людьми за строки любимого народом поэта. И это было не так давно.

Индексальность указывает не только на присутствие, но и на отсутствие. Мы имеем дело с индексом в отсутствие вызвавшего его объекта. «Следы, отпечатки, улики — пусть все они имеют физическую причину, они отсылают к той причине, что больше не присутствует в зримом знаке <...> здание физически здесь, но во времени оно уже далеко» [Краусс 2003: 222]. Нет Любимова, нет Высоцкого, нет «Москвича». Нет Советского Союза.

Не случайным поэтому кажется сравнение театрального опыта с археологическими раскопками у теоретиков сайт-специфического театра [Pearson, Shanks 2001]. Театр словно снимает пласты, чтобы можно было буквально «постоять» на определенной исторической почве. Мы ходим по стопам Любимова и думаем о тех, кто здесь реально ходил/ходит. Звучащий текст попутно настойчиво связывает пространство и время: «Давайте пройдем в 28 июля 80-го года»; «Пойдемте в 1 августа 80-го года», «Пройдемте в 13 июля 81-го».

Мы ходим по тем же полам и по тем же маршрутам, что и легендарные герои Таганки, но ходим — мы. Мы замещаем их, и это — открытие, возможное только в несценическом театре. Помещение внутрь пространства способствует физическому «дисфокусу» — расширенному видению, включающему обратный пристальный взгляд на свое тело [Maag 2013: 258]. Мы в буквальном смысле слова включены в исследуемый хронотоп.



Сцена из спектакля «Радио Таганка». Кабинет Ю. П. Любимова.
Фото Юлии Люстарновой

Сайт-специфический театр, соединяющий материальную документальность с условностью игры, не стремится открыть истину о прошлом и показать полную ее картину, но актуализирует память. Память не только тех, у кого берутся интервью, т. е. участников событий, и их современников, но и тех, кто тех времен не застал и в той парадигме себя сегодня, возможно, и не мыслит. Перформативность такого спектакля состоит в постоянном соотношении сегодняшней жизни с проговариваемыми событиями прошлого и конкретно себя — с той обстановкой, при этом сегодняшний зритель и обстановка прошлого сосуществуют в едином пространстве и времени.

Это спектакли памяти, «которая реализует себя не в речевыражении мемуарного толка, а в буквальном, физическом прикосновении к вещам из былой жизни» [Рогинская 2013: 46]. Театр выносит («выкапывает») на поверхность уже заложенную в пространстве память места.

Спектакли выступают катализатором разговоров о коллективной памяти. Они провоцируют задаться вопросом, почему, например, у «Москвича» нет толкового, настоящего музея? А не должны ли быть музеефицированы кабинеты «Таганки»? Это ведь важные «места памяти» (П. Нора).

Художник Ксения Перетрухина прямо связывает приезд в пространство ветеранов «Москвича» нескольких десятков зрителей — с актом памяти:

Центральная проблема бед России — в отсутствии исторической памяти. Этот пример — квинтэссенция непонимания ее важности. Вот был завод, его уничтожили, не сделали ни музей, ничего. Я хотела познакомить всех с поразительным фактом: был гигантский завод, сейчас там что-то другое, а вся история в заплесневелом подвальчике находится. <...> Наш приход — это и есть фиксация памяти. Мы таким образом ее и запечатлеваем. Я не просто рассказала тебе, Ленка, а вот мы бы свозили 160 человек. Это 160 человек увидело, подержало, и это уже что-то. Мы сделали маленький проект фиксации истории².

Память не дана нам раз и навсегда; это работа, это действие. Спектакль становится не просто художественным событием, но социальным действием — поступком. Приходя на спектакль, зритель участвует в своего рода коммеморации.

Драматург проекта Марина Крапивина эксплицитно сравнивает спектакль с поминками:

Мы (постановщики. — *Е. Г.*) помогаем людям справиться поминки и так справиться с травмой, которой для них были 90-е. Завод был всем: он много забирал, но и много давал. Это эпическая история, как падение Трои. Чего-то большого вдруг не стало³.

² Интервью с К. В. Перетрухиной. Москва, 7 ноября 2015 г. (личный архив автора статьи). См.: [Гордиенко 2016: 80–85].

³ Интервью с М. В. Крапивиной. Москва, 11 мая 2016 г. (личный архив автора статьи). См.: [Гордиенко 2016: 90–92].

Весь мир заводчан по сути был создан заводом: собственный дворец культуры, спортивный центр, база отдыха, школа — всё строили для себя и детей, на будущее. И этого будущего не стало. Нет не только прошлого, но и будущего. Именно об этом и свидетельствует законсервированность обстановки. Вторгаясь туда, театр сигнализирует о завершенности эпохи, которая для «аборигенов» еще длится.

Ольга Рогинская замечает, что в театре Крымова, использующего аутентичные старые вещи в своих сценических спектаклях, с их помощью создается новый мир [Рогинская 2013: 45–46]. В спектаклях «Вперед, Москвич!» и «Радио Таганка» новое не создается. Спектакль разархивирует, актуализирует историю места, которые в нем уже были, и вскрывает разрыв с современностью, который также в этом месте уже содержится. Он не создает, а выявляет. Не символизирует, а регистрирует. Трансформация, которую претерпевает пространство Совета ветеранов и Театра на Таганке, это не добавление или изменение смыслов, а изменение взгляда: мы видим следы и то, что это именно след, а не икона, не сегодняшнее явление, а отзвук прошлого. Ролан Барт писал о фотографии как о небывалом явлении, соединяющем в себе «здесь» и «тогда», регистрирующей бытие-в-прошлом, присутствие — как уже ушедшее. Мы можем сказать, что документальные спектакли *in situ* направляют наш взгляд на историчность пространства, т. е. на эпоху, которая создала его и определила его внутренние правила, — и на принадлежность ее уже истории, на выпадение из синхронного пространственно-временного континуума.

Гетеротопия

В постановках *in situ* театр исследует возможности работы не с опосредованными знаками, а с материальными артефактами уже существующей, не придуманной реальности, и благодаря приходу в нетеатральные, не-пустые пространства получает уникальную возможность постановки «в среде». Благодаря единому пространству для игры и для зрительского пребывания, а также специальным партисипаторным практикам, достигается высокая степень зрительской «включенности» в происходящее. Зритель здесь — не сторонний наблюдатель, а активный, в том числе физически, соучастник, который может влиять на ход действия и на которого влияет поведение остальных. Однако, будучи погружены во время спектакля в реальное пространство, смотрим ли мы на него и «пользуемся»⁴ им так же, как и вне театральной ситуации?

Очевидно, что в «обычной жизни» в этих пространствах ведут себя и смотрят по-другому; места — те же, а пространства или пространственность — другие. В Совете ветеранов «Москвича» не замечают, что обстановка их помещения старомодная, — их взгляд не останавливается на предмете, а охватывает все в совокупности и в целом функционален: на картотеку ты кидаешь взгляд, чтобы найти дело, на книжки — чтобы взять что-то с полки. В репетиционном зале Театра на Таганке все готово к репетиции, и взгляд актера (или режиссера, или помрежа — тех, кто обычно заходит в репзал) не замечает пола и того, что он не покрашен; стулья стоят не для того, чтобы на них смотрели, а чтобы на них сели и читали тексты; буфет мало подразумевает эстетическое созерцание; сотрудники ходят без специального путевода.

⁴ О том, что именно физические практики и правила действий производят пространство, см.: [Лефевр 2015; Серто 2013: 185–236].



Сцена из спектакля «Радио Таганка». Фото Наташи Базовой

Зрителю могут не говорить четко, что делать в помещении, он сам выбирает, на что смотреть, сам выхватывает взглядом. Но за него сделали выбор помещений, и даже если внутри ничего не меняли (в чем уверяют создатели обоих спектаклей), то выбрали те помещения, которые сочли эффектными. В части помещений зритель не мог оказаться, если бы пришел в помещение сам: «Вперед, Москвич!» показывает кабинет, куда не водят гостей, в Театре на Таганке проводят в закулисы, которое обычно сокрыто. Даже те места, в которые посетитель в принципе вхож, обычно представляются по-другому: увидеть пустую сцену, не готовящуюся к спектаклю, или сидеть в буфете, где никто не заказывает еду, обычному зрителю не дано. Театр создает ситуацию встречи с пространством, которая не могла бы быть, это невозможная ситуация.

Приходя в реальное пространство, театр производит разрыв в его бытии, «взрывает его текущее существование» [Pinçon 2015: 41]. Место вырывается из контекста и из обыденного, континуального, существования — становится другим пространством.

«О других пространствах» — название доклада Мишеля Фуко (1967, опубликован в 1984 г.), положившего начало гетеротопологии. Фуко выделяет места, которые вырываются из повседневности, хотя и существуют, в отличие от утопий, в реальном мире. Он предлагает называть их гетеротопиями, так как такие пространства по своей природе гетерогенны: они локализуемы, но находятся вне всех мест, существуют в связи со всеми местами и противоречат им. Пространство, в котором мы живем, замечает Фуко, основано на таких подспудных оппозициях, как приватное/публичное, семейное/социальное,

культурное/практическое, досуговое/рабочее, и границы между ними в достаточной степени сакрализованы [Foucault 1994: 754]. Эти оппозиции и подрывают, нейтрализуют или оспаривают гетеротопии.

Фуко выделяет ряд принципов, общих для гетеротопий.

1. Гетеротопия может представить в одном месте несколько пространств, которые сами по себе не являются соположимыми. В качестве примера Фуко называет кино и театр: на сцене и на экране изображаются непредставимые в одной плоскости места [Ibid.: 758].

2. Функционирование гетеротопии связано с гетерохронией, потому что люди в ней находятся «в своего рода абсолютном разрыве с традиционным временем» [Ibid.]. Музеи и библиотеки стали репрезентантом всего, что производится в мире, аккумуляцией постоянной и бесконечной, а значит, вневременной.

3. Гетеротопия обладает специфической системой входа-выхода, которая одновременно изолирует ее и оставляет возможность для проникновения: туда нельзя попасть просто так, нужно получить разрешение или пройти посвящение, а для этого совершить какие-то жесты/действия, например, как в религиозных общинах [Ibid.: 760].

4. Наконец, гетеротопия выполняет определенную функцию. Она служит пространством либо иллюзии (публичный дом создает иллюзию приватности), либо восполнения (жизнь пуританских или иезуитских поселений регулировалась до малейшей детали, для того чтобы коллективно достичь человеческого совершенства) [Ibid.: 761]. Образцовой гетеротопией Фуко в итоге называет корабль — «место без места, которое живет само по себе, которое закрыто и одновременно открыто бесконечности моря и которое, от порта к порту, от берега к берегу, от борделя к борделю, идет к колониям искать сокровищ в их садах» [Ibid.: 762].

Когда Фуко называет театр гетеротопией, он имеет в виду сцену, которая становится на время представления репрезентантом отличных от себя пространств. Кэти Тёрнер отмечает, что гетеротопичность (как и утопичность) театра возникает благодаря его функции представления «фиктивного космоса» [Turner 2015: 18]. Существует и более широкое понимание театральной гетеротопичности. Майк Пирсон и Майкл Шэнкс применили понятие гетеротопии к практике перформансов и акционистских практик, указав, что во время участия в них «могут создаваться, редактироваться, оспариваться и изменяться идентичности, ставиться новые повестки дня» [Pearson, Shanks 2001: 28].

Часть исследователей переносит идею гетеротопии на театр *in situ* [Bryant-Bertail 2000; Wilkie 2002; Tompkins 2014]. Театральное представление на нетеатральной площадке гетеротопично, поскольку осознанно сталкивает реальное и воображаемое в одном пространстве. Здесь повышена степень внимания к пространственным отношениям, что выявляет особенный пространственный статус театра на чувственном уровне [McKinnie 2012: 22].

Спектакли *in situ* являются гетеротопическими по преимуществу, поскольку не ставят границы между сценой и залом и совмещают в себе не только реальные актерские тела и их проксемическое пространство игры с пространством воображаемого мира персонажей, но и пространство зрителей, и пространство площадки. Как результат, здесь накладываются друг на друга различные пространственные правила, сценарии и «репертуары» действий, обусловленных культурно и физически.

Характерной становится дезориентация в пространстве. Зрители спектакля «Вперед, Москвич!», не найдя привычных зрительских кресел, пытались понять, куда они должны пройти, должны ли сесть, стоять в одном месте — или можно передвигаться. Оказываясь в кабинетах Совета ветеранов, они подходили к столам, где находились записные книжки, картотека, дисковый телефон; смотрели — и не знали, можно ли к ним прикоснуться. Предметы не отделены от зрителя лентой или стеклом, но статус зрителя вроде бы обязывает только наблюдать, «не трогать руками»⁵. В библиотеке кто-то брал полистать книги (это же действующая библиотека, значит, можно посмотреть книгу), но большая часть пришедших только издали рассматривала стеллажи (все-таки сейчас здесь начнут играть...). Оказавшись за столом с чаем и сладостями, многие сначала только слушали актеров: брать конфеты и пить чай в это время казалось неудобным.

Сомнение, нужно и можно ли делать физически реальное действие (листья книгу, есть конфету), если находишься на спектакле, и становится «внутренним правилом» просмотра спектакля *in situ*. Подвал «Москвича» — это одновременно и реально функционирующее пространство, и место театральной игры.



Сцена из спектакля «Вперед, Москвич!». Фото Егора Николаева

⁵ Ср. описанный Йенсом Розельтом кейс работы («ситуации») Тино Сегала «Эта цель того объекта», разворачивающейся в художественной галерее. Входя в зал, зрители видели пять перформеров, сидящих к ним спиной и предлагающих принять участие в дискуссии о субъекте и объекте. Зрители были свободны выбрать любое положение, но часть из них стремилась, находясь в выставочном контексте, занять «нейтральную и отделенную позицию простого наблюдателя, располагаясь по краям комнаты» [Roselt 2013: 270]. Екатерина Васенина описывает поведение зрителей спектакля-бродилки «Норманк», проходившего по всему Центру имени Мейерхольда: «...зрители практически никогда не решаются вмешиваться в действие, происходящее на расстоянии вытянутой руки. Большинство идет в те комнаты, где уже много друзей зрителей: значит, там сейчас происходит самое интересное (но это не всегда так)» [Васенина 2016].

Частью зрителей спектакля «Вперед, Москвич!» в оба дня показов были те люди, у которых брали интервью, — бывшие работники завода. Когда они комментируют действие, поправляют какие-то слова и просто сидят на расставленных в помещениях стульях или смотрят на обстановку так, что понятно: их это не удивляет, они здесь завсегда, — это становится логичным продолжением спектакля, а не помехой, поскольку выявляет разнородный характер происходящего. Где та грань, перейдя за которую, документальный спектакль все же прервется, не выдержит натиска реальной жизни, — один из возможных вопросов-ключей, с которым можно подходить к подобным спектаклям-исследованиям.

Спектакль, таким образом, совмещает в себе принципы театрального просмотра, музейного посещения и гостевого визита — и одновременно их оспаривает. Здесь не получается откинуть ни один из сценариев поведения, потому что их сочленение и производит то особое впечатление, которое оставляет спектакль *in situ*.

Гетеротопией этот спектакль является еще и потому, что находится вне обозначаемых пространств, хотя и имеет четкое месторасположение. Он говорит о театре — но играется вне театра; о заводе — но это не территория завода, а подвал жилого здания, в котором хранится оставшаяся часть истории, однако заводом от этого подвал не становится; о музее — но официальным музеем комната Совета ветеранов на момент показа спектакля еще не была.

«Радио Таганка» кажется другим случаем, поскольку проходит в театре, а не вне театра. Однако и здесь ситуация оказывается неоднозначной. Спектакль проходит хоть и внутри театра, но совершенно не по театрально-пространственным законам. Зрителю дают наушники, с которыми он вынужден ходить по разным локациям, в том числе совершенно не зрительским, а на сцене в это время ничего не идет — если не считать прохождения по ней одиночных зрителей в тот или иной момент. Зритель, иными словами, попадает в театр, где не играют: здесь даже актеров нет, только аудиозапись. Отсутствие актеров позволяет задуматься о том, что является обязательным для определения театра как театра. Здание, сцена — вот они, но без игры на ней — это театр? С диалогами в наушниках — это театр? И если это не трансляция онлайн, а запись, это театр? Постулаты театра — присутствие актера и зрителя, актерская игра, мимолетность — оспариваются разом.

Театр — это место собрания людей; в зрительном зале находятся не отдельные люди, а публика. Восприятие спектакля поэтому напрямую зависит от настроения толпы и от того, насколько сильно передается энергия артистов в зал. Театр — это обмен энергией [Фишер-Лихте 2015: 108–109]. Музей, напротив, предполагает уединенный просмотр. «Радио Таганка» намеренно сталкивает эти два режима. Театр, который был значим именно как общественное место, место силы, коллективной напряженной рефлексии, дается через призму расслабленного индивидуального музейного просмотра, через практику *contemporary art*. В этом смысле «Радио Таганка» — именно гетеротопия: практики музейные и театральные соединяются в местах, которые не являются ни музеем, ни театром как диалогом сцены и зала. Сцена — это точка, откуда не видно сцены, т. е. театра как такового. При этом полного зрительного зала, который составляет неотъемлемую часть визуального опыта ак-

тера и задает его восприятие театра, зритель «Радио Таганки» не видит тоже. Ему даны в течение спектакля зеркальные картины: пустая или с одинокими прохожими сцена и пустой или с несколькими забредшими зрителями зал (в одной из сцен он попадает на сцену Таганки). Он находится в святая святых театра — но не может испытать театральный опыт. Это и театр, и не театр.



Сцена из спектакля «Радио Таганка». Фото Наташи Базовой

Посторонних на спектаклях ни в одном, ни в другом случае нет: двери зданий закрыты от нетеатральных посетителей. Такая закрытость может на-

сторожить: мы же говорим, что спектакль проходит в реально действующих пространствах, в обычное время туда можно прийти за книгой или посмотреть спектакль. Но в этом — тоже суть гетеротопичности: спектакли намеренно прерывают обычное течение времени в местах, где их играют. Это даже можно назвать двойной гетеротопичностью: сами по себе подвал Совета ветеранов и театр уже являются «другими пространствами», в них жизнь на какое-то время прекращает типичный ход и иерархии, во время же спектаклей *in situ* замирает жизнь и для них. Мы приходим в другое другое пространство.

Границы прошедшего, настоящего и будущего в документальных спектаклях *in situ* оказываются размыты, одно время проникает в другое, и все соприсутствуют в едином пространстве, пространстве возможности.

Сила спектаклей *in situ* состоит в их пребывании «на пороге между искусством и социальной жизнью», по определению политического театра, данному Бенямином Виштутцем [Wihstutz 2013: 194]. Они отделены от повседневной жизни и представляют собой «другое пространство», с особыми маркерами входа и выхода. Но при этом они говорят о действительной жизни, и внутри действительного предметного мира — не симулякра. Такая двойственность создает эффект мерцания. Дихотомии фиктивное/реальное, сделанное/готовое, прошлое/настоящее оспариваются. Театр выводит на поверхность наслаивание и перекрещивание пространственно-временных и концептуальных пластов в существующих сегодня местах. Добавляя в пространство физически чужеродные элементы игры, он вскрывает то, что в нем уже содержалось, — работая с памятью места и коллективной памятью в целом.

Литература

- Барт 2003 — *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды: Ст. по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.
- Барт 2011 — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.
- Васенина 2016 — *Васенина Е. В.* Театр участия: о роли «блуждающего тела» зрителей и хореографии спектаклей-«бродилок» // Художественная культура. 2016. № 2(18). URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18>.
- Гордиенко 2016 — *Гордиенко Е. И.* Перекодировка пространства театральными средствами: практика спектаклей *in situ*: Дис. ... магистра культурологии / НИУ ВШЭ. М., 2016.
- Гофман 2000 — *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Д. Ковалева. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2000.
- Краусс 2003 — *Краусс Р.* Заметки об индексе // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный Журнал, 2003. С. 201–224.
- Лефевр 2015 — *Лефевр А.* Производство пространства / Пер. с фр. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.
- Пирс 2000 — *Пирс Ч. С.* Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000.
- Рогинская 2013 — *Рогинская О.* «Настоящая» вещь в современном театре: музей — барак — вещевой рынок // Петербургский театральный журнал. 2013. № 1(71). С. 42–48.

- Серто 2013 — *Serto M. de*. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандиной; Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Bryant-Bertail 2000 — *Bryant-Bertail S.* Theatre as heterotopia: Lessing's "Nathan the Wise" // *Assaph. Section C: Studies in the Theatre.* № 16. 2000. P. 91–108.
- Foucault 1994 — *Foucault M.* Des espaces autres // *Foucault M. Dits et écrits: 1954–1988.* Т. 4 (1980–1988). Paris: Gallimard, 1994. P. 752–762.
- Maar 2013 — *Maar K.* Uncanny connections: William Forsythe's choreographic installations // *Performance and the politics of space: Theatre and topology* / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York; London: Routledge, 2013. P. 251–264.
- MacCannell 1973 — *MacCannell D.* Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings // *American Journal of Sociology.* Vol. 79. No. 3. 1973. P. 589–603.
- McKinnie 2012 — *McKinnie M.* Rethinking site-specificity: Monopoly, urban space, and the cultural economics of site-specific performance // *Performing site-specific theatre: Politics, place, practice* / Ed. by A. Birch, L. Tompkins. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 21–33.
- Pearson, Shanks 2001 — *Pearson M., Shanks M.* Theatre/Archaeology. London, New York: Routledge, 2001.
- Pinçon 2015 — *Pinçon G.* Le théâtre en dehors: (re)/(dé)penser le territoire // *Théâtre/Public.* № 216. 2015. P. 40–47.
- Roselt 2013 — *Roselt J.* Change through rapprochement: Spatial practices in contemporary performances // *Performance and the politics of space: Theatre and topology* / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York; London: Routledge, 2013. P. 265–275.
- Tompkins 2014 — *Tompkins J.* Theatre's heterotopias: Performance and the cultural politics of space. Sydney: Palgrave Macmillan, 2014.
- Turner 2015 — *Turner C.* Dramaturgy and architecture: Theatre, utopia and the built environment. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Wihstutz 2013 — *Wihstutz B.* Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre // *Performance and the politics of space: Theatre and topology* / Ed. by E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. New York; London: Routledge, 2013. P. 182–197.
- Wilkie 2002 — *Wilkie F.* Kinds of place at Bore Place: Site-specific performance and the rules of spatial behaviour // *New Theatre Quarterly.* Vol. 18. No. 3. 2002. P. 243–260.

SITE-SPECIFIC THEATRE: THE DOCUMENTARY SPACE OF THE PERFORMANCE

Gordienko, Elena I.

PhD (Candidate of Science in Philology)

Associate Professor, Chair of Cultural Studies and Social Communication,

School of Advanced Studies in the Humanities,

The Russian Presidential Academy

of National Economy and Public Administration

Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82

Tel.: +7 (495) 937-95-26

E-mail: jelenagordienko@gmail.com

Abstract. The article analyzes two site-specific documentary performances: *Radio Taganka* at the Taganka Theatre, directed by Semen Alexandrovsky (2014), and *Go, Moskvich!*, directed by Georgy

and Valeriia Surkov at the employees' club of the former factory "Moskvich" (2015). *Go, Moskvitch!* presents an ambivalent portrait of Soviet car factory workers through the museification of their habits, objects and words that remain the same through the years in a small local museum-club as if the epoch hadn't come to an end. *Radio Taganka* is a promenade across the inner spaces of the legendary theatre with a radio play written on the basis of Yuri Lyubimov's fight against censorship during Soviet times. The functioning of the space during a site-specific performance is explained through the concepts of Charles Peirce's and Rosalind Krauss's indexicality and Foucault's heterotopia. A site-specific performance turns out to be a place of interpenetration of various behavioral, temporal and spatial norms, which allows it to engage cultural memory and to belong not only to the realm of fiction, but also to that of real social interaction.

Keywords: theatre, documentary theatre, participatory theatre, site-specific theatre, indexicality, heterotopia, ready-made

References

- Bart, R. (2003). Fotograficheskoe soobshchenie [Trans. from Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, 1, 127–138]. In R. Bart. *Sistema mody: Stat'i po semiotike kul'tury* [Fashion system: Articles on semiotics of culture], 378–392. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovoykh. (In Russian).
- Bart, R. (2011). *Camera lucida. Kommentarii k fotografii* [Trans. from Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard; Le Seuil]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Bryant-Bertail, S. (2000). Theatre as heterotopia: Lessing's "Nathan the Wise". *Assaph. Section C, Studies in the Theatre*, 16, 91–108.
- Fisher-Likhte, E. (2015). *Eстетика перформативности* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon-Plius. (In Russian).
- Foucault, M. (1994). Des espaces autres. In M. Foucault. *Dits et écrits: 1954–1988* (Vol. 4), 752–762. Paris: Gallimard. (In French).
- Goffman, I. (2000). *Predstavlenie sebja drugim v povsednevnoi zhizni* [Trans. from Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, New York: Doubleday]. Moscow: Kanon-Press-Ts; Kuchkovo pole. (In Russian).
- Gordienko, E. (2016). *Perekodirovka prostranstva teatral'nymi sredstvami* [Site-specific theatre: Enacting spaces] (Master's thesis, National Research University Higher School of Economics). Moscow. (In Russian).
- Krauss, R. (2003). Zametki ob indekse. In R. Krauss. *Podlinnost' avangarda i drugie modernist-skie mify* [Trans. from Krauss, R. (1985). Notes on the Index. In R. Krauss. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*, 196–219. Cambridge, London: MIT Press], 201–224. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal. (In Russian).
- Lefevr, A. (2015). *Proizvodstvo prostranstva* [Trans. from Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Paris: Anthropos]. Moscow: Strelka Press. (In Russian).
- Maar, K. (2013). Uncanny connections: William Forsythe's choreographic installations. In E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, 251–264. New York; London: Routledge.

- MacCannell, D. (1973). Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings. *American Journal of Sociology*, 79(3), 589–603.
- McKinnie, M. (2012). Rethinking site-specificity: Monopoly, urban space, and the cultural economics of site-specific performance. In A. Birch, L. Tompkins (Eds.). *Performing site-specific theatre: Politics, place, practice*, 21–33. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pearson, M., Shanks, M. (2001). *Theatre/Archaeology*. London, New York: Routledge.
- Pinçon, G. (2015). Le théâtre en dehors: (re)/(dé)penser le territoire. *Théâtre/Public*, 216, 40–47. (In French).
- Pirs, Ch. S. (2000). *Izbrannye filosofskie proizvedeniia* [Trans. from Peirce, Ch. S. (1965–1967). *Collected papers*. Hartshorne, C., Weiss, P., Burks, A. W. (Eds.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard Univ. Press]. Moscow: Logos. (In Russian).
- Roginskaia, O. (2013). “Nastoiashchaia” veshch’ v sovremennom teatre: muzei — barakholka — veshchevoi rynek [The “real” thing in contemporary theatre: Museum — flea market — clothing market]. *Peterburgskii teatral’nyi zhurnal* [Petersburg theatre journal], 2013(1 (=71)), 42–48. (In Russian).
- Roselt, J. (2013). Change through rapprochement: Spatial practices in contemporary performances. In E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz. *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, 265–275. New York; London: Routledge.
- Serto, M. de (2013). *Izobreteniye povsednevnosti. 1. Iskustvo delat’* [Trans. from Certeau, M. de (1990). *L’invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard]. St. Petersburg: Izdatel’stvo Evropeiskogo universiteta. (In Russian).
- Tompkins, J. (2014). *Theatre’s heterotopias: Performance and the cultural politics of space*. Sydney: Palgrave Macmillan.
- Turner, C. (2015). *Dramaturgy and architecture: Theatre, utopia and the built environment*. New York: Palgrave Macmillan.
- Vasenina, E. V. (2016). Teatr uchastiia: o roli “bluzhdaiushchego tela” zritelei i khoreografii spektaklei-“brodilok” [Participatory theatre: On the role of the “wandering body” of spectators and the choreography of the promenade theatre]. *Khudozhestvennaia kul’tura* [Art Culture], 2016(2) [=18]. Retrieved from <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18>.
- Wihstutz, B. (2013). Other space or space of others? Reflections on contemporary political theatre. In E. Fischer-Lichte, B. Wihstutz (Eds.). *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, 182–197. New York; London: Routledge.
- Wilkie, F. (2002). Kinds of place at Bore Place: Site-specific performance and the rules of spatial behavior. *New Theatre Quarterly*, 18(3), 243–260.

To cite this article:

GORDIENKO, E. I. (2017). SPEKTAKLI IN SITU: DOKUMENTAL’NOE PROSTRANSTVO IGRY [SITE-SPECIFIC THEATRE: THE DOCUMENTARY SPACE OF THE PERFORMANCE]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 81–96. (IN RUSSIAN).

Received May 31, 2017

Шматова Галина Андреевна

старший преподаватель,

Отделение социокультурных исследований,

Российский государственный гуманитарный университет

Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: +7 (495) 250-68-27

E-mail: g.a.shmatova@gmail.com

«ОБЩЕДОСТУПНОЕ ПРОСТРАНСТВО»: МЕСТО ЗРИТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Аннотация. Современные теории театра (Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Леман) выдвигают новое «антропологическое» понимание постановки. Предлагая отказаться от идеи спектакля как произведения, заключенного в рамку, подобного литературному или живописному, теоретики выдвигают тезис о спектакле как о встрече актеров и зрителей, как о событии, границы которого не заданы заранее, а творятся в процессе. Подобная оптика подразумевает особое внимание к фигуре зрителя и его творческой роли. Описание партнерской роли зрителя требует введения новых категорий анализа. В статье предлагается ввести понятие *зрительский комфорт*. Следует различать зрительский комфорт в традиционной театральной коммуникации (он основан на заботе о доступности смысла режиссерского сообщения и является, по сути, своего рода опекой над зрителем) и зрительский комфорт в современных постановках, который связан с идеей свободы зрителя, открытого пространства, оставляемого для него в постановке, и отказа от сильных средств воздействия на публику. Как пример комфортного для зрителя экспериментального спектакля рассмотрен спектакль «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» Хайнера Гёббельса. Стратегии, к которым прибегает Гёббельс (приглашение к «научному» эксперименту и интенсивному наблюдению и самонаблюдению; обращение к форме дневника, в которой фигура другого и взаимодействие с ней ослаблено; специфическая работа с телесностью и т. д.), — авторские, их сочетание уникально. Однако при всей своей неповторимости они служат ярким и показательным примером того, как в современной театральной коммуникации происходит работа с категорией зрительского комфорта.

Ключевые слова: постдраматический театр, перформативный поворот, коммуникация, зритель, режиссер, спектакль, зрительский комфорт

Вопрос о роли, «правах и обязанностях» зрителя, пожалуй, занимает центральное место в актуальных теоретических дискуссиях о театре. Переосмысление фигуры зрителя оказывается, в частности, результатом нового понимания спектакля как пространства коммуникации. Отказавшись от идеи спектакля как произведения, подобного литературному тексту или картине, теоретики выдвигают тезис о спектакле как о встрече перформеров и зрителей, как о событии, границы которого не заданы заранее, а творятся в процессе, в том числе вследствие возникновения «автопоэтической петли ответной реакции» (возможно, не самый удачный пример перевода термина *autorpoietischen Feedbackschleife*, используемого в российском издании «Эстетики перформативности» Фишер-Лихте [2015]). Речь идет о том, что актеры своим присутствием и своей игрой воздействуют на зрителя, а зритель, в свою очередь, своими реакциями воздействует на пространство представления и игру актеров).

Предлагая идею спектакля как события, Эрика Фишер-Лихте указывает на своих предшественников. Первое имя в этом ряду — Макс Германн, основоположник театроведческой науки в Германии, специалист по средневековому театру, доктор философии. Идеи Германна, высказанные в первой трети XX в. (ученый трагически погиб в концентрационном лагере в 1942 г.), не были непосредственно восприняты и подхвачены современниками, но оказали влияние на современные концепции.

Один из важнейших тезисов Германна заключается в том, что театр невозможно изучать, не принимая во внимание публику, ее вклад в рождение спектакля. В своем выступлении на IV конгрессе по эстетике и искусствоведению, состоявшемся в Берине в 1930 г., Германн заявляет:

В театральных явлениях, в создании их отдельных элементов участвуют, как правило, три или четыре созидательных фактора: драматург, артист и публика (т. к. она, хотя это и невозможно зачастую представить детально, не только воспринимает, но и в значительной мере содействует результату, ибо без ее участия едва ли пробудилось бы к жизни самое главное, во имя чего существует театр) [Германн 2004: 32] —

и далее добавляет: «Для существования пространства-события, созданного актером, как и для всего его творчества, необходима публика», она становится «партнером актера по сцене» [Там же].

Описание таких партнерских отношений зрителя и артистов требует введения специальных категорий. Мне представляется эффективным введение и обоснование категории зрительского комфорта. Кажется, что, используя ее, можно сформулировать и концептуализировать значимые особенности места зрителя в современной театральной коммуникации.

В качестве тезиса я предлагаю идею о том, что в коммуникации на уровне спектакля в актуальном контексте имплицитно сосуществуют две концепции зрительского комфорта (речь как о представлениях зрителей, выражающихся, в частности, в их отзывах и высказываниях в сети Интернет, так и о позиции театральных практиков, выражаемой как в их интервью, так и непосредственно в структуре постановок). Первая, традиционная, предполагает заботу о

том, чтобы зритель чувствовал себя в каждый момент спектакля понимающим как правила взаимодействия в коммуникации, так и посылаемые режиссером сообщения. Это своего рода «опека» над зрителем.

Зрительский комфорт в традиционном понимании можно попытаться выявить или определить через ряд понятий. Прежде всего я хотела бы связать комфорт с подтверждением того, что один из ведущих представителей рецептивной эстетики Х.-Р. Яусс назвал горизонтом ожидания. Яусс писал:

Литературный опыт (как и любой другой актуальный опыт) первого знакомства с неизвестным до сих пор произведением содержит некое «пред-знание», которое является моментом самого опыта и на основании которого то новое, что мы здесь замечаем, вообще становится познаваемым, а значит, и как бы прочитываемым в определенном контексте опыта. [И далее:] Новый текст вызывает у читателя (слушателя) известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правил игры, которые могут затем варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться [Яусс 1995: 60].

В традиционной системе координат, комфортной для реципиента, в том числе театрального зрителя, можно назвать ту коммуникацию, в которой горизонты ожиданий зрителя относительно коммуникации подтверждаются, не нуждаются в переосмыслении и «перенастройке», ведь подобная коммуникация требует меньше усилий.

В определенном смысле понятие традиционного комфорта воспринимается как скомпрометировавшее себя еще экспериментаторами начала XX в. К. С. Станиславский в 1911 г. противопоставляет МХТ театрам, постановки которых приятно, но умеренно возбуждают чувства зрителя, но не слишком, так, чтобы после спектакля захотелось отправиться в ресторан на ужин с шампанским:

...к концу пьесы вы хлопаете, кричите «браво» и лезете в конце концов на сцену благодарить, обнимаете там кого-то, целуете, кого-то по дороге толкаете и т. д. А выйдя из театра, чувствуете себя настолько взбудораженным, что не можете спать, — надо идти в ресторан всей компанией. Там за ужином вы вспоминаете зрелище, вспоминаете, как хороша актриса такая-то... и т. д. Но вот впечатление ваше переночевало, и что от него осталось на другой день? Почти ничего [Станиславский 1993: 467].

Театр авангарда конфликтует со зрителем и его ожиданиями, то и дело норовя нанести пощечину общественному вкусу. В этом смысле показательно эпатазирующее высказывание Филиппо Томазо Маринетти, который предлагал:

Ввести захват врасплох и необходимость действовать между зрителями в партере, в ложах, на галерке. Предлагаю наудачу пролить клею на кресла, чтобы приклеившиеся господин или дама вызвали всеобщий смех. <...> Продать одно и то же место десяти лицам: нагромождение, споры и ожесточенная брань, которые последуют.

Предложить даровые места мужчинам или дамам, явно помешанным, раздражительным или эксцентричным, способным вызвать невероятный гвалт, щипля женщин, или другими странностями. Пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд и чихание [Маринетти 1914: 237].

Современные же театральные практики (речь о второй половине XX в.) стремятся зачастую не к зрительскому комфорту в описанном (традиционном) понимании, а к тому, чтобы предложить зрителю осмыслить свою роль и положение, часто через нарушение привычных рамок коммуникации и дестабилизирующие ситуации. Подобные практики Эрика Фишер-Лихте предлагает рассматривать через понятие *лиминальность*, заимствованное из антропологии. Оно было разработано в аспекте исследования ритуала Виктором Тэрнером [Тэрнер 1983] на основе труда Арнольда ван Геннепа «Обряды перехода» (1909).

Исследуя ритуалы перехода, Тэрнер выделял три стадии: 1) стадию отделения (индивида — от повседневной среды и привычного окружения), 2) переходную стадию (стадию трансформации, когда участник ритуала находится в промежуточном положении между различными состояниями и сферами); 3) стадию восстановления (возвращение в общество в новом статусе, с измененной идентичностью). Вторую стадию он называл лиминальной (от латинского *limen* 'порог'). Как указывает Фишер-Лихте [Фишер-Лихте 2015], в дальнейшем ряд исследователей (в частности, Урсула Рао и Клаус-Петер Кёппинг) предлагают увидеть в ритуалах элемент перформативности (что приближает нас к разговору о театре) и расширить применение схемы, разработанной Тэрнером, на явления различного, не только социального порядка (изначально речь шла о ритуалах превращения мальчика в воина, незамужней женщины и неженатого мужчины в супругов и т. д.). Более того, известный американский режиссер и теоретик театра Ричард Шехнер тесно сотрудничал с Виктором Тэрнером, таким образом, можно констатировать, что исследователей и практиков театра уже не одно десятилетие привлекает концепция, связанная с ритуалами перехода и лиминальностью: вероятно, она помогает выразить что-то важное о современной театральной коммуникации.

Тэрнер описал лиминальное состояние, в котором находится участник ритуала, как лабильное существование «в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [Тэрнер 1983: 169]. Это положение, когда предыдущий статус (например, мальчика) уже утрачен, а новый (например, воина) еще не обретен, а значит, утрачена структура и определенное место субъекта в этой структуре. Фишер-Лихте же указывает на то, что современные постановки по сходному принципу дестабилизируют зрителя. В экспериментальных спектаклях зритель зачастую не понимает, начался ли уже спектакль (актуален ли уже режим эстетического переживания, или пока еще актуален режим повседневного незрительского опыта, в том числе этического), кто здесь артист и кто — зритель, наконец, какой может быть его собственная вовлеченность в зрелище.

Пограничное состояние возникает в первую очередь как состояние дестабилизации дихотомии «искусство и действительность», а также всех бинарных оппозиций, возникающих на ее основе. <...> Сме-

шивая противоположные или даже просто разные жанры, создатели спектаклей повергают зрителей в «промежуточное положение» между всеми правилами и категориями, характерными для этих жанров [Фишер-Лихте 2015: 320, 322].

Как пример одной из самых спорных (или дискомфортных, хотя Фишер-Лихте не использует понятие комфорта как инструмент для анализа) постановок, погружающих зрителя в лиминальное состояние, Фишер-Лихте приводит проект Кристофа Шлингензифа (Christoph Schlingensief) «Пожалуйста, любите Австрию! Первая европейская коалиционная неделя» («Please Love Austria — First European Coalition Week») 2000 г. В рамках Венского театрального фестиваля на площади перед Венской оперой установили контейнер, внутри которого находились лица, (якобы?) подавшие заявления с просьбой политического убежища в Австрии.

Время от времени их посещали разные известные деятели (например, актер Зепп Бирбихлер) и брали у них интервью. Происходящее в контейнере в прямом эфире транслировалось на большом экране. Рядом с контейнером был установлен щит с надписью «Иностранцы, вон отсюда!» Каждый день зрители, а также случайные прохожие могли голосованием выбирать двух жителей контейнера, которые, как утверждали организаторы проекта, в принудительном порядке должны были покинуть пределы Австрии. Согласно замыслу Шлингензифа публика пребывала в неведении относительно того, происходила ли депортация на самом деле. Т. е. зрителям было неясно, могут ли они своим решением действительно определять судьбу других людей и таким образом влиять на развитие ситуации, выходящей за рамки спектакля [Там же: 99].

Показательно, что организаторы пытались раздавать зрителям листовки с надписью «Это художественная акция», но Шлингензиф препятствовал этому: принципиальная неопределенность, неуверенность зрителя («а на самом ли это деле?»), колебания между эстетическим и этическим режимами восприятия, по всей видимости, составляли центральную часть замысла автора.

Описывая лиминальное положение зрителя в современном театре, Фишер-Лихте оперирует рядом понятий, противоположных понятию комфорта. Это такие конструкции, как «состояние кризиса» (который невозможно преодолеть, придерживаясь общепринятых правил поведения), «риск» (на который зритель идет, вступая в новую для себя область коммуникации с неизвестными правилами и неопределенной структурой), «невозможность контролировать происходящее», «постоянная перемена позиций между субъектом и объектом» (когда зрители и актеры меняются местами, например, когда неясно, кто за кем наблюдает — зрители за артистами или же артисты за зрителями), «состояние нестабильности», «необычные» и «дезориентирующие зрителя» ситуации.

Однако можно ли говорить о том, что среди режиссеров, которых Леман относит к постдраматическим, а Фишер-Лихте — к режиссерам парадигмы после перформативного поворота, нет тех, для кого понятие зрительского комфорта (а не дискомфорта) оказывается значимым? Представляется, что такое

обобщение было бы некорректным. Точнее было бы говорить о втором, альтернативном понимании зрительского комфорта, характерном для современного театра. Вторая концепция комфорта, относящаяся к современным театральным практикам (в отличие от традиционной концепции), предполагает зрительскую свободу, отсутствие манипуляций зрительскими эмоциями, более тонкие и сложные механизмы вовлечения зрителей и разнообразные возможности для дистанцирования, переключения позиции. В этом случае речь идет о зрителе как субъекте (в противоположность зрителю как объекту воздействия) и о его сотворческой роли в процессе спектакля.

Традиционное понимание зрительского комфорта основано на внятности, ясности посылаемого сообщения, как смыслового, так и эмоционального. Однако в другой системе координат, в которой существуют актуальные экспериментальные постановки, ясность посылаемого сообщения может рассматриваться не как условие зрительского комфорта, а как опасность, как то, что слишком агрессивно и отпугивает. Об этом не через строгие теоретические понятия, но через метафоры, в том числе прибегая к эмоционально окрашенному языку, рассуждает в своей книге «Эстетика отсутствия» режиссер, композитор, педагог, теоретик театра Хайнер Гёббельс:

Определение того, что мы понимаем под театральностью, сместилось. Театральность больше не проявляется там, где нам предлагают нечто в сопровождении больших жестов и большого кривляния. Напротив, слишком интенсивные способы выражения скорее отпугивают, наводят робость, исключают. Если мы всерьез готовы отвечать на кризис репрезентации, то театр снова может стать искусством [Гёббельс 2015b: 122].

Спектакли Гёббельс предлагает рассматривать как «общедоступные пространства». Зрительский комфорт для него (в отличие от традиционной парадигмы) связан с возможностью получить простор, свободу, свою часть этого общего пространства, пережить собственную субъектность:

Мыслимая перспектива могла бы заключаться в том, чтобы в опере и драматическом театре открыть зрителям необходимое пространство и оставить его открытым, то есть не заполнять пространство зрительских ожиданий картинками однозначности, не занимать, не заклеивать. Последнее значит недооценивать публику, опекать, учить — и редко чему-то хорошему [Там же: 123].

В качестве частного, но значимого и показательного примера обновленного понимания зрительского комфорта, для того чтобы несколько «заземлить» и конкретизировать предлагаемые тезисы, я хотела бы обратиться к спектаклю Хайнера Гёббельса «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой». Меня интересует, как в постановке Хайнера Гёббельса (первая версия — 1998 г., Лозанна; возобновленная версия, о которой пойдет речь далее, — 2015 г., Москва, Электротheater «Станиславский») создается «общедоступное пространство», разделяемое актером (перед нами моноспектакль, в главной роли Александр Пантелеев) и зрителями.

Зрительское ощущение автора статьи от этого спектакля совпадает с теми тезисами, которые Гёббельс предлагает в своих статьях и эссе, собранных в книге «Эстетика отсутствия», об ослаблении прямых способов воздействия на публику. В самом деле, постановка Электротеатра кажется прохладной. Вводя подобную характеристику спектакля, я отчасти опираюсь на понятие полюсов «холода» и «тепла» в театре — конструкцию, предложенную Хансом-Тисом Леманом в «Постдраматическом театре». Метафорический холод связан для Лемана с «де-психологизацией», очуждением, эстетизацией ужасного, повышенным значением визуальных эффектов (в противоположность теплоте человеческого тела, присутствующего на сцене). При этом холод дискомфорта («холодность», которую трудно вынести» [Леман 2013: 153]), мы же говорим о новом типе зрительского комфорта. Поэтому в контексте разговора о «Максе Блэке» скорее уместно говорить о прохладности — своего рода уважительной дистанции, которая возникает между зрителем и зрелищем. Благодаря чему эта дистанция выстраивается?

Литературную основу спектакля «Макс Блэк» составляют дневниковые записи Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвиг Витгенштейна и Макса Блэка. Однако, как это всегда бывает у Гёббельса, в постановке равное значение имеют слова, звуки, световые решения и эффекты, пластическая партитура. Как сказано в аннотации к спектаклю, «механизмы, огонь и электричество, шумы и мелодии рассказывают свои истории наравне с человеком». Это, безусловно, способствует тому, что Леман называет «де-психологизацией»: ощущение «теплоты» присутствия человека в причудливом мире физических опытов, которые создает на сцене Гёббельс, в смене эффектных световых картин, в инсталляциях из аквариумов и потрескивании приборов ослабляется. При этом, если традиционные механизмы сочувствия драматическим героям с их историями и эмоциями почти полностью «отключаются», включаются более сложные процессы зрительского восприятия.

В «Максе Блэке» актер на сцене занят различными завораживающими процессами: устраивает пиротехнические фейерверки и локальные взрывы, заставляет бурлить и пузыриться водные поверхности в аквариумах, смешивает в пробирках и ретортах вещества и жидкости, меняющие цвета на наших глазах, «дрессирует» колечки дымы из специального ящика... На то, чтобы в традиционном смысле играть роль, т. е. если воспользоваться методологией Фишер-Лихте, создавать «семиотическое тело» персонажа, использовать свое тело как «материал для формирования знаков», у него в этой работе «здесь и сейчас» порой как будто не остается ресурса. Кажется, здесь воплотилась мечта Гёббельса о не играющем актере: «Не люблю, когда актеры играют роли, и потому даю им много заданий — чтобы у них не оставалось сил играть» (цит. по: [Шендерова 2015]).

Если актер более не разыгрывает историю и не представляет эмоции персонажа, то у зрителя нет возможности «заразиться» (используем эту метафору, к которой прибегают в разговоре о театре на протяжении уже не одного столетия) происходящим на сцене, зритель также перестает «играть традиционную роль» зрителя. В постановке Гёббельса зрителя как «коллегу-ученого» приглашают в исследовательскую лабораторию наблюдать за экспериментами (в которых, заметим, есть своя интрига и сюжет). Наблюдение не предполага-

ет сопереживания и «человеческой, слишком человеческой» теплоты эмоционального вовлечения, но оно является активным действием. Таким образом, зритель оказывается одновременно вовлеченным и свободным, приглашенным в «общедоступное пространство» спектакля, но не «захваченным в плен».

В разговоре о месте зрителя и о конструировании свободного комфортного пространства для него в постановке важно вернуться к вопросу о том, из каких текстов составлена вербальная часть спектакля. Значимо, что речь идет именно о дневниках. Безусловно, проблема адресации дневников сложна и требует отдельного рассмотрения. Однако, обобщая, можно сказать, что дневник, в отличие от автобиографии, — это разговор с собой, по крайней мере, не предполагающий живой и непосредственной апелляции к собеседнику (взаимодействие с фигурой воображаемого читателя, другого, здесь ослаблено). В спектакле к зрителю также не обращаются непосредственно, хотя с его присутствием считаются (ведь и дневники нередко пишут с мыслью о том, что когда-то они могут быть прочитаны), что создает ощущение уважительной «прохладной» дистанции.

Герой спектакля крайне сосредоточен на себе и на тех процессах, которые с ним происходят. Это не лирическое упоение чувствами, это интенсивное самонаблюдение:

Я, который приучил себя думать о том, что я думаю, — я теперь вынужден страдать страдание, и все, что я открыл, наметил, преодолел с целью самопознания, — тонкость восприятия, стремление к максимальной организованности... [Гёббельс 2015а: 158].

Или:

Мне холодно. Я думаю о своей работе. Вижу бумагу. Холод мешает ходу мысли [Там же: 153].

Различные голоса (П. Валери, Г. К. Лихтенберга, Л. Витгенштейна и М. Блэка) не разделяются в спектакле, а соединяются в один голос ученого. И снова зрителю предлагается присутствовать и наблюдать за экспериментом или опытом. Или участвовать в собственном эксперименте по самонаблюдению и самосознанию. Ведь сконцентрированность актера на себе, а не на управлении эмоциями зрителя, оставляет пространство для зрительской работы.

В контексте отношений зрителя и зрелища необходимо затронуть тему телесности. Современные теоретики театра уделяют большое внимание этой категории. Фишер-Лихте пишет о том, что работа с телесностью актера в актуальных спектаклях является сильным средством воздействия на зрителя: самодостаточная телесность артиста, которую являет современный театр, мощно заявляет о своем присутствии (напомним, что книга, в которой излагается художественное кредо Гёббельса, называется «Эстетика отсутствия»). Гёббельс не привлекает внимания к телесности способами, подобными, например, методам Ромео Кастеллуччи (не представляет на сцене шокирующую телесность, выходящую за рамки представлений об «эстетической норме»). Однако телесность оказывается одним из лейтмотивов «Макса Блэка». Вернее — разрыв между телом и сознанием, дистанцированность человека по от-

ношению к самому себе. Когда зритель чем-то очень увлечен, интригой ли сюжета или эмоциональностью монолога артиста, говорят, «он весь превратился в зрение» или «он весь превратился в слух». В спектакле Гёббельса зрителю скорее предлагается порефлексировать о том, как он видит, слышит и даже движется (хотя в момент просмотра он и ограничен в движении конвенциями и правилами поведения в зрительном зале театра). А еще о сбоях, невозможностях и несоответствиях в указанных процессах. Момент наблюдения не только за физическими и химическими опытами и артистом, их проводящим, но и за собой (а зритель внутри постановки оставлен в свободном пространстве, располагаясь к самонаблюдению), позволяет почувствовать разрыв между «собой наблюдающим» и «собой — объектом наблюдения» — тот же разрыв, что ощущает герой спектакля, когда после всех тонких рассуждений о природе и человеке, после всех формул и опытов вдруг в финальной мизансцене неловко садится мимо стула.

Спектакль Хайнера Гёббельса «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» представляет собой интенсивный, но «прохладный», не «подогреваемый» эмоционально диалог со зрителем, где для зрителя выделено свободное пространство. Эта постановка заботится о зрительском комфорте, но не в плане понятности и доступности содержания и правил коммуникации, а в значении создания «общедоступного пространства» спектакля. Стратегии, к которым прибегает при этом Хайнер Гёббельс (приглашение к «научному» эксперименту и интенсивному наблюдению и самонаблюдению; обращение к форме дневника, в которой фигура другого и взаимодействие с ней ослаблено; специфическая работа с телесностью и т. д.), — авторские, их сочетание уникально. Однако при всей своей неповторимости эти стратегии служат ярким и показательным примером того, как в современной театральной коммуникации происходит работа с категорией зрительского комфорта.

Литература

- Германн 2004 — *Германн М.* Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 31–43.
- Гёббельс 2015a — *Гёббельс Х.* Макс Блэк, на основе текстов Поля Валери, Георга Кристофа Лихтенберга, Людвиг Витгенштейна, Макса Блэка // Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электротеатра Станиславский, 2015. С. 146–178.
- Гёббельс 2015b — *Гёббельс Х.* Пространство как приглашение. Зритель как место искусства // Гёббельс Х. Эстетика отсутствия. М.: Изд-во «Театр и его дневник» Электротеатра Станиславский, 2015. С. 114–127.
- Леман 2013 — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: Фонд развития драматического искусства, 2013.
- Маринетти 1914 — *Маринетти Ф. Т.* Music hall. Футуристский манифест. Прославление театра варьете // Манифесты итальянского футуризма. М.: Прометей, 1914. С. 231–238.
- Станиславский 1993 — *Станиславский К. С.* Речь на первом уроке ученикам, сотрудникам и актерам филиального отделения МХТ // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1: Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записки / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. С. 465–468.

- Тэрнер 1983 — *Тэрнер В.* Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983, С. 104–265.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Шендерова 2015 — *Шендерова А.* Логика Хайнера Гёббельса // Театр. 2015. № 21–22. Цит. по электрон. версии. URL: <http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa>.
- Яусс 1995 — *Яусс Х.-П.* История литературы как провокация // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

“OPEN SPACE”: THE SPECTATOR’S PLACE IN CONTEMPORARY THEATRE COMMUNICATIONS

Shmatova, Galina A.

Senior Lecturer,

Department of History and Theory of Culture,

Division of Socio-Cultural Studies,

Russian State University for the Humanities

Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya square, 6

Tel.: +7 (495) 250-68-27

E-mail: g.a.shmatova@gmail.com

Abstract. Contemporary theatre theories (E. Fischer-Lichte, H. T. Lehmann) put forward a new, “anthropological” understanding of a staging. The theorists suggest giving up the idea of a staging as a production which is enclosed into a frame and in this way resembles a work of literature or a painting, and put forward the thesis of a theatre performance as a meeting of actors and spectators — an event with no preliminary set limits, but only those that are created in the process. Such an optics presupposes that special attention is paid to the figure of the spectator and to his creative role. If the spectator is viewed as a partner, a new category of analysis needs to be introduced. This article proposes to introduce the notion of “spectator’s comfort”. It must be distinguished from spectator’s comfort in traditional theatre communication: that one is based on care about the comprehensibility of the director’s message and is, basically, a sort of patronage over the spectator. Spectator’s comfort in contemporary performances originates in the idea of the spectator’s freedom, of an open space, preserved for him in the performance, and of renunciation of forceful measures to influence the audience. As an example of an experimental performance, comfortable for the spectator, we analyze Heiner Goebbels’ “Max Black, or 62 Ways of Supporting the Head with a Hand”. The strategies utilized by Goebbels (an invitation to a “scientific” experiment and intensive observation and self-observation; turning to the diary form, where the figure of the other and interaction with it are abated; specific work with corporality, and so on), fully belong to the author and combined in unique way. However, despite their singularity, they serve as a brilliant and spectacular example of how the category of spectator’s comfort is being developed in contemporary theatre communications.

Keywords: postdramatic theatre, performative turn, communication, spectator, director, staging, spectator's comfort

References

- Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).
- Gebbel's, H. (2015a). Maks Blek, na osnove tekstov Polia Valeri, Georga Kristofa Likhtenberga, Liudviga Vittgenshteina, Maksa Bleka [Trans. from Goebbels, H. (2002). *Max Black. Komposition als Inszenierung*. Berlin: Henschel Verlag]. In Gebbel's, H. [Goebbels, H.]. *Estetika otsustsviia* [Esthetics of absence], 146–178. Moscow: Izdatel'stvo "Teatr i ego dnevnik" Elektroteatra Stanislavskii. (In Russian).
- Gebbel's, H. (2015b). Prostranstvo kak priglasenie. Zritel' kak mesto iskusstva [Trans. from Goebbels, H. (2004). Der Raum als Einlaud — Der Zuschauer als Ort der Kunst. In M. Diers, R. Kudielka, A. Lammen, G. Mattenklott (Eds.). *Topos Raum — die Aktualität des Raumens in den Künsten der Gegenwart*, 255–272. Berlin: Herausgegeben von der Akademie der Künste]. In Gebbel's, H. [Goebbels, H.]. *Estetika otsustsviia* [Esthetics of absence], 114–127. Moscow: Izdatel'stvo "Teatr i ego dnevnik" Elektroteatra Stanislavskii. (In Russian).
- Germann, M. (2004). Teatral'noe prostranstvo-sobytie [Trans. from Herrmann, M. (1930). Das theatralische Raumerlebnis. *Bericht vom 4. Kongress fuer Aesthetik und Kunstwissenschaft*, 152–163. Berlin]. In E. Fisher-Likhte [Fischer-Lichte], A. A. Chepurov. *Teatrovedenie Germanii: Sistema koordinat* [Theatrical Studies in Germany: A coordinate system], 31–43. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).
- Jauss, Kh.-R. (1995). Istoriia literary kak provokatsiia [Trans. from Jauss, H.-R. (1979). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In R. Warning (Ed.). *Rezeptionsästhetik*, 126–162. München: Fink Verlag]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 1995(12), 34–84. (In Russian).
- Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr* [Trans. from Lemann, H.-T. (2005). *Postdramatischen Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren]. Moscow: Fond razvitiia dramaticheskogo iskusstva. (In Russian).
- Marinetti, F. T. (1914). Music hall. Futuristskii manifest. Proslavlenie teatra var'ete [Trans. from Marinetti, F. T. (1913). *Le Music-Hall. Manifeste futuriste*. Milan: Direzione del movimento futurista]. In *Manifesty ital'ianskogo futurizma* [Manifestoes of Italian Futurism], 231–238. Moscow: Prometei. (In Russian).
- Shenderova, A. (2015). Logika Khainera Gebbel'sa [Heiner Goebbels' logic]. *Teatr* [Theatre] 2015(21–22). Retrieved from <http://oteatre.info/logika-hajnera-gyobbelsa>. (In Russian).
- Stanislavskii, K. (1993). Rech' na pervom uroke uchenikam, sotrudnikam i akteram filial'nogo otdeleniia MKhT [Opening speech at the first lesson for students, staff and actors of the branch of the Moscow Art Theater]. In K. S. Stanislavskii. *Sobranie sochinenii* [Collected works (by K. S. Stanislavskii)] (Vol. 5), 465–468. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Turner, V. (1983). Ritual'nyi protsess. Struktura i antistruktura [Trans. from Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. New Jersey: Aldine Transaction]. In Turner, V. [Turner, V.]. *Simvol i ritual* [Symbol and ritual], 104–265. Moscow: Nauka. (In Russian).

To cite this article:

SHMATOVA, G. A. (2017). "OBSHCHEDOSTUPNOE PROSTRANSTVO": MESTO ZRITELIA V SOVREMENNOI TEATRAL'NOI KOMMUNIKATSII ["OPEN SPACE": THE SPECTATOR'S PLACE IN CONTEMPORARY THEATRE COMMUNICATIONS]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 97–107. (IN RUSSIAN).

Received May 30, 2017

ОЖИВШАЯ СВЕТОПИСЬ: ПУБЛИЧНЫЕ КАБИНЕТЫ КАМЕРЫ-ОБСКУРЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ ПОСЛЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ ФОТОГРАФИИ

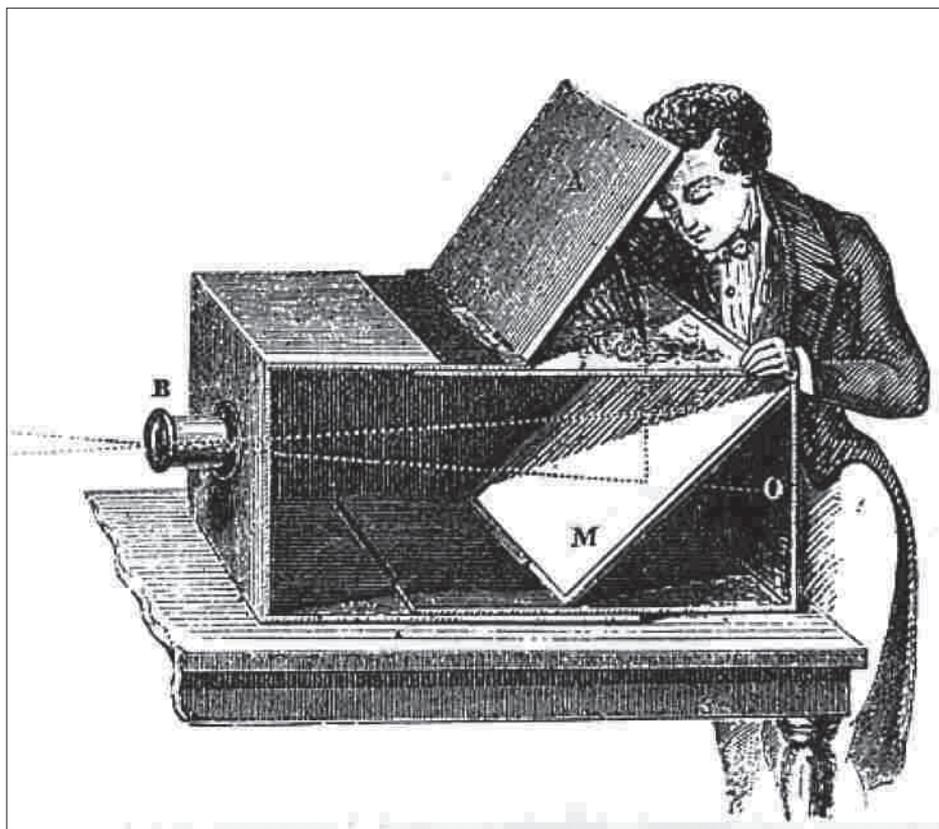
Аннотация. Статья посвящена изучению публичных кабинетов камеры-обскуры, действовавших в Санкт-Петербурге в первой половине XIX в. Упоминания таких кабинетов в прессе позволяют заключить, что они существовали в России по крайней мере с начала 1820-х годов, однако обрели популярность лишь два десятилетия спустя. Исходя из этого, логично предположить, что интерес столичной публики к камере-обскуре мог быть связан с новостями об открытии так называемой светописи. Автор пытается доказать, что связь между изобретением фотографии и «темной комнатой» в сознании современников была неразрывной, поскольку фотографические снимки в это время зачастую описывались как зафиксированные на плоскости проекции камеры-обскуры. Обращаясь к материалам петербургских газет конца 1830–1840-х годов, автор демонстрирует, что описание оптических представлений, устраивавшихся в это время с камерой-обскурой, строились на тех же топосах, что и разъяснения принципа фотографии. На связь недавнего на тот момент открытия с возросшей популярностью кабинетов камеры-обскуры указывает и то обстоятельство, что мода на такие зрелища прошла в середине 1840-х годов столь же скоро, как и появилась за несколько лет до этого. По всей видимости, никогда раньше или позже подобные демонстрации не были более интересны публике, чем сразу после изобретения фотографии.

Ключевые слова: изобретение фотографии, камера-обскура, оптические зрелища, визуальная культура XIX в.

С начала 1820-х годов в петербургских и московских газетах стали появляться упоминания о новом на тот момент визуальном аттракционе — публичных камерах-обскурах (лат. camera obscura, букв. «темная комната»). В отличие от компактных переносных камер-обскур размером с не-

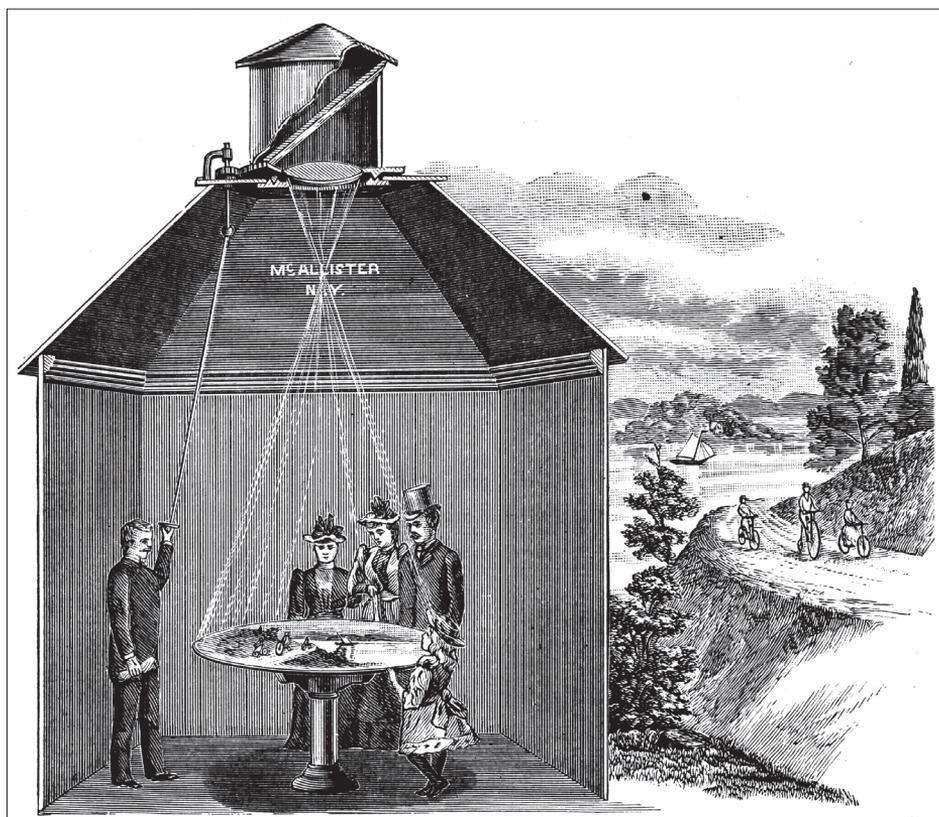
большую коробку, которые использовались для рисования с натуры (Илл. 1), публичная камера-обскура занимала целое «оптическое здание» (Илл. 2). Это был, как правило, небольшой деревянный балаган, выстроенный вблизи сколь-нибудь примечательной местности, которая и становилась предметом изображения. За небольшую плату¹ любой желающий мог заглянуть в кабинет и понаблюдать за световой проекцией города на круглом светлом экране диаметром в два-три аршина (полтора-два метра). В 1833 г. «Северная пчела» так писала об этом:

За восемь гривен вас впускают в палатку, и вы на стенах ее видите в малом виде все, что происходит снаружи, премилая и презабавная картина — особенно в ясную погоду. Слышимый извне шум довершает очарование ([Площадный наблюдатель 1833: 296], цит. по: [Конечный 1989: 33]).



Илл. 1. Переносная камера-обскура. Автор неизвестен. Западная Европа, ок. 1850

¹ В разное время плата за посещение таких кабинетов составляла от 25 коп. до 2 руб. серебром.



Илл. 2. Кабинет камеры-обскуры. Автор неизвестен. США, ок. 1890

Однако по-настоящему популярными такие спектакли стали после изобретения фотографии. Исходя из этого, я предполагаю что интерес столичной публики к камере-обскуре в это время мог быть обусловлен именно новостями об открытии так называемой светописи. На мой взгляд, так произошло, поскольку связь между камерой-обскурой и изобретением фотографии в сознании современников была неразрывной: фотографические изображения в это время чаще всего описывались как зафиксированные на плоскости проекции камеры-обскуры. Изучив первые тексты о фотографии, вышедшие в петербургской прессе, а также опубликованные в ней описания кабинетов камеры-обскуры, действовавших в городе в начале 1840-х годов, я обнаружила, что зачастую эти два феномена описывались в одних и тех же терминах. Именно это я и попытаюсь продемонстрировать в своем исследовании.

Настоящая работа состоит из трех частей, в первой из которых я описываю опыты использования проекций камеры-обскуры в устройстве оптических представлений в Европе XVI–XVII вв., а также выдвигаю предположение относительно того, когда и при каких обстоятельствах камера-обскура попала в Россию и как она была осмыслена здесь в качестве оптического зрелища. Во второй части я пытаюсь определить источник представления о фотографии

как о застывших проекциях камеры-обскуры и проследить, каким образом оно попало в тексты русских авторов XIX в. Наконец, в заключительной части я демонстрирую, что первые русскоязычные описания фотографии, а также описания оптических представлений, устроенных с использованием камеры-обскуры в начале 1840-х годов, строились на одних и тех же топосах², что позволяет сделать вывод о связи между этими явлениями.

Камера-обскура как «оптический театр» в Европе и России

Хотя для российского зрителя XIX столетия публичные демонстрации оптических проекций, производимых камерой-обскурой, были в новинку, в Европе подобные зрелища к этому времени были известны уже несколько столетий. Удивительный эффект, производимый световым пучком, который проникал в затемненную комнату через небольшое отверстие в стене (Илл. 3)³, был известен ученым с античности, однако вплоть до начала XVI в. он использовался лишь для астрономических наблюдений. Использовать камеру-обскуру для наблюдения за происходящим вокруг — на земле, а не в небе — впервые предложил Леонардо да Винчи [Mannoni 2000: 6]. Не исключено, что именно это переосмысление возможностей камеры-обскуры подтолкнуло ученых к серьезному ее усовершенствованию, которое пришлось на середину XVI столетия: в конструкцию были добавлены зеркало и двояковыпуклая линза. Хотя такой вариант камеры-обскуры, вероятно, впервые был описан Джероламо Кардано в его работе «De Subtilitate» (1550) [Ibid.: 7], это нововведение — и даже изобретение камеры-обскуры — зачастую приписывают другому итальянскому ученому, Джамбаттиста делла Порта⁴. Последний в своем трактате «Magia Naturalis» (1558) также описал принцип использования в конструкции вогнутого зеркала для исправления перевернутого изображения камеры-обскуры, а во втором издании трактата (1589) предложил использовать еще и двояковыпуклую линзу в качестве объектива [Gorman 2007: 42].

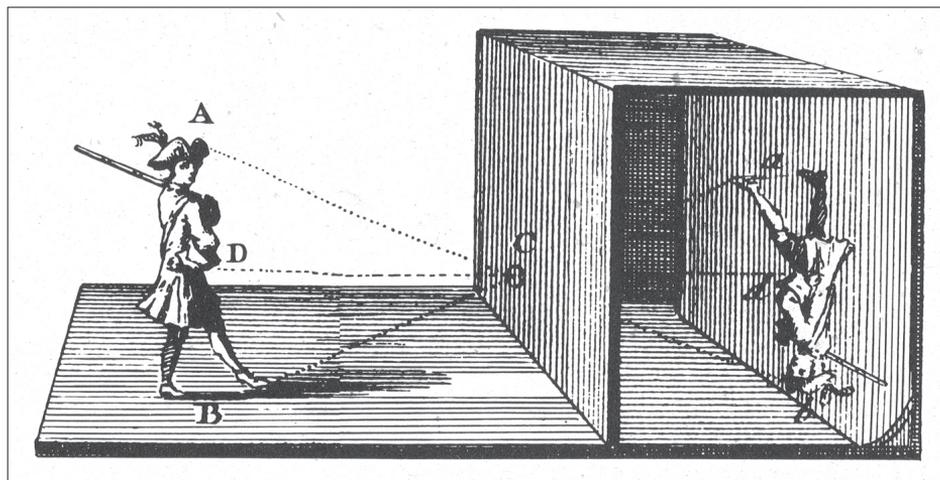
Кроме того, второе издание «Magia Naturalis» содержит описание целого оптического представления, устроенного его автором с использованием камеры-обскуры. Представление составляли изображения различных предметов, в том числе охоты, военных сражений, а также «деревьев (...), лесов, гор, рек и животных». Ученый упоминал, что якобы не раз показывал «такого рода

² Я буду использовать несколько расширенное определение топоса (по отношению к определению, предложенному Эрнстом Курциусом), разработанное Эрки Хухтамо в статье [Huhtamo 2011]. Модифицированное понимание топоса Хухтамо основано на некоторых допущениях, в частности, о том, что топосы могут существовать и за пределами литературной традиции, что не все из них появились в эпоху античности (некоторые возникли гораздо позднее) или что с течением времени они могут претерпевать определенные трансформации, меняя форму или содержание: например, один и тот же топос может воплощаться в различных медийных форматах [Ibid.: 34], или, как в нашем случае, встречаться в описаниях разных медиа.

³ Представление об эффекте камеры-обскуры можно составить, например, по работам фотографа Абелардо Морелла из серии «Camera Obscura».

⁴ Так происходит, поскольку ложная атрибуция изобретения камеры-обскуры Джованни Баттиста делла Порта появилась в нескольких чрезвычайно влиятельных французских источниках XVIII в., например в «Leçons de Physique» Аббата Нолле (1743), а также в Энциклопедии Дидро и Даламбера [Mannoni 2000: 8].

Зрелище» своим друзьям, и они находили это чрезвычайно занимательным. Благодаря подобным практикам оптические проекции камеры-обскуры превратились из предмета сугубо научного исследования в настоящий «оптический театр», где представление разыгрывалось под музыку, с участием живых актеров и т. д. [Mannoni 2000: 9–10].



Илл. 3. Принцип камеры-обскуры. Автор неизвестен. Западная Европа, XVIII в. (?)

Современный французский исследователь так называемой археологии кино Лоран Маннони продемонстрировал, что уже на рубеже XVI–XVII вв. подобное применение камеры-обскуры стало достаточно распространенным: в частности, около 1630 г. публичный кабинет камеры-обскуры открылся в Париже [Ibid.: 13]. Кроме того, известно, что английский поэт-классицист Александр Поуп не позднее 1725 г. превратил в камеру-обскуру грот в своем поместье в окрестностях Лондона, в которой он вместе со своими товарищами наблюдал «реку [Темзу], холмы, леса и барки» [Dubhini 2002: 116–117, 225].

В Россию камера-обскура попала довольно поздно. По всей видимости, это произошло лишь в 1721 г., когда такой оптический прибор в числе других проекционных аппаратов был приобретен в Лейдене для Кунсткамеры [Хартанович и др. 2014: 40]. Но даже после этого доступ к таким инструментам в России долгое время был ограничен; лишь в конце XVIII в. компактные камеры-обскуры, предназначенные для рисования видов с натуры, стали появляться в оптических лавках обеих столиц, и только в 1820-е годы увеличенные в размерах камеры-обскуры стали демонстрироваться на городских площадях. Учитывая время и обстоятельства появления этого зрелища в России, логично предположить, что оно (как и многие другие визуальные аттракционы этой эпохи) попало сюда из Европы, благодаря иностранным антрепренерам.

Тем не менее до 1840-х годов кабинеты камеры-обскуры мало упоминаются в отчетах столичной прессы о народных гуляниях в числе других публичных зрелищ. Например, в 1821 г. журналист «Отечественных записок», рассказывая о лубочных театрах, устроенных в Петербурге к Масленице, отметил, что

«перед ними еще выстроены были в линию три карусели и две Парижские качели, а промежутки заняты палатками с разными камер-обскурами, лавочками с пряниками и другими сладостями, сбигенщиками и проч.» [Аноним 1821: 372]. В 1827 г. автор «Дамского журнала», описывая гулянье под Новинским в Москве, упоминал «качели, несколько каруселей, около десятка разных театров (...), маленькие камер-обскуры, палатки съестные, кофейные» [Аноним 1827: 146]. В отчете «Московских ведомостей» о Новинском гулянье в 1835 г. упоминается о «маленькой палаточке с занимательною Камер-Обскурою, бывшею прошлым летом в Кремлевском саду» [Зритель 1835: 1711]. Отмечу, что все приведенные свидетельства описывают представления, устроенные на народных гуляньях, в то время как самостоятельное заведение камеры-обскуры, действовавшее в Кремлевском саду в Москве летом 1834 г., о котором упоминается в последней цитате, а также петербургский «мегаскоп»⁵, который был открыт на Васильевском острове в 1822 г., и вовсе не удостоились внимания прессы.

Ситуация изменилась в начале 1840-х годов. Во-первых, с 1840 по 1844 г. жители Санкт-Петербурга могли посещать камеры-обскуры ежегодно. В 1840–1841 гг. такие строения возводились, как и прежде, к народным гуляньям [Аноним 1840b: 337; Легат 1841: 756], однако наиболее известная камера-обскура, принадлежавшая некоему Р. А. Броссу, размещалась в 1842–1844 гг. прямо в лодке на Неве, рядом с Исаакиевским мостом⁶. Это был «небольшой домик» с вывеской «Camera-Obscura», внутри которого «на белом круглом камне два аршина в диаметре» зрителям представлялись городские виды, «беспрестанно изменяющиеся и замещающие друг друга дотоле, пока не кончится весь панорамический, или круговой, вид, представляющийся с Исаакиевского моста» [Ц–н 1843: 590]⁷.

⁵ Механик Яхтман, устроивший этот «мегаскоп», описывал его как «оптическое здание, в котором виды сей столицы представляются как большие картины» [Яхтман 1822: 595]. Он писал о своем кабинете: «Будучи в малом виде известно под названием Камеры-Обскуры, представление сие в недавнем еще времени показывается публично в большом размере, и получило всеобщее одобрение, что и иностранные газеты свидетельствуют; почему показывающий ныне оную и надеется приобрести благосклонное внимание зрителей, тем более что он представление сие увеличил в столь большом размере, какого доселе не видали (...) у него на круглой горизонтальной доске в шесть парижских футов или три аршина поперешника, являются противстоящие предметы подобно картине. В особенности же приятно видеть движение живых фигур, беспрестанно переменяющихся» [Афиши 1822. Л. 171]. Отмечу, что слово *мегаскоп* (фр. *mégascopie*) придумал французский изобретатель Жак Александр Сезар Шарль в 1780 г. для обозначения изобретенного им варианта камеры-обскуры, который отличался высокой мощностью линзы [Hankins, Silverman 1995: 61].

⁶ Кроме того, публичные «опыты мегаскопа» были в планах «Детского театра» [Афиши 1841. Л. 40; Прощение 1840. Л. 2], учрежденного французским подданным Эдуардом Александром Лемольтом в Санкт-Петербурге в начале 1840-х годов. Однако, судя по отсутствию упоминаний камеры-обскуры в описаниях его представлений, реализовать эти планы антрепренеру не удалось.

⁷ За это газеты сравнивали камеры-обскуры с другими зрелищами — круговыми и подвижными панорамами. Вероятно, впервые такой образ для описания камеры-обскуры в России был использован еще в 1833 г. владельцем балагана под вывеской «Камера-обскура, или живая панорама площади» [Площадный наблюдатель 1833: 296], устроенного на пасхальных гуляньях в Санкт-Петербурге. Впоследствии образ «живой» и «подвижной» панорамы не раз использовался петербургскими журналистами 1840-х годов в описаниях камеры-обскуры Бросса (например: [Аноним 1843a: 954; Аноним 1843b: 566; Ц–н 1843: 590]), а также самим Броссом в рекламе своего заведения [Бросс 1844].

Наиболее величественное зрелище открывалось зрителям в ясный, солнечный день, когда в камере-обскуре можно было увидеть, как

волны Невы отсвечивают яркие лучи солнца в тысяче переливов; множество лодок, яликов, судов плавают по величественной реке; на Исаакиевском Соборе хлопочут работники, подобно муравьям; на площади разьезжают во все стороны коляски и дрожки — только без шуму и без пыли; Исаакиевский мост оживлен движущейся и суетливой толпой. <...> И все это так миниатюрно, до того исполнено жизни, что вам хотелось бы схватить летящего голубя или плывущую лодку [Там же].

Сам Бросс рекомендовал посещать камеру-обскуру «преимущественно от десяти до двух часов пополудни, ибо в это время предметы видны гораздо яснее и Гг. посетителей гораздо менее, нежели около вечера» [Бросс 1843]. Впрочем, автор «Северной пчелы» лучшим временем для визита в камеру-обскуру считал «четвертый час пополудни», поскольку именно тогда освещаются солнцем «прямо в лице все, идущие по площади на мост», а потому, как он писал, «вы узнаете знакомых, готовы раскланяться с ними, забывая, что находитесь в темной будочке» [Аноним 1843b: 566].

Возможность узнать кого-нибудь из изобразившихся в камере-обскуре была едва ли не главным поводом туда отправиться. В газетных заметках неоднократно подчеркивалось, что при ясной погоде в оптических проекциях можно различать лица прохожих: «вы кланяетесь своему знакомому, — писали “Санкт-Петербургские ведомости”, — который, Впрочем, не видит вас» [Аноним 1843a: 954], или: «Смотрите — вот ваш добрый знакомый — узнаете ли вы его? Помилуйте, как не узнать, — малейшие черты лица заметны — видно, что он весел и улыбается» [Ц–н 1843: 590].

Проекции камеры-обскуры были так реалистичны, что другой журналист счел уместным по этому поводу рассказать (или сочинить?) городской анекдот: некий полковник В., придя в камеру-обскуру, увидел на экране, как «плохо одетый человек» вытащил из кармана у одного петербуржца платок и табакерку. Бдительный страж порядка тут же вышел на улицу и арестовал вора, а позднее отправил вещи хозяину, поскольку был с ним знаком и, еще наблюдая за кражей через камеру-обскуру, узнал его — так точно он изобразился на экране. Примечательно, что это описание, вызывающее ассоциации с современными системами видеонаблюдения, появилось в вестнике петербургской полиции. «Я не утверждаю, чтобы темная комната была тут именно для поимки воров, — писал журналист, — но вспомнил об этом случае, как о новом доказательстве удивительной ясности Камеры-Обскуры, в которой можно заметить даже выражение лиц проходящих» [Там же: 590]⁸.

⁸ Несмотря на обилие восторженных отзывов о новой камере-обскуре, находились и такие, кто считал ее посещение пустой тратой времени и денег. К числу последних относился Е. И. Расторгуев, который в своем сочинении «Прогулки по Невскому проспекту», оконченном не позднее 1844 г., писал: «Какой-то услужливый мыслитель, для удовольствия Петербургских жителей, соорудил у Исаакиевского моста на особой барке комнаты, в которых сквозь стекло можно, по его заверению, видеть изумительные чудеса, а именно: “людей едущих и идущих по Исаакиевскому мосту”. Не любопытнее ли, не занимательнее ли будет сесть у любого окна на Невском проспекте, или даже просто на одной из его

Хотя мы никогда не узнаем, заживал ли полковник В. в камеру-обскуру Бросса (и существовал ли он вообще), этот анекдот начала 1840-х годов может свидетельствовать о возросшем интересе общественности к такому публичному зрелищу. Если раньше будочка с камерой-обскурой бегло упоминалась в одном ряду с «палатками, съестными и кофейными», то теперь она вызывала у главных столичных газет и их читательской аудитории живейший интерес. На мой взгляд, причиной такой перемены в рецепции камеры-обскуры стало недавнее на тот момент изобретение фотографии.

Истоки представления о фотографии как о застывших проекциях камеры-обскуры

Такая ассоциация возникла не случайно: недавно изобретенная фотография в эти годы зачастую описывалась не иначе как зафиксированные на плоскости проекции камеры-обскуры. В первой заметке о светописи в российской прессе⁹ говорилось, что «в изобретении Г-на Дагера лучи падают не на какое-нибудь гладкое тело, как в обыкновенной камере-обскуре, но на такое, которое покоряется действию лучей до того, что они входят в него и остаются на нем, как бы напечатанные» [А. Д. 1839: 9]. Немногим позже подобным образом принцип дагеротипии был описан и в «Санкт-Петербургских ведомостях»¹⁰, «Отечественных записках»¹¹, «Художественной газете»¹² и других столичных изданиях.

Традиция описания фотографии как сохраненных на плоскости проекций камеры-обскуры имеет долгую историю. Как ни удивительно, этот образ появился задолго до официального изобретения фотографии — в описании опытов начала XIX в., которые сегодня мы могли бы назвать фоточескими. Еще в 1802 г. в «Journal of the Royal Institution» появилась публикация художника Томаса Веджвуда, описывавшая эксперименты, которые он проводил совместно с химиком Гемфри Дэви. Англичане пытались получить

скамеек, и не платя за это ничего, не в миниатюрное стекло, а в оба глаза рассматривать публику, идущую, едущую и гуляющую? Эта живая панорама будет без всякого сомнения доставит зрителю более удовольствия...» [Расторгуев 1846: 52]. Из этого описания, однако, очевидно, что сам автор не посещал камеру-обскуру и знал о ней только с чужих слов: он перепутал ее с другим популярным на тот момент оптическим зрелищем — косморамой, выставкой картин, которые помещались в специальные «оптические ящики» и рассматривались зрителями через линзы-окошки.

⁹ Как первая она определяется в [Бархатова 2009: 10].

¹⁰ «Всякому известно действие камер-обскуры; все знают, как чисто посредством уменьшительного стекла изображаются в ней на бумаге все внешние предметы. Представьте же себе, что Г. Дагеру удалось удержать на бумаге этот столь верный рисунок (...) со всеми постепенными переходами теней, со всей нежностью линий и строгой точностью форм, перспективы и различных изменений света» [Н. 1839: 87].

¹¹ «Всем известен оптический снаряд, называемый камер-обскурою, изобретенный Иоанном Баптистом-Порта [sic!], где посредством выпуклого стекла и зеркала отражаются на белой бумаге или матовом стекле изображения внешних предметов (...) Дагеру, после многих опытов, посчастливилось найти средство удержать эти мимолетные изображения, со всюю верностью и точностью» [Аноним 1839b: 47–48]. См. также: [Аноним 1839e: 80].

¹² «Парижский живописец Дагер, которому преимущественно принадлежит честь открытия, и товарищ его Нье[п]с, после долгих разысканий и опытов, достигли до того, что световые отражения камер-обскуры твердеют на металлических листах и являются прекрасными картинами» [Аноним 1840a: 8].

отпечаток изображения, производимого камерой-обскурой, используя в качестве светочувствительного вещества нитрат серебра, однако, как следует из статьи Веджвуда, «изображения, получаемые в камер-обскуре, найдены слишком слабыми: они в известное время не могут произвести никакого действия на азотнокислое серебро» (цит. по: [Аноним 1839d: 73]).

Хотя Веджвуд и Дэви не добились желаемых результатов, их опыты стали широко известны благодаря английскому химику и физику Фоксу Тальботу и французскому живописцу Жак-Луи Дагеру, которые почти одновременно и независимо друг от друга пришли к изобретению разных фотографических методов — соответственно калотипии и дагеротипии. Выступая перед британским Королевским обществом в январе 1839 г., Тальбот кратко изложил суть эксперимента своих предшественников и заключил, что он оказался неудачным, в первую очередь «потому, что они не имели довольно чувствительной бумаги» (цит. по: [Там же: 79]). Сам Тальбот сумел приготовить такую бумагу, о чем он и рассказал ученому собранию:

Все видали, я думаю, и восхищались прекрасными изображениями внешних предметов, рисующимися в камер-обскуре. Часто мне приходило в голову, нельзя ли сохранить на бумаге прекрасной картины, которая появляется тут на одно мгновение, или, по крайней мере, нельзя ли удержать хотя [бы] одного очерка предметов, без теней и красок? <...> Сначала я смотрел на это как на воздушные замки в области науки, но когда мне удалось изобразить предметы, видимые в солнечном микроскопе, с помощью моей чувствительной бумаги, мне казалось, что нельзя отчаиваться в возможности изобразить и внешние предметы, хотя здесь освещение гораздо слабее [Там же: 78].

Подобным образом изобретатель описывал свои опыты в письмах к французскому физику и астроному Жану-Батисту Био. С ним Тальбот делился, например, своими наблюдениями о светочувствительных веществах:

...таким-то образом, покрывая бумагу попеременно слоями соли и серебра, я довел ее до такой степени чувствительности, что с чрезвычайною быстротой на ней рисовались предметы, являющиеся в камер-обскуре [Там же: 82].

В другом письме к Био Тальбот писал, что «в четыре часа после обеда, в самое туманное время в Лондоне, надобно было употребить семь минут, чтоб нарисовать изображение окна с помощью камер-обскуры» [Там же: 84]. В том, что речь идет именно о «рисовании светом», не может быть сомнения: результаты этих экспериментов, а именно негативы и позитивы изображений окна в доме Тальбота, навсегда вошли в историю ранней фотографии.

В Париже эксперименты Веджвуда и Дэви стали широко известны, в частности, из отчета о дагеротипии французского физика и астронома Франсуа Араго, который он представил на заседании Палаты депутатов 3 июля, а также перед собранием французской Академии наук 19 августа 1839 г. [Arago 1839]. Однако очень вероятно, что Араго и раньше описывал фотографические опыты Дагера как эксперименты с камерой-обскурой и светочувствительными веществами. Такое представление о светописи впоследствии стало «общим

местом» в парижских газетах и журналах, а оттуда попало и в петербургскую прессу в переводах французских текстов или в их вольных изложениях. Например, еще в марте 1839 г. подобным образом принцип дагеротипии описал журнал «Отечественные записки» [Аноним 1839b: 47–48]¹³, ссылаясь на «источник, из которого черпали все другие журналы <...>, а именно: из слов Араго, произнесенных в Парижской Академии Наук» [Там же: 47].

В том же 1839 г. в петербургской прессе появились переводы статей, ранее опубликованных в парижских газетах, поэта Жюль Жанена и врача Альфреда Донне, в которых они описывали дагеротипию тем же языком, что и Араго. Например, Жанен охарактеризовал аппарат Дагера не иначе как «некоторого рода камер-обскуру сохраняющую навсегда <...> изображения» [Жанен 1839a: 116], а также называл дагеротип «зеркалом, которое сохраняет все отпечатки»¹⁴ [Жанен 1839b: 120] и сравнивал его с «обычным зеркалом», т. е. камерой-обскурой¹⁵. Впоследствии похожие образы не единожды использовались и в текстах русских авторов. В частности, «Библиотека для чтения» писала, что «светопись <...> ничуть не чудеснее <...> изображения предметов в зеркале, стеклянном, серебряном или другом» [Аноним 1839a: 8]¹⁶.

Донне также пытался объяснить принцип дагеротипии через сравнение ее с камерой-обскурой: он писал, что «изобретение Гг. *Hunca* и *Дагера* состоит в том, что эти изображения (проекции камеры-обскуры. — *А. Н.*) утверждаются на поверхности, на которую они приняты» [Донне 1839b: 865]¹⁷. Эту параллель можно обнаружить и в описании его собственных экспериментов с дагеротипным аппаратом, опубликованном в «Северной пчеле»:

...наконец, сегодня <...> я нарисовал разом картину, <...> изображающую памятники, которые отражались в глубине нашей камеры-обскуры, <...> могущую выдержать соперничество с видами, коим я дивился у самого Дагера [Донне 1839a: 829].

Таким образом, параллель между камерой-обскурой и светописью постепенно стала повторяющимся мотивом в материалах петербургской прессы.

¹³ Цитируется в прим. 11.

¹⁴ Поскольку дагеротип печатался на гладкой серебряной пластине, он действительно мог напоминать зеркало.

¹⁵ «Вы, конечно, видели действие камер-обскуры <...> но камер-обскура сама собою ничего не производит; это не картина, а зеркало, которое ничего не сохраняет. Вообразите же теперь, что зеркало сохранило впечатление всех предметов, которые отразились в нем, и вы получите почти полное представление о Дагеротипе» [Жанен 1839b: 119].

¹⁶ Вариацией этого топоса стало описание дагеротипа как «зеркала с памятью». Именно так его охарактеризовал американский поэт и врач Оливер Уэнделл Холмс-старший в своей статье для бостонского журнала «The Atlantic Monthly», опубликованной в 1859 г. [Holmes 1859], т. е. через 20 лет после изобретения дагеротипии.

¹⁷ Отмечу, что высказывание Донне, без ссылки на него, почти дословно воспроизводилось в сентябрьском номере журнала «Отечественные записки» (см.: [Аноним 1839e: 80]).

«Общие места» в описаниях ранних фотографических техник и публичных камер-обскур

Связь между давно известным эффектом камеры-обскуры и новейшим на тот момент изобретением светописи в сознании современников была неразрывной: фотография стойко ассоциировалась с камерой-обскурой, а камера-обскура — с фотографией. Например, автор «Северной пчелы», посетивший уже упоминавшуюся камеру-обскуру Бросса, писал:

...любуюсь этим наивернейшим изображением природы, в тысячу первый раз удивляешься открытию Дагера, находящемуся донныне хотя еще в детстве, но уже подающему важную помощь искусствам [Аноним 1843b: 566].

Более того, со временем устроитель камеры-обскуры разместил в одном помещении с ней дагеротипный снаряд, который должен был изобразить «все прелести Невы» [Ц. 1844: 897].

Проекции камеры-обскуры могли напоминать ранние фотоснимки еще и потому, что последние требовали очень долгой по современным меркам выдержки, вследствие чего они изображали преимущественно неподвижные предметы, в первую очередь экстерьерные виды, снимать которые было проще еще и за счет яркого естественного света. В результате описание, например, первых парижских дагеротипов может напоминать выдержки из рекламы петербургских камер-обскур: и то и другое нередко сводилось к перечислению главных городских достопримечательностей¹⁸.

Однако публичная камера-обскура отличалась от фотоснимков тем, что предлагала своему зрителю динамичные, подвижные изображения. Примечательно, что, описывая камеру-обскуру, устроенную в Петербурге на народных гуляньях 1840 г., журналист, с одной стороны, декларирует ее схожесть с дагеротипным аппаратом, но вместе с тем указывает и на различие между ними, трактуя его как преимущество именно «темной комнаты»:

Очень счастливо придумал кто-то поставить, посреди всей этой движущейся толпы и оживленной площади, красивую будочку с камерой-обскурою, которая, при прелестной светлой погоде, в полной красе. Ныне, когда во всей Европе еще не могут надивиться открытиям Дагера, многим будет, конечно, весьма любопытно взглянуть на Камеру-обскуру и подавшую первую мысль к изобретению да-

¹⁸ Ср., например, экфрасис первых парижских дагеротипов («Мы видели Лувр, Институт, Тюильри, Новый мост, собор Парижской Богоматери; мостовую Гревской Площади, воду Сены, небо, которое высится над церковью Св. Геновевы, и в каждом из этих превосходных произведений одно и то же непостижимое совершенство» [Жанен 1839а: 116]) и описание Броссом оптической проекции, получаемой в его публичной камере-обсуре в Санкт-Петербурге («Величественная Нева, с находящимися на ней кораблями, огромные зданиями на ее берегах, Исаакиевский мост, Сенат, Адмиралтейство, великолепный Исаакиевский Собор и площадь с прекрасным памятником Петра Великого, одним словом, все очаровательные окрестности являются пред глазами зрителей в том самом натуральном и изящном виде» [Бросс 1844]).

геротипа: вы видите перед собою в миниатюре всю окружающую вас площадь с движущимся на ней народом. Дагер нашел средство, которым призрак великолепной площади и веселой толпы оставляет следы на пластинке, отражающей его. Мы можем обойтись без этого изобретения, потому что великолепная площадь и ликующий на ней счастливый народ у нас не преходящий призрак, а постоянная, неизменная деятельность [Аноним 1840b: 337].

Журналист, таким образом, «перевернул» расхожий образ: если раньше светопись описывалась как застывшие проекции камеры-обскуры, то теперь камера-обскура преподносилась петербуржцам как своего рода ожившая светопись.

Изобретение фотографии не только способствовало популярности камер-обскур, но и актуализировало связанный с ними топос природы, которая изображает себя сама. Топос *natura pictrix* был использован еще в описании камеры-обскуры в трактате Атанасиуса Кирхера «*Ars magna lucis et umbrae*» (1646) [Gorman 2007: 45]. Столетие спустя немецкий ученый Иоганн Генрих Ламберт в своей работе «*Anlage zur Perspektive*» (1752) писал, что в камере-обсуре «природа изображает сама себя, представляя внешние предметы в правильной пропорции и живом цвете» [Fiorentini 2006: 21]. Всего через несколько лет образ «натуры», которая «сама умеет рисовать», появился в описании камеры-обскуры в письме русского офицера А. Т. Болотова из Кёнигсберга (1759)¹⁹. Наконец, в XIX в. этот образ стали использовать для описания ранних фотографических техник. Наиболее очевидным примером тому является заголовок первой фотокниги Фокса Тальбота, выпущенной в середине 1840-х годов: «*The Pencil of Nature*». Однако похожая метафора в отношении калотипии использовалась им и раньше: еще в январе 1839 г., выступая перед Королевским обществом, изобретатель говорил о своих многочисленных попытках «заставить природу своею незримою кистью нарисовать (...) свои тайны» (цит. по: [Аноним 1839d: 76]).

В том же 1839 г. топос карандаша (или кисти) природы стал использоваться для описания дагеротипии. Так, Жанен называл этот метод «карандашом, послушным и быстрым как мысль» [Аноним 1839d: 65; Жанен 1839a: 116]. Затем топос появился в материале уже русского автора, который, описав принцип работы дагеротипного аппарата, заключил, что в нем «без помощи карандаша или кисти, рождается картина-копия, верная в высшей степени» [Аноним 1839b: 48]. Наконец, в октябре 1839 г. в «Северной пчеле» вышла статья о первых петербургских дагеротипах, выполненных физико-механиком и оптиком Августом Шеделем (о предложенном им усовершенствовании переносной камеры-обскуры ср.: [Привилегия 1831–1832]), которая завершалась восклицанием:

¹⁹ «Восхищение, в какое приведен я (...) камерою-обскурою, не в состоянии я уж никак описать. Я истинно вне себя был от радости и удовольствия, когда увидел, как хорошо и каким неподражаемым искусством умеет сама натура рисовать на бумаге наипрекраснейшие картины (...) Я всегда не мог довольно налюбоваться тем, как хорошо на шероховатом стекле изображались и рисовались сами собою все предметы, на которые наведешь подвижную трубку сего ящика» [Болотов 2013: 533].

Великая художница — мать-природа! Она рисует лучами своего солнца вернее и чище, нежели люди рисуют карандашом и кистью! [Аноним 1839с: 945].

Как видно из последней цитаты, вариацией образа природы-художника — поскольку речь шла о светописи — стало рисующее картины солнце. Жанен писал о дагеротипах, что «эти удивительные работы производит само солнце, которое действует тут как всемогущее орудие нового искусства» и что «никакая человеческая рука не в состоянии рисовать так, как рисует солнце» [Жанен 1839а: 116]. Другой, уже русский автор, критиковавший метод Дагера, предпочитая ему калотипию Тальбота, использовал этот образ в негативном ключе:

Солнце у господина Дагера пишет виды на серебре! Это уж совершенно по-барски [Аноним 1839а: 4].

Ровно те же мотивы использовались прессой и для описаний проекций камеры-обскуры Бросса. В 1844 г. журналист писал о камере-обскуре:

Мы удивляемся картине, верно изображающей природу; но может ли быть рисунок лучше того, в котором природа сама себя изобразила? [Ц. 1844: 897].

Этот топос появился и в другой статье (вероятно, того же автора), опубликованной годом ранее:

В Камере-Обскуре вам придется видеть иных великих людей весьма малыми и в этом отношении она настоящее зеркало истины. Картина так верно передает все оттенки красок, так живо представляет нам миниатюрный Петербург, что вы невольно вспомните о Свифте и его Лилипутах. Да притом, может ли что-либо сравниться с живописной кистью солнца? [Ц–н 1843: 590].

Здесь также примечательно появление в описании камеры-обскуры такой метафоры, как «зеркало истины». Можно было бы предположить, что журналист сравнивает камеру-обскуру с так называемым зеркалом Клода: такое затемненное вогнутое овальное зеркало собирало в цельную композицию отдельные, как бы разбросанные в пространстве объекты и упрощало их тональный диапазон [Stafford, Тетрак 2001: 23], в результате чего зритель наблюдал что-то отдаленно напоминающие идеальные пейзажи французского художника Клода Лоррена. Однако куда более вероятно, что описание камеры-обскуры как зеркала стало отголоском расхожей характеристики дагеротипа в качестве зеркала, сохраняющего изображения всех отразившихся в нем предметов (см. об этом выше).

Однако с 1844 г. новых публичных кабинетов камеры-обскуры не появлялось в течение почти десяти лет²⁰, а старые прекратили свою работу, т. е. мода на

²⁰ Лишь в начале 1850-х годов гамбургский антрепренер П. Альберс попытался возродить знаменитое заведение Босса, устроив на левой стороне реки Невы, в шести саженях (11 м) от Исаакиевского моста «Камер-Обскуру с отделением для снимания дагеротипов» [Разрешение 1852–1854].

этот визуальный аттракцион улеглась так же скоро, как и появилась. Это обстоятельство подталкивает меня к выводу о том, что публичные представления с камерой-обскурой интересовали зрителей именно в связи с изобретением фотографии и пользовались популярностью до тех пор, пока новость о нем не перестала быть новостью. Таким образом, никогда раньше или позже подобные демонстрации не были интересны русской публике и востребованы ею более, чем сразу после изобретения фотографии, что и доказывает выдвинутую гипотезу.

Архивные источники

- Афиши 1822 — Афиши государственных и частных театров Санкт-Петербурга. 1822. (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3021).
- Афиши 1841 — Афиши государственных и частных театров Санкт-Петербурга. 1841. (РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3046а).
- Привилегия 1831–1832 — О выдаче А. Шеделю пятилетней привилегии на изобретенную им камеру-обскуру. 1831–1832. (РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 1399).
- Прошение 1840 — Прошение А. Э. Лемольта на устройство «Детского театра». 1840. (РГИА. Ф. 472. Оп. 17 (98/935). Д. 47).
- Разрешение 1852–1854 — О разрешении П. Альберту постройки камеры-обскуры. 1852–1854. (РГИА. Ф. 218. Оп. 3. Д. 1511).

Литература

- А. Д. 1839 — *А. Д.* Дагеротип: (новое изобретение) // Северная пчела. 1839. № 3. С. 9–10.
- Аноним 1821 — *Аноним.* Масленица // Отечественные записки. Ч. 5. № 11. 1821. С. 371–378.
- Аноним 1827 — *Аноним.* Статья для иногородных // Дамский журнал. Т. 18. №. 9. 1827. С. 144–152.
- Аноним 1839а — *Аноним.* Дагеров секрет. Комедия во многих действиях, разыгранная в Париже // Библиотека для чтения. Т. 36. Отд. 7. 1839. С. 1–15.
- Аноним 1839б — *Аноним.* Дагеротип, средство делать видимые в камер-обскуре изображения постоянными // Отечественные записки. Т. 2. Отд. 8. 1839. С. 47–50.
- Аноним 1839с — *Аноним.* Дагеротипы в Петербурге // Северная пчела. 1839. № 237. С. 945.
- Аноним 1839д — *Аноним.* Светопись, или производство живописных изображений посредством световых лучей // Библиотека для чтения. Т. 34. Отд. 3. 1839. С. 59–90.
- Аноним 1839е — *Аноним.* Тайна дагеротипа // Отечественные записки. Т. 5. Отд. 8. 1839. С. 79–88.
- Аноним 1840а — *Аноним.* Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. № 2. С. 8–12.
- Аноним 1840б — *Аноним.* Светлый праздник в Петербурге // Северная пчела. 1840. № 85. С. 337.
- Аноним 1843а — *Аноним.* Камера-Обскура, или живая панорама // Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 206. С. 954.
- Аноним 1843б — *Аноним.* Петербургские вести // Северная пчела. 1843. № 142. С. 565–566.
- Бархатова 2009 — *Бархатова Е. В.* Русская светопись: первый век фотоискусства, 1839–1914. СПб.: Альянс Лики России, 2009.
- Болотов 2013 — *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков: В 3 т. / Под ред. О. А. Платонова. М.: [Б. и.], 2013. Т. 1.
- Бросс 1843 — [*Бросс Р. А.*] [Камера-обскура. Объявление] // Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции. 1843. № 71, 75. [Б. с.].

- Бросс 1844 — *Бросс Р. А.* Камера-обскура: [Объявление] // Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции. 1844. № 149. [Б. с.].
- Донне 1839a — [*Донне А. Ф.*] Дагеротип: статья доктора Донне // Северная пчела. 1839. № 208. С. 829–830.
- Донне 1839b — [*Донне А. Ф.*] Объяснение тайны Дагеротипа // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 192. С. 865–866.
- Жанен 1839a — [*Жанен Ю.*] Дагеротип. Статья Юлия Жанена // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 26. С. 115–116.
- Жанен 1839b — [*Жанен Ю.*] Дагеротип. (Окончание) // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 27. С. 119–120.
- Зритель 1835 — *Зритель*. Новинское гулянье. (Статья для иногородных) // Московские ведомости. 1835. № 35. С. 1709–1711.
- Конечный 1989 — *Конечный А. М.* Петербургские народные гулянья на масляной и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Историко-этнографические исследования / Под ред. Н. В. Юхневой. Л.: Наука, 1989. С. 21–52.
- Легат 1841 — [*Легат К.*] [Камера-обскура. Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости. 1841. № 68. С. 756.
- Н. 1839 — *Н.* Нового рода живопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. № 20. С. 87.
- Площадный наблюдатель 1833 — *Площадный наблюдатель*. Статистика балаганов под качелями // Северная пчела. 1833. № 74. С. 293–296.
- Расторгуев 1846 — *Расторгуев Е.* Прогулки по Невскому проспекту. СПб.: Тип. К. Крайя, 1846.
- Хартанович и др. 2014 — *Летопись Кунсткамеры, 1714–1836* / Авт.-сост. М. Ф. Хартанович, М. В. Хартанович; Отв. ред. Н. П. Копанева, Ю. К. Чистов. СПб.: МАЭ РАН, 2014.
- Ц. 1844 — *Ц.* Камера-обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1844. № 199. С. 897.
- Ц–н 1843 — *Ц–н В.* Камера-Обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1843. № 128. С. 590.
- Яхтман 1822 — [*Яхтман.*] [Камера-обскура. Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости. 1822. № 46. С. 595.
- Arago 1839 — [*Arago F.*] Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députés, le 3 Juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 Août. 1839. Paris: Bachelier, 1839.
- Dubbini 2002 — *Dubbini R.* Geography of the gaze: Urban and rural vision in Early Modern Europe / Trans. by L. G. Cochrane. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2002.
- Fiorentini 2006 — *Fiorentini E.* Camera obscura vs. camera lucida: Distinguishing early Nineteenth Century modes of seeing. Berlin: Max Planck Institute, 2006.
- Gorman 2007 — *Gorman M. J.* Projecting nature in Early-Modern Europe // Inside the camera obscura: Optics and art under the spell of the projected image / Ed. by W. Lefèvre. Berlin: Max Planck Institute, 2007. P. 31–50.
- Hankins, Silverman 1995 — *Hankins T. L., Silverman R. J.* Instruments and the imagination. Princeton: Princeton Univ. Press, 1995.
- Holmes 1859 — *Holmes O. W.* The stereoscope and the stereograph // The Atlantic Monthly. Vol. 3. No. 20. 1859. Цит. по электрон. версии. URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361>.
- Huhtamo 2011 — *Huhtamo E.* Dismantling the fairy engine: Media archaeology as topos study // Media archaeology: Approaches, applications, and implications / Ed. by E. Huhtamo, J. Parikka. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2011. P. 27–47.
- Mannoni 2000 — *Mannoni L.* The great art of light and shadow: Archaeology of the cinema / Trans. by R. Crangle. Exeter; Devon: Univ. of Exeter Press, 2000.
- Stafford, Terpak 2001 — *Stafford B. M., Terpak F.* Devices of wonder: From the world in a box to images on a screen. Los Angeles: Getty Research Inst., 2001.

Сокращения

РГИА — Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

ANIMATED LIGHT PAINTING: THE PUBLIC CABINETS OF CAMERA OBSCURA IN ST. PETERSBURG IN THE FIRST YEARS AFTER THE INVENTION OF PHOTOGRAPHY

Novik, Alina A.

PhD student, European University at St. Petersburg

Russia, 191187, St. Petersburg, Gagarinskaya str., 3a.

Tel.: +7 (812) 386-76-35

E-mail: anovick@eu.spb.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the public cabinets of camera obscura, which operated in St. Petersburg in the first half of the 19th century. Mentions of such cabinets in the press allow us to conclude that they existed in Russia at least since the beginning of the 1820s, but gained in popularity only two decades later. Given this, it is logical to assume that the interest of the capital's public in camera obscura may have been connected to the recent news about the discovery of so-called light painting. The author tries to prove that the connection between the invention of photography and "dark rooms" in minds of contemporaries was inseparable, since photographic images at that time were often described as camera obscura projections fixed on a plane. Using materials from St. Petersburg newspapers of the late 1830s – 1840s, the author demonstrates that descriptions of the optical demonstrations with camera obscura arranged at that time were based on the same topoi as explanations of the principle of photography. The connection between the recent invention of photography and the increased popularity of camera obscura cabinets is also confirmed by the fact that in the mid-1840s the fashion for them passed as quickly as it developed several years earlier. Evidently, never in earlier or in later times were such demonstrations more interesting to the audience than immediately following the invention of photography.

Key words: invention of photography, camera obscura, optical spectacles, 19th century visual culture

References

- A. D. (1839). Dagerrotip: (novoie izobretenie) [Daguerreotype: (New invention)]. *Severnaia pchela* [Northern Bee], 1839(3), 9–10. (In Russian).
- Anon. (1821). Maslenitsa [Shrovetide]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland], 5(11), 371–378. (In Russian).
- Anon. (1827). Stat'ia dlia inogorodnykh [The article for nonresidents]. *Damskii zhurnal* [Ladies' Magazine], 18(9), 144–152. (In Russian).
- Anon. (1839a). Dagerov sekret. Komediia vo mnogikh deistviiakh, razygrannaia v Parizhe [The

- secret of Daguerre. A comedy in many acts, played out in Paris]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading], 36(7), 1–15. (In Russian).
- Anon. (1839b). Dagerrotip, sredstvo delat' vidimye v kamer-obskure izobrazheniia postoiannymi [Daguerreotype, the means of making permanent images visible in camera obscura]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland], 2(8), 47–50. (In Russian).
- Anon. (1839c). Dagerrotipy v Peterburge [Daguerreotypes in St. Petersburg]. *Severnaia pchela* [Northern Bee], 1839(237), 945. (In Russian).
- Anon. (1839d). Svetopis', ili proizvodstvo zhivopisnykh izobrazhenii posredstvom svetovykh luchei [Light painting, or the production of picturesque images by means of light rays]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading], 34(3), 59–90. (In Russian).
- Anon. (1839e). Taina dagerrotipa [The mystery of the daguerreotype]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland], 5(8), 79–88. (In Russian).
- Anon. (1840a). Otkrytie Dagera [Daguerre's discovery]. *Khudozhestvennaia gazeta* [The Artistic Newspaper], 1840(2), 8–12. (In Russian).
- Anon. (1840b). Svetlyi prazdnik v Peterburge [Easter in St. Petersburg]. *Severnaia pchela* [Northern Bee], 1840(85), 337. (In Russian).
- Anon. (1843a). Kamera-Obskura, ili zhivaia panorama [Camera obscura, or the animated panorama]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1843(206), 954. (In Russian).
- Anon. (1843b). Peterburgskie vesti [St. Petersburg news]. *Severnaia pchela* [Northern Bee], 1843(142), 565–566. (In Russian).
- [Arago, F.] (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des Députés, le 3 Juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 Août*. Paris: Bachelier. (In French).
- Barkhatova, E. V. (2009). *Russkaia svetopis': pervyi vek fotoiskusstva, 1839–1914* [Russian light painting: The first century of photographic art, 1839–1914]. St. Petersburg: Al'ians Liki Rossii. (In Russian).
- Bolotov, A. T. (2013). *Zhizn' i prikliucheniiia Andreia Bolotova, opisannye samim im dlia svoikh potomkov* [The life and adventures of Andrei Bolotov described by himself for his descendants] (Vol. 1). Moscow: [n. e.]. (In Russian).
- [Bross, R. A.] (1843). [Camera obscura (Announcement)]. *Vedomosti Sankt-Peterburgskoi gorodskoi politsii* [News of St. Petersburg police], 1843(71), [n. p.] (In Russian).
- Bross, R. A. (1844). Kamera-obskura [Camera obscura (Announcement)]. *Vedomosti Sankt-Peterburgskoi gorodskoi politsii* [News of St. Petersburg police], 1844(149), [n. p.] (In Russian).
- [Donné, A. F.] (1839a). Dagerrotip: stat'ia doktora Donne [Daguerreotype: The article by Dr. Donné]. *Severnaia pchela* [Northern Bee], 1839(208), 829–830. (In Russian).
- [Donné, A. F.] (1839b). Ob'iasnenie tainy Dagerrotipa [Explanation of the secret of daguerreotype]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1839(192), 865–866. (In Russian).
- Dubbini, R. (2002). *Geography of the gaze: Urban and rural vision in Early Modern Europe* [Trans. from Dubbini, R. (1994). *Geografie dello sguardo: Visione e paesaggio in Età Moderna*. Torino: G. Einaudi]. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Fiorentini, E. (2006). *Camera obscura vs. camera lucida: Distinguishing early Nineteenth Century modes of seeing*. Berlin: Max Planck Institute.
- Gorman, M. J. (2007). Projecting nature in Early-Modern Europe. In W. Lefèvre (Ed.). *Inside the camera obscura: Optics and art under the spell of the projected image*, 31–50. Berlin: Max Planck Institute.
- Hankins, T. L., Silverman, R. J. (1995). *Instruments and the imagination*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Holmes, O. W. 1859 — *Holmes O. W.* The stereoscope and the stereograph. *The Atlantic*

- Monthly*, 3(20). Retrieved from <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361>.
- Huhtamo, E. (2011). Dismantling the fairy engine: Media archaeology as topos study. In E. Huhtamo, J. Parikka (Eds.) *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*, 27–47. Berkeley, CA: Univ. of California Press.
- [Iakhtman] (1822). [Camera obscura (Announcement)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1822(46), 595. (In Russian).
- Khartanovich, M. F., Khartanovich, M. V. (Compls.), Kopaneva, N. P., Chistov, Iu. K. (Eds.). (2014). *Letopis' Kunstkamery, 1714–1836* [The chronicle of Kunstkamera, 1714–1836]. St. Petersburg: MAE RAN. (In Russian).
- Konechnyi, A. M. (1989). Peterburgskie narodnye gulian'ia na maslenoi i paskhal'noi nedeliakh [Folk festivals during Shrovetide and Easter weeks in St. Petersburg]. In N. V. Iukhneva (Ed.). *Peterburg i guberniia. Istoriko-etnograficheskie issledovaniia* [St. Petersburg and the province. Historical and ethnographic research], 21–52. Leningrad: Nauka. (In Russian).
- [Legat, K.] (1841). [Camera obscura (Announcement)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1841(68), 756. (In Russian).
- Mannoni, L. (2000). *The great art of light and shadow: Archaeology of the cinema* [Trans. from Mannoni, L. (1994). *Le grand art de la Lumière et de l'ombre: Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan]. Exeter; Devon: Univ. of Exeter Press.
- N. (1839). Novogo roda zhivopis' [New kind of painting]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1839(20), 87. (In Russian).
- Ploshchadnyi nabliudatel' [Fairground observer] (1833). Statistika balaganov pod kacheliami [Statistics of fairground entertainments]. *Severnaiia pchela* [Northern Bee], 1833(74), 293–296. (In Russian).
- Rastorguev, E. (1846). *Progulki po Nevskomu prospektu* [Walks along Nevsky Prospect]. St. Petersburg: Tipografiia K. Kraiia. (In Russian).
- Stafford, B. M., Terpak, F. (2001). *Devices of wonder: From the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: Getty Research Inst.
- Ts. (1844). Kamera-obskura [Camera obscura]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1844(199), 897. (In Russian).
- Ts–n, V. (1843). Kamera-Obskura [Camera obscura]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1843(128), 590. (In Russian).
- [Zhanen, Iu.] (1839a). Dagerrotip. (Okonchanie). [Daguerreotype. (Ending)]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1839(27), 119–120. (In Russian).
- [Zhanen, Iu.] (1839b). Dagerrotip. Stat'ia Iuliia Zhanena [Daguerreotype. An article by Jules Janin]. *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1839(26), 115–116. (In Russian).
- Zritel' [Spectator]. (1835). Novinskoe gulian'e. (Stat'ia dlia inogorodnykh) [The fair under Novinski. (An article for nonresidents)]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow News], 1835(35), 1709–1711. (In Russian).

To cite this article:

NOVIK, A. A. (2017). OZHIVSHAIA SVETOPIS': PUBLICHNYE KABINETY KAMERY-OBSKURY V SANKT-PETERBURGE V PERVYE GODY POSLE IZOBRETENIIA FOTOGRAFIИ [ANIMATED LIGHT PAINTING: THE PUBLIC CABINETS OF CAMERA OBSCURA IN ST. PETERSBURG IN THE FIRST YEARS AFTER THE INVENTION OF PHOTOGRAPHY]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 108–125. (IN RUSSIAN).

Received June 4, 2017

Гусарова Ксения Олеговна
кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных исследований,
Российский государственный университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
старший преподаватель,
кафедра культурологии и социальной коммуникации РАНХиГС
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-99-99
E-mail: kgusarova@gmail.com

ОПТИКА ПРУСТА: РОСКОШЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ЗРЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются отсылки к фотографии в романе Пруста «В поисках утраченного времени». Вопреки устоявшемуся в культурной теории мнению, автор полагает, что фотографическая образность играет важную роль в творчестве Пруста, причем не только как антипод непроизвольной памяти, негативный образец, от которого отталкивается писатель в своих художественных исканиях, — но и как метафора субъективности, чувственно окрашенного индивидуализированного восприятия. Эти противоположные значения фотографического отчасти можно соотнести с двойственным статусом фотографии в романе: речь идет как о реальных снимках, так и об образных отсылках к ним. Фотография — материальный объект — вовлечена в социальные взаимодействия, автоматическую воспроизводимость которых она проявляет. В то же время фотографические метафоры акцентируют «глубинные» преобразования, происходящие с пленкой, а также особую темпоральность фотосъемки, в которой всегда присутствует временной зазор — момент отсрочки, таящийся в самом средоточии головокружительного ускорения современности. Парадоксальным образом объединяя значения серийного и уникального, фотография у Пруста становится местом «смещения» относительно массовых практик эпохи технической воспроизводимости, что позволяет писателю воссоздать специфически современный опыт роскоши.

Ключевые слова: Пруст, фотография, стереоскоп, модернизм, уникальное/серийное, антропология роскоши

Тема памяти, играющая смыслообразующую роль в художественной вселенной Марселя Пруста, в то же время занимает центральное место в теории фотографии. Тем не менее фотография в творчестве Пруста почти не привлекала внимания исследователей, а существующие мнения на этот счет можно резюмировать словами Сьюзен Сонтаг: «Ничто не может быть дальше от тяжких, жертвенных усилий художника, подобного Прусту, чем легчайшая процедура фотографирования, когда одним движением пальца создается законченная вещь, признаваемая произведением искусства. <...> О фотографиях Пруст всякий раз отзывается пренебрежительно» [Сонтаг 2013: 214]. Фотография ассоциируется с изолированным визуальным опытом, тогда как «В поисках утраченного времени» погружает читателя в мир эмоциональных состояний и чувственных впечатлений: запахов, звуков, вкусовых, тактильных и кинестетических ощущений — где зримое отнюдь не играет главенствующей роли. Немаловажно и то, что фотография времен Пруста — это прежде всего черно-белая фотография, а полное красок видение писателя апеллирует скорее к языку живописи и часто соотносится с импрессионизмом. Наконец, основополагающее для Пруста противопоставление произвольной памяти и сознательных попыток что-то вспомнить, по-видимому, подразумевает низкий статус фотографии, являющей фрагмент прошлого в слишком конкретных, зримых очертаниях, когда сама четкость образа препятствует работе воображения и идентификации с увиденным.

И все же представляется возможным оспорить мнение об исключительно «пренебрежительном», антагонистическом отношении Пруста к фотографии. В данной статье мы попытаемся показать многообразие значений фотографического в творчестве писателя, обращая внимание как на фотографию — физический объект, на реальные практики фотографирования и позирования, коллекционирования и демонстрации фотографий, так и на фотографию-метафору — мотив, которым, как представляется, пронизано все творчество Пруста. Опираясь на теорию роскоши Патриции Калефато, мы рассмотрим диалектические отношения уникального и серийного, характеризующие прустовское «фотографическое» видение, в котором кристаллизуется и осмысляется специфический зрительский опыт модерности.

«Неустойчивость предметов моего усилия»: полярные смыслы фотографического

Одной из сквозных тем романа Пруста является соотношение слова и образа, сплавляющихся у этого автора в синестетическое, визуально-вокальное единство. Юный герой «В сторону Свана» зачарован звучанием названий городов, где мечтает побывать:

Но если имена эти навсегда поглотили в себе образ, составленный мной о соответствующих городах, то они подвергли его также глубокому изменению, подчинили его появление в моем сознании собственным законам [Пруст 2011: 388].

Именно названия придают воображаемым местам реальность, физическую плотность и в то же время неповторимое своеобразие:

Я представлял себе тогда города, пейзажи, старинные памятники искусства не как более или менее привлекательные картины, являвшиеся кусками однородного вещества, но каждый из них рисовался моему воображению как нечто неведомое, по существу отличное от всего прочего [Там же].

Имя здесь функционирует как своего рода «оптический прибор», выделяя место из «однородного вещества» пространства, ландшафта, опыта, амплифицируя его и расцвечивая одному ему присущими красками¹. Важный аспект этой чувственной трансформации связан с заложенной в именах персональностью:

И еще несравненно более яркую индивидуальность приобретали они, будучи названы именами, именами, предназначенными только для них, такими же именами, какие носят люди [Там же].

И обаяние этих вымышленных городов с реальными названиями оказывается сродни магии, таящейся в имени Жильберты — первой пассии героя.

Германт третьего тома — это имя, объединяющее место и женщину, родовый замок Германтов с раскинувшимися вокруг него угодьями и герцогиню Германтскую, новый предмет мечтаний рассказчика. Развивая прежнюю мысль, Пруст, однако, привносит в нее иные акценты: внимание сосредоточивается на подвижности восприятия имени и заключенного в нем образа, с течением жизни раскрашиваемого все новыми тонами подобно бесконечно переписываемому живописцем полотну. Для Марселя-ребенка имя *Германт* — это сказочная проекция волшебного фонаря, рисующая в воображении рыцарский замок и прекрасную даму. Встречи с герцогиней трансформируют этот образ, который, однако, долгое время сохраняет свое очарование для героя. Тем не менее именно изменения такого рода наводят его на меланхолические размышления об «умирании» имени, угасании его колдовского обаяния при столкновении с действительностью:

Однако фея увядает, если мы приближаемся к реальной женщине, носящей ее имя, ибо имя начинает тогда отражать эту женщину, а она не заключает в себе ничего от феи <...> Тогда имя, под последовательными подмалевками которого мы в заключение может быть и открыли бы прекрасный портрет незнакомки, которой мы никогда не знали, представляет собою уже не больше, как фотографическую карточку, к которой мы обращаемся, чтобы удостовериться, знакомы ли мы с проходящей мимо особой и должны ли ей поклониться [Пруст 2009].

Высказывания, подобные этому, по-видимому, и легли в основу распространенных представлений о негативном отношении Пруста к фотографии.

¹ В случае курортного городка Бальбек оптическое приспособление, которому уподобляется имя, названо напрямую — это увеличительное стекло: «... в имени Бальбек, как в увеличительном стекле, вставленном в те ручки для перьев, что можно купить на морских пляжах, я различал волны, бушевавшие вокруг персидской церкви» [Пруст 2011: 390].

В самом деле, «фотографическая карточка» очевидным образом предстает здесь итогом семантической, визуальной и эмоциональной редукции. Если живопись как метафора предполагает в данном случае не только красочность и пастозность, но и протяженность во времени («последовательные подмалевки», в оригинале *repeints*, т. е. «поновления», переписывание заново), то фотография будто бы не имеет подобной длительности. Быстрота и автоматизм, связанные с возникновением фотографического изображения, у Пруста проецируются на социальные взаимодействия: квазимеханическое распознавание знакомых на основании «фотокартотеки» памяти, машинальный приветственный жест.

Сходным образом живопись и фотография вновь сталкиваются в той же книге, когда рассказчик беседует с герцогом и герцогиней Германтскими об искусстве:

«Как! Вы съездили в Голландию и не побывали в Гаарлеме, — воскликнула герцогиня. — Да будь даже в вашем распоряжении только четверть часа, все-таки вам бы следовало взглянуть на изумительных Гальсов. Я даже готова сказать, что если бы они были выставлены на улице и кому-нибудь довелось их увидеть только с империала трамвая на ходу, то и тогда следовало бы посмотреть на них во все глаза». Слова эти меня неприятно поразили, ибо свидетельствовали о непонимании того, как в нас образуются художественные впечатления, и очевидно предполагали, что глаз наш является в этом случае лишь прибором, автоматически запечатлевающим моментальные фотографии [Там же].

Скорость как характеристика современной жизни — технологий, транспорта — вступает в конфликт с внутренним ритмом человека с его эстетическими потребностями, иная темпоральность которых представлена здесь через отсылку к искусству старых мастеров. При этом «пустое» механическое зрение фотографии снова оказывается соотнесено с социальным автоматизмом: в данном случае, с условностями светской беседы.

Однако если здесь рассказчик «неприятно поражен» отождествлением человеческого глаза с «прибором», субъекта зрения — с фотокамерой и, по всей видимости, не согласен с таким ходом рассуждения, в других местах он сам прибегает к подобным аналогиям, и отнюдь не в отрицательном смысле. Так, он вспоминает, как предвкушал просмотр спектакля по «Федре» Расина, где главную роль играла легендарная Берма²:

...чтобы ничего не потерять из редкостного явления, смотреть которое я пошел бы на край света, я держал мой ум наготове, как те чувствительные пластинки, что устанавливаются астрономами в Африке или на Антильских островах с целью тщательнейшего наблюдения какой-нибудь кометы или солнечного затмения [Там же].

² В образе этой актрисы Пруст объединил черты двух звезд-соперниц — Режан и Сары Бернар.

Таким образом, сама по себе техника не является для Пруста «злом», напротив: все те же современные, мгновенные, механические способы получения изображений могут ложиться в основу описания интимнейших движений души.

Разница между фотографией, которая служит метафорой драгоценных переживаний, и той, которая призвана подчеркнуть пустоту светской жизни или тщетность «волевой памяти», коренится не столько в технических параметрах изображений определенного типа, сколько в свойствах самого субъекта и присущих ему качественно неоднородных режимах восприятия. Граничащий с истощением энтузиазм, который испытывает герой в ожидании необыкновенных впечатлений, рано или поздно уступает место безразличию, так что со временем эти настроения парадоксально совмещаются:

...я наперед чувствовал, что теперешний предмет моего самопожертвования через короткое время будет оставлять меня равнодушным, что я буду тогда спокойно проходить мимо этого замка, не испытывая никакого желания взглянуть на картину или ковер, ради которых я в настоящую минуту пренебрег бы столькими бессонными ночами, столькими приступами болезни [Там же].

Специфика фотографии, таким образом, не в том, что она, в отличие от других визуальных медиа, оценивается писателем негативно, а в том, что она способна отразить весь спектр переживаний: от очарованности, всепоглощающего интереса, интенсивного наслаждения до полной индифферентности, разочарования и скуки.

При этом фотография не только метафорически описывает подобные изменчивые состояния рассказчика, вернее — их крайние точки, полнота экзальтации и апатии, но и может быть их непосредственным объектом. Так происходит, например, с фотопортретом герцогини Германтской, который Марсель видит в комнате своего приятеля, маркиза де Сен-Лу:

Я смотрел на фотографическую карточку его тетки, и мысль, что Сен-Лу, владелец этой фотографии, может мне ее подарить, еще больше наполнила меня любовью к нему и внушила желание оказать ему тысячу услуг, которые казались мне пустяком по сравнению с этой карточкой [Там же].

Здесь фотография воплощает уже не редуцированный опыт, а, напротив, полноту телесного присутствия, совершенным эквивалентом которого она становится:

...она была как бы лишней встречей, прибавленной к прежним моим встречам с герцогиней Германтской, больше того — встречей продолжительной, как если бы, вследствие внезапного сближения между нами, герцогиня остановилась возле меня в садовой шляпе и впервые позволила мне рассмотреть на досуге эту полную щеку, этот поворот затылка, этот угол бровей (до этих пор скрытые от моих взоров краткостью наших встреч, растерянностью моих впечатлений,

шаткостью воспоминания); созерцание всего этого, а также груди и рук женщины, которой я никогда не видел иначе, как в закрытом платье, было для меня сладострастным открытием, знаком благосклонности [Там же].

При этом и само тело обнаруживает неожиданное сходство с фотографическим изображением:

Впоследствии, рассматривая Сен-Лу, я заметил, что он тоже был как бы фотографией своей тетки, — тут была тайна, почти столь же волнующая для меня, потому что лицо его хотя и не было прямо порождено ее лицом, однако оба они имели одно общее происхождение [Там же].

Уподобление современным техникам производства и тиражирования образов акцентирует «механический» характер наследственности, в которой парадоксально сочетаются случайность и неизбежность. Обнаруживая автоматизм в самой основе жизни, Пруст размывает границы органического и машинного, и в этом смысле его персонажи сопоставимы с другими модернистскими пост-субъектами, такими как «мертвый велосипедист» Альфреда Жарри, к образу которого обращается в своем анализе современной визуальности Михаил Ямпольский [Ямпольский 2000: 238], или «киборги» дада [Віго 2009]. Образ глаза-механизма, машинально регистрирующего то, что попадает в поле его зрения³, дополняет эту конструкцию.

Как мы видели выше, автоматизм, к которому отсылает фотография-метафора, у Пруста характеризует прежде всего социальные взаимодействия. Далее мы подробнее остановимся на функционировании фотографии в социальном поле, уделяя внимание в первую очередь материальному объекту и связанным с ним практикам.

Фотография и социальная автоматика

Портрет герцогини Германтской, о котором шла речь выше, сочетает в себе две ключевые социальные функции фотографии: демонстрацию родственных (как вариант — дружеских) чувств и романтический или эротический сувенир. Для Сен-Лу этот снимок — одна из многих фотокарточек на его столе, которые в совокупности очерчивают круг общения молодого маркиза, отчасти предзаданный, обусловленный положением в обществе и семейными связями, отчасти являющийся предметом индивидуального выбора и предпочтений. Так, фото герцогини «на равных» встречается в этом собрании с портретом Марселя — ситуация, кажущаяся невозможной в жизни, однако созвучная мечтам главного героя, для которого этот снимок наполняется значением исключительности и обещанием счастья.

³ Во второй половине XIX в. было распространено представление о том, что глаз функционирует как фотокамера в момент смерти человека, и предпринимались попытки отыскать на сетчатке убитого изображение убийцы и места преступления [Didi-Huberman 1986: 74].

Фотографии семьи и друзей расположены на границе приватного и публичного пространства: они всегда предполагают некоторую демонстративность, это образ родственных и дружеских чувств напоказ. Привязанность обретает зримую и осязаемую форму уже в тот момент, когда фотография передается или посылается в дар, или даже раньше — если снимок специально изготавливается с этой целью⁴. Впоследствии, нанося визит, даритель может удостовериться, что его карточка нашла свое место среди остальных, — тем самым ритуализованный аффективный жест получает завершенность.

Коллективный аспект привносится в эти практики уже тем, что речь почти всегда идет о наборе фотографий, своеобразном пространственном аналоге фотоальбома. Важно, что посетитель может увидеть не только свою, но и чужие фотографии: это накладывает определенные ограничения на принципы отбора снимков, зачастую способствуя исключению портретов тех лиц, с кем родственники и друзья владельца фотографий не могли бы встретиться в реальной жизни (так, фотокарточки представителей буржуазии здесь могут соседствовать с портретами аристократов, но не дам полусвета). В этом смысле «выставка» фотографий близких, чаще всего размещаемая в рабочем кабинете, представляет собой своеобразный аналог салона, предполагающий даже более жесткие социальные фильтры, так как центральная роль здесь отводится семье.

Более того, иногда в роли зрителя оказывается случайный посетитель, не принадлежащий к представленному на фотографиях социальному кругу. С одной стороны, в отношении таких сторонних лиц снимки близких приобретают дополнительное значение демонстрации статуса и престижа, в особенности если запечатленные на них персоны характеризуются некоторой публичностью, т. е. узнаваемы за пределами семьи. С другой стороны, независимо от известности отдельных портретируемых, сами семейные отношения — ценность происхождения, родства, связанные с этим специфические формы социального капитала — и являются основным предметом «экспонирования». В свою очередь, посторонние наблюдатели также воплощают инстанцию общественной цензуры и контроля над проявлением родственных чувств.

Так, Шарль Морель, сын камердинера двоюродного деда⁵ рассказчика, нанесший последнему неожиданный визит, критически осматривает его комнату и возмущается отсутствием фотографий своего старого хозяина и благодетеля:

«Но как это вышло, — сказал он мне (тоном, в который не было доброты вкладывать упрек, настолько явственно выражали его самые слова), — что я не вижу у вас в комнате ни одного портрета вашего дяди?» Я почувствовал, что лицо мое заливают краска, и пробормotal: «Кажется, его у меня нет». — «Как, у вас нет ни одного портрета вашего дяди Адольфа, который вас так любил! Я вам пришлю из запаса моего родителя и надеюсь, что вы его повесите на почетном месте, вот над этим комодом, который ведь тоже перешел к вам от вашего дяди» [Пруст 2009].

⁴ Эта тема обретает в романе трагическое звучание в эпизоде, когда смертельно больная бабушка главного героя фотографируется, чтобы оставить свой портрет ему на память.

⁵ В соответствии с устоявшимся семейным обиходом в романе он обычно называется «дядей».

Парвеню Морель наделяется в романе характерным сочетанием развязности и сервильности, неоднократно подчеркивается отсутствие у него вкуса и такта. В то же время главный герой, стремящийся снискать литературную славу, «осуществляет мифический разрыв со своим классом» [Сартр 2004: 93–94], который проявляется в отказе от буржуазных условностей, подобных выставленным напоказ семейным фотографиям. Сам он внутренне убежден: «так как у меня в комнате не было даже портретов моих отца и матери, то отсутствие портрета дяди Адольфа не заключало в себе ничего зазорного» [Пруст 2009], — и все же испытываемый им при замечании Мореля стыд красноречиво свидетельствует о действенности такого рода социальных регуляторов.

Статусные различия и градации близости предопределяют не только то, кто может владеть фотографией определенного человека (превращая фотопортрет герцогини Германтской в фетиш для рассказчика, который не входил в ее салон), но и то, кому позволено на нее смотреть. Так, дядя Адольф, водивший дружбу с актрисами и кокетками, общение с ними «отделял непроницаемой перегородкой от своей семейной жизни» [Там же] и был крайне недоволен, обнаружив, что одна из них, Одетта де Креси (будущая мадам Сван) успела изучить стоящие на письменном столе фотографии его семьи и «прочитать» их — соотнести со степенями родства, разгадать отношение этих людей друг к другу.

Когда юный рассказчик приходит к дяде в неурочный час в надежде пробить социальный барьер — встретить одну из тех дам, которым он не может быть представлен, — Одетта настаивает на том, чтобы его впустили:

Милый, позволь ему войти, на одну только минутку, мне страшно хочется его увидеть. Ведь это его фотография стоит на твоём письменном столе? Рядом с фотографией твоей племянницы, его матери? Он так похож на нее, не правда ли? Я хочу только взглянуть на этого малыша [Пруст 2011: 90].

Одетта готова на все в попытке приблизиться к закрытому для нее социальному кругу, и фотография для нее почти идентична человеку: разглядывание снимков представляет собой хоть заочное, но все же знакомство. Дядя Адольф, напротив, в этом случае настаивает на принципиальном отличии и «неполноценности» фотографии:

— Как он похож на свою мать, — сказала дама.

— Но ведь вы никогда не видели моей племянницы; по карточке судить недостаточно, — поспешно прервал ее дядя довольно грубым тоном [Там же].

Одетта пытается хитростью заставить дядю Адольфа «представить» ей членов его семьи, назвав их по имени:

— Скажите, ваша уважаемая племянница носит ту же фамилию, что и вы, мой друг? — обратилась она к дяде.

— Он похож больше на отца, — проворчал дядя, которому было так же нежелательно знакомить эту даму заочно с моей матерью, называя ее фамилию, как и сводить их лицом к лицу [Там же: 91].

Фотография не просто становится аналогом имени с точки зрения поверхностного и в то же время «точного» знания человека, которое является необходимым (и достаточным) условием социального взаимодействия, она меняет само это взаимодействие, дополняя его «виртуальным» измерением. Отныне социальная идентичность может существовать в отрыве от телесного присутствия, открывая возможность внезапного, неподконтрольного и нежеланного для одной из сторон сближения. Подобные ситуации требуют возведения новых барьеров, появления новых правил и ограничений — иначе унифицирующие эффекты фотографии рискуют объединить в одном пространстве семейную, частную жизнь и женщину, которая сделалась «публичным достоянием» и «не принадлежала больше ни к какой семье» [Там же].

В отношении фотографий приватное и публичное словно меняются местами: если портреты родных размещают на видном месте, то снимки дам, подобных Одетте, тщательно скрывают. Так, после смерти дяди Адольфа камердинер находит среди его вещей «фотографии знаменитых актрис и видных кокоток, которых знал дядя», и посылает их рассказчику, так как «по его мнению, они могли бы представить интерес для молодого человека моего возраста», а тот, получив эти снимки, «раздумывал, куда бы мне их спрятать» [Пруст 2009]. Компактность фотографии позволяет с легкостью сделать это, тем самым «приручая» ее публичность: универсальности образа и воплощенного в нем принципа технической воспроизводимости противостоят материальные характеристики снимка, актуализирующиеся в приватных практиках⁶.

Впрочем, в тайне хранятся не только фотокарточки «публичных» женщин, но и залого социально более приемлемых романтических увлечений. Примечательно, что нет других средств обозначить эту, вроде бы совсем иного рода, приватность, призванную оберегать от чужих взглядов нечто хрупкое и драгоценное. В то же время в каком-то смысле подобная скрытность оказывается избыточной: сфера интимных чувств непроницаема для вторжений извне, и облик возлюбленной остается «невидимым» для стороннего наблюдателя в силу разницы оптик его и любящего.

Так, когда главный герой романа решается показать фотографию Альбертины своему другу, разочарование последнего существенно превосходит наихудшие опасения Марселя. Анализируя эти два разных способа смотреть на одно и то же лицо, рассказчик отмечает:

Альбертина являлась подобно камню, вокруг которого намело снегу, беспрестанно воспроизводящим центром сооружения, все возвышавшегося по замыслу моего сердца. Робер не различал этого напластования ощущений — он улавливал лишь осадок, который Альбертина, напротив, скрывала от меня [Пруст 2016b: 29].

⁶ Одним из «секретных» хранилищ, куда можно спрятать снимок, был фотоальбом — несравненно более приватный контекст бытования фотографий, чем их «экспозиция» на письменном столе (хотя потенциально также ориентированный на совместное разглядывание, производство эмоциональной общности и социальную самопрезентацию владельца). Так, именно в альбоме рассказчик ищет — и некоторое время не может найти — фотографию Альбертины, о которой пойдет речь ниже.

При этом возможность увидеть «напластование ощущений» или же «лишь осадок» вовсе не зависит от того, направлен ли взгляд на самого человека или на его фотографию. Не случайно ситуация с фотокарточкой Альбертины дублирует эпизод, когда Сен-Лу знакомит Марселя со своей дамой сердца, Рахилью⁷:

Я сразу понял удивление Робера и то, что я точно так же изумился, когда увидел его возлюбленную, с тою лишь разницей, что узнал в ней женщину, с которой прежде был знаком, тогда как он полагал, что никогда не видел Альбертину. Но, конечно, мы смотрели на одну и ту же девушку совершенно по-разному [Там же: 28–29].

В этом смысле фотография вновь предстает идентичной человеку, в связи с чем можно говорить об объективировании предмета любви, сведении женщины к образу — но также и о высокой значимости фотографии.

Для Пруста, однако, первостепенной важностью обладает возможность «совершенно по-разному» смотреть на одно и то же лицо. Выше мы уже встречали примеры подобных расхождений в том, как видится рассказчику и Сен-Лу герцогиня Германтская (вернее, ее фотография), рассказчику и Морелю — дядя Адольф. Тем не менее различие оптик не сводится к положению (социальному, эмоциональному и т. п.) смотрящего относительно того, на кого смотрят. Один и тот же наблюдатель может производить бесконечное множество точек зрения — вернее, они раскрываются как всё новые характеристики объекта, который оказывается нетождественным самому себе.

Помыслить движение жизни: от «кинолентки» Бергсона к «фотографическим» сериям Пруста

Ранее мы видели, как главный герой готовит свой внутренний «фотоаппарат» к встрече с чем-то значительным — например, к посещению театра. Точно так же взгляд влюбленного, стремящийся вместить в себя, запечатлеть любимое лицо, нередко описывается у Пруста в фотографических терминах. Первая влюбленность оказывается связана с невозможностью отделить себя от предмета любви, дистанцироваться настолько, чтобы установить визуальный контроль над другим, иммобилизовать его образ. Пруст противопоставляет чувственно заряженное, синестетическое восприятие любимого существа взгляду на любого иного человека, «которого мы обычно, если мы его не любим, держим в неподвижном состоянии. Дорогой нам облик, напротив, перемещается: снимки всякий раз получаются неудачные» [Пруст 2016а: 70].

⁷ Пруст избегает полного повтора эпизода, заставляя Сен-Лу упорно утаивать фотографию Рахили: «Сен-Лу не показал мне ее карточку; он говорил: “Во-первых, она не красавица, а во-вторых, она плохо выходит на карточках, это моментальные фотографии, ее снимал я, у вас создался бы искаженный ее образ”» [Пруст 2016а: 388]. Марсель же вынужденно решает показать снимок Альбертины, сопровождая демонстрацию почти такими же словами: «Понимаешь, ты ничего особенного не жди. Снимок плохой, да и в ней самой нет ничего поразительного, она не Бог весть какая красавица, просто очень мила!» [Пруст 2016б: 28]. В обоих случаях субъективность зрения, которая предположительно проявляется как результат приписываемых фотографии «искажений», у Пруста обнаруживает иную природу, не связанную с этим медиумом.

Однако, словно повторыя историю технического развития фотографии, настройки взгляда и сознания со временем меняются, позволяя улавливать подобные перемещения, фиксируя их в россыпи «кадров». Так, Альбертина, лишь только рассказчик начинает выделять ее из группки «девушек в цвету», неизменно предстает как серия образов:

... в нескончаемой этой веренице⁸ воображаемых Альбертин, сменяющихся во мне ежечасно, настоящая Альбертина, та, какую я видел на пляже, лишь возглавляла это шествие [Там же: 468].

В данном случае речь идет о картинах, создаваемых фантазией героя, т. е. не в полном смысле «фотографиях», однако мотив последовательно сменяющихся изображений вызывает ассоциации с движением киноплёнки. Этот эффект едва ли случаен, так как Пруст нередко напрямую обращается к подобной образности: в самом начале «Поисков», к примеру, работа сознания в момент пробуждения ото сна уподобляется кинетоскопу.

Вполне вероятно, что представление о «кинематографической» природе мышления и воображения Пруст позаимствовал у Бергсона, который использует этот образ в своей работе «Творческая эволюция» (1907). Однако для Бергсона «кинематографичность» имеет сугубо негативный смысл: речь идет о насильственном разъятии текучей реальности на неподвижные элементы, из которых затем воссоздается иллюзия движения:

Вместо того чтобы рассматривать внутреннее становление вещей, мы помещаемся вне их и искусственно составляем это становление. Мы берем якобы мгновенные снимки с текущей действительности. И так как они являются характерными для этой действительности, то нам достаточно нанизать их вдоль некоторого абстрактного, однообразного, невидимого процесса, лежащего в основе аппарата нашего познания, и тогда мы подражаем тому, что является характеристичным для этого становления [Бергсон 1913: 272].

Определяющей характеристикой фотографического (а следовательно, и основанного на нем кинематографического) образа у Бергсона становится не серийность, тиражируемость или массовая адресация, а внеположность наблюдателя; именно ситуация дистанции, взгляда со стороны позволяет осуществить интеллектуальное насилие над жизнью и ее неделимыми процессами.

При этом Бергсон весьма далек от того, чтобы связывать подобную ситуацию с историческими изменениями условий видения и «техник наблюдателя»⁹. Напротив, «кинематографический механизм интеллекта» предстает универсальной основой человеческого мышления (по крайней мере, в рамках европейской культуры), которую современная эпоха, по мнению философа, некритично унаследовала от классической античности. Подчеркивая парадоксальную «естественность» этих структур восприятия, которые он сам же и клеймит как извращенные, Бергсон говорит даже о «кинематографическом инстинкте».

⁸ В оригинале именно серия (*série*), что подчеркивает квазимеханический характер производства образов.

⁹ Мы отсылаем к одноименной работе [Крэри 2014].

В противовес этому Маршалл Маклюэн исходит из примата техники, из представления о революциях в сознании и опыте в результате появления и распространения новых форм коммуникации. Феномены, подобные «кинематографическому» мышлению в понимании Бергсона, изначально, по мнению Маклюэна, были вызваны к жизни развитием печатной культуры, способствующей «предельной специализации чувств» [Маклюэн 2004: 354], абстрагированию, универсализации и дроблению реальности на выстраиваемые в линейную последовательность фрагменты. «Описание, улавливающее прихоти иллюзии посредством последовательности статичных “снимков”, — ведь это и есть книгопечатание *in extenso*» [Там же], — пишет Маклюэн об «Опытах» Монтеня, помещая их в один ряд с новейшими кинематографическими веяниями: «Уже у Монтеня можно обнаружить все приемы и эффекты современного импрессионистского кино» [Там же: 355]. Это сходство обусловлено, по мнению исследователя, попыткой в обоих случаях осмыслить изменения форм чувствительности в тот момент, когда они только начинают заявлять о себе и производимые ими эффекты еще не встраиваются в структуры опыта столь глубоко, чтобы стать совершенно неразличимыми.

Аналогичным образом творчество Пруста демонстрирует следы воздействия фотографического видения на самых разных уровнях: от того, как строится («кадрируется») описание, до того, как мыслится субъект. Поэтому сложно согласиться с В. А. Подорогой, который полагает: «Лица, к которому мы привыкли, Пруст не знает, его видение человеческого еще не искажено техническими средствами копирования и воспроизведения» [Подорога 1996: 95]. Напротив, оптика Пруста представляется реакцией на повсеместное распространение фотографии, которую творческий метод писателя одновременно вбирает в себя и преодолевает. Джонатан Крэри отмечает, что идея «невинного» взгляда возникает в художественной критике Рёскина и практике модернистского искусства в ответ на научные исследования физиологии зрения и их популяризацию в форме различных оптических устройств, от тауматропа до стереоскопа: «Речь идет о взгляде, стремившемся избежать повторемости формульного и конвенционального, о попытке видеть иначе и по-новому, предполагавшей собственный образец повторения и конвенций» [Крэри 2014: 124].

«Фотографические» серии у Пруста возникают параллельно другим визуальным «встряскам» начала XX в., таким как искусство кубизма, которое также оказывается инкорпорировано в творчество писателя, как видно, например, из следующей цитаты:

Воистину лицо человеческое подобно божественному лику из восточной теогонии; это целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях и которые нельзя увидеть одновременно [Пруст 2016а: 531].

Приведенное высказывание содержит в себе парадокс: называя то, что «нельзя увидеть», Пруст тем самым «показывает» это читателю. Обновленное зрение, таким образом, включает в себе старое, что позволяет вновь и вновь совершать модернистский жест его отмены, преодолевая заявленную невозможность.

В другой книге образ многоголового, многоликого божества возникает вновь — на этот раз в непосредственной связи с фотографией. Целуя впер- вые Альбертину, герой думает о том, что лишь «последние достижения фото- графии — снимки, которые сосредоточивают у фундамента собора все дома, представляющиеся нам вблизи почти такими же высокими, как его башня, ко- торые заставляют маневрировать одни и те же здания, точно полк, то шеренга- ми, то рассыпным строем, то сомкнутыми массами, ставят одну возле другой две колонны пьедестлы, за мгновение перед тем отделенные большим расстоя- нием», — могут «сравниться с поцелуем в искусстве извлекать из того, что мы считаем одной вещью определенного вида, сотню других вещей, ничуть ей не уступающих, ибо каждая из них обусловлена не менее законной перспекти- вой» [Пруст 2009]. Фотография в данном случае понимается не как статичный образ, а как возможность бесконечной — и по количеству снимков, и по диа- пазону различий — вариативности точек зрения, раскрывающей многогран- ность мира. Вместо того чтобы фиксировать реальность, фотография размы- вает и дестабилизирует привычные представления о ней, становясь выраже- нием неуловимо-текучей сущности жизни — вопреки утверждению Бергсона, будто «мы никогда не получим движение из неподвижных частей, хотя бы и бесконечно близко приложенных друг к другу» [Бергсон 1913: 272].

В самом деле, Пруст словно запускает «киноаппарат» Бергсона, описывая убыстренную смену ракурсов, в которых предстает женское лицо в момент поцелуя:

...как если бы, головокружительно ускорив изменения перспективы и окраски, в которых является нам женщина при различных встречах с нею, я пожелал уложить их все в несколько секунд, чтобы экспери- ментально воссоздать феномен разнообразия человеческой индивидуальности и вытащить одну из другой, как из футляра, все возмож- ности, в ней заключенные [Пруст 2009].

Однако хотя подобное «экспериментальное воссоздание» описывается как вполне реальная волевая и мыслительная операция, оно остается гипотети- ческим, выступая метафорой для того, что происходит с рассказчиком неза- висимо от его воли:

...я увидел на коротком пути от моих губ к ее щеке целый десяток Альбертин; девушка эта подобна была богине о нескольких головах, и та, которую я видел последней, при моих попытках приблизиться к ней уступала место другой [Там же].

Наблюдающий движение образов субъект оказывается пленником, а не оператором «аппарата», в котором это движение возникает.

Итак, даже способность фиксировать движущееся изображение не являет- ся залогом власти над ним, понимание запаздывает:

...пока мы вносим поправки в наше восприятие, существо, поскольку это не бездействующая мишень, само, в свою очередь, меняется, мы пытаемся за ним угнаться, оно перебегает с места на место, и

когда мы наконец видим его яснее, это значит, что мы вернулись к прежним его изображениям, которые нам удалось прояснить, но которые уже на него не похожи [Пруст 2016а: 485].

Таким образом, намеченный Бергсоном разрыв между движением жизни и его техногенной/интеллектуальной имитацией у Пруста не исчезает, а, напротив, укрепляется по мере совершенствования фотографического видения. Однако писатель едва ли стремится преодолеть этот зазор: замысел Пруста предполагает нарастающую рассогласованность времени рассказчика и времени рассказа — именно тогда, когда они, казалось бы, должны сомкнуться.

В этом смысле несоответствие фотографии непрестанно меняющимся формам жизни становится одним из ключей к утраченному времени, способом ввести иную темпоральность. При этом речь идет не столько о доступе к прошлому, материализованному в реальном фотоснимке: как отмечает С. Сонтаг, «трудно представить себе, чтобы увертюра “В сторону Свана” заканчивалась тем, что рассказчику попался на глаза снимок приходской церкви в Комбре и он наслаждался этой зрительной крошкой вместо вкуса скромной “мадленки”, окунутой в чай» [Сонтаг 2013: 214–215]. Тем не менее фотография оказывается крайне важна в качестве метафоры временного зазора, отставания, которым характеризуется время, переживаемое как утрата, и которое, с другой стороны, является необходимым условием обретения утраченного. В следующей части статьи мы рассмотрим значение фотографической метафоры у Пруста для создания специфической темпоральности чувственных переживаний с точки зрения теории роскоши Патриции Калефато.

«Внутренний стереоскоп»: логики смещений

В книге «Роскошь: мода, стиль жизни и излишества» [Calefato 2014] Патриция Калефато анализирует различные проявления роскоши, которую она определяет через понятия траты, дистанции и смещения [Гусарова 2016]. Роскошные траты связаны с утверждением власти и социального престижа, в то же время с экзистенциальной точки зрения этот опыт важен как особая, единственно надежная форма обладания: любая собственность всегда находится под угрозой, и лишь утраченное по-настоящему принадлежит растратчику. В романе Пруста объектом подобного обретения через утрату выступает время, т. е. сама жизнь, и в этом смысле проект Пруста, безусловно, может быть описан в категориях роскоши.

Понятие дистанции Калефато заимствует из социологии Пьера Бурдьё, который говорит об экономической и социальной власти как о возможности устанавливать дистанцию по отношению к необходимости. Роскошные траты являются одним из основных способов обозначить эту дистанцию. Зачастую они сопряжены с тем, что Калефато характеризует как того или иного рода смещение — существование чего-то уникального, эксклюзивного возможно лишь благодаря наличию ряда массово тиражируемых предметов, образов и переживаний, из которого роскошная практика выпадает. Одна из форм, которую может принимать смещение, — темпоральная: это рассинхронизация с «общедоступным» временем, под которым в первую очередь подразумеваются стандартные циклы материально-символического производства и оборота

товаров. Как правило, эксклюзивность связывается с возможностью заполнить нечто раньше всех остальных, однако иногда, наоборот, основанием опыта роскоши становится ожидание. Так, в сфере высокой моды длительность изготовления наряда, обусловленная большой долей ручной работы, сама по себе выступает залогом дистанции по отношению к массовым практикам потребления.

Роскошь у Пруста — уникальное, «избыточное» чувственное переживание — непосредственно связана с подобными временными смещениями: приостановками, отсрочками, запаздываниями. Выше мы уже говорили о ритмах современности, которые превращают человека в машину, сопоставимую с другими достижениями техники, — когда глаз гипотетического наблюдателя, находящегося на империале трамвая, снабжается затвором фотокамеры. Память и рефлексия дают возможность выпасть из этой гонки, обрести иное качество опыта:

...если в головокружительном вихре повседневной жизни, где они находят лишь чисто практическое применение, имена утратили всякую окраску, как радужный волчок, при слишком быстром вращении кажущийся серым, зато когда, возвращаясь в мечтаниях к прошедшему, мы раздумываем, пытаемся замедлить, приостановить непрестанное движение, в которое мы вовлечены, мало-помалу перед взором нашим вновь появляются, одни возле другого, но в корне отличные друг от друга, тона, которые в течение нашей жизни последовательно показывало нам какое-нибудь имя [Пруст 2009].

Упоминание образов в движении, сливающихся до неразличимости, но сохраняющих свою дискретность для наблюдателя, способного регулировать скорость просмотра и стремящегося не увеличить ее, а уменьшить, представляется еще одной отсылкой к принципам работы кинетоскопа. Важно, что в описании Пруста это устройство используется будто бы «не по назначению»: не создает впечатление движения, а устраняет его. Как представляется, в этом заложен ключ к парадоксальному методу писателя, который обращается к «техногенной» метафоре для преодоления эффектов тотальной механизации.

Точно так же в фотографии для Пруста становится в первую очередь значима задержка, неотъемлемо присутствующая даже в «моментальном» снимке, временной зазор между запечатленным мгновением и мгновением взгляда, одним и другим кадром серии, щелчком затвора и проявкой, негативом и отпечатком:

Удовольствия — это все равно что фотографии. То, что мы воспринимаем в присутствии любимого существа, — это всего лишь негатив, проявляем же мы его потом, у себя дома, когда обретаем внутреннюю темную комнату, куда при посторонних «вход воспрещен» [Пруст 2016а: 482–483].

По крайней мере в этом метафорическом смысле фотографии не отражают действительность, они ее создают¹⁰: лишь отсрочка позволяет проявиться

¹⁰ По выражению В. Беньямина, «метод Пруста не рефлексия, а создание реального представления» [Беньямин 2000: 310].

истине, и «подлинная реальность образуется только памятью» [Пруст 2011: 193]. Немаловажно, конечно, и уединение в «темной комнате», обозначающее дистанцию по отношению к коллективным практикам и переживаниям. Разделяемый опыт для Пруста возможен лишь во внедигетическом пространстве, тогда как в рамках повествования единство впечатлений, как правило, приобретает намеренно сниженный вид.

Ярким примером массовых практик, описываемых Прустом иронически, может служить просмотр стереофотографий в доме приятеля рассказчика, Блока. Отец семейства весьма гордится своим умением обращаться со стереоскопом («Только Блок-отец умел или, по крайней мере, имел право пользоваться им»), и его окружение единодушно в высокой оценке его дарования:

«Вы не были вчера у Соломона?» — спрашивали друг друга родственники. «Нет, я в число избранных не попал! А что там было?» — «Крик-шум, стереоскоп и разные штучки-мучки». — «Ах, и стереоскоп? Тогда жаль, что меня не было, — я слышал, Соломон здорово показывает» [Пруст 2016а: 350].

В данном случае стереоскоп воплощает вкус к низкопробным развлечениям¹¹, претендующий, однако, на эксклюзивность:

...стереоскопические эти сеансы являлись как бы знаком особого внимания, особого благоволения к гостям, а устраивавшему сеансы хозяину дома они придавали такой же вес, какой придает человеку талант, точно и снимки делал, и аппарат изобрел он сам [Там же].

Такие ценности, как талант, авторство, изобретение, подменяются их перформативной имитацией¹², в которую вовлекаются все участники этого социального спектакля: и гости, и хозяин, и члены его семьи.

Идея «избранности» приглашенных очевидным образом связана с подражанием великосветскому салону, пародией на который предстают вечера у Соломона Блока. Вальтер Беньямин писал о прустовской иронии: «Претензии буржуазии рушатся в смехе. Ее бегство назад, ее реассимиляция в дворянстве — тема произведения» [Беньямин 2000: 306]. Представляя притязание на автономность сословные миры отраженными друг в друге, Пруст высмеивает и буржуазный снобизм, и аристократическую самоуверенность, которая оказывается неожиданно схожей с позерством социальной среды Блоков, чья ситуация дополнительно усложняется в значительной степени интериоризированным антисемитизмом. В этом смысле соблазнительно было бы уподобить сам этот прустовский прием — сопо-

¹¹ Дж. Крэри говорит о компрометации стереофотографии к концу XIX в. в результате широкого распространения порнографических стереопар, чем объясняется, по его мнению, постепенный упадок интереса к стереоскопу как к салонному развлечению [Крэри 2014: 162].

¹² Пруст подчеркивает нарочитость демонстрации стереоскопа, придаваемое ему статусное значение, расчет на вполне определенный эффект: «... да и показывал-то он его изредка, с заранее обдуманном намерением, в дни, когда звались гости и дополнительно занималась мужская прислуга» [Пруст 2016а: 350].

ложение двух срезов социальной реальности, проявляющее прежде не очевидные их качества, — синтезу объемного изображения из двух плоских в стереоскопе.

Так или иначе, используя стереоскоп для «рельефного» указания на примитивные вкусы и комичные культурные притязания Блоков, Пруст в то же время сам был весьма увлечен этим устройством. В цитированном выше фрагменте просмотр стереофотографий предстает именно как массовое развлечение, как центр, вокруг которого организована социальная жизнь; выражение «стереоскопические сеансы» подразумевает коллективный зрительский опыт. При этом аппарат в действительности устроен так, что смотрящий оказывается один на один со снимками — и именно этот аспект стереофотографии актуализируется в других местах романа. Так, представляя себе театр, где он никогда еще не был, юный рассказчик «недалек был от предположения, будто каждый зритель смотрит на сцену как бы в стереоскоп и видимая им картина существует только для него одного, хотя она и похожа на тысячу других картин, предстоящих глазам каждого из остальных зрителей» [Пруст 2011: 88]. Герой Пруста не может вообразить себе театральное зрелище, обладающее для него огромной ценностью, иначе как индивидуализированным — существующим «только для него одного», и стереоскоп выступает базовой моделью такого зрелища.

Дж. Крэри подчеркивает принципиальное различие между камерой-обскурой, в которой воплощался не зависящий от наблюдателя «объективный» взгляд на мир, и более поздними оптическими устройствами, такими как стереоскоп и кинетоскоп. Эти последние наглядно демонстрируют не универсальную природу, а ситуативность визуального опыта, который конституируется множеством факторов, в первую очередь работой нейрофизиологического аппарата смотрящего. Зритель здесь изолирован от своего окружения и «подключен» к оптическому устройству, с которым он фактически составляет единое целое: зрелище в буквальном смысле возникает только для него одного, на его сетчатке, само же по себе оно просто не существует. Таким образом, обнаруживается неустрашимая субъективность, лежащая в самой основе зрения: не только стереоскопическое, но и любое другое изображение формируется в сознании наблюдателя и потому неповторимо. В то же время, как показывает Крэри, такого рода устройства, где образ не существует в отсутствие зрителя, изобретались и использовались изначально для изучения природы оптических иллюзий — несовершенств и «ошибок» зрения, и тем самым способствовали выработке представления о норме, востребованного впоследствии массовой культурой [Крэри 2014: 32–33].

Противоположные смыслы стереоскопа — уникальность индивидуального зрительного восприятия и его приведение к нормативности, реализуемое в массовом тиражировании впечатлений, которые, вместе с поддерживающими их аппаратами, становятся объектом индустриального производства, — предстают в романе Пруста во всей полноте своих диалектических отношений. В самом деле, полюса эти, как свойственно членам бинарных оппозиций, определяются друг через друга и уже в этом смысле заключают в себе друг друга. Более того, как показала Розалинд Краусс, уникальное — это и есть серийное: «для зрителя уникальным будет лишь то, что опознается как уникальное, а такое опознание возможно только за счет предыдущего образца» [Краусс 2003: 168]. За несколько десятилетий до начала описанной Крэри

эпохи физиологических исследований в сфере оптики субъект уже мыслился включенным в производство зримого: так, лишь наблюдатель мог открыть в природе «живописное». Уникальность образа, таким образом, представлялась «как производное от зрителя, как порядок одиночных моментов его восприятия» [Там же]. В то же время сериализованность этих «одиночных моментов» превращает фиксирующего и распознающего их зрителя в подобие оптического аппарата, предвосхищающего все последующие изобретения, появление которых выводит на новый уровень и механизацию видения, и тоску по роскоши индивидуализированного визуального опыта.

Пруст достигает такой индивидуализации, противопоставляя реальному стереоскопу — салонной игрушке — метафорический «внутренний стереоскоп». Это инструмент любовного познания, сообщающий неожиданную глубину прежде двухмерному образу:

Мы видели женщину, простую фигуру на декорации жизни, подобно Альбертине рисовавшуюся на фоне моря, а потом мы получаем возможность отделить этот образ, поставить его возле себя и рассмотреть понемногу его объем, его краски, как если бы мы его поместили за стеклом стереоскопа. Вот почему единственно интересными бывают женщины сколько-нибудь прихотливые, которыми овладеваешь не сразу, о которых сразу даже не знаешь, удастся ли когда-нибудь ими овладеть. Ибо узнать их, подойти к ним, победить их, это значит подвергнуть разнообразным изменениям форму, величину и рельеф человеческой фигуры, это урок относительности в оценке, который хорошо повторить, когда эта фигура вновь приобрела плоскостность силуэта в декорации жизни [Пруст 2009].

Это также инструмент памяти, творящий «подлинную реальность» из заурядных, клишированных впечатлений:

...перед мысленными моими очами были разговоры, показавшиеся мне такими скучными за обедом у герцогини Германтской, например, рассказы князя Фон о германском императоре, о генерале Бота и английской армии. Теперь я их вставил в тот внутренний стереоскоп, глядя в который, — после того как мы перестали быть самими собой и, вселившись в душу светского человека, заимствуем нашу жизнь от других, — мы придаем выпуклость всему, что было сказано другими, всему, что было ими сделано [Там же].

В обоих случаях обращение к стереоскопической образности призвано обозначить дистанцию по отношению к повседневности, к непосредственному, дорефлексивному проживанию момента. В первой цитате эта дистанция выражается скорее в пространственных терминах: речь идет о расстоянии, которое преодолевает образ, приближаясь к наблюдателю, когда перемещается из внешнего пространства во внутреннее, — что соответствует движению взгляда «внутри» стереоизображения¹³. Второй же отрывок акцентирует временной

¹³ О «глубине» стереоизображения, путешествиях взгляда внутри него и использовании фотографами специфики этого медиума в построении кадра см.: [Краусс 2014: 57, 62].

зазор, отделяющий сиюминутное «плоское» впечатление от его осмысления-реконструкции, квинтэссенцией которого становится художественный текст. Так или иначе, подчеркивается автономность субъекта, противопоставляемая «заимствованию жизни от других», и власть наблюдателя над образом, в производстве которого он играет решающую роль.

Внутренняя оптика героя способна проявить качества роскоши в наиболее тривиальном опыте, вплоть до автоматических социальных реакций, которые приобретают персональную ценность и становятся источником наслаждения:

Рассмотренные в увеличительное стекло суждения герцогини Германтской, даже те из них, которые показались мне глупыми (например, о Франце Гальсе, которого следовало смотреть с трамвая), наполнялись жизнью, приобретали необыкновенную глубину [Пруст 2009].

В начале статьи это высказывание герцогини приводилось как образец ассоциирующейся с фотографией механизации — буквальной, связанной с внедрением в повседневность преобразующих ее структуры технических устройств, и метафорической, характеризующей функционирование общественных институтов, в особенности великосветской беседы¹⁴. Однако теперь мы видим, как этот, казалось бы, отбракованный, материал преобразуется, «наполняясь жизнью». В то же время оптический прибор метафоры незаметно превращается из стереоскопа в «увеличительное стекло», напоминая о детстве Марсея и об индивидуализирующей магии имен — так абсурдное суждение об искусстве помещается в один ряд с такими сокровищами героя, как воображаемый Бальбек, и само становится произведением искусства.

Тем не менее ценность полученного «стереоскопического» образа утраченных мгновений будто бы девальвируется его «искусственностью»: Пруст характеризует испытываемое героем наслаждение как «напускное опьянение, которое быстро обращается в скуку и тоску» [Там же]. В попытке преодолеть механизацию субъект словно еще больше автоматизируется, когда полярные значения (серийность / уникальность) и эмоции (равнодушие / восторг) сменяют друг друга в нем с ускоренной быстротой. Однако — и здесь также можно говорить о своего рода темпоральном смещении — Пруст добивается замедления и остановки этого круговращения, переходя от сиюминутных переживаний к вневременному созерцанию. «Хотя мое возбуждение скоро спало, оно было не вовсе бессмысленным» [Там же], — заключает рассказчик, помещая этот эпизод на специально отведенное ему место в панорамной картине жизни, в мозаике ее окончательного значения.

Заключение: роскошь бытия на грани исчезновения субъективности

Вслед за Роланом Бартом, определившим предмет фотоизображения как «реальность, до которой уже нельзя дотронуться» [Барт 1997: 129], фотографы часто рассматривают в контексте утраты. И хотя автор «Camera lucida»

¹⁴ О беседе как институте французской (прежде всего парижской) жизни, см.: [Rocamora 2009: 72–73].

настаивал, что «в Фотографии постулируется не просто отсутствие объекта, но тем же самым ходом одновременно и то, что этот объект действительно существовал и находился там, где я его вижу» [Там же: 169–170], именно значения отрицания, исчезновения, потери выходят на первый план как в этой книге, так и в позднейших рассуждениях о фотографии.

Прежде всего речь идет об исчезновении субъекта, чей облик запечатлевает фотография, — «образ, который под предлогом сохранения жизни производит Смерть» [Там же: 138]. Барт описывает опыт позирования для снимка как «микрорынок смерти»: «довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект» [Там же: 25–26]. В свою очередь, для наблюдателя фотографическое изображение будет окрашено ностальгически и даже трагически, так как «сдвигая реальное в сторону прошлого (“это было”), фотография намекает, что оно уже мертво» [Там же: 117]. Наконец, подобное «заклучение в скобки» [Там же: 26], которому подвергается портретируемый, эхом отзывается в смотрящем: «Любая фотография <...> содержит в себе повелительный знак нашей будущей смерти» [Там же: 145].

Все эти темы можно найти у Пруста, в особенности в связи с эпизодом, когда бабушка героя, ощущая нездоровье и возможную близость конца, фотографируется на память внуку. Этот фрагмент перекликается с другим, когда рассказчик сам «фотографирует» бабушку, невольно наблюдая за ней без ее ведома:

Я был в гостиной, или, вернее, меня там еще не было, потому что она о том не знала и, подобно женщине, застигнутой за работой, которую она спрячет, если к ней войдут, предавалась мыслям, которые никогда бы не обнаружила передо мной. От моего лица — в силу недолгой привилегии, наделяющей нас в миг возвращения способностью присутствовать вдруг при нашем собственном отсутствии, — от моего лица в гостиной находился только свидетель, наблюдатель, в дорожном пальто и шляпе, посторонний в доме человек, фотограф, являющийся снять места, которых больше нельзя будет увидеть. То, что совершилось механически в моих глазах, когда я увидел бабушку, было подлинным фотографическим снимком! <...> жестокая игра случая мешает умной и благоговейной нашей любви подоспеть вовремя, чтобы скрыть от наших взоров то, чего они никогда не должны видеть, когда она упреждается этими взорами, которые, прибыв первые на место и предоставленные самим себе, функционируют механически, подобно пленке, и показывают нам вместо любимого существа, которого давно уже не существует, но смерть которого любовь наша тщательно скрывала, существо новое, которому сотню раз в день она придает дорогое и ложное сходство [Пруст 2009].

«Смерть» одного из воплощений идентичности во времени (множественность которых, как мы видели выше, также передается при помощи фотографических метафор — серии, архива) здесь очевидным образом предвосхищает действительный уход бабушки — одно из осевых событий романа. И хотя фотография способна преждевременно обнаружить эту утрату и служить на-

стойчивым напоминанием о ней¹⁵, как представляется, не менее, а возможно, и более важным в приведенном выше фрагменте оказывается описываемое Прустом исчезновение наблюдателя.

Прустовский рассказчик в цитируемом эпизоде «присутствует при собственном отсутствии»; теряя свойства субъекта, он исторгается из аффективных отношений и превращается (через опосредующую фигуру идеального постороннего — фотографа) в «механически функционирующий» аппарат. Подобная дегуманизация, по наблюдению Михаила Ямпольского, характерна для культурной ситуации рубежа XIX–XX вв., когда ставится под сомнение способность человеческого сознания преодолевать хаос действительности, выстраивая из ее разрозненных фрагментов осмысленную систему: «Распад логики упорядочивающей роли субъекта, выдвигание на первый план случайности, клинамена, с неизбежностью приводит к образованию пустоты в центре созерцаемого мира» [Ямпольский 2000: 230]. Не последнюю роль в этом играет развитие техники, воплощающей бессубъектное действие, — не случайно анализируемые Ямпольским примеры так или иначе указывают на сращение человека с аппаратом: «В оси всемирного движения находится не просто субъект, но оказывается как бы живой мертвец, воспринимающая мир машина, мертвый бог, механизм, слепой зрачок» [Там же: 231].

В случае Пруста речь идет в первую очередь именно об оптических устройствах: стереоскопе, превращающем зрителя в машину для производства образов, фотокамере, подменяющей вовлеченный взгляд отстраненным, «механическим». Подобные приспособления угрожают автономии субъекта, проблематизируют уникальность и ценность его опыта. Фотоаппарат, являющийся образцом сверхэффективного видения, детального, точного, «моментального», особенно агрессивно исключает — за избыточностью — наблюдателя, оснащенного лишь несовершенным человеческим зрением.

В основу опыта роскоши ложится именно избыточное, и нет ничего удивительного в том, что Пруст пытается «реставрировать» субъективность, отдавая безусловное предпочтение «живому» перед «механическим». Парадоксальным образом, однако, высмеиваемые писателем автоматические операции, вытесняющие субъективное восприятие, взаимодействие и воспоминание, в то же время служат Прусту инструментом установления дистанции, осуществления темпорального и семантического смещения относительно массового опыта. В направленных на это метафорах фотография кодирует уже не поверхностный и равнодушный взгляд, а возможность ввести временную задержку, остановить мгновение, выпадая из головокружительного ритма механизированной повседневности. Кроме того, с фотографией оказывается связано представление о множественности точек зрения, несводимых к единой системе координат, и, соответственно, о многогранности реальности и многоликости каждого человека, для характеристики которого более недостаточно живописного портрета — необходима потенциально бесконечная серия моментальных снимков¹⁶. Наконец, фотография и особенно стереоскопия

¹⁵ Заставляя смотрящего, по выражению Барта, вновь и вновь содрогаться «в преддверии катастрофы, которая уже имела место» [Барт 1997: 143].

¹⁶ Позиция Пруста оказывается на удивление созвучна следующей мысли Александра Родченко: «с возникновением фотодокументов не может быть и речи о каком-либо едином

позволяют ввести образ «внутренней темной комнаты», где герой остается наедине с собой, вновь обретая столь желанную автономность.

Таким образом, фотография подчиняется общей логике «амбивалентности знаков», которую выявляет в романе Пруста Жиль Делёз: одни и те же предметы, жесты, образы порой служат проводниками к сокровенной реальности, а порой никуда не ведут; то дают герою ощущение счастья, то делают его глубоко несчастным или вызывают фрустрацию. «Самое удивительное то, что и чувственные знаки, вопреки их насыщенности, сами могут стать знаками порчи и исчезновения» [Делёз 2014: 45], — пишет Делёз, — в то время как «пустые» светские знаки содержат в себе частицу истины, связанной с итоговым обретением утраченного времени. По мысли Делёза, основной темой прустовского романа является не память, а обучение: Марсель постепенно открывает для себя различные знаки, постигает их смысл, и чувство неудовлетворенности составляет неотъемлемую часть этого процесса. «Разочарование — центральный момент и поисков, и обучения» [Там же: 59]: бесплодные тщания заставляют героя менять оптику, обнаруживая новые знаки и новые способы их прочтения, оттачивая семиотическую чувствительность.

Однако амбивалентность фотографии представляется обусловленной свойствами самого медиума в большей степени, нежели прустовской поэтики. Не случайно те же контрастные эмоции, что и герой Пруста, испытывал перед фотографией Ролан Барт, сформулировавший на основе этих субъективных переживаний свои знаменитые понятия *studium* и *punctum*:

...я констатировал, что некоторые из фото, которые прошли отбор, были оценены в прямом и переносном смысле, собраны в альбомах или журналах, вызывали у меня кратковременные приступы ликования, как если бы они отсылали к неслышному ядру, к эротической, причиняющей боль ценности (сколь бы благонамеренным ни казалось на первый взгляд изображенное на них); другие же, напротив, оставляли меня безразличным настолько, что, видя, как они размножаются, подобно сорнякам, я испытывал по отношению к ним что-то вроде неприязни и даже раздражения [Барт 1997: 29–30].

Кажется, будто речь идет о разных режимах работы оптической машины, центральным элементом которой выступает субъект: в одном случае включается личное, телесное, чувственное вовлечение, порождающее сильные, но всегда кратковременные эмоции; в другом на первый план выходит автоматическая репродукция, отчуждающий эффект которой отзывается в наблюдателе пассивной враждебностью.

В то же время подобная двойственность, присущая фотографии, по-видимому, имеет свои аналоги в более широком контексте визуальной культуры эпохи технической воспроизводимости и аппаратной опосредованности зрения. Так, Джонатан Крэри упоминает неоднозначную семантику калейдоскопа, для многих авторов XIX в. воплощавшего принцип механического производства образов, однако у Бодлера превратившегося в метафору не-

непреклонном портрете. Больше того, человек не является одной суммой, он — многие суммы, иногда совершенно противоположные» (цит. по: [Фоменко 2007: 194–196]).

истощимого поэтического воображения [Крэри 2014: 145–148]. Подобное переосмысление характерно для Бодлера, изобретавшего радикально новый художественный язык, помещая в сферу эстетического прежде немислимые объекты, в том числе приметы «современности», концептуализированной в его знаменитом эссе [Бодлер 1986]. Однако в то же время можно провести параллель между художественным жестом Бодлера и присвоением фотографии в массовой культуре, где она обретает значение уникальности и персональную адресацию, невзирая на условный задник, стереотипные позы и иные аспекты ситуации фотографирования, которую Джон Тэгг назвал «совершенно безразличной к человеческому» [Тэгг 2016: 148].

Отличие прустовского романа от множества иных, будь то «наивных» или эстетски эпатажных, примеров апроприации тиражируемых образов и значений в качестве «личных», как представляется, заключается в том, что в нем полюса континуума уникальное/серийное сталкиваются, не исключая друг друга. Фотография остается тривиальной массовой практикой и воплощением упраздняющего субъективности «механического» взгляда даже после того, как в ней обнаруживаются противоположные смыслы. Таким образом, фотография функционирует в романе Пруста одновременно как безразличный, сериализованный фон и как производимое относительно него смещение, позволяющее пережить чувственный опыт роскоши.

Литература

- Барт 1997 — *Барт Р.* Camera lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.
- Беньямин 2000 — *Беньямин В.* К портрету Пруста // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 301–312.
- Бергсон 1913 — *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 1: Творческая эволюция / Пер. с фр. М. Булгакова. СПб.: Изд. М. И. Семенова, 1913.
- Бодлер 1986 — *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.
- Гусарова 2016 — *Гусарова К.* Упоение бессмысленных потерь // Теория моды: одежда, тело, культура. Вып. 39. 2016. С. 351–359.
- Делёз 2014 — *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 2014.
- Краусс 2003 — *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.
- Краусс 2014 — *Краусс Р.* Дискурсивные пространства фотографии // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Крэри 2014 — *Крэри Дж.* Техники наблюдателя: Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014.
- Маклюэн 2004 — *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2004.
- Подорога 1996 — *Подорога В. А.* Двойное время // Феноменология искусства / Отв. ред. К. М. Долгов. М.: ИФ РАН, 1996. С. 89–116.
- Пруст 2009 — *Пруст М.* Германт / Пер. с фр. А. А. Франковского. М.: Альфа-книга, 2009. Цит. по электрон. версии. URL: http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0040.shtml.

- Пруст 2011 — *Пруст М.* В сторону Свана / Пер. с фр. А. А. Франковского // Пруст М. В поисках утраченного времени. М.: АСТ; Астрель, 2011. С. 21–426.
- Пруст 2016a — *Пруст М.* Под сенью девушек в цвету / Пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб.: Пальмира, 2016.
- Пруст 2016b — *Пруст М.* Беглянка / Пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб.: Пальмира, 2016.
- Сартр 2004 — *Сартр Ж.-П.* Бодлер. М.: Едиториал УРСС, 2004.
- Сонтаг 2013 — *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.
- Тэгг 2016 — *Тэгг Дж.* Всё и ничто: Значение, смысл и исполнение в фотоархиве // Синий диван. № 21. 2016. С. 127–149.
- Фоменко 2007 — *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотография. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.
- Ямпольский 2000 — *Ямпольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.
- Biro 2009 — *Biro M.* The Dada cyborg: Visions of the new human in Weimar Berlin. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2009.
- Calefato 2014 — *Calefato P.* Luxury: Fashion, lifestyle and excess / Trans. from Italian by L. Adams. London: Bloomsbury, 2014.
- Didi-Huberman 1986 — *Didi-Huberman G.* La photographie scientifique et pseudo-scientifique // Histoire de la photographie / Sous la dir. de J.-C. Lemagny, A. Rouillé. Paris: Bordas, 1986. P. 71-75.
- Rocamora 2009 — *Rocamora A.* Fashioning the city: Paris, fashion and the media. London, New York: I. B. Tauris, 2009.

PROUST'S OPTICS: PHOTOGRAPHIC VISION AS LUXURY

Gusarova, Ksenia O.

PhD (Candidate of Science in Cultural Studies)

Senior Researcher,

Institute for the Advanced Studies in the Humanities,

Russian State University for the Humanities.

Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miusskaya sq., 6

Tel.: +7 (499) 250-66-68

Assistant Professor, Department of Cultural Studies

and Social Communication, The Russian Presidential Academy

of National Economy and Public Administration.

Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82

Tel.: +7 (499) 956-99-99

E-mail: kgusarova@gmail.com

Abstract. The article examines references to photography in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. In contrast to a well-established view of this medium's role in the writer's universe as secondary and purely negative, this article proceeds from the assumption that the invention and proliferation of photography in the 19th century was a major influence on Proust's artistic vision. Photographs are present in Proust's novel both as physical objects and as metaphors. As the former they appear mainly in social contexts, where they embody and visualize emotional exchanges, degrees

of intimacy, connection and division of various milieus. Proust shows society, especially its elite strata, as operating in a quasi-mechanical way, and the photograph as an automatically produced image echoes this aspect of human relationships. On the other hand, metaphorical references to photography tend to emphasize the “internal” quality of the changes which film undergoes, as well as their temporal dimension: a pause that lies at the very heart of the ever-increasing pace of modernity. Paradoxically combining the meanings of the serial and the unique, the photograph becomes a site where massified technical reproducibility becomes ‘dislocated’, creating a quintessentially modern experience of luxury.

Keywords: Proust, photographs, stereoscopes, modernity, unique/serial dichotomy, anthropology of luxury

References

- Bart, R. (1997). *Camera lucida: Kommentarii k fotografii* [Trans. from Barthes, R (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Seuil]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
- Ben`iamin, V. (2000). K portretu Prusta. In V. Ben`iamin. *Ozareniiia* [Trans. from Benjamin, W. (1955). *Zum Bilde Prousts*. In W. Benjamin. *Illuminationen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp], 301–312. Moscow: Martis. (In Russian).
- Bergson, A. (1913). *Sobranie sochinenii* [Collection of works] (Vol. 1) *Tvorcheskaia evolutsiia* [Trans. from Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan]. (In Russian).
- Biro, M. (2009). *The Dada cyborg: Visions of the new human in Weimar Berlin*. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press.
- Bodler, Sh. (1986). *Poet sovremennoi zhizni* [Trans. from. Baudelaire, Ch. *Le Peintre de la vie moderne*]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Calefato, P. (2014). *Luxury: Fashion, lifestyle and excess*. London: Bloomsbury.
- Delez, Zh. (2014). *Marsel' Prust i znaki* [Trans. from Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes*. Paris: Presses universitaires de France]. St. Petersburg: Aleteiia. (In Russian).
- Didi-Huberman, G. (1986). La photographie scientifique et pseudo-scientifique. In J.-C. Lemagny, A. Rouillé (Eds.). *Histoire de la photographie*, 71–75, Paris: Bordas. (In French).
- Fomenko, A. (2007). *Montazh, faktografiia, epos: Proizvodstvennoe dvizhenie i fotografia* [Film cutting, factual accounts, epos: Production movement and photography]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Petersburgskogo universiteta. (In Russian).
- Gusarova, K. (2016). Upoenie bessmyslennykh poter' [The delight of meaningless waste]. *Teoriia mody: odezhd, telo, kultura*. 39, 351–359. (In Russian).
- Iampol'skii, M. (2000). *Nabliudatel': Ocherki istorii videniia* [The observer: Essays on the history of vision]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
- Krauss, R. (2003). *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [Trans. from Krauss, R. (1986). *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. London; Cambridge, MA: MIT Press]. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal. (In Russian).
- Krauss, R. (2014). *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdenii* [Trans. from Krauss, R. (2013). *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Éditions Macula]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Kreri, Dzh. (2014). *Tekhniki nabliudatelia: Videnie i sovremennost' v 19 veke* [Trans. from Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. London; Cambridge, MA: MIT Press]. Moscow: V-A-C press. (In Russian).

- Makluen, M. (2004). *Galaktika Gutenberga. Sotvorenie cheloveka pechatnoi kultury* [Trans. from MacLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: Univ. of Toronto Press]. Kiev: Nika-Tsentr. (In Russian).
- Podoroga, V. A. (1996). Dvoinoe vremia [Dual time]. In K. M. Dolgov (Ed.). *Fenomenologiya isskustva* [Phenomenology of art], 89-116. Moscow: IF RAN. (In Russian).
- Prust, M. (2009). *Germant* [Trans. from Proust, M. (1921). *Le côté de Guermantes*. Paris: Gallimard]. Retrieved from http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0040.shtml (In Russian).
- Prust, M. (2011). V storonu Svana. In M. Prust. *V poiskah utrachennogo vremeni* [Trans. from Proust, M. (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris: Bernard Grasset], 21–426. Moscow: AST; Astrel'. (In Russian).
- Prust, M. (2016a). *Pod sen'iu devushek v tsvetu* [Trans. from Proust, M. (1919). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard]. Saint-Petersburg: Palmira. (In Russian).
- Prust, M. (2016b). *Beglianka* [Trans. from Proust, M. (1927). *La fugitive*]. St. Petersburg: Pal'mira. (In Russian).
- Rocamora, A. (2009). *Fashioning the city: Paris, fashion and the media*. London, New York: I. B. Tauris.
- Sartr, Zh.-P. (2004). *Bodler* [Trans. from Sartre, J.-P. (1947). *Baudelaire*. Paris: Gallimard]. Moscow: Editorial URSS. (In Russian).
- Sontag, S. (2013). *O fotografii* [Trans. from Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Tegg, Dzh. [Tagg, J.] (2016). Vse i nichto: Znachenie, smysl i ispolnenie v fotoarkhive [All and nothing: Signification, meaning, and realization in the photoarchive]. *Sinii divan*, 21, 127–149. (In Russian).

To cite this article:

GUSAROVA, K. O. (2017). ОПТИКА ПРУСТА: РОСКОШЬ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ЗРЕНИЯ [PROUST'S OPTICS: PHOTOGRAPHIC VISION AS LUXURY]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 126–151. (IN RUSSIAN).

Received June 3, 2017

Стогова Анна Вячеславовна

*кандидат исторических наук
старший научный сотрудник, Центр гендерной истории,*

Институт всеобщей истории РАН

Россия, 119774, Москва, Ленинский пр-т, 32а

Тел.: +7 (495) 938-12-02

доцент, кафедра истории и теории культуры,

Отделение социокультурных исследований,

Российский государственный гуманитарный университет

Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, 6

Тел.: +7 (495) 250-68-27

E-mail: anna100gova@yandex.ru

УЩЕМЛЕННЫЙ ПРЕЛАТ: КОНСТРУИРОВАНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ЖЕСТА ВО ФРАНЦУЗСКИХ МЕМУАРАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Аннотация. Анализируется репрезентация в мемуарах второй половины XVII в. одного драматического эпизода истории Фронды, когда герцог де Ларошфуко зажал в дверях Парижского парламента коадьютора Ж.-Ф.-П. де Гонди. В центре внимания автора находится взаимосвязь политики и литературы, стратегии политического действия и литературного высказывания, призванные произвести необходимое впечатление на публику. На основе анализа фрагментов мемуаров кардинала де Реца, Ф. де Ларошфуко, Ф. де Мотвиль и Г. Жоли прослеживается, какие значения жеста Ларошфуко, с какими целями и какими средствами конструируются авторами. Это позволяет рассуждать как о специфике политики раннего Нового времени, так и об особенностях мемуарного жанра этого периода.

Ключевые слова: мемуары, Фронда, жест, политика, барокко, Рец, Ларошфуко

Политика всегда была основана на производстве драматического эффекта, но, наверное, никогда не была так тесно связана с театральными концепциями как в период раннего Нового времени. Это время ознаменовано, с одной стороны, бурным развитием театрального искусства, и с другой — трансформациями политической сферы, которые во многом строились на осознании необходимости манипулировать не только участниками политического действия, но и обществом — своеобразной публикой, от привлечения которой на свою сторону в значительной мере зависел успех политического спектакля. Сходство политики раннего Нового времени с новейшими веяния-

ми в театральном искусстве в свое время подчеркивал известный французский литературовед Луи Марен. Он ввел понятия «барочной» и «классицистической» политики, построенные на аналогии с театром барокко и классицизма [Marin 1989; 1992; 2005]. Политика в такой интерпретации представляла как действие, которое подразумевает наличие не только актеров, но и зрителей, сценического пространства, скрытой машинерии и т. п. И более того, интерпретация Марена подчеркивала, что любые действия политиков — поступки, слова или жесты — обращены к публике по меньшей мере в той же степени, что и к друг другу, и сознательно выстраиваются, чтобы достичь наибольшего драматического эффекта.

Однако существенным отличием политического спектакля является необходимость не только создавать драматический эффект, но и нейтрализовать эффектные шаги своих оппонентов, где результат основан не столько на взаимодействии актеров, сколько на их противодействии.

Все это имеет большое значение не только непосредственно для тех или иных политических действий, но и для их репрезентации в текстах. Текст, в особенности текст печатный, — это немаловажный способ воздействия на публику, и потому он сам может быть расценен как политическое действие. Не случайно в XVI–XVII вв. резко возрастает разнообразие способов политического воздействия посредством текстов и, шире, печатной продукции. Это позволяет поставить интересную исследовательскую проблему: как политическое действие, построенное по принципам драматического искусства, отражается в тексте, который, в свою очередь, также является политическим действием, нацеленным на формирование определенного воздействия на читателя.

В центре данного исследования — весьма скандальная история, случившаяся в здании Парижского парламента (в те времена это судебный орган) в разгар Фронды — серьезного вооруженного противостояния аристократии и городских слоев с королевской властью, вылившегося в гражданскую войну. Особенностью Фронды было невероятное количество интриг, разногласий, измен как между противоборствующими сторонами, так и внутри них. История, о которой пойдет речь, была одним из эпизодов длительного конфликта двух фрондеров. 21 августа 1651 г. герцог Франсуа де Ларошфуко, который впоследствии прославится как автор афоризмов о себялюбии, зажал в дверях, отделявших Большой зал Парламента, где толпились посетители, от небольшого помещения судебных приставов, и некоторое время на виду у всех удерживал силой в этом малоприятном положении коадьютора¹ Парижского Жана-Франсуа-Поля де Гонди, который через несколько месяцев после этих событий станет кардиналом де Рецем. Когда же коадьютор был освобожден, он обвинил герцога в попытке убийства.

Скандальность обеспечила этой истории резонанс, и в результате она отражена не только в документах Парламента, но и в мемуарах Ларошфуко [Ларошфуко 1993: 94–96] и Реца [Рец 1997: 409–413], а также лиц, которые даже не были ее свидетелями — мадам де Мотвиль [Motteville 1838: 414–415], аббата Шуази [Choisy 1966: 43–44], герцогини Немурской [Nemours 1990: 189–191], Ги Жоли [Joly 1738: 186–194], а также в некоторых других текстах, которые

¹ Кoadьютор — титулярный епископ в католической церкви, назначаемый в помощь епархиальному епископу с правом наследования кафедры.

создавались в разные годы и с разными целями людьми, находящимися и в период Фронды, и после нее в непростых отношениях друг с другом. Данное исследование будет касаться не самой истории как политического жеста, а того, как этот жест заново конструируется мемуаристами, которые переводят телесный акт в вербальное поле. Одно и то же действие в результате наделяется в текстах очень разными значениями, которые зависят от множества различных факторов.

В первую очередь необходимо иметь в виду, что речь идет о политическом жесте, т. е. жесте принципиально неоднозначном и открытом для интерпретации. Такой жест будет по-разному интерпретирован людьми, находящимися в разной позиции с точки зрения пространства, вовлеченности в происходящее, своей политической лояльности. И, наконец, на эту неоднозначность накладывается множественность языковых стратегий, при помощи которых этот жест может быть репрезентирован в тексте.

Это обстоятельство делает наиболее интересными для анализа четыре текста, в которых данной истории уделено достаточно много внимания: мемуары непосредственных участников событий — герцога де Ларошфуко и кардинала де Реца — и двух людей, не присутствовавших в тот момент в здании Парламента, знающих историю с чужих слов, но посчитавших необходимым подробно описать происходившие там события, — Франсуазы де Мотвиль и Ги Жоли². Эти тексты, соответственно, отражают видение непосредственных акторов (жертвы и агрессора) и наблюдателей. С политической точки зрения здесь выделяется в первую очередь треугольник противостояния двора (мадам де Мотвиль была приближенной королевы-регентши Анны Австрийской), фрондирующих горожан (от лица которых выступал коадьютор) и «принцев» (Ларошфуко присутствовал в здании Парламента как доверенное лицо и сопровождающий принца Конде³). Ги Жоли стоит несколько особняком, поскольку в период описываемых событий он был секретарем Реца, но к моменту написания мемуаров со скандалом расстался со своим покровителем. Этими различиями во многом объясняется то, какую позицию авторы занимают в отношении двух основных значений, приписываемых жесту Ларошфуко, и какими способами эти значения конструируются в текстах. Одним из этих значений является угроза и даже попытка убийства; оно актуально в свете противостояния коадьютора с принцем Конде, а также непосредственно с Ларошфуко. Другим — оскорбление и унижение, определяемые позой, в которую был помещен коадьютор, имеющую как фарсовые, так и социальные коннотации (поза приговоренного к битью палками — наказанию недопустимому и оскорбительному для дворянина).

² В виду отсутствия современного комментированного издания мемуаров Ги Жоли в данной работе используется одно из ранних изданий 1738 г., сделанное в Голландии, так как более поздние французские издания подвергались цензуре, в результате чего из них, в частности, были вырезаны ругательства, которые автор приписывает участникам событий.

³ Луи де Бурбон, принц де Конде (1621–1686), прозванный Великим Конде за победы в Тридцатилетней войне — первый принц крови, полководец, генералиссимус, пэр Франции. Во время Фронды изначально принял сторону двора, невзирая на то, что его брат принц де Конти, сестра герцогиня де Лонгвиль и ее муж встали на сторону фрондеров. В результате интриг Мазарини был заключен в Венсенский замок, а после освобождения в феврале 1651 г. встал во главе «Фронды принцев».

Баланс между этими основными значениями оказывается делом тем более важным и сложным, что эти тексты создаются людьми, имевшими непосредственное отношение к придворной и салонной культуре, т. е. людьми, приученными видеть многослойность текста, привыкшими искать второе-третье значение, спрятанное за непосредственными словами. Принципиальная многозначность, насыщенность метафорами, намеками, открывающими массу возможностей для своеобразной игры с читателем и превращающими литературу в развлечение, является одной из важнейших характеристик литературы, создаваемой внутри и вокруг салонной культуры [Denis 2001; Viala 1997; 2008], с которой так или иначе была связана основная потенциальная аудитория воспоминаний о Фронде. И все четыре мемуариста, о которых идет речь, пишут, имея в виду такого читателя, внимательного не только к непосредственному значению написанных слов.

Такое отношение к тексту является весьма удобным для всех, кроме кардинала де Реца, для которого роль жертвы подлого убийства гораздо выгоднее, нежели позиция болвана, выставленного на всеобщее посмешище. Он прилагает все усилия, чтобы избежать двусмысленности, и стремится оставить как можно меньше свободы для фантазии читателя, навязывая ему одну единственную интерпретацию. «Искусство Реца — это профессиональное красноречие, сформированное иезуитами», — писал в свое время Марк Фюмароли [Fumaroli 1998: 276 (Retz: des Mémoires en forme de conversation galante)], и потому кардинал очень серьезно относится к силе воображения. Как отмечает Брюно Трибу, мемуары Реца демонстрируют восприятие воображения как «общего знаменателя не только всякого действия в истории, но и всякого чтения, а значит, и всякого исторического письма», как «силы, которой при должном умении можно пользоваться с выгодой для себя» [Tribout 2007: 110]. Воспроизводя данную сцену, Рец умело, как истинный романист, манипулирует воображением читателя, драматизируя ситуацию, подчеркивая опасность для собственной жизни и накал страстей, заставляя следовать своей интерпретации событий. Исследователи отмечали два основных способа репрезентации конфликта, которые использует Рец и каждый из которых, в конечном счете, уводит читателя от пространственного его видения, создающего комическую атмосферу.

Во-первых, речь идет об особой роли произносимых во время конфликта слов, которую в свое время подчеркивал Луи Марен [Marin 1978: 37–47], отмечая, что на физическую ловушку, устроенную Ларошфуко, Рец после освобождения отвечает ловушкой вербальной, при помощи слов ставя герцога в то же положение человека, не имеющего физической возможности ответить обидчику [Ibid.: 45–47]:

Заткни свою глотку, Правдолюбец (так его прозвали в нашей партии)! Ты трус (в этом я солгал, ибо он был несомненный храбрец), а я священник — дуэль между нами невозможна [Рец 1997: 413; Retz 1998: 858].

Сюзанна Гелу, рассматривая способы репрезентации конфликта у Реца и Ларошфуко, идет еще дальше, отмечая стремление кардинала описать его как конфликт вербальный, зародившийся в полемике Реца и принца Конде и

разворачивающийся преимущественно в высказываниях [Guellouz 2001: 187]. Апофеозом этого конфликта становится непосредственная угроза, призыв к убийству («Заколите его!» [Рец 1997: 411; Retz 1998: 854]), вкладываемая в уста Ларошфуко. Для Гелу это свидетельствует о культуре слова, к которой принадлежит Рец, в отличие от Ларошфуко, воспитанного в аристократической культуре действия [Guellouz 2001: 196]. Однако можно подчеркнуть и другие важные аспекты. Реконструируемая Рецем словесная перепалка между ним и Принцем⁴, а затем ним и Ларошфуко, в конечном счете задает однозначную интерпретацию совершаемого герцогом жеста. Сцена с зажатым в дверях Рецем оказывается полностью лишена комической составляющей, в положении героя фарса оказывается сам Ларошфуко, причем опять же благодаря словам. Рец оскорбляет его, публично называя трусом, и насмехается, указав на невозможность ответить за это оскорбление.

Во-вторых, вербальный конфликт, в отличие от конфликта действия, разворачивается не столько в пространстве, сколько во времени, что также не дает возможности «увидеть» коадьютора, зажатого между дверей. И Марен, и Гелу отмечали, что Рец использует в качестве приема акцентирование временного фактора происходящего [Marin 1978: 42–43; Guellouz 2001: 194], совершающегося в очень быстром темпе драматических событий («...Принц через четверть часа будет во Дворце и людей у него никак не меньше, чем у нас, но мы уже заняли посты, и это дает нам преимущество» [Рец 1997: 410; Retz 1998: 852–853]). Сам непосредственный момент удушения тоже связан с фактором времени, которым и определяется позиция жертвы:

Поговорив с ними и намереваясь возвратиться, я уже (здесь и далее разрядка моя. — А. С.) ступил на порог комнаты приставов, как в друг услышал в зале громкий шум и крик: «К оружию!». Я хотел было обернуться, но не успел, моя шея оказалась зажатой между двумя створками двери [Рец 1997: 411; Retz 1998: 854].

И все происходящее с коадьютором в его описании оказывается мучительным в силу, с одной стороны, насильственного прерывания («вдруг услышал», «хотел, но не успел обернуться»), а с другой — темпоральной протяженности этого разрыва. Створки двери оказываются важны не потому, что они делят пространство на определенные части, а потому, что способствуют продолжительности беспомощного положения коадьютора, которая подчеркивает длительность этого момента:

Монтрезор, находившийся в комнате приставов вместе с преданным мне молодым горожанином по имени Нобле, придержал одну из створок, которая, однако, продолжала меня душить [Рец 1997: 411; Retz 1998: 854].

⁴ Члены королевской семьи имели право на особые титулы без указания имени. Титул «Месье» носил брат короля, Гастон Орлеанский. Титул «Принц» по традиции носил первый принц крови, в те годы он принадлежал принцу Конде.

Оба эти приема заставляют читателя воспринимать сцену с позиции самого коадьютора — единственного из всех присутствующих, для кого не существует ее пространственного и, соответственно, — комического видения. Это пренебрежение пространственной логикой Рец подчеркивает, описывая то, что происходит позади него — чего он не может видеть, но слышит, и это добавляет драматизма беспомощности его положения (мы еще вернемся к этой части истории).

Ровно противоположную стратегию выбирает Ларошфуко, который, будучи агрессором, был и наиболее уязвим как автор мемуаров. Он едва ли мог обозначить эту сцену как попытку убийства беззащитного прелата, что было бы расценено как признание в поступке, по меньшей мере, крайне недостойном. Но еще менее он мог описывать свой жест как оскорбительный и унижительный для коадьютора, поскольку в этом случае текстовое высказывание было бы расценено как еще одно, новое оскорбление, т. е. было бы вынесено за пределы текста, став причиной еще одного конфликта. В его интересах было как можно меньше сказать напрямую, предоставив читателю самому интерпретировать произошедшее. Соответственно, Ларошфуко выбирает иные способы манипулирования читательским воображением, отказываясь от называния собственной интерпретации и предоставляя пищу для фантазии.

Прежде всего он, в отличие от Реца, описывает всю сцену как совершенно немую. С того момента, когда Рец и Ларошфуко выходят из Первой палаты, чтобы удалить из зала своих вооруженных сторонников, ни тот, ни другой, ни даже кто-либо из присутствующих не проронил ни слова. Таким образом, ничье высказывание в тексте не придает определенность ни сцене, ни намерениям автора, который эту сцену изображает. Весь конфликт разворачивается как последовательность действий, а не слов. Именно поведение коадьютора является основой конфликта, и реакция всех вовлеченных лиц — самого Ларошфуко, свидетелей, господина Шамплантрё, появление которого способствовало вызволению жертвы, — это реакция действием, а не словом. Слова упоминаются лишь дважды как подспудная причина поступков, причем в обоих случаях речь идет о том, что принято называть перформативными высказываниями. В одном случае герцог упоминает о возникшем соблазне «покончить со своим злейшим врагом» и отомстить «за Принца, за наглые слова, только что брошенные тому в поношение» [Ларошфуко 1993: 95; La Rochefoucauld 1964: 151]. В другом — о том, что Шамплантрё был прислан «с поручением Первой палаты вызволить Кoadьютора, что он и сделал» [Ларошфуко 1993: 96; La Rochefoucauld 1964: 151].

Когда же слова, наконец, появляются в финале этой истории, они лишь подчеркивают двусмысленность ситуации. На высказанное Рецем обвинение в попытке убийства Ларошфуко отвечает уклончивой насмешкой, что

вне всяких сомнений страх отнял у коадьютора способность здраво судить о случившемся; иначе бы он увидел, что герцог Ларошфуко не имел и в мыслях лишить его жизни, поскольку не сделал этого, невзирая на то, что долгое время имел возможность распорядиться ею по своему усмотрению [Ларошфуко 1993: 96; La Rochefoucauld 1964: 151].

Иными словами Ларошфуко балансирует между двумя интерпретациями, не вводя никаких утверждений. С одной стороны, он не признает, но и не отрицает желания покончить с коадьютором (скорее, ставя себе в заслугу умение держать себя в руках и не поддаваться искушению), с другой — обрамляющие историю высказывания участников подталкивают читателя не к трагической, а к фарсовой интерпретации. Конфликт с Принцем изначально связан с «наглостью» коадьютора и описывается как обмен колкостями, а вовсе не драматическое противостояние. Конфликт с самим Ларошфуко завершается упомянутой насмешкой последнего (а не Реца, о его «словесной ловушке» герцог не упоминает), к которой он прибавляет еще «несколько резких и язвительных слов» [Ларошфуко 1993: 96; La Rochefoucauld 1964: 152].

Одним из важных способов, при помощи которых это значение вводится в повествование, становится привлечение внимания к пространственной конфигурации жеста. Начать с того, что сам конфликт имеет пространственное и иерархическое прочтение, которое подчеркивает Ларошфуко. В ответ на обращенную к принцу Конде просьбу вывести своих вооруженных людей

сразу же со своего места поднялся и Кoadьютор и, стремясь показать, что в этих обстоятельствах с ним должно обращаться как с равным Принцу, сказал, что и он со своей стороны идет выполнить то же самое, и, не дождавшись ответа, вышел из Первой палаты, чтобы переговорить со своими сторонниками. Возмущенный этим поступком герцог Ларошфуко шел в восьми или десяти шагах позади Кoadьютора... [Ларошфуко 1993: 95; La Rochefoucauld 1964: 150].

Кoadьютора, «поднявшегося со своего места» и в прямом, и в переносном смысле, требовалось поставить на место, т. е. унижить. И положение, в котором он оказался (а по версии Ларошфуко оказался по собственной глупости, стремясь силой прорваться в полузакрытую дверь, которую держал герцог), действительно унижительно. Ларошфуко описывает его, обращая внимание на позу коадьютора, который «был им остановлен таким образом, что голова его оказалась просунутой в помещение приставов, тогда как туловище осталось по ту сторону, в Большом зале» [Ларошфуко 1993: 95; La Rochefoucauld 1964: 151]. Это поза из площадного театра, комедии положений, в которой героя, как правило, бьют палками или дают ему пинка. Она, в свою очередь, отсылает к реальному наказанию, четко ассоциировавшегося с низким социальным положением. Ударить палкой дворянина было страшным оскорблением.

Поскольку Ларошфуко вообще «очень скуп на детали» [Guellouz 2001: 193], это немедленно обращает на себя внимание. Вкупе с манерой повествования от третьего лица, свойственной этой части мемуаров, все это подталкивает читателя к тому, чтобы задействовать воображение и представлять себе ситуацию с позиции зрителя, для которого этот комический эффект и мог существовать. Если возможное наличие угрозы еще как-то проговаривается участниками, то этого оскорбления как бы нет, его необходимо домысливать. Не только Ларошфуко не высказывает никаких насмешек (вплоть до окончания сцены), но и окружающие не демонстрируют его наличия своей реакцией — никто не смеется, и никто не пытается защищать коадьютора. Был исключительно

жест, который каждый может понимать как ему вздумается, но интерпретация читателя останется на его совести. Этой несовершенности есть прямая аналогия в сцене, непосредственно предшествовавшей «защемлению»: когда Рец только вошел в Большой зал, все схватились за шпаги и наполовину вынули их из ножен, но никто шпагу не обнажил.

Привлечение внимания к пространству и обращение к воображению читателя как способ репрезентации того, что по разным причинам не может быть высказано напрямую словами, еще более характерно для описания, сделанного Франсуазой де Мотвиль. Она представляет позицию равно враждебную по отношению и к Ларошфуко, и к Рецу, поскольку была очень близка к королеве, которой, по словам Ларошфуко, «доставляло немалое удовольствие» наблюдать за раздорами между Принцем и коадьютором [Ларошфуко 1993: 94; La Rochefoucauld 1964: 149]. Сама она едва ли присутствовала в здании Парламента, но активно эксплуатировала именно точку зрения свидетеля, непричастного к происходящему и с интересом наблюдающего со стороны. Разворачивающееся зрелище ее интересует куда больше, чем суть конфликта.

Собственно говоря, в описании мадам де Мотвиль никакого конфликта (помимо долгосрочной вражды) и нет, есть лишь случайно возникшая под влиянием обстоятельств ситуация, которой воспользовался Ларошфуко. Мемуаристка явственней всех остальных подчеркивает во всем происходящем роль случая, одновременно определяющего тонкую границу между трагедией и комедией, на которой нередко балансировало историописание (и между эстетикой барокко и классицизма):

Было настоящим чудом, что этот день завершился трагедией и обошелся без резни, что никто не поддался порыву и не убил коадьютора у этих дверей. Его спасли лишь несколько преданных людей, все время остававшихся позади него. Все говорит о том, что происходившее было непредумышленным: один лишь случай руководил событиями, за исключением поступка герцога де Ларошфуко, который был немного грубым, но простительным в такие времена и по отношению к столь опасному врагу, коим являлся коадьютор [Motteville 1838: 415].

В этом ее модель описания напоминает и тот образ события, который рисует Рец (чудом не свершившаяся трагедия), и тот образ политики, к которому в последних редакциях своих мемуаров придет Ларошфуко. В последней написанной им части мемуаров подлинных героев нет вовсе, а вся история строится за счет нелепых просчетов, ошибок, которые являются следствием себялюбия, страстей и пороков [Стогова 2015: 129–136]. У Франсуазы де Мотвиль же в этом эпизоде главным действующим лицом оказывается случай, который сводит на нет весь трагедийный пафос этой коллизии. После драматической завязки и кульминации следует не счастливое избавление жертвы и справедливое возмездие злодею (как у Реца). Кoadьютора, конечно, спасают, но мемуаристка подчеркивает, что по сути ни злодеяния (убийства), ни отмщения (наказания) не получилось. Не состоялась и дуэль Ларошфуко и герцога де Бриссака, который должен был отомстить за своего родственника. В этой связи очень показательным оказывается формулировка финальной фразы ко-

адьютора, которая играет столь важную роль в нарративе, создаваемом Рецем. В изложении мадам де Мотвиль она звучит следующим образом:

Мой друг Правдолюбец, не надо угрозы; вы трус, а я священник, и потому мы не причиним друг другу большого зла [Motteville 1838: 415].

Это делает комичным поведение не только Реца, но и Ларошфуко, и в обоих случаях пространство играет у мадам де Мотвиль ключевую роль в создании комического эффекта. Собственно говоря, он возникает не столько как результат чьих-то активных действий, сколько как следствие того, что каждый из участников ссоры оказывается в определенном положении в пространстве.

В частности, в ее мемуарах есть сцена, отсутствующая и у Реца, и у Ларошфуко:

Возвратившись и усевшись на свое место, коадьютор принялся жаловаться на герцога и его насилие: он обвинял его в желании убить. Герцог де Ларошфуко, сидевший рядом с ним, грубо ответил, что это было бы небольшой потерей и что в действительности, не имея представления, почему было обнажено столько шпаг, он думал лишь о защите Принца. Герцог де Бриссак, родственник коадьютора, находившийся по другую сторону от герцога де Ларошфуко, ответил ему угрозой. Герцог де Ларошфуко, находясь между ними, сказал, что будь он в другом месте, он задушил бы обоих... [Ibid.].

Автор очень настойчиво обращает внимание на положение участников мизансцены, поскольку именно оно создает ироническое или комическое значение последних слов Ларошфуко. Этот прием вызывает ассоциации с текстами комедии, которые в те времена весьма активно читались, и тем самым все участники сцены наделяются статусом комических героев. Сама политика оказывается комедией, что не только лишает пафоса все поступки действующих лиц, но и само по себе можно расценивать как едкий выпад в их сторону — выставить столь видных и высокопоставленных лиц в смешном виде было чревато огромным скандалом, о чем свидетельствуют истории постановок пьес Мольера. Не удивительно, что и мадам де Мотвиль ограничивается намеками, предоставляя читателю самому догадываться, что же она имела в виду.

Другим литературным жанром, к которому невзначай отсылает мемуаристка, оказывается роман, опять отнюдь не героический. Как отмечала Мариз Маршал, сама история напоминает «Комический роман», «приключение героя, зажатого дверью, могло бы дополнить многочисленные невзгоды персонажа бурлеска Скаррона» [Marchal 1999: 19]. В XVII в. создается немало текстов в жанре бурлеска, в которых историческим событиям, нередко весьма драматическим, придается комическая интерпретация⁵. И роман, и бурлеск имеют общую основу с мемуарами — «историю» как главный объект повество-

⁵ Примером чему в первую очередь как раз может служить творчество П. Скаррона.

вания⁶. Но одним из важных отличительных литературных приемов романа (помимо бесконечных диалогов) являлось описание чувств и мыслей героев, попавших в ту или иную ситуацию.

Поведение Реца в описываемой сцене в мемуарах мадам де Мотвиль выстроено как поведение комического персонажа. По сути дела он сам поставил себя в то положение, которое оказалось в центре внимания всех авторов. Он

захотел вернуться в помещение Приставов, но встретил герцога де Ларошфуко, который захлопнул дверь у него перед носом. Кoadьютор наваливался и толкал, герцог же продолжал держать дверь, лишь слегка приоткрыв ее, чтобы видеть, сопровождает ли кто коадьютора. Тот, увидев, что дверь приоткрыта, толкнул сильнее, чтобы открыть ее, но не смог протиснуться и оказался придавлен полуоткрытой дверью так, что не мог ни войти, ни выйти [Motteville 1838: 415].

Сам Ларошфуко в этой ситуации уже никак не может выглядеть злодеем-убийцей, но мемуаристка лишает его поступки невинности и благородства. Она упоминает деталь, которая присутствует и в некоторых других текстах (но не у самих участников событий), — герцог использовал подвернувшийся под руку железный крюк, чтобы зафиксировать дверь и не дать ей открыться. Но, не уделяя много внимания герцогу, мемуаристка сосредоточивает его на положении жертвы, в особенности на ее положении в пространстве. И это описание совмещает взгляд со стороны в приведенной выше цитате с представлением переживаний самого коадьютора, которые тем самым неизбежно оказываются включены в комический контекст:

Кардиналу было не по себе, ибо помимо того, что поза его была очень неприятной, он не мог не опасаться, как бы удар кинжала в ту его часть, которая осталась сзади (сам Рец, конечно, именуется ее спиной. — А. С.), не лишил его жизни. В эти тягостные моменты он слышал рядом с собой, как обе группировки страшно грозят друг другу, и ему требовалась вся его стойкость, чтобы не ужасаться положению, в котором он пребывал [Ibid.].

Опять мы видим, что на вербальном уровне речь идет об угрозе и весьма драматических событиях, но весь контекст, выстроенный мемуаристкой, и напоминание о пространственной конфигурации мизансцены заставляют читателя прочитывать за этими словами совершенно другое значение.

Что касается «кинжала в ту его часть, которая осталась сзади», — это намек на другую часть истории, которую мадам де Мотвиль по всей видимости знала, но присутствие которой в тексте уже не позволило бы ей балансировать на грани истории и комедии, сделав рассказ совершенно непристойным. Зато она есть у еще одного мемуариста — Ги Жоли. Как и в предыдущих случаях, стратегия повествования, которую он избирает, определяется не только положением вероятного очевидца событий, но и местом в политическом про-

⁶ О переключках мемуаров с другими литературными жанрами в XVII в. см. статью М. Фюмароли [Fumaroli 1998: 183–215 (Les Mémoires au carrefour des genres en prose)].

странстве. Как и мадам де Мотвиль, он к моменту написания мемуаров не испытывал симпатий ни к одному из участников конфликта, но в силу более низкого статуса и положения бывшего доверенного лица еще меньше мог позволить себе прямые оскорбления. И при этом, зная Реца лучше кого бы то ни было, ухитрился рассказать много нелицеприятно. Его мемуары впервые были опубликованы через год после текста Реца, в 1718 г., и отчасти должны были дезавуировать многое, написанное кардиналом.

В данном случае повествование на первый взгляд кажется еще более беспристрастным, чем у Ларошфуко, поскольку Ги Жоли почти в точности воспроизводит версию своего бывшего патрона, невзирая на существующую неприязнь. Он также рассказывает предысторию событий, драматически подчеркивая смертельную опасность, которой подвергался коадьютор, и также выстраивает свой текст в большей степени на вербальных образах, нежели апеллируя к образам визуальным, как это делают Ларошфуко и мадам де Мотвиль. Однако, в отличие от Реца, акцентировавшего внимание на произносимых (и написанных) словах, чтобы выстроить единую и убедительную интерпретацию событий, Жоли использует тот же прием в противоположных целях. Реплики участников сцены конструируют другое (уже не смешное, а действительно оскорбительное) значение, к которому он сам как рассказчик, казалось бы, не имеет отношения, поскольку повествует о смертельной угрозе. Оскорбление присутствует не в качестве авторской интерпретации, а введено в саму ткань конфликта. Так, в устах Ларошфуко оказывается не только прямой призыв к убийству, но и публичное оскорбление, причем оскорбление грубое и унижительное, имеющее даже сексуальный подтекст:

Этот герцог, увидев коадьютора, сказал господину Шаваньяку, стороннику Принца, что следует убить эту задницу (*bougre*), и чтобы тот его заколол [Joly 1738: 189])

Это же ругательство Жоли приписывает еще одному участнику событий, покушавшемуся на жизнь коадьютора. Речь идет о той самой угрозе удара кинжала в заднюю часть коадьютора, на которую намекает мадам де Мотвиль. Но если она выстраивает единую историю, приключившуюся с телом прелата, которое оказалось поделенным на части, находящиеся в двух разных пространствах, так что он не мог прийти сам себе на помощь, то Жоли, как и Рец, подчеркивает, что речь идет о двух разных историях, объединенных, скорее временем, нежели пространством.

В то время, когда коадьютор был остановлен в проходе, ему благодаря помощи господина Аржантёя, который, несомненно, спас ему жизнь, удалось избежать еще одной более серьезной опасности. Дело в том, что когда один из простолюдинов по имени Пеш (*Peche*), главный смутьян Принца, держа в руке кинжал, приблизился к нему со своей женой, выкрикивая: «Где этот чертов коадьютор (*ce bougre de Coadjuteur*)?! Убью!», господин Аржантёй ловко схватил плащ у находившегося рядом священника и прикрыл им коадьютора, чтобы его не узнали по стихарю и мантии. Затем, встав между ними, хладнокровно спросил у этого несчастного, осмелится ли тот убить своего епископа. Это напугало его... [Ibid.: 189–190].

Если бы эта часть истории была рассказана мадам де Мотвиль, с акцентированием внимания на частях тела и их расположении в пространстве, общий смысл получился бы весьма непристойным. Жоли же достигает другого эффекта — когда он, как автор текста, кажется совершенно неподвизтым, а оскорбительный смысл выстраивается исключительно за счет тех слов, которые на первый взгляд не зависят от фантазии автора, а принадлежат самой рассказываемой истории. Имя персонажа, угрожающего и выкрикивающего оскорбления в адрес коадьютора, которые приводит Жоли, напоминает (в особенности визуально) французское слово *péché* 'грех'. Это создает игру слов: грех, поражающий священника, причем мемуарист несколько раз подчеркивает статус жертвы, так как участники не называют его по имени, но именуют «коадьютором» и «епископом». К тому же Жоли упоминает облачение Реца, хотя, по свидетельству самого коадьютора, он был вооружен [Рец 1997: 410; Retz 1998: 854], а значит, был в цивильном одеянии. Определенную ноту театрального фарса в повествование Жоли вносит упоминание им имени еще одного персонажа, поучаствовавшего в конечном избавлении Реца, — Нобле (Noblet), т. е. «благородного» (noble). Благодаря всему этому, рассказывая драматическую историю двух попыток убийства и почти не отступая от интерпретации Реца, Ги Жоли вводит для внимательного читателя другое значение разворачивающихся сцен, не столько смешное, сколько оскорбительное и фарсовое.

Здесь можно завершить круг и вернуться к тексту самого Реца, который, как уже говорилось, также рассказывает эту часть истории, не имея возможности ее видеть, но тем не менее оставаясь главным участником. Ее объединяет с уже рассмотренной частью время событий и храбрость спасителей:

Находчивость и бесстрашие Аржантёя не менее достойны удивления. Волею судеб он случился поблизости от меня, когда я оказался зажат дверью... [Рец 1997: 410; Retz 1998: 856].

Ни оскорблений, ни сутаны, ни греха (имя злодея пишется и звучит иначе — Песк (Pesche)), ничего, что могло бы создать двусмысленность.

Сопоставление этих мемуаров демонстрирует любопытные расхождения, которые сложно определить с позиции достоверности, правды и лжи. Достоверность во всех случаях оказывается мнимой, поскольку сама изначальная описываемая ситуация по всей видимости не предполагала единственной правильной интерпретации. Множественность значений жеста Ларошфуко проглядывает даже в тексте Реца, который косвенно дважды дезавуирует созданную им самим конструкцию. Он описывает поступок человека трусливого и подлого, желавшего убить незащитного соперника, к тому же духовное лицо. Но бросая герцогу оскорбительное «ты трус, а я священник», он тут же оговаривается, что солгал, ибо обидчик «был несомненный храбрец» [Рец 1997: 413; Retz 1998: 858] И, что еще немаловажно, эта фраза, которую Марен рассматривает как симметричный ответ действию герцога, оказывается не столько угрозой, сколько прямым оскорблением, на которое тот не имеет возможности ответить физически, т. е. вызвать на дуэль. Учитывая, что все рассмотренные тексты так или иначе отражают этот пласт политических действий, реализовывавшийся посредством жестов и намеков и отсылавший не

к угрозам, а к оскорблениям, очевидно, что он имел по меньшей мере столь же важное значение, как и вербализованные политические заявления, и легко считывался основными участниками. Как отмечает Юбер Каррье, политика воспринималась как искусство, умение воспользоваться всеми возможностями, которые предоставляет случай — главный фактор политики. Каррье видит за этим не просто определенный тип ума (он отмечает, что политика считалась наиболее сложным из искусств, так как ей невозможно научиться в полной мере), но и жизненную философию, согласно которой эта виртуозность требует не только умения мыслить, но и «острой чувствительности к конкретным обстоятельствам, особого чувства жизни, всегда разной, многогранной, непредсказуемой, воображения, открытого любым вероятным возможностям» [Carrier 2005: 29]. Это, безусловно, предполагает и определенный тип политического письма, в котором поиск достоверности будет наименее продуктивен, поскольку все возможности, которые предоставляет риторика и литература, используются, чтобы сделать акт письма актом политики, который можно виртуозно использовать в своих целях. И эти тексты демонстрируют не только чувствительность к оскорблению или насмешке как политическому оружию, но и намеренную семантическую сложность, многоплановость политических действий. Даже если (весьма вероятно) Ларошфуко озвучивал угрозу убийством, она, как ни странно, скорее всего, оставалась лишь словом, в отличие от оскорбления, которое было нанесено, даже если и осталось произнесенным. Несмотря на заверения Реца, убийство в такой ситуации со стороны Ларошфуко или других дворян, к которым мог быть обращен его призыв, было крайне маловероятным. Надо было совершенно потерять голову, чтобы среди бела дня во дворце Правосудия в присутствии десятков вооруженных людей, из которых не менее половины были сторонниками Реца, таким недостойным дворянина способом убить представителя знатной фамилии и столь высокопоставленное духовное лицо. Это было бы откровенным самоубийством, смерть настигла бы убийцу либо тут же в стычке, которая неизбежно за этим последовала бы, либо позднее на эшафоте. А значит, разворачивавшаяся трагедия лишь прикрывала под собой фарс.

Интересно, что скандальность и унижительность ситуации, в которую Ларошфуко ставит Реца, таким же прозрачным намеком в последний раз присутствует в романе Шатобриана «Жизнь Рансе» (1844). Шатобриан дает портрет кардинала де Реца, высмеивая его попытки сравнить себя с Цезарем, который, дескать, в его возрасте наделал еще больше долгов, а потом покорил весь мир. Рец же, добавляет Шатобриан, добился того, что покорил «дюжину горожан и едва не был задушен в створках дверей герцогом Ларошфуко» [Chateaubriand 1924: 127]. Но примерно в те же годы, когда на пике популярности исторической науки начинают активно издаваться мемуары участников Фронды и писаться всевозможные сочинения, рассчитанные на довольно широкую аудиторию, они оказываются совершенно слепы и к многослойности текстов, и к оскорблению как политическому инструменту. Сама история, полная драматизма, была, по всей видимости, довольно широко известна; как писал автор одного из очерков, «Кто же не знает знаменитой авантюры с дверью?». По его мнению, Конде давно намеревался покончить с коадьютором, и «наконец злой гений Ларошфуко нашел возможность это осуществить, он на самом деле пы-

тался убить Реца, но совершенно особенным способом» [Claveau 1865: 120]. История с дверью становится свидетельством одновременно и злостного, циничного нрава Ларошфуко, и «степени раздражительности», безнравственности и грубости XVII столетия [Dulaure 1853: 381]. Вопиющая дикость, жестокость и цинизм прошлого в изображении авторов XIX в. имеет, безусловно, свой политический подтекст. Они делают наглядным процесс цивилизации и превосходство современности, они должны вызывать ужас и отвращение у читателя; на долю же историка выпадает роль обличителя. Как пишет, например, Жан Бурдо, «Ларошфуко замыслил подлое убийство Реца: он признается в этом в мемуарах и считает оправданием то, что сам постоянно подвергался такой же опасности» [Bourdeau 1895: 56]. По словам комментатора собраний сочинений Ларошфуко, «он даже хладнокровно признается в этом (в попытке убийства. — А. С.) в своих мемуарах, что делает признание жестокостью еще более одиозной, чем само нападение» [Gourdault 1868: L]. Но никто не сомневается в том, что этот жест был преднамеренной попыткой убить коадьютора.

И, что интересно, в изданиях XIX и даже XX в. комментаторы утверждали, что и Ги Жоли, и даже мадам де Мотвиль подтверждают версию кардинала де Реца, и потому сама эта версия объявлялась достоверной, невзирая на репутацию Реца как лгуна и интригана. К примеру, в издании сочинений Ларошфуко в «Библиотеке Плейяды» (1964) в комментариях приводится цитата из мемуаров Реца, сразу за которой следует такой пассаж:

Ги Жоли высказывается не менее определенно. Мадам де Мотвиль хоть и не приписывает Ларошфуко желание убийства, говорит лишь, что Рец «не мог не опасаться, как бы удар кинжала в ту его часть, которая осталась сзади, не лишил его жизни» [La Rochefoucauld: 1964: 789].

Лишь во второй половине XX века с изменением парадигмы исторического знания (и политики) фарсовый аспект этой истории начинает замечаться исследователями и прячущееся за языком значение перестает ускользать от историков.

Литература

- Ларошфуко 1993 — *Ларошфуко Ф. де*. Мемуары. Максимум. М.: Наука, 1993.
- Рец 1997 — *Кардинал де Рец*. Мемуары. М.: Ладомир; Наука, 1997.
- Стогова 2015 — *Стогова А. В.* Обман между политикой и этикой в «Мемуарах» Ф. де Ларошфуко // Обман как повседневная практика. Индивидуальные и коллективные стратегии поведения / Под ред. О. И. Тогоевой, О. Е. Кошелевой. М.: ИВИ РАН, 2015. С. 111–142.
- Bourdeau 1895 — *Bourdeau J.* La Rochefoucauld. Paris: Hachette, 1895.
- Carrier 2005 — *Carrier H.* La politique et le politique selon le cardinal de Retz et ses contemporains // *Littératures classiques*. № 57 (2). 2005. P. 23–39.
- Chateaubriand 1924 — *Chateaubriand F.-R.* La vie de Rancé. Paris: H. Didier, 1924.
- Choisy 1966 — *Choisy, l'abbé de.* Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV. Paris: Mercure de France, 1966.

- Claveau 1865 — *Claveau A.* Deux frondeurs: Retz et La Rochefoucauld // *Revue contemporaine*. Serie 2. Vol. 45. 1865. P. 104–128.
- Denis 2001 — *Denis D.* Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle. Paris: Honoré Champion, 2001
- Dulaure 1853 — *Dulaure J.-A.* Histoire physique, civile et morale de Paris. Paris: Gabriel Roux, 1853.
- Fumaroli 1998 — *Fumaroli M.* La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine. Paris: Gallimard, 1998.
- Guellouz 2001 — *Gellouz S.* Deux versions d'un même incident: le 21 août 1651 au Parlement // *Elseneur*. № 17: Se raconter, témoigner. 2001. P. 179–197.
- Gourdault 1868 — *Gourdault J.* Notice biographique de La Rochefoucauld // *Œuvres de La Rochefoucauld* / Ed. par L.-D. Gilbert, J. Gourdault. Vol. 1. Paris: Hachette, 1868. P. ii–xciv.
- Joly 1738 — *Joly G.* Mémoires de Gui Joly, conseiller au Chatelet. Amsterdam: Chez Jean Frederic Bernard, 1738.
- La Rochefoucauld 1964 — *La Rochefoucauld F. de.* Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1964.
- Marchal 1999 — *Marchal M.* Gondis dans une porte coincée: le point de vue du mémorialiste // *Grandeur et servitude au siècle de Louis XIV: journée d'étude à la mémoire de Marie-Thérèse Hipp, 27 novembre 1997* / Ed. par R. Marchal. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1999. P. 15–22.
- Marin 1978 — *Marin L.* Le Récit est un piège. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978.
- Marin 1989 — *Marin L.* Pour une théorie baroque de l'action politique // *Naudé G.* Considérations politiques sur les coups d'État, 1639. Paris: Éditions de Paris, 1989. P. 7–65.
- Marin 1992 — *Marin L.* Théâtralité et pouvoir: Magie, machination, machine: *Médée* de Corneille // *Le Pouvoir de la raison d'État* / Ed. par Ch. Lazzeri, D. Reynié. Paris: PUF, 1992. P. 230–259.
- Marin 2005 — *Marin L.* L'acteur politique baroque [contribution au colloque L'Homme baroque, qui s'est tenu à Prague et à Paris en 1991] // *Marin L.* Politiques de la représentation. Paris: Kimé, 2005. P. 287–295.
- Motteville 1838 — *Motteville Fr. de.* Mémoires de madame de Motteville // *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. Deuxième série* / Ed. par Michaud et Poujoulat. Vol. 10. Paris: Chez l'éditeur du commentaire analytique du Code civil, 1838. P. 15–572.
- Nemours 1990 — *Nemours, Marie d'Orléans, duchesse de.* Mémoires de Marie d'Orléans, duchesse de Nemours. Suivis de Lettres inédites de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans. Paris: Mercure de France, 1990.
- Retz 1998 — *Cardinal de Retz.* Mémoires, précédés de La conjuration du comte de Fiesque. Paris: Garnier, 1998.
- Tribout 2007 — *Tribout B.* Mémoires et imagination: sur les fonctions d'une 'reine du monde' chez Retz // *Narrating the self in early modern Europe* / Ed. by B. Tribout, R. Whelan. Bern: Peter Lang, 2007. P. 101–120.
- Viala 1997 — *Viala A.* Le Butin galant // *Texte(s) et intertexte(s)* / Ed. par E. Le Calves, M.-C. Canova-Green. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 1997. P. 141–152.
- Viala 2008 — *Viala A.* La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle de ses origines jusqu'à la Révolution. Paris: PUF, 2008.

A CONSTRAINED PRELATE: POLITICAL GESTURE IN FRENCH MEMOIRS (SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY)

Stogova, Anna V.

PhD (Candidate of Science in History)

Senior Researcher, Centre for Gender History,

Institute of World History, Russian Academy of Sciences

Russia, 119774, Moscow, Leninskiy prospect, 32a

Tel.: +7 (495) 938-12-02

Assistant Professor

Chair of History and Theory of Culture, Department of Sociocultural Studies,

Russian State University for the Humanities

Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya square, 6

Tel.: +7 (495) 250-68-27

E-mail: anna100gova@yandex.ru

Abstract. A vanguard of the duke de La Rochefoucauld, who constrained the coadjutor of Paris, J.-F.-P. de Gondi, in a door in the building of the Parliament of Paris, was one of the most dramatic episodes of the Fronde, and was depicted in several memoirs from that period. The article deals with texts by the cardinal de Retz, F. de La Rochefoucauld, F. de Motteville, and G. Joly to analyze these memoirists' construction of the two main meanings of La Rochefoucauld's gesture — threat and abuse. The author looks into narrative strategies determined by the political, social and spatial position of each memoirist during the conflict. Our analysis reveals interrelations between politics and literature, strategies of political action and textual utterance. Abuse appears to be an effective 'scenic' political weapon in early modern politics and reveals the importance of imagination, allusions and ambiguities in political actions as well as in texts. Correspondingly, memoirs about the Fronde had much in common with novels, stage plays, burlesques in ways of affecting the reader, with political intention being far more important than telling a 'true' story.

Keywords: memoirs, the Fronde, gesture, politics, Baroque, Retz, La Rochefoucauld

References

- Bourdeau, J. (1895). *La Rochefoucauld*. Paris: Hachette. (In French).
- Carrier, H. (2005). La politique et le politique selon le cardinal de Retz et ses contemporains. *Littératures classiques*, 57(2), 23–39. (In French).
- Chateaubriand, F. R. (1924). *La vie de Rancé*. Paris: H. Didier. (In French).
- Choisy, l'abbé de. (1966). *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV*. Paris: Mercure de France. (In French).
- Claveau, A. (1865). Deux frondeurs: Retz et La Rochefoucauld. *Revue contemporaine* (Ser. 2), 45, 104–128. (In French).
- Denis, D. (2001). *Le Parnasse galant: Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*. Paris: Honoré Champion. (In French).
- Dulaure, J. A. (1853). *Histoire physique, civile et morale de Paris*. Paris: Gabriel Roux. (In French).
- Fumaroli, M. (1998). *La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine*. Paris: Gallimard. (In French).

- Gourdault, J. (1868). Notice biographique de La Rochefoucauld. In La Rochefoucauld, F. de. *Oeuvres de La Rochefoucauld* (Vol. 1), ii–xciv. Paris: Hachette. (In French).
- Guellouz, S. (2001). Deux versions d'un même incident: le 21 août 1651 au Parlement. *Else-neur*, n° 17: *Se raconter; témoigner*, 179–197. (In French).
- Joly, G. (1738). *Mémoires de Gui Joly, conseiller au Chatelet*. Amsterdam: Chez Jean Frederic Bernard. (In French).
- La Rochefoucauld, F. de. (1964). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard. (In French).
- Laroshfuko, F. de (1993). *Memuary. Maksimy* [Trans. from La Rochefoucauld, F. de. (1964). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Marchal, M. (1999). Gondî dans une porte coincé: le point de vue du mémorialiste. In R. Marchal (Ed.). *Grandeur et servitude au siècle de Louis XIV: journée d'étude à la mémoire de Marie-Thérèse Hipp, 27 novembre 1997*, 15–22. Nancy: Presses universitaires de Nancy. (In French).
- Marin, L. (1978). *Le Récit est un piège*. Paris: Les Éditions de Minuit. (In French).
- Marin, L. (1989). Pour une théorie baroque de l'action politique. In G. Naudé. *Considérations politiques sur les coups d'État, 1639*, 7-65. Paris: Éditions de Paris. (In French).
- Marin, L. (1992). Théâtralité et pouvoir: Magie, machination, machine: *Médée* de Corneille. In Ch. Lazzeri, D. Reynié (Eds.). *Le Pouvoir de la raison d'État*, 230–259. Paris: PUF. (In French).
- Marin, L. (2005). L'acteur politique baroque [contribution au colloque L'Homme baroque, qui s'est tenu à Prague et à Paris en 1991]. In L. Marin. *Politiques de la représentation*, 287–295. Paris: Kimé. (In French).
- Motteville, Fr. de (1838). Mémoires de madame de Motteville. In Michaud et Poujoulat (Eds.) *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. Deuxième série* (Vol. 10), 15–572. Paris: Chez l'éditeur du commentaire analytique du Code civil. (In French).
- Nemours, M. d'Orléans, duchesse de. (1990). *Mémoires de Marie d'Orléans, duchesse de Nemours. Suivis de lettres inédites de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Orléans*. Paris: Mercure de France. (In French).
- Rets, kardinal de (1997). *Memuary* [Trans. from Retz, cardinal de (1984). *Œuvres*. Paris; Gallimard]. Moscow: Lodomir; Nauka. (In Russian).
- Retz, cardinal de (1998). *Mémoires, précédés de La conjuration du comte de Fiesque*. Paris: Garnier. (In French).
- Stogova, A. V. (2015). Obman mezhdû politikoi i etikoi v "Memuarakh" F. de La Rochefoucauld [A lie between politics and ethics in *Mémoires* of F. de La Rochefoucauld]. In O. I. Togoëva, O. E. Kosheleva (Eds.). *Obman kak povsednevnaia praktika. Individual'nye i kollektivnye strategii povedeniia* [The lie as everyday practice. Individual and communal behavior strategies], 111–142. Moscow: IVI RAN. (In Russian).
- Tribout, B. (2007). Mémoires et imagination: sur les fonctions d'une 'reine du monde' chez Retz. In B. Tribout, R. Whelan (Eds.). *Narrating the self in early modern Europe*, 101–120. Bern: Peter Lang. (In French).
- Viala, A. (1997). Le Butin galant. In E. Le Calves, M.-C. Canova-Green (Eds.). *Texte(s) et intertexte(s)*, 141–152. Amsterdam: Editions Rodopi B. V. (In French).
- Viala, A. (2008). *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris: PUF. (In French).

To cite this article:

STOGOVA, A. V. (2017). USHCHEMLENNYI PRELAT: KONSTRUIROVANIE POLITICHESKOGO ZHESTÂ VO FRANTSUZSKIKH MEMUARAKH VTOROI POLOVINY XVII V. [A CONSTRAINED PRELATE: POLITICAL GESTURE IN FRENCH MEMOIRS (SECOND HALF OF THE 17TH CENTURY)]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 152–168. (IN RUSSIAN).

Received May 31, 2017

Б. Ю. ПОНИЗОВСКИЙ

Публикатор, автор предисловия и примечаний:

Сенькина Вера Сергеевна

кандидат искусствоведения

*Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С. А. Герасимова*

Россия, 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

Тел.: +7 (499) 181-00-54

E-mail: v.senkina@gmail.com

О ТЕАТРЕ МОЖНО ПИСАТЬ ПО-РАЗНОМУ

Аннотация. Публикуется эссе «О театре можно писать по-разному» Бориса Понизовского — театрального режиссера, философа, теоретика театра, одного из лидеров неформальной культуры Ленинграда 1960–1990-х годов. В тексте автор объясняет главные положения собственной теории, специфику театрального языка своих спектаклей через топографию родного города.

Ключевые слова: театр, импровизация, авангард, неофициальная культура, Ленинград, Борис Понизовский

Публикуемый текст Бориса Юрьевича Понизовского (1930–1995) написан, по всей видимости, в начале 1990-х годов. Точная дата автором не указана. Но текст можно приблизительно датировать благодаря упоминанию в нем театра «ДаНет» — первого частного театра в России, созданного Борисом Понизовским в Ленинграде в 1987 г. Кроме того, в эссе встречаются (хотя и вычеркнутые впоследствии автором) описания той ситуации, которая сложилась вокруг театра: игнорирование спектаклей критиками, отсутствие своей аудитории, увлечением позднее модой на театральный постмодернизм. Контекст времени проявляется подспудно. «Существование в пустоте» — таков неутешительный вердикт, вынесенный режиссером собственному театру за несколько лет до своей смерти. Театр Бориса Понизовского существовал вне времени, мало завися от кратковременных современных увлечений, не встраиваясь в структуру государственных театров. Он произрастал из тех идей, которые Борис Понизовский разрабатывал на протяжении всей своей жизни.

Борис Понизовский — философ, теоретик, театральный практик, в течение нескольких десятилетий (с 1960-х по 1990-е годы) объединявший вокруг себя культурную жизнь неформального Ленинграда. Через двери его квартиры на улице Герцена, 34 (ныне Большая Морская), прошло не одно поколение неофициальных художников. «Посиделки у Понизовского» были альтернативой встреч в кафе «Сайгон». На Герцена, 34, собирался весь цвет подпольной и диссидентствующей культуры Северной

Пальмиры. В разное время здесь бывали Леонид Аронзон и Олег Григорьев, Андрей Битов и Иосиф Бродский, Евгений Михнов-Войтенко и Борис Смелов, Константин Кузьминский и Сергей Вольф...

Идеи Бориса Понизовского опередили время, и несмотря на информационную изолированность того времени, развивались параллельно поискам европейского авангарда второй половины XX в. Родственные искания Антонена Арто (которого Борис Понизовский считал своим единомышленником) и Ежи Гротовского он откроет уже после начала собственных теоретических разработок, лишь в середине 1970-х годов. Именно тогда первые переводы их трудов начнут просачиваться в страну. Скажем, определяющие для театра Гротовского мысли о молчании и тишине, в частности об энергии действия и человеческого присутствия, станут центральными и в теоретических разработках Понизовского уже в конце 1960-х годов. В своем тексте Борис Понизовский говорит о Гротовском, но и спорит с ним. Понизовского всегда интересовала личность исполнителя, его индивидуальность. Путь его театра — не затворничество и схима. Понизовскому, в отличие от Гротовского, был ближе актер-лицедей, в импровизации творящий собственный язык, в игре раскрывающий богатство своей фантазии.

Театр рассматривался Понизовским прежде всего как средство раскрытия творческой природы личности. Игра представлялась ему формой самовыражения, но не перевоплощения, а воплощения себя на сцене. Через игру, через творение языка человеку/исполнителю открывается выход к бездонному («космосу»). Однако, помимо всего прочего, слово *лицедей* для Понизовского, и это явствует из философских размышлений автора статьи, обладало магическим значением. Это слово для него одновременно маркирует собой жизнь и смерть, указывает на их взаимосвязанность, их постоянное чередование, на движение, циркуляцию, — и именно оно выявляет целостный образ миропорядка. *Лицедейство* связано в терминологии Бориса Понизовского с понятием вариативности, основой творческого процесса. По его мнению, зрителям необходима постоянная компенсация страха смерти, прощания с мгновением. И самое простейшее движение воплощает в себе силу духа.

Представленный в журнале текст, можно предположить, носил для Бориса Понизовского обобщающий характер. В нем чувствуется авторское желание суммировать накопленные мысли и наблюдения, но не в жанре манифеста, а в более произвольном и неформальном жанре — эссе, в духе долго хранившегося и неотправленного письма, невыговоренного внутреннего монолога.

К слову сказать, Понизовский очень любил оформлять свою теорию в виде манифестов, присваивая театру всё новые определения: «Маленький театр», «Приватный театр», «Интимный театр» (который творится в голове зрителя), «Точечный театр» (то есть театр личного пространства), «Театр асимметрий» (т. е. театр меняющегося пространства). Увлечение такого рода терминологией, возможно, Борис Понизовский перенял у Тадеуша Кантора, с творчеством которого он также познакомится в середине 1970-х годов.

На протяжении всей жизни Борис Понизовский оттачивал свою театральную теорию, искал для нее наиболее емкие и точные формулировки. В основе его теории — идея о заложенной в каждом человеке, в его внутренней природе творческой потенции, которая и определяет его место во Вселенной, его космическое значение. В этом плане Понизовский, конечно, — представитель поколения 1960-х годов, увлеченного утопическими мыслями об открытии и освоении космоса, идеями о возможном существовании человека в космическом пространстве. Однако самого Понизовского вдохновляла, скорее, мысль о раскрытии космоса в самом человеке, в любой отдельно взятой личности. Размышления о «собственном космосе» — это не только

гуманистическая вера в человека-творца, но своего рода эскапизм, поиски выхода из изоляции. И это тоже одна из характернейших черт поколения Бориса Понизовского.

В эссе находит отражение еще несколько существенных для Бориса Понизовского мыслей о театральном времени и пространстве. Понизовского интересовало пространство времени, потраченного актером, личное пространство ощущений, из которого состоит, по его мнению, пространство космическое. Сакральность сознания зрителя (его «умозрительный опыт») — это и есть главная зона сценического пространства.

Мнимое пространство — значит, личное пространство. Назовем его «Точечным театром». Актер «Точечного театра» — координатор саморазвивающихся в воображении зрителя пространства и времени¹.

Эссе интересно также и тем, что в нем Борис Понизовский подробно прослеживает взаимосвязь между родным городом, Петербургом/Ленинградом, и созданным им театром. Он объясняет через топографию города свою театральную теорию, выявляя парадоксальное сочетание структурности и игровой импровизационности, характерное и для мышления самого Понизовского.

Публикуемое эссе хранится в личном архиве Бориса Понизовского у его ученицы, режиссера Елены Вензель.

Фрагменты текста, помещенные в квадратных скобках, указывают на карандашные правки, внесенные его автором позднее. Орфография и пунктуация машинописного источника сохранены. Заголовок принадлежит Борису Понизовскому.

О театре можно писать по-разному: пересказывать сюжеты спектаклей, находить слабые и сильные стороны, произносить обвинительные и оправдательные речи, описывать реакции зала, предрекать развитие или деградацию, — а можно вспомнить, или не забывать, что за каждой постановкой, за каждой мизансценой — личность: режиссера, сценографа, балетмейстера или — «мифолога и ученика» — и личность эта проецирует свое свечение на сцену, в зал, на предметы и слова, с которыми соприкасается — и, вспомнив об этом, написать эссе в жанре заглавия аронзоновского цикла «Запись бесед» с человеком, чье постановочное искусство сродни поэтике Леонида Аронзона² — не случайно же его сонетом³ многие годы начинает свой основной спектакль «Из театральной тишины на языке фарса» театр «ДаНет». Ход бесед без уловок и хитростей, почти без разногласий: высказываемую одним из собеседников мысль позитивно продолжает другой, слова и фразы возникают будто из самой атмосферы происходящего. [Мы не знали, как завлечь к себе критиков — приглашали из газет, они не приезжали. Основной спектакль видоизменялся, сейчас мы показываем уже 37 вариант, но никто не видел двух разных.]⁴

¹ Актеры ищут и не могут предстать персонажами. 1990 г. Л. 1 (архив Б. Ю. Понизовского).

² Л. Л. Аронзон (1939–1970) — русский поэт, один из лидеров неофициальной ленинградской поэтической среды. При жизни в открытой печати почти не публиковался.

³ Имеется в виду стихотворение Леонида Аронзона «Есть между всем молчание» (1968).

⁴ Помещенное в квадратные скобки зачеркнуто. На отдельном рукописном листе, озаглавленном Понизовским «Возможная правка» и приложенном к машинописному тексту, помечено: «для меня жалковато, не строго». Замечание относится к фразе: «Мы не знали, как завлечь к себе критиков».

Театр возник как-то сам по себе, без особого помысла — сочетанием судеб. Новая форма театрального существования, возникнув, прошла мимо тех, ради кого мы хотели играть, с кем хотели бы вести диалог.

[С 1981 г. мы существовали в пустоте, окруженные зрителями, которых нельзя было принимать всерьез⁵. Увидели нас уже среди бесовской игры⁶ постмодернистских построений в театре — наиболее любопытные были отвлечены туда.]⁷ Мы сознательно занимались построением языка — но это оказалось никому не нужно⁸. На чем мы держались — не знаю, каждый из талантов в театре никуда не мог пойти, ни с кем не мог разделить себя.

Наш театр создан театрализованным городом. Театрализуется каждая эпоха, хотим мы этого или нет, — и наша тоже — но в Петербурге это заряжено, в городе, сумрачном, строгом, чопорном, навязывающем ощущение системы, с жестким характером. Он играет простотой экстерьеров и неожиданной звучностью внутреннего наполнения. Храмы, дворцы, музеи — эклектичное собрание частностей, как и музейные коллекции: к нераскрытому добавляют сторонние голоса и получают игровое состояние выставленных вещей. Статический театр внутренних передвижений и взаимодействий. Я очень не любил параметры рекламного Петербурга: Исаакиевскую площадь, Казанский собор. Я сочувственно воспринимал Росси и весьма забавен был мне Растрелли; я все разглядывал, пытался понять: что там довлеет, орнаментальность или скрывающееся пространство или — где начинается Эрмитаж и кончается Зимний дворец. Я не любил многие места города, может быть, связанные с чиновничеством, например, Герцена от д.к. (дома культуры. — В. С.) Связи до Исаакиевской. Некоторые фасады, мимо которых я, имея возможность миновать их, все-таки проходил, оставляли следы порчи на всю жизнь. Я не принимаю, не вижу его толпы. Когда я обнаруживал Ленинград в литературе, в открытках, в программках туристических поездок, я считал, что не люблю его, но потом понял, что знаю его иным — тихим, без торжественных названий — и всё, что я делаю, воспитано им, музыкой репетиций в нашей Филармонии, пустынными улочками за Кунсткамерой. Я люблю город в дождь, когда он порождает чувство одиночества, ночью, когда улицы и переулки его пустеют. Его пустота не вызывает у меня тоски, он не отделен от негородского пейзажа. Юношей я жил на его крышах, не охотно меняя какой-либо его регион. Я ощущал город сверху, остро, физиологически. У меня были сильные переживания города: чувство светотени, смена широких и узких перспектив. Мне хотелось бы, чтоб Гороховая была главной улицей. Сам горд — музыкой, архитектурой, кухнями — выстроил мой, подобный ему театр. Я открываю его, как книгу, в которой мои слова, мысли, записанные другими формулами...

⁵ Это предложение автор комментирует в «Возможной правке»: «На двух метрах между стеллажами книг за три года — 7200 зрителей — и ... я не знаю, кого можно так принимать».

⁶ В «Возможной правке» Понизовский комментирует эту фразу следующим образом: «Театру с розановской иронией — “ДаНет” негоже сердиться на разложение, на “смертельную” противоположность».

⁷ Помещенное в квадратные скобки зачеркнуто.

⁸ К словам «никому не нужно» Понизовский в «Возможной правке» добавляет «нужно нам».

Простейшие открытия из детства: вещи возвращаются потом всю жизнь, каждый раз в новом виде, на новом витке. В раннем возрасте меня посетил какой-то гений: я говорил себе то, чего не мог знать: из Флоренского из обратной перспективы и скорости мысли, из Ричарда Баха — о субъективности пространства мира. Важнейшее открытие — формула «тема — технология — идея». Тема примечается в быту, обрабатывается в искусстве /технология/ и, превратившись в идею, возвращается в быт, пронизывая его эстетическими ступками, воздействуя на людей, ждет ответа. Искусство и жизнь растворяются друг в друге.

Одно из самых ярких впечатлений — приятельские отношения с пленными немцами. С ними было просто и естественно — внешнее у них было отброшено и оставалось — человеческие колебания, внутренняя основа — самое важное, самое простое и самое скрываемое — жизнь.

Отец водил меня на балет, не раскрывая имени театра, а затем показывал пандус в Мариинском дворце, дав, таким образом, самому времени свернуть пространство, поставить название на место. Познание пространства и времени потом ушло в театр.

Человек верит в пространство, как в конкретное, только [данное навсегда]⁹ в детстве, когда восприятие открыто, и предметы всеобъемлющи; для человека, занимающегося искусством, нет ничего, кроме пространства времени, потраченного артистом, которому предоставлен партнер — время изменяющегося пространства. Я стремлюсь раскрыть эту формулу в работе, я вижу в ней продолжение классического принципа единства времени, места и действия. Я получил ее заменой «действия» «поведением» и подставив затем «поведение» как использования времени. Человек тратит время и получает пространство этого времени, наиболее важные сценические ходы. Само время, ряд событий его заполняющих, — исчезает, аннигилирует.

Даже сзади можно представить себе, как вылепить тело: как расположены кости, мышечная масса. Но важнее всего оставить первый, тонкий слой — того, что человек, не осознавая, передает о себе взглядом, положением рук, голосом — это очень тонкий смысл, и в театре важно именно это — и потому театр побеждает, он вечен; никакого соперничества — телевидения, кино — быть не может, они лишь освобождают театр от ненужной техники, приемов, они обнажают театр до полной энергетической искренности.

Дыры городской архитектуры — арки, окна, щели подвалов — туннели для людей, которые были до тебя. Можно пройти, осязая каждый сантиметр пространства, а можно только взглянуть — и получить не меньшее сообщение. Не прожить, но мысленно проникнуть в пространство, поместить себя в ту или иную точку, ситуацию. Иногда умозрительные события впечатляют сильнее, интереснее реальных. Не общаясь с людьми непосредственно, можно знать о них больше, соединяя в одном постижение субъекта и объекта.

Импровизатор не знает пространства, он вне его, в это время пространство — у того времени, которое он тратит. Можно энергетически обозначить, как вьется пространство во время действия. Сцена, как архитектурный, геометрический мир, отсутствует, ее надо игнорировать — существует только то, что

⁹ Дописано над строкой карандашом Б. Ю. Понизовским.

видишь, то, что точно чувствуешь, то космическое конкретное. От длинного пути по земле остаются только следы посоха, на который опираешься — с ними и соотносишь себя, они и есть очертания наперед неизвестной, населенной грехом судьбы.

Казалось бы, работать в драматическом искусстве, не перекраивая заново личность актера, можно лишь двумя способами: компилировать зрелище из готового материала /монтаж/ или провоцировать импровизацию /режиссерский джаз/ — но есть и третий, при котором персонаж — площадка перемен — чем уже, тем сильнее, а душа — энергия артиста — оратай, возделывающий ниву образа.

Можно пользоваться театром как способом познания, идти путем театра, как Гроговский — и если ты следуешь этому, то ни к чему реализовывать свои идеи, даже написание пьесы будет излишним — достаточно контурно обрисовать материал спектакля и ждать труппу, которая даст ему невероятное, зачеркивающее тебя воплощение.

Актер — автор, надо дать ему себя выразить. Пастернак писал, что если актер понимает смысл своего существования на сцене, режиссер может убрать $\frac{3}{4}$ текста.

Нет ничего ужаснее переноса на сцену потерянных мёртвых слов и действий, обитающих в обыденном. Надо мучительно понять, как не дать актеру остаться тем же, что в быту и, не сделав марионеток из живых энергетических существ, создать из них условность, новую реальность, гармонию из асимметрии. По отношению к этому две крайности — монах-пустынный, требующий зачеркнуть в артисте всё индивидуальное, — или сосед, допускающий, что человек таков, какой есть, он сущен, его надо учитывать, цитировать, нырять в культуру автора и свободу лицедея.

Лицедейство... лицо... лик-сонм... — удивительное переплетение этимологических линий. Собрание, сонм — древнее значение слова «лик». Греческое слово «сома» — тело, хотя его первое значение труп, а другие — жизнь, человек. Родственное «соме» — «сорос» — сборище, «сосо» — спасать и «сотор» — спасения как собрание цельного из хаотического. Лицедейство — явление соматического порядка, — мистический, целительный жест импровизатора направлен на собрание, выявление целостного лика¹⁰.

Два аспекта лица — профиль и фас. Фасад — это то, что выдается, выставляется. Профиль может развернуться неожиданным фасом, а затем — еще один поворот — и получаем иной профиль. Профиль — осуществление фаса, фас — гонение профиля, фас и профиль — да и нет — антагонисты, профиль — дьявол разворачивается анфас. Бесчисленное поворачивание в фас и профиль — и есть сотворение лица, и, кроме того — наблюдающий нечто из разных точек оплетает пространство паутиной своих перекрестных взглядов.

¹⁰ Ср. греч. σῶμα 'тело; плоть' (означает «труп» и «человека» по той же логике, что и в русском языке, вне связи с семантикой «жизни» и «смерти»); σωρός 'куча; множество' (применительно к чему угодно, например, часто к зерну; этимологически слово, вероятно, связано с σῶμα); σῶζω 'спасать', а также σωτήρ 'спаситель' или σωτηρία 'спасение'. Этимологическая связь σῶζω, σωτήρ, σωτηρία с предыдущим корнем возможна, однако семантика «собрания» в этих словах этимологически или контекстуально не прослеживается. — *Прим. редакции (Н. П. Гринцер).*

Тень — это вечный профиль. Как ни разворачивай лица, фас не получишь. Драматургия — отпечаток, тень, и задача лицедейства — выстроить фас. Актер должен входить и выходить лицом к зрителю, постоянно направлять себя к залу.

Может, правда, существовать и нечто третье. Тактильные ощущения не различают профиль и фас — и перебивают зрительные. В них много соматического, даже эротического, они стирают дистанцию между знанием и опытом, за счет которых мы и много знаем и ограничиваем себя. Возможно, грядет средний — помимо классических направлений в искусстве — жанр, дающий эффект непосредственного восприятия.

В период юношеской тоски я давал себе задание: путешествовать по городу, не отрывая руки от стен, дверей, урн. Для меня за фасадом ничего не было, только по нему я догадывался о мозаичном присоединении одного дома к другому, официальном вскрытии города.

А. Васильев¹¹ сделал открытие: оказывается театр — самостоятельная субстанция. Но не будь всё самостоятельной субстанцией — люди, предметы, события — не будь всё премьерой, дурно или мастерски поставленной природой, — человек не смог бы существовать; ведь он понимает, что статики нет, что в неподвижном продолжается жизнь, дающая всякий раз моментальное соединение фаса и профиля в один отпечаток.

Театр должен втягивать в себя драматургию, делать ее ядром: действие выстраивается вокруг неподвижной, напряженно парящей кульминации. Таков закон построения любой, даже самой малой части вселенной.

Опыт зрителя — память на встречи с постоянным иноязычием. Приемы, одежда, музыка, еда — должны быть непривычны, это дает возможность по-новому высветить старое, изначальное, непреходящее, вырвать его из однообразия повседневности[.] Несопоставимы в обыденном элементы метафоры — в том числе, сценической — не дают хода мысли вдоль поверхности причинно-следственной логики; взгляды созерцателя пересекаются в точке, далеко отстоящей от «реального», физического плана.

Язык театра не филологический, а физиологический, записанный внутри, находящий отклик в человеке, не испорченном сумятицей мозговой игры. Подсоединиться к нему очень трудно, но именно за счет него, можно что-то сказать. Его слова, интонации слышны в людях. Его открывают, как континент, существующий независимо от первооткрывателя. Он подобен ветру, управляющему движениями человека, города, мира. <...>¹²

Граница его театра условна: артисты видоизменяют проходящий через них поток, точка отсчета /опоры?/ — сцена, которая, как это ни парадоксально — не принимает ничего внесценического, только глубинные, масштабные переживания профессионалов духа, поминутно творящих, открывающих космос.

¹¹ А. А. Васильев (род. в 1942 г.) — всемирно известный российский театральный режиссер, педагог, теоретик театра, создатель «Школы драматического искусства».

¹² Написано неразборчиво.

PONIZOVSKY, BORIS YU.

ONE CAN WRITE ABOUT THEATRE IN DIFFERENT WAYS

Publication, introduction and commentaries:

Senkina, Vera S.

PhD (Candidate of Science in Art Studies)

Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov (VGIK)

Russia, 129226, Moscow, Vilgelma Pika str., 3

Tel.: +7 (499) 181-00-54

E-mail: v.senkina@gmail.com

Abstract. We publish an essay, “One can write about theatre in different ways”, which was written by Boris Ponizovsky — theatre director, philosopher, theoretician and one of the leaders of Leningrad unofficial culture during the 1960s–1990s. In this text, its author explains the main points of his theater theory and the specifics of the theatrical language of his performances in comparison and in connection with the topography of Leningrad.

Keywords: theatre, improvisation, avant-garde, unofficial culture, Leningrad, Boris Ponizovsky

To cite this article:

PONIZOVSKY, B. YU. (2017). O TEATRE MOZHNO PISAT' PO RAZNOMU [ONE CAN WRITE ABOUT THEATRE IN DIFFERENT WAYS] (V. S. SENKINA, PUBL., INTRO., COMMENTARIES). *SHAGI / STEPS*, 3(3), 169–176. (IN RUSSIAN).

Received June 6, 2017

Перевод с англ. и комментарии:

Ермакова Алина Олеговна
студент, Liberal Arts, история
Тел.: +7 (495) 433-25-62

E-mail: lina.alina1996@yandex.ru

Ерёмина Софья Сергеевна
студент, Liberal Arts, история
Тел.: +7 (495) 433-25-62

E-mail: sofyaseremina@gmail.com

Абдулвасиев Муминшо Абдулвасиевич
студент, Liberal Arts, менеджмент
Тел.: +7 (495) 433-25-62

E-mail: muminshoam@gmail.com

Бережко Ирина Алексеевна
студент, Liberal Arts, реклама и связи с общественностью
Тел.: +7 (495) 433-25-62

E-mail: Beregol-25@mail.ru

Предисловие:

Неклюдова Мария Сергеевна
зав. кафедрой культурологии и социальной коммуникации,
ШАГИ РАНХиГС

Тел.: +7 (499) 956-96-48

E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82*

ОТ РАССВЕТА К ДЕКАДАНСУ (ПРОЛОГ)

Аннотация. Публикуется комментированный перевод фрагмента из книги американского критика Жака Барзена «От рассвета к декадансу: 500 лет культурной жизни Запада (с 1500 года до наших дней)» (2000), выполненный студентами РАНХиГС в рамках курсового проекта.

Ключевые слова: культура, культурная история, декаданс, эмансипация, модерн, великие книги

«**О**т рассвета к декадансу: 500 лет культурной жизни Запада (с 1500 года до наших дней)»¹ принято называть итоговым трудом Жака Барзена: к этому располагает и возраст автора, которому к моменту публикации книги было за

¹ Barzun J. From dawn to decadence: 1500 to the present: 500 years of Western cultural life. New York: HarperCollins, 2000.

девятию, и тематический охват, и дата появления тома, вышедшего на рубеже двух тысячелетий. Выигрышное сочетание всех обстоятельств указывает на продуманную издательскую стратегию. На протяжении более полувека Жак Барзен принадлежал к числу тех, кого принято именовать «публичными интеллектуалами», и его влияние на американскую культуру XX в. нельзя недооценивать.

Известный литературный и музыкальный критик, автор нескольких десятков книг (пять из которых вышли после «От рассвета к декадансу»), Барзен (1907–2012) не только был свидетелем своего времени, но и принимал активное участие в формировании общественных представлений о том, зачем нужны гуманитарные знания и в чем их суть. Значительная часть его карьеры была связана с Колумбийским университетом, где он вместе с Лайонелем Триллингом (еще одним влиятельным американским критиком середины XX в.) на протяжении многих лет вел знаменитый «Коллоквиум по важным книгам» (Colloquium on Important Books) — семинар, в рамках которого студенты читали и обсуждали литературные произведения, являющиеся частью западноевропейского канона. Несмотря на очевидное сходство с таким проектом как «Великие книги», колумбийский коллоквиум отличался эксклюзивностью, студенты проходили через жесткий отбор, и их участие в еженедельных обсуждениях текстов, проводившихся историком (Барзен) и филологом (Триллинг), было привилегией, которую надо было заслужить. В 1920-е годы, когда аналогичный курс был задуман Джоном Эркином, такая эксклюзивность отчасти компенсировала то, что воспринималось как снижение профессиональных стандартов, поскольку классика (а в основном это были именно античные памятники) изучалась не на языке оригинала, а в переводах. Когда в 1932 г. семинар возобновился под руководством Барзена (переименовавшего его в коллоквиум) и Триллинга, акцент постепенно сместился на более близкие периоды, и список книг уже охватывал сочинения XIX в. Но тематическое расширение отнюдь не предполагало внутренней «демократизации», тем более что с 1937 г. Колумбийский университет ввел обязательный курс по «гуманитарным дисциплинам» (the Humanities), знакомивший всех студентов с основными текстами западного литературного и философского канона.

«От рассвета к декадансу», конечно, не является прямым продолжением Колумбийского коллоквиума, поскольку и интересы, и деятельность Жака Барзена отнюдь не ограничивались преподаванием, от которого он отошел в 1970-е годы. Однако сама композиция книги, желание найти сквозные тематики и общие культурные импульсы (стремление к эмансипации, примитивизму и т. д.), встроить привычные «списки необходимой литературы» в смысловые системы — все это напоминает о тех задачах, которые неизбежно ставит перед собой преподаватель. Сюда же можно добавить характерное балансирование между элитарностью и демократизмом и выбор в качестве объяснительной модели «декаданса», что многие критики поспешили отнести за счет возраста и воспитания автора. Эта модель не только уместна в ситуации *fin de siècle*, но, в отличие от модели «прогресса», позволяет рассматривать как реализованные, так и не реализовавшиеся возможности, а потому обладает большим повествовательным потенциалом. Не говоря о том, что культурный пессимизм представляет собой форму культурной критики, без которой невозможно изучение гуманитарных дисциплин.

Публикуемый фрагмент из «От рассвета к декадансу» (р. xiii–xviii) был переведен студентами факультета Liberal Arts Института общественных наук РАНХиГС, обучающимися по той системе, которую Жак Барзен помогал создавать в далекие 1930-е годы.

ПРОЛОГ: ОТ НАСУЩНЫХ ПРОБЛЕМ К ПРЕДМЕТУ ЭТОЙ КНИГИ

С талкиваясь с выражением «наше прошлое» или «наша культура», читатель задается вопросом: «Кто это *мы*?». Тут каждый решает сам за себя: это один из признаков сегодняшнего разлада, поскольку невозможно сказать, какие люди или группы считают себя частью эволюции, о которой пойдет речь.

Такое положение дел обусловлено самой эволюцией. Наша культура находится в той периодической стадии развития, когда, в силу разных причин, у многих возникает желание отгородиться от прошлого. Одни испытывают отвращение к тем аспектам настоящего, которые кажутся чем-то вроде унаследованных родовых проклятий. Другие ожесточенно нападают на те или иные исторические периоды или делают вид, что их просто не было. Национальное, религиозное и культурное прошлое становится вопросом выбора; люди, чувствующие потребность «обрести корни», склонны находить их там, где за благорассудится. Культура уже обладает многовековой историей и продолжает свое развитие, а потому запас традиций и убеждений сверх изобилен.

Эта страсть к обособлению объясняет, почему многим кажется, что нам надо отречься от Запада. Однако никто не говорит, что должно или смогло бы его заменить. Так или иначе, представление о западной культуре как о чем-то неразрывном и однозначном никак не соответствует реальности. Запад всегда состоял из бесконечных противоположностей, будь то в религии, политике, искусстве, в моральных принципах и в этике, многие из которых сохраняются до сих пор, спустя века после их первого появления. Отречься — не значит освободиться от того, что ненавидишь; игнорирование прошлого не исключает возможность его влияния. Посмотрите на юношу, идущего по улице в наушниках: его внимание поглощено изобретением Маркони² и произведением звучащего композитора, т. е. он сопричастен к жизни и того и другого. Посетитель музея, рассматривающий Рембрандта, получает послание из XVII в. А яркий последователь Мартина Лютера Кинга может на секунду задуматься над именем своего кумира, которое напоминает о Реформации и соединяет XX век с XVI столетием.

Если взять наше обыденное существование, то каждый, получающий какую-либо из форм социальной помощи, здесь или за границей, выступает бенефициаром идей длинной череды теоретиков и активистов, среди которых мы находим такие непохожие друг на друга фигуры, как Флоренс Найтингейл³, граф Анри де Сен-Симон, Бисмарк и Бернард Шоу. Политический изгнанник, находящий принимающую его нацию очевидно более близкой ему по духу чем та, от которой он бежал, может вздохнуть полной грудью благодаря

² Гульельмо Маркони (1874–1937) — итальянский радиотехник и предприниматель, лауреат Нобелевской премии по физике за 1909 г., изобретатель беспроводной связи.

³ Флоренс Найтингейл (1820–1910) — «леди с лампой», сестра милосердия, общественный деятель Великобритании; повлияла на реорганизацию армейской медицинской службы, основы Международного общества Красного Креста; создательница школы для сестер милосердия при больнице Святого Фомы в Лондоне.

героическим усилиям тысяч мыслителей и деятелей, знаменитых или малоизвестных, мучеников или обычных людей, сообща бившихся за политические свободы, хотя во всем прочем они могли оставаться противниками.

Если новоиспеченный гражданин решит критиковать принявшую его страну, безнаказанно осуждая ее политику и политиков, то он может позволить себе такую роскошь благодаря Вольтеру, которому также пришлось уехать за границу для того, чтобы избежать гонений и остаться при своем мнении. Даже террорист, таранящий здание в какой-нибудь ненавистной ему стране на машине, начиненной взрывчаткой, является частью того, что он собирается разрушить: его оружие — труды Альфреда Нобеля и изобретателей двигателя внутреннего сгорания. Его цель была обоснована такими защитниками национального самоопределения, как президент Вильсон, и такими рационализаторами насилия, как Жорж Сорель⁴ и русский анархист Бакунин.

Видеть эти связи — значит понимать, что плоды западной культуры — права человека, социальные льготы, машинное оборудование — не появились просто так, как сорняки из земли; это труд бесчисленных рук и умов.

Я упомянул известные имена, но у них были свои, не столь знаменитые предшественники, а затем последователи, которые упорно цеплялись за их идеи и повторяли их, пока они не стали общепризнанными. Непрерывающаяся энергия этих деяний и есть «живое прошлое»; они составляют суть того, что сейчас называется «культурой».

* * *

«Культура» — какое слово! Еще пару лет назад оно подразумевало две или три взаимосвязанные вещи, легко понимаемые и отличающиеся друг от друга. Сейчас же это универсальный жаргонизм, который покрывает широкий спектр пересекающихся понятий. Люди говорят и пишут о культуре разных сегментов общества начиная с контркультуры и многочисленных субкультур: этнической, корпоративной, подростковой и современной. В редакционной статье «New York Times» говорится о культуре городской полиции, а в колонке о путешествиях проводится различие между культурой путешественников на самолетах и на автобусах. Сходным образом разрыв между «двумя культурами», научной и гуманитарной, предстает, не побоюсь этого сравнения, как «культурная несовместимость» мужа и жены, итогом которой становится развод. Художники не просто испытывают соблазн присоединения к протестной культуре, а считают это своей обязанностью, так как художник по определению должен быть «врагом своей культуры», но одновременно (как на другой странице расскажет тот же журнал) и «продуктом собственной культуры». Последним словом в образовании является мультикультурализм, а в сфере развлечений высшей похвалой считается характеристика «межкультурное событие». Мировая арена, в свою очередь, пестрит предупреждениями экспертов об уже разгорающихся культурных войнах.

Под всей этой кучей значений погребена «культура» как воспитание ума. На вашем журнальном столике может лежать энциклопедия — тысячи культурных фактов в книжном переплете, — но вызывает сомнение, сможет ли этот

⁴ Жорж Сорель (1847–1922) — французский философ и публицист, автор «Размышления о насилии» (1906).

золотой фонд информации самостоятельно взрастить цельный ум, развивать его изо дня в день и освобождать от провинциализма. Один мудрец сказал: «Культура — это то, что остается после того, как вы забыли все, что хотели узнать». Как получилось, что культура (в самом базовом смысле, идущем от аграрной метафоры) утратила авторитет и оказалась обременена значениями, для которых имеются другие подходящие слова? Эти внезапно сфабрикованные мини-культуры очевидно являются фиктивными. Но они симптоматичны для уже упомянутой тенденции к сепаратизму, который возникает из-за того, что люди постоянно натываются друг на друга, на каждом шагу сталкиваясь с принуждением, когда кто-то или что-то постороннее, будь то техника или правила бюрократии, навязывают им свою волю. Отсюда и желание сбиться в маленькие группки со схожим образом жизни.

Но надежда таких небольших сообществ на облегчение своего положения — утопия, поскольку они отнюдь не независимы. Их «культура» состоит исключительно из локальных обычаев и традиций, индивидуальных или институциональных привычек, классовых манер и предубеждений, языка или диалектов, воспитания или профессии, вероисповедания, взглядов, моды и суеверий или же, в конце концов, основана на сходстве темперамента. Если различные сопряжения таких элементов следует назвать одним словом, то это *этнос*. Пресса, не говоря уже о медиа, со своей любовью к терминам греческого происхождения, могла бы быстро ввести его в оборот.

* * *

Но какова суть культуры в широком смысле слова? Если посмотреть на эволюцию искусства, науки, религии, философии и общественной мысли, то, как я надеюсь показать, за последние 500 лет населявшие Запад народы дали миру нигде ранее не встречавшиеся идеи и институты. Как уже говорилось, это было единство огромного разнообразия. Запад никогда не был «чистопородной» цивилизацией, но всегда широко заимствовал у других, черпая силы в разногласиях и оригинальности. Несмотря на хаотичность и конфликты, он шел к определенным целям, т. е. стремился к единству. Теперь, когда они достигнуты в максимально возможной мере, это стало залогом его распада. В неразрешимых противоречиях нашего времени — национализме, индивидуализме, выступлениях за или против высокого искусства, строгой морали и религиозной веры — угадывается предвестие конца.

В наши дни индивидуум обладает многочисленными правами, включая право делать то, что считает нужным, без препятствий со стороны властей. И каждое из существующих прав принадлежит всему живому: нелегальным иммигрантам, школьникам, преступникам, детям, растениям и животным. Такая всеобщая независимость, результат бесчисленных сражений, является отличительной чертой Запада. Э м а н с и п а ц и я — одна из культурных тем эпохи и, вероятно, наиболее характерная. Естественно, это приводит к большим ограничениям, чтобы права одного человека не нарушали права другого.

Наряду с эмансипацией существует другая тенденция, п р и м и т и в и з м, т. е. снова и снова возникающее стремление избавиться от сложных механизмов развитой культуры. Именно оно было основным стимулом протестантской Реформации, а затем, задолго до Руссо, возродилось в культе «благо-

родного дикаря». Дикарь со своими простыми верованиями — это здоровый, высокоморальный, безмятежный и, в общем-то, более достойный человек, нежели цивилизованный, которому приходится интриговать и обманывать ради собственного процветания. Это утопическое представление возвращается в конце XVIII в.; затем оно звучит в конце XIX в. в книге Эдуарда Карпентера «Цивилизация: ее причины и излечение»; проявляется в протестном движении 1960-х годов, когда молодежь ищет освобождения от цивилизации в коммунах и считает, как «дети цветов», что «all you need is love».

На протяжении пяти интересующих нас веков насчитывается дюжина таких тенденций. Они не являются ни «историческими силами», ни «причинами» того или иного процесса, но обозначают те желания, принципы, цели, которые скрываются за событиями и общественными движениями и порой воплощаются в устойчивых институтах. Я подчеркиваю это тематическое единство и преемственность не для того, чтобы предложить новую философию истории в духе Маркса, Шпенглера или Тойнби. Они считали, что история, будучи движима некой силой, стремится к единственной цели. Я остаюсь историком, иначе говоря, рассказчиком, который пытается распутать замысловатый сюжет, сотканный из поступков мужчин, женщин и подростков (о которых тоже не стоит забывать), чьи желания и являются движущей силой истории. Этот сюжет усложняют материальные условия, его результаты непредсказуемы, и никогда не бывает единого предвидимого исхода.

Такой рассказ всегда ведется не только о событиях и тенденциях, но и о личностях. Поэтому тут будут встречаться портретные зарисовки как вроде бы известных, так и не всегда памятных персонажей. Конечно, мы столкнемся с Лютером и Леонардо, с Рабле и Рубенсом, но также с Маргаритой Наваррской⁵, Марией де Гурне⁶, Кристиной Шведской⁷ и рядом аналогичных фигур из других веков. Они предстают перед нами как личности, а не просто как действующие лица, поскольку история занимается конкретным и определенным, а не общим и абстрактным. Историки предлагают обобщения и дают имена «периодам» и «тенденциям» лишь для упрощения запоминания. Сама по себе история — это мысли и поступки когда-то живших на земле людей.

Но почему такой рассказ должен обязательно завершиться? В буквальном смысле, он, конечно, не обрывается и не рушится: Декаданс подразумевает всего лишь упадок. Это не значит, что те, кто живут в такой период, отличаются недостаточной энергией, талантом, или нравственностью. Напротив, это время действий, полное глубоких переживаний, но также исполненное беспокойства, поскольку утрачено четкое представление о дальнейшем пути и ощущение открытых возможностей. Все формы искусства, как и формы жизни, кажутся изжитыми, а стадии развития — уже пройденными, институты функционируют с трудом. Однако повторение и разочарование невозможно считать приемлемым результатом; скука и усталость — вот величайшие двигатели истории.

⁵ Маргарита Наваррская (1492–1549) — сестра французского короля Франциска I, одна из первых женщин-писательниц во Франции, создавшей «Гептамерон» (1558).

⁶ Мария де Гурне (1565–1645) — названная дочь Мишеля де Монтеня и его последовательница; автор работ «Равенство мужчин и женщин» (1622) и «Женское горе» (1626).

⁷ Кристина Шведская (1626–1689) — королева Швеции.

Закономерно возникает вопрос, как историк определяет, что наступил период Декаданса? На это указывают откровенные признания в неудовлетворенности, поиск новой религии и веры. Так, недавно на христианский Запад пришли буддизм, ислам, йога, трансцендентальная медитация, Церковь объединения Муна и множество других культов, включая те, что ведут к групповым суицидам. Светское сознание воспринимает старые идеалы как безнадежно устаревшие, а потому практические цели превращаются в догмы, подкрепляемые жестокими действиями, будь то борьба с атомным оружием, глобальным потеплением или абортами, защита окружающей среды (вспомним, например, проект «Верните волка»), продвижение органических продуктов или декларативное неприятие науки и технологий. За этим негативизмом стоит стремление к примитивизму.

Активизм такого рода вбирает в себя всю потребность в действии, которая существует в застывшем обществе; любое действие правительства во имя общественного блага вызывает сопротивление на уровне города, провинции или целой нации. Всегда найдется группа людей — неважно, организованная или спонтанно сложившаяся, — которая готова выступить с противоположными правительственным, но столь же разумными аргументами. В результате мы имеем размытую враждебность к настоящему положению вещей, что объясняет упорное использование презрительных приставок *анти-* и *пост-* («антиискусство», «постмодернизм») и частые обещания «обновить» тот или иной институт. Кажется, что стоит избавиться от уже существующего, как сразу появится что-то новое.

* * *

Но даже если мы согласимся, что «наша культура» идет к концу, то почему именно отрезок в 500 лет? Что делает его целостным явлением? В качестве точки отсчета берется 1500-й год: с незапамятных времен он считался началом Нового Времени, и доводы в пользу такого выбора будут изложены в первых главах. Попутно читатель заметит, что отрезок в 500 лет или более мы именуем эрой: это достаточное количество времени для того, чтобы развивающаяся культура успела осуществить свои возможности. Период и эпоха охватывают более короткие отрезки.

Четкое следование этому правилу помогает прояснить ситуацию с понятием *модерн*, которое служит определением и той эпохи, что идет за Средними веками, и плохо определяемого периода, когда на свет появился «модернизм», датирующийся то 1880-м, то 1900-м, то 1920-м годом. Деления внутри «Нового Времени» будут заметно отличаться от тех, что можно видеть в учебниках, предметом которых, как правило, является всеобщая история. Взгляд на культуру требует другой расстановки. Три отрезка, каждый длиной приблизительно в 125 лет, проведут нас от Лютера к Ньютону, от Людовика XIV к гильотине и, наконец, от Гёте к Арсенальной выставке в Нью-Йорке (международной выставке современного искусства). Четвертый и последний отрезок охватывает период вплоть до сегодняшнего дня.

В оправдание такого деления скажем, что ключевыми вопросами первого периода (1500–1660) стали вопросы религии; второго (1661–1789) — статус личности и способов правления; третьего (1790–1920) — достижение социального и экономического равноправия. Последний период является суммой всех этих тенденций.

Каковы признаки новой эпохи? Появление или исчезновение живых воплощений определенных функций. Оглянитесь вокруг: куда пропали глашатаи? Где все те бездельники, что наблюдали за травлей медведей или смеялись у ворот Бедлама⁸? Разве сейчас кто-нибудь использует слово *благородный*, дабы восхвалить человека, или же, как Джон Рёскин, классифицировать типы искусства? Посмотрите на посвящение в книге: куда исчезли три или четыре страницы, наполненные лестью к лордам? Каждая из этих утраченных особенностей — признак изменений, произошедших в сфере технологий, в нравственном отношении, в социальной иерархии и в системе поддержки литературы.

Памятуя об этом, газеты любят порассуждать о так называемой свалке истории — понятие, которое позаимствовано у Августина Биррелля, английского писателя и члена Парламента, а отнюдь не Карла Маркса, как они ошибочно полагают. На деле эта свалка куда менее обширна, чем принято считать. На протяжении последних пяти столетий мы нередко видим повторы и возвращения к прошлому. Чтобы в этом убедиться, достаточно отметить нынешнее возрождение живого интереса к текстам Библии и к жизни Иисуса. Или же другой живчик, который мог бы попасть на свалку истории, но как-то уцелел: я имею в виду астрологические прогнозы в ежедневных газетах. Противостояние шаблонов редко заканчивается полноценной победой одной из сторон: побежденный выживает и продолжает сражаться. Борьба никогда не прекращается.

Мы исходим из опыта Запада, предполагающего отважную готовность принимать другие народы, поиск экзотической новизны, бесконечный внутренний конфликт между господствующими философиями, регулярное появление достаточно глубоких изменений, которые позволяют говорить об исторических эпохах, а потому может показаться непоследовательным рассуждать о единой культуре, охватывающей половину тысячелетия. На деле тут нет никакого противоречия. Единство не значит единообразие, а самобытность совместима с изменениями. Никто не ставит под сомнение целостность личности одного человека с младенчества и до старости. Даже во время гражданской войны, когда разорваны все социальные и политические узы, культурные связи по-прежнему прочны и продолжают соединять противостоящие стороны. Обе говорят на одном и том же языке, борются с одинаковыми проблемами, имеют общее, полное ошибок прошлое. Обе находятся на одном уровне цивилизационного развития. Семья, тип правления, моральные нормы также не различаются. Они даже используют одинаковое оружие, похожим образом организуют войска, носят форму из одинакового материала, а наименование чинов и использование знамен и вовсе имеет общий смысл.

Последний вопрос: неужели идеи действительно обладают силой? Скептицизм в отношении их влияния на историю всегда был свойствен людям определенного склада. «Искусство и мысль должны применяться в надлежащих местах. Королева Елизавета I внесла бóльший вклад в формирование повседневной жизни современного англичанина, чем Шекспир», — скажет скептик. При детальном анализе этого высказывания критик мог бы заметить, что едва

⁸ Психиатрическая Бетлемская королевская больница.

ли не главной проблемой правления Елизаветы I была угроза, исходившая от новых верований и их носителей — протестантов, боровшихся против католических соотечественников, т. е. конфликт тоже находился в плоскости идей.

Если последние пять столетий и можно рассматривать как единую эпоху, то только благодаря крепкой памяти, опирающейся на практику упорного ведения исторических записей. Наше особое отношение к истории, наша привычка спорить из-за нее превращают события в идеи, обладающие собственной силой. И такой тип обращения с прошлым возникает именно тогда, когда мы вступаем в «Новое Время».

JACQUES BARZUN

FROM DAWN TO DECADENCE (PROLOGUE)

Translation and commentaries:

Abdulvasiev, Muminsho A.

*Undergraduate Student,
Management Major, Liberal Arts College
Tel.: +7 (495) 43-32-562*

E-mail: muminshoam@gmail.com

Berezhko, Irina A.

*Undergraduate Student,
Advertising and Public Relations Major,
Liberal Arts College
Tel.: +7 (495) 433-25-62*

E-mail: Beregol-25@mail.ru

Yermakova, Alina O.

*Undergraduate Student,
History Major, Liberal Arts College
Tel.: +7 (495) 433-25-62*

E-mail: lina.alina1996@yandex.ru

Yeryomina, Sofia S.

*Undergraduate Student,
History Major, Liberal Arts College
Tel.: +7 (495) 433-25-62*

E-mail: sofyaeremina@gmail.com

Introduction:

Neklyudova, Maria S.

*Chair, Department of Cultural Studies and Social Communication,
School of Advanced Studies in the Humanities
Tel.: +7 (499) 956-96-48*

E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82*

Abstract. We present a short excerpt from Jacques Barzun's book *From dawn to decadence: 1500 to the present: 500 years of Western cultural life* (2000), translated and commented by undergraduate students of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration as part of a course assignment.

Keywords: culture, cultural history, decadence, emancipation, Modernity, Great Books

To cite this article:

BARZEN, ZH. (2017). OT RASSVETA K DEKADANSU (PROLOG) [FROM DAWN TO DECADENCE (PROLOGUE)]. TRANS. FROM BARZUN, J. (2000). *FROM DAWN TO DECADENCE: 1500 TO THE PRESENT: 500 YEARS OF WESTERN CULTURAL LIFE*, XIII–XVIII. NEW YORK: HARPERCOLLINS] (M. S. NEKLYUDOVA, INTRO.; M. A. ABDULVASIEV, I. A. BEREZHKO, A. O. YERMAKOVA, S. S. YERYOMINA, TRANS. AND COMMENTARIES). *SHAGI / STEPS*, 3(3), 177–186. (IN RUSSIAN).

Received June 5, 2017

Автор предисловия, перевода и примечаний:

Неклюдова Мария Сергеевна

PhD

зав. кафедрой культурологии и социальной коммуникации,

ШАГИ РАНХиГС

Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82

Тел.: +7 (499) 956-96-48

Email: neklyudova-ms@ranepa.ru

«РАЗГОВОР С ГОСПОДИНОМ ДЕ КАНДАЛЕМ» И ДВА ПИСЬМА

Аннотация. Публикуется комментированный перевод нескольких эссе французского писателя-моралиста XVII в., Шарля де Сен-Дени, сеньора де Сент-Эвремона (1613–1703). Первое, «Разговор с господином де Кандалем», посвящено событиям и придворным интригам эпохи Фронды. Два других, шутливые письма на галантные темы, обсуждают проблемы лучшей религии для супруги и социальные достоинства кастрации.

Ключевые слова: диалог, эссе, Фронда, галантность, Сент-Эвремон

Шарль де Сен-Дени, сеньор де Сент-Эвремон происходил из небогатого и незнатного рода, и до 1661 г. его жизненный путь был вполне предсказуем: обучение в коллеже, открывавшее возможность административной карьеры, выбор военного поприща, участие в многочисленных кампаниях, поиск могущественных покровителей, светские развлечения и скромные литературные опыты. Но опала и арест суперинтенданта Никола Фуке сделали Сент-Эвремона политическим изгнанником и одним из крупных писателей-моралистов конца XVII в. В отличие от многих современников, также попадавших в опалу и, как правило, активно добивавшихся прощения и возвращения во Францию, он не смог сжиться с «веком Людовика XIV» ни в политическом, ни в религиозном, ни в эстетическом плане, а потому, даже когда его стали звать на родину, предпочел провести остаток дней в Англии.

Сочинения Сент-Эвремона до сих пор не систематизированы; большая их часть циркулировала в рукописном виде и попадала в печать без участия автора, принципиально не интересовавшегося их судьбой. Когда к концу столетия его имя стало пользоваться известностью, издатели начали приписывать ему чужие тексты и даже публиковать якобы написанные им мемуары. На рубеже XVII и XVIII вв. Пьер Демезо попытался собрать полный корпус подлинных произведений Сент-Эвремона и, пользуясь личным знакомством с автором, избавиться не только от фальшивок, но и от раз-

ночтений. К сожалению, это, с одной стороны, побудило писателя начать перерабатывать юношеские сочинения, внося еще большую путаницу, а с другой — не слишком прояснило общую ситуацию, поскольку Сент-Эвремон умер до выхода многотомника, в который, по мнению современников, Демезо включил немало сомнительных с точки зрения авторства опусов. Повторные попытки отделить апокрифы от оригинальных текстов были предприняты уже в XX в.; их результатом стало несколько разрозненных изданий сочинений Сент-Эвремона, включающих в основном прозаические наброски, кажущиеся публикаторам наиболее интересными с исторической и литературной точек зрения. Это во многом вкусовой отбор, поскольку за рамками сборников остались многочисленные стихотворные послания «на случай», которые действительно трудно считать поэзией в современном смысле слова, хотя без них литературный портрет Сент-Эвремона безусловно неполон.

Публикуемые ниже сочинения представляют несколько микрожанров, практиковавшихся Сент-Эвремоном. Один из них — беседа, генеалогически восходящая к платоновским диалогам, но пропущенная через призму ренессансной новеллистики и эстетики салонного разговора XVII в. «Разговор с господином де Кандалем» предположительно датируется 1669–1670 гг., когда Сент-Эвремон находился в Голландии. Тематически, ситуативно и, возможно, хронологически он близок к более известной «Беседе г-на маршала д'Окенкура с отцом Кане», но полностью лишен бурлескных черт. В обоих случаях действие происходит в эпоху Фронды, которую Сент-Эвремон, несмотря на скептическое отношение к политике кардинала Мазарини, провел в лагере сторонников королевского двора. Такой выбор был отчасти продиктован разрывом с принцем де Конде, который за пару лет до описываемых событий отказал ему в своем покровительстве. «Разговор с господином де Кандалем» едко и отчасти цинично описывает механику клиентелы, когда обычный дворянин (каким был Сент-Эвремон) вынужден изучать характер аристократического патрона, подстраиваться под его привычки и скрывать собственные чувства. Однако именно этот опыт несвободы делает нижестоящего незаменимым советчиком в том, что касается стратегии и тактики продвижения при дворе: отсюда отдаленное сходство «Разговора» с известным трактатом Николая Фаре «Достойный человек, или Искусство нравиться при Дворе» (1630).

В отличие от комических диалогов маршала д'Окенкура и преподобного отца Кане, на беседе между Сент-Эвремоном и герцогом де Кандалем лежит тень будущих событий — безвременной и в общем-то бесславной кончины молодого герцога и опалы автора, который в последующие годы станет объектом недоброжелательства кардинала Мазарини. Отсюда, по-видимому, переизбыток максим и моральных рассуждений, а также появление целой галереи портретов современников, стилистически и композиционно напоминающие соответствующие пассажи в мемуарах кардинала де Реца. Похоже, что «Разговор» был попыткой перейти от условно исторических диалогов к жанру полноценных воспоминаний. Сент-Эвремон даже позволяет своему альтер эго пророчествовать, предсказывая будущую судьбу герцога де Ларошфуко, что нехарактерно для других его сочинений, которые, напротив, построены как зарисовки с натуры и по горячим следам.

Еще один любимый Сент-Эвремоном жанр представлен двумя письмами, одно из них адресовано юному пажу госпожи де Мазарен, другое — неизвестному корреспонденту. По поводу первого среди исследователей идет негромкий, но ожесточенный спор о том, в какой мере автор имел право советовать ребенку — даже в шутку — подвергнуться кастрации ради сохранения красоты голоса. Не будем входить в детали, они не

имеют особенного смысла, поскольку адресация этих писем вполне условна. Сейчас, когда опубликована часть приватной и деловой корреспонденции Сент-Эвремона, трудно сомневаться в том, что перед нами — эссе в форме писем, обращенные к широкому кругу общих знакомых, где имя является отсылкой к определенной ситуации. В случае «Письма господину ***» это выбор между женой-протестанткой и женой-католичкой, а в «Письме юному Дери» — между «быстрой операцией» и отсутствием карьеры. Оба сочинения сто́ит рассматривать в контексте известных «галантных вопросов», широко обсуждавшихся в парижских салонах, которые порой предлагали неразрешимые дилеммы. Не будем забывать и о том, что, по примеру Монтеня, Сент-Эвремон порой использовал прием, противоположный острашению, снимая дистанцию между обыденными практиками и общественными табу. Если автору «Опытов» было позволено защищать каннибализм, то почему бы его последователю не замолвить слово за кастрацию или за мужскую «дружбу без дружбы», как сказано в другом эссе.

Переводы выполнены по изданиям: 1) «Разговор с г-ном де Кандалем» — *Œuvres de Monsieur de Saint-Evremond, avec la Vie de l'auteur; par Mr. Des Maizeaux, Membre de la Societé Royale. Nouvelle Edition. S/1, 1753. Т. III. P. 152–180*; 2) «Письмо г-ну ***» — *Véritables œuvres de M. de Saint-Évremond, publiées sur les manuscrits de l'auteur. Seconde Edition. Londres, 1706. Т. I. P. 157–159*; 3) «Письмо юному Дери» — *Œuvres de Monsieur de Saint-Evremond, avec la Vie de l'auteur; par Mr. Des Maizeaux, Membre de la Societé Royale. Nouvelle Edition. S/1, 1753. Т. V. P. 78–80*.

Разговор с г-ном де Кандалем¹

Я не стремлюсь занимать публику своей персоной. Людям нет нужды знать о моих заботах и невзгодах, но вряд ли кто осудит или не сможет удержаться от недовольства, если я поделюсь размышлениями о своей прошлой жизни и от тяжелых дум обращусь к мыслям чуть менее неприятным. Однако нелепо все время говорить о себе, даже если с самим собой, а потому многие достойные особы будут причастны к этой речи, которая порадует меня более других бесед, которые я веду, с тех пор как лишился разговоров г-на д'Обиньи².

Когда г-н Принц был заключен в тюрьму³, я водил близкое знакомство с господином де Кандалем. Знакомство это завязали удовольствия и поддерживала простая приятность, без примеси каких-либо намерений и интересов. До этого он жил в тесной дружбе с де Море и шевалье де Ла Вьевилем⁴, и

¹ Луи-Шарль-Гастон де Ногаре, маркиз де Ла Валетт, герцог де Кандаль (1627–1658), внук знаменитого герцога д'Эпернона, фаворита Генриха III, и сын незаконнорожденной дочери Генриха IV. Его отец, герцог д'Эпернон, в это время был губернатором Бургундии.

² Луи Стюарт, аббат д'Обиньи (1619–1665), английский католик, практически всю жизнь проведший во Франции; вернулся на родину в 1660 г. в качестве капеллана супруги Карла II.

³ Принцы крови Людовик II де Бурбон, принц де Конде (1621–1686), он же г-н Принц, и его брат Арман де Бурбон, принц де Конти (1629–1666), а также приходившийся им зятем Генрих II д'Орлеан, герцог де Лонгвиль (1595–1663), были арестованы в январе 1650 г.

⁴ Антуан дю Бек-Креспен, граф де Море (ум. в 1658 г.), брат маркиза де Варда (см. ниже); Анри де Ла Вьевиль (ум. в 1652 г.), мальтийский кавалер, один из сыновей герцога де Ла Вьевиля.

де Виней⁵ с вполне заслуженной насмешливостью окрестил этот союз Лигой. Действительно, у них было несметное количество пустяковых секретов; из всего они делали тайну и по десять раз на дню уединялись, не получая ни малейшего удовольствия от общения друг с другом, кроме того, что им давало противопоставление себя всем прочим. Я входил в этот круг, но не был причастен к их откровениям, которые в итоге оборвались без всякой ссоры.

Господин де Вард⁶, отбывая в армию, оставил в Париже возлюбленную, которая была столь же мила, сколь искушена в светскости; она была любима и любила, и, поскольку ее нежность иссякла с первой любовью, в ней более не было истинной страсти: ее интрижки происходили лишь из пристрастия к галантности, и вела она их с большим искусством, создавая иллюзию естественности и выдавая ловкость своего ума за искренность чувств. Ее история была известна, и она не пыталась безнаказанно изображать неприступную добродетель, вместо этого она сменила не слишком блестящий образ жизни, к которому была принуждена, на замкнутое существование и с большим тщанием поддерживала искусственную небрежность. Она не ездила в Лувр, чтобы отбивать поклонников у молодых красавиц, слава которых гремит в свете; нет, она искусно завлекала их к себе и прилагала не меньшие усилия к тому, чтобы, приобретя поклонника, удержать его при себе. Ему не позволялось даже из вежливости поддерживать отношения с женщинами, пускай и не самыми привлекательными; а обычная дружба с мужчинами рождала упреки в том, что она отнимает часть нежности, причитающейся ее любви. Частные увеселения вызывали подозрения в наличии другой привязанности, в многоядных развлеченьях она видела угрозу забвения, но пуще всего восставала против обедов у командора⁷, где царил дух вольности, враждебный нежным страстям; наконец, если не все ваши заботы были посвящены ей и только ей, она начинала сетовать на то, что вы ее забыли, и поскольку она уверяла, что полностью принадлежит вам, то хотела, чтобы и вы полностью принадлежали ей.

Будучи далеко, господин де Вард не мог долго сохранять за собой возлюбленную такого нрава. Она постаралась попасться на глаза молодому господину де Кандалю, и поговаривают, что ее намерения родились до встречи и связанных с нею впечатлений и что она подумывала о том, чтобы завладеть им еще до того, как состоялось знакомство. Господин де Вард был чувствителен к этой перемене как к утрате весьма дорогого для него удовольствия; но, будучи человеком достойным, не стал раздувать эту историю и взирал на господина де Кандалья с негодованием соперника, никогда не примешивая к этому ненависти врага.

Де Море, чья серьезность заставляла во всем искать честь, почел себя оскорбленным в лице своего брата и принял за настоящую обиду то, что заинтересованная сторона восприняла как обычную неприятность. Сначала он

⁵ Луи Ардье, сьер де Виней (ум. в 1681 г.), секретарь герцога де Ларошфуко. Упоминается в мемуарах кардинала де Реца.

⁶ Франсуа-Рене дю Бек-Креспен, маркиз де Вард (ок. 1621–1688).

⁷ Имеется в виду Жак де Сувре (1600–1670), мальтийский кавалер, брат госпожи де Сабле, по некоторым версиям — один из членов пресловутого «Ордена склонов», т. е. узкого круга гурманов, которые по вкусу вина могли определить не только происхождение лозы, но и на каком склоне она росла.

взял высокий тон, но, видя, что его негодование не одобряется светом, изменил свои речи, но не поведение. Он сетовал, что не имел счастья привлечь к себе взгляды особы, которую он столь почитал всю свою жизнь; что господин де Кандаль недостойн сожалений, поскольку легко найдет друзей, более достойных его расположения; ему же, де Море, с тяжелой душой придется подыскивать себе тех, на которых он сможет действительно положиться. Такие речи он держал перед всем миром, с той ложной скромностью, которая куда больше обнаруживает высокое мнение о своей персоне, чем нескрываемая уверенность. Что касается шеваляе де Вьевиля, он почитал себя не менее обиженным, чем де Море, и, отчасти из желания ему угодить, отчасти по живости характера, воодушевлял его на дальнейшие жалобы.

Я продолжал видеться с господином де Кандалем, как и раньше, и, поскольку ему всегда был необходим наперсник, вскоре мне были доверены его жалобы на поведение сих господ и, чуть позже, его страсть к госпоже де Сен-Лу⁸. В пылу новой доверительности он не мог без меня обходиться, по секрету сообщая множество мелочей, столь дорогих для влюбленных и совершенно безразличных для тех, кому приходится их выслушивать. Я принимал их как настоящие тайны, внутренне полагая их докучливыми пустяками. Но господин де Кандаль обладал приветливым нравом, я находил его поведение любезным, и весь его облик был отмечен таким благородством, что мне доставляло удовольствие на него смотреть, хотя слушать было мало радости. Вплоть до этого времени я поддерживал с ним знакомство без задней мысли. Но, увидев, что ум его в моем распоряжении (если позволено так сказать), я подумал, что было бы неплохо привлечь к себе персону, которой со временем предназначено играть значительную роль⁹. И тогда я принялся пристально его изучать, не забывая затрагивать все то, к чему он должен быть наиболее чувствителен. Я хвалил его возлюбленную, не обнаруживая собственных чувств, поскольку находил ее в высшей степени привлекательной; я бранил поведение де Море и шеваляе де Ла Вьевиля, которое, по моему мнению, было лишено какого-либо резона.

Есть честная вкрадчивость, которой могут пользоваться даже те, кому чуждо притворство; есть любезность, которая в равной мере далека и от льстивости, и от грубости. Поскольку господин де Кандаль обладал страстной душой, я старался примешивать к нашим беседам все самое нежное, что было мне известно. Кротость его ума выражалась в деликатности, и эта скромная деликатность давала ему способность разбираться в тех вещах, которые не требовали углубленных знаний. Помимо природного расположения, его ум склонялся к этому и в силу воспитания, и я намеренно снабжал его такими темами, в которых он мог проявить этот тип соображения. В итоге мы расставались без того отвращения, которое появляется в конце разговора; и, будучи доволен мною за то, что я доволен им, он умножал свою дружбу по мере того, как все более себе нравился.

Тем, кто стремится подчинить себе умы, редко удается утвердить превосходство собственных способностей, не дав при этом почувствовать тяжесть властного нрава. Заслуги не всегда производят отрадное впечатление на са-

⁸ Диана де Шастенье де Ла Рош-Позе, вдова финансиста Никола Ле Паж де Сен-Лу.

⁹ Сент-Эвремон существовал старше Кандаля: в 1650 г. тому всего 23 года, тогда как Сент-Эвремону — 37 лет. Это отчасти объясняется та менторская позиция, которую он занимает по отношению к юному вельможе.

мых достойных людей; всякий ревнует о своих достижениях, вплоть до того, что с трудом терпит чужие. Взаимная любезность обычно позволяет примирить разные устремления, но, поскольку при этом приходится столько же отдавать, сколько и получать, за удовольствие выслушивать лестные слова порой приходится дорого платить, заставляя себя нахваливать собеседника. Но тот, кто хочет быть одобряющим и не заботится о получении одобрения, по моему мнению, одалживает вдвойне: и воздаваемой им хвалой, и отсутствием необходимости ее возвращать. Один из величайших секретов близкого общения — как можно больше обращать людей к честному самолюбию. Если уметь кстати к ним подойти и помочь им обнаружить у самих себя таланты, которыми они не пользовались, они проникаются благодарностью за ту тайную радость, которую испытали, открыв в себе новое достоинство, и уже не могут без нас обойтись, поскольку мы становимся им необходимы для того, чтобы нравиться самим себе.

Возможно, мне не стоит оставлять частные предметы, чтобы размышлять о вещах более общих. Если бы мне предстояло говорить с публикой о делах первостепенной важности, то я был бы более скрупулезен. Но поскольку я беседую сам с собой о малосущественных материях, то по отношению к самому себе я поступаю так же, как поступал с другими: стремлюсь самому себе нравиться и, со всей возможной ловкостью, извлекаю из собственного ума те мысли, которые приносят мне удовлетворение. Я стремлюсь дать волю собственной прихоти, не доводя ее до экстравагантности, поскольку следует в равной мере избегать разнузданности и принуждения; чтобы восстановить хоть какой-то порядок, возвращаюсь к начатому мною рассказу.

Когда господин Принц оказался в заключении, то двор поспешил отправиться в Нормандию, чтобы прогнать оттуда госпожу де Лонгвиль¹⁰ и вырвать у креатур ее семейства управление теми местами, которые были у них в руках. Я принимал участие в этой поездке вместе с господином де Кандалем, и на протяжении двухдневного путешествия по дурной погоде и дурным дорогам мы поддерживали почти непрерывную и приятную своим разнообразием беседу.

Истощив тему его страсти, затем поговорив о чужих страстях и о всевозможных удовольствиях, мы незаметно перешли к тому несчастному положению, в котором, после стольких почестей и славы, оказался господин Принц. Я заметил, что столь великий и несчастный принц достоин всеобщего сожаления; что хотя его поведение по отношению к королеве, по правде сказать, было не слишком почтительным, а по отношению к господину кардиналу — почти несносным, но это все были проступки в отношении двора, а не преступления против государства, из-за которых можно было бы позабыть важность оказанных им услуг; что господин кардинал устоял благодаря его поддержке, и Его Преосвященство обязан ему властью, которая сейчас употреблена на то, чтобы его погубить; что Франция, вероятно, погибла бы, если бы в начале регентства он не одержал бы победу в битве при Рокруа; что после сражения при Лансе двор в его отсутствие наделал массу ошибок и был им спасен при осаде Парижа¹¹; что при всех заслугах он вызвал неудовольствие лишь властностью

¹⁰ Сестра принцев де Конде и де Конти, Анна-Женевьева де Бурбон-Конде, пыталась поднять восстание в Нормандии, где губернатором был ее супруг, герцог де Лонгвиль.

¹¹ Битва при Рокруа (май 1643 г.) — одна из первых и самых громких побед Конде, утвердившая его репутацию полководца; сражение при Лансе (август 1648 г.), произошедшее уже во время так называемой парламентской Фронды, укрепило престиж двора и одно-

своего нрава, над которым он не властен, хотя всеми намерениями и поступками он служил королю и величию государства. «Не знаю, — добавил я, — что может выиграть двор от его заключения, но у меня нет сомнений, что испанцы не могли мечтать о более благоприятном развитии событий».

«Я много обязан, — сказал господин де Кандаль, — я много обязан господину Принцу за неоднократно выказываемую им любезность по отношению ко мне, несмотря на то что он в ссоре с господином д'Эперноном, моим отцом¹². Возможно, я был даже слишком чувствителен к незначительным знакам внимания, и знаю, что меня корят в некотором небрежении интересами моего дома. Все эти толки не помешали мне оставаться его покорным слугой, как не помешают тому и его нынешние несчастья; но, будучи связан обязательствами со двором, я могу лишь в тайне сожалеть о его бедах, хотя это сожаление в нынешнем положении для него бесполезно и опасно для меня, если о нем станет известно».

«Вот, — подхватил я, — чувства поистине достойного человека, которые мне кажутся тем более благородными, что заключение принцев — благоприятнейшее для вас событие из всех, что только можно пожелать. Сегодня, как мне кажется, вам стоит лишь захотеть, и вы будете самым значительным лицом во всей Франции. Наши принцы крови только что были заключены в Венсенском лесу и, по-видимому, не скоро его покинут. Господа де Тюрен и де Буйон, дабы им помочь, удалились от двора¹³. Господин де Немур — человек достойный, но ни в чем не участвующий, и сейчас он не знает, чью сторону принять¹⁴. Господин де Гиз — в плену в Испании¹⁵, все прочие наши вельможи либо под подозрением у господина кардинала, либо не привлекают его внимания. Если в нынешнем положении вещей вы не сумеете заставить ценить вашу позицию и ваши превосходные качества, то вините не фортуны, которая вам столь верно служит, а себя, и только самого себя».

Он выслушал меня крайне внимательно и был тронут моей речью более, чем я предполагал, горячо поблагодарив за высказанные мною соображения. Он добродушно заметил, что до сих пор молодость и удовольствие мешали ему заняться чем-либо всерьез, но он был полон решимости покончить с бездействием и воспользоваться всеми возможностями, чтобы завоевать уваже-

временно заставило его совершить ряд «ошибок» (арестовать нескольких парламентских советников), результатом чего стали восстание парижан (знаменитый «день баррикад», детально описанный кардиналом де Рецем) и бегство королевской семьи из столицы. После подписания Вестфальского мира (октябрь 1648 г.) Конде вместе со своими войсками вернулся во Францию и осадил Париж (январь 1649 г.).

¹² Бернар де Ногаре де Ла Валетт, герцог д'Эпернон (1554–1642).

¹³ Фредерик-Морис де Ла Тур д'Овернь, герцог де Буйон (1602–1652), один из предводителей французских протестантов, был в конфликте со двором практически на протяжении всей своей жизни; его брат, знаменитый полководец Анри де Ла Тур д'Овернь, виконт де Тюрен (1611–1675), напротив, практически неизменно сохранял верность королевскому дому. Однако в этот момент оба перешли на сторону фрондеров, хотя и ненадолго (по-видимому, это был тактический шаг, в значительной мере связанный с интересами их дома), так как уже в 1651 г. они примирились со двором.

¹⁴ Шарль-Амадей Савойский, герцог де Немур (1624–1652), все-таки встал на сторону принцев; в 1652 г. был убит на дуэли герцогом де Бофором.

¹⁵ Анри, пятый герцог де Гиз (1614–1664), пытался отбить Неаполь у Испании, ненадолго добился успеха, но затем был захвачен в плен и оставался в Мадриде вплоть до 1652 г., когда был освобожден по просьбе принца де Конде (к этому моменту перешедшего на службу испанского престола).

ние. «Я хочу вам признаться в том, в чем никогда никому не признавался, — продолжал он. Вы не представляете, до какой степени ко мне расположен господин кардинал. Как вы знаете, он предполагает выдать за меня одну из своих племянниц¹⁶, и, по общему мнению, его расположение объясняется этим намерением. Я и сам отчасти так думаю, но, кроме того, мне очевидно, что он питает ко мне слабость. Доверю вам еще большую тайну: я сам не испытываю к нему ни малейшего расположения, и, говоря со всей прямоотой, мое сердце столь же нечувствительно к Его Преосвященству, сколь его — по отношению к прочим придворным».

«Я предпочел бы, — отвечал я, — чтобы вы испытывали некоторую симпатию, ибо вам будет трудно скрыть ваши истинные чувства от его пронизывающего взгляда. Поверьте мне: старайтесь как можно реже видеть его с глазу на глаз, а если этого нельзя избежать, то говорите о вашей преданности в общих словах, не давайте уводить себя в детали, которые позволят ему лучше вас узнать и понять. Когда с ним король и королева, когда он ищет развлечений в обычном окружении придворных, то непременно к ним присоединяйтесь и, пуская в ход всевозможные любезности и приятности, стремитесь поддерживать дружеские чувства, к которым он предрасположен. Если он решит обзавестись настоящим фаворитом, такая близость будет вам выгодна; но его расположение не может быть столь незамутненным, чтобы к нему не примешивались посторонние соображения, и тесное общение позволит ему выяснить все ваши слабости до того, как вам удастся обнаружить хотя бы самую малую из тех, что свойственны ему самому. Сколь бы ни был искусен в притворстве человек вашего возраста, для него будет немалой бедой стать предметом наблюдений для старого министра, превосходящего его и своим положением, и опытом. Поверьте, сударь, опасно слишком часто видаться с преуспевшим в делах человеком, когда разность и, зачастую, противоположность интересов не позволяют вам ему доверять. Эта максима, по-видимому, признается и другими народами, но у нас она просто неопровержима, поскольку наше стремление проникнуть в суть вещей гораздо сильнее притворства, которым мы прикрываемся. Не думайте, что вы можете победить господина кардинала его собственным оружием, и не пытайтесь превзойти его по части хитроумия. Довольствуйтесь тем, чтобы следить за своим поведением и стараться быть приятным, а в прочем положитесь на его благосклонность. Склонность — приятное притяжение, которое нам тем более дорого, что кажется полностью нам принадлежащим. Оно рождается в глубине наших нежных чувств, где томно сплетается с удовольствием; в этом его отличие от уважения, которое приходит как нечто постороннее и утверждается и поддерживается в нас не собственными чувствами, а справедливостью, которую мы не можем не воздавать добродетели.

По всей видимости, наступают времена, когда господину кардиналу будет нужна в верных людях. После того как он полюбил вас за приятность, необходимо заставить его ценить вас как человека полезного в делах. Для того чтобы по-настоящему с ним ладить, надо следовать его интересам, а не только внушать ему симпатию, и вы этого, безусловно, добьетесь, если, завоевав ува-

¹⁶ Речь идет об Анне-Марии Мартиноцци (1637–1672), которая в 1654 г. стала супругой принца де Конти.

жение, встанете на его сторону. Уважения же вам не избежать, если вы не будете следовать поведению господина д'Эпернона, продолжая придерживаться его интересов, которые должны быть вашими. По счастью, природа наделила вас расположением, противоположным тому, которое ему свойственно. Нет ничего более несовместного, чем кротость вашего духа и суровость его, чем ваша любезность и его обидчивость, чем ваша вкрадчивость и его гордыня. Поэтому почти во всем давайте волю вашим естественным наклонностям, но бойтесь незаметно для себя исполниться ложной гордости. Ее трудно отличить от истинной: неразумное высокомерие принимается за душевное величие, и, будучи слишком чувствительны к тому, что идет от знатности рода, мы в меньшей мере, чем следовало бы, тревожимся о великих свершениях. Таков, если я не ошибаюсь, портрет господина д'Эпернона. За тем почитанием, которого он ищет и требует от других как долга, он готов забыть, что полагается губернатору и полковнику, при условии, что господин д'Эпернон получит то, что лично ему не положено. Я не говорю, что высокое положение не должно быть отрадно для людей знатного происхождения, но оно должно приходиться само, а не надменно узурпироваться. Постыдно утратить то, чем мы обязаны достоинствам и репутации наших предков, и нужно со всей решительностью отстаивать те права, которые перешли к нам по наследству; совсем другое дело, когда речь идет о новых претензиях, которые следует устанавливать незаметно, со всей тонкостью и мягкостью. Именно тут необходимо самое деликатное обращение, чтобы все незаметно шло в ваши руки; и, вместо того чтобы надменно претендовать на то, в чем может быть вполне справедливо отказано, искушенный в делах человек, пуская в ход всю ловкость, добивается получения того, о чем он не просил.

Будьте приветливы, услужливы и щедры, пусть всякому будет у вас удобно и приятно, и вам с радостью доверяют все то, чего безуспешно требовать с подчеркнутым высокомерием. Никто не чувствует себя униженным, добровольно отдавая дань уважения, поскольку есть возможность в нем отказать, и потому оно воспринимается скорее как знак дружеской симпатии, нежели как долг. Все люди ревниво оберегают свою свободу, но понимают ее по-разному. Одни отвергают всяческое господство над собой, другие видят свободу в выборе вышестоящих. Таков нрав французов: равно тяготясь и чужой властью, и собственной волей, они не умеют ни без недовольства признать господина, ни довольствоваться тем, что остаются хозяевами самих себя; томясь собственной независимостью, они стремятся отдаться в чужие руки и счастливы распорядиться таким образом, с радостью принимая зависимость, если она является их собственным решением. И, выбирая нужный для вас образ действий, вам следует сверяться скорее с нашими, нежели с вашими природными наклонностями.

Две вещи составляют у нас поистине важное отличие: прямой фавор короля и всеми признаваемые военные способности. В Испании фавор не уменьшает ревнивое отношение вельмож к своему положению, во Франции же становится предметом многочисленных столкновений, поскольку каждый, под предлогом обязательств, которые накладывает доверие или расположение государя, преследует исключительно личные интересы. Наиболее развращенные, число которых велико, рабски служат там, где надеются составить себе состояние; а те, кто менее всего предан, похваляются своей гибкостью. Иные, из ложного

благородства, нелепым образом почитают за честь презирать министров; умы ограниченные гордятся своей твердостью, но мало найдется людей искусных в делах и порядочных, которые умеют сохранять достоинство и блюсти свои интересы. По-видимому, ежели двор ведет обычное существование, то все склоняются перед фаворитами.

Что касается военных заслуг, то они дают большой вес, и, если речь идет о командовании значительными силами, то ореол этого авторитета сохраняется и при дворе. Все с радостью почитают полководца, который умножил нашу славу, и даже те, кто особенно ее не добился, на покое с удовольствием вспоминают о тяжести походов. В бездействии все говорят о минувших делах, в безопасности припоминая опасности, и в мирное время образ сражений неотделим от памяти о командовании, которое нас вело и которому мы были обязаны повиновением. Именно военные заслуги должны быть предметом вашего честолюбия, здесь вы должны прилагать все усилия, чтобы однажды встать во главе армии. Столь благородное и славное занятие уравнивает по влиянию подданных и государя, ибо если порой частное лицо может стать завоевателем, то и прочно сидящий властитель может превратиться в последнего из смертных, если будет пренебрегать доблестью, необходимой для поддержания его положения.

После того как вы продумаете свое поведение по отношению ко двору и воодушевитесь военным честолюбием, вам останется обзавестись такими друзьями, чья надежная репутация будет способствовать укреплению вашей собственной, которые, когда вы приступите к действиям, заставят оценить новое для вас прилежание.

Из всех известных мне людей я прежде всего пожелал бы вам водить тесное знакомство с господами де Паллюо и де Миоссансом¹⁷. Моя дружба с ними обоими может побудить вас с подозрением отнестись к моей рекомендации, но это тот случай, когда вы можете без опаски положиться на мое мнение, поскольку в целом мире трудно найти людей более достойных.

В то же время хочу признаться, что выше всего я бы поставил дружбу господина маркиза де Креки¹⁸; его дружеское расположение отличается такой живостью и воодушевлением, а преданность — такой строгостью и чистотой, что я не могу не почитать его всей душой. Кроме того, его честолюбие, отвага, военный гений и всеобъемлющий ум добавляют к дружбе совершенно особое уважение. К нему без преувеличений можно отнести прекрасную похвалу одного из Древних: *ita ut ad id unum natus esse videretur quod aggredereetur*¹⁹. Если бы призвание было делом выбора, то природа подготовила его ко всему; он способен к тысяче разнообразных занятий и может с такой же легкостью исполнять чужие обязанности, что и свои. Когда бы он ни стремился завоевать

¹⁷ Филипп де Клерамбо, граф де Паллюо (1606–1665), и Сезар-Фебюс д'Альбре, сир де Понс, граф де Миоссанс (1614–1676), во время Фронды приняли сторону двора, и в 1653 г. оба получили звание маршала Франции. В 1650 г. именно графу де Миоссансу было доверено препроводить принцев в Венсанский лес.

¹⁸ Франсуа де Бланшфор, маркиз де Креки (1629–1687), маршал Франции (1668), во время Фронды сохранил верность двору; один из постоянных адресатов Сент-Эвремона.

¹⁹ «Что, казалось, он был рожден лишь для того, чтобы совершить им совершенное» (лат.). По мнению современных комментаторов, эта цитата скорее всего придумана самим Сент-Эвремоном.

славу оружием, он мог бы составить себе репутацию пером. Честолюбие не терпит мелкого тщеславия, но не препятствует любознательности: тайное изучение наук дает ему радость просвещения, и, обладая обширными познаниями, он к этому преимуществу добавляет важное достоинство их не обнаруживать. Возможно, вы не поверите, что в молодом человеке можно найти то, что не всегда ожидаешь от более зрелого возраста, и я готов признать, что порой мы слишком поспешно выказываем уважение юности, просто потому, что к ней склоняются наши чувства. Но бывает и так, что мы с опозданием воздаем должное ее добродетелям: забывая хвалить славные дела в момент их свершения, мы лишь потом превозносим тех, кто уже находится на покое и ничего не делает. Репутация крайне редко совпадает с достоинствами, и мне доводилось видеть множество людей, которые почитались за еще не приобретенные заслуги или за те, что остались в прошлом. В господине маркизе де Креки мы находим это редкостное совпадение. Сколь ни были бы велики подаваемые им надежды, он уже совершил довольно для удовлетворения самых придиричивых, и ему стоит пожелать того, чего все обычно страшатся: внимания со стороны людей наблюдательных и тонких суждений проницательных судей.

Если первый министр или фаворит ищет среди придворных того, кто был бы достоин его доверия, то, по моему мнению, ему не найти человека более того заслуживающего, чем господин де Рювиньи²⁰. Вероятно, есть те, в ком вы обретете более яркие таланты или более громкие свершения. Но если судить о человеке по всей его жизни, то, насколько знаю, никто не вызывает большего уважения, и ни с кем не удастся поддерживать столь долгие и доверительные отношения, свободные от подозрений, и дружбу, не знающую охлаждения. Сколь бы мы ни сетовали на развращенность нашего века, в нем можно найти преданных друзей; но этим достойным людям зачастую свойственна непреклонность, которая заставляет предпочитать этой суровой верности льстивые речи пройдохи. В этих людях, которых именуют надежными и солидными, я наблюдаю серьезность, которая вам докучает, и тяжесть, которая нагоняет скуку. Даже их здравомыслие, которое может однажды пригодиться в делах, не к месту в повседневных развлечениях. Тем не менее необходимо находить подход и к тем, кто вас стесняет, поскольку они могут оказаться полезны; и, раз они не обманывают вас, когда вы им что-то доверяете, они считают себя вправе докучать вам и в те часы, когда вам нечего им доверить. Господин де Рювиньи столь же заслуживает доверия, но его порядочность легка и приспособлена для общества; это надежный и приятный друг, чей разговор исполнен смыслом и неизменно приносит удовлетворение.

Заключение господина Принца заставило удалиться от двора еще одну значительную особу, которую я бесконечно почитаю, — господина де Ларошфуко²¹, чья отвага и образ действий делают его способным на все, к чему он

²⁰ Анри де Массюз, маркиз де Рювиньи (ок. 1610–1689), генерал-лейтенант, один из лидеров протестантов, в этом качестве неоднократно бывавший в Англии и после отмены Нантского эдикта туда эмигрировавший.

²¹ Франсуа VI, принц де Марсийак, герцог де Ларошфуко (1613–1680), автор «Максим», первое (пиратское) издание которых вышло в 1664 г. в Гааге (затем последовал ряд авторских изданий 1665, 1666, 1671, 1675, 1678 гг.). Отзыв Сент-Эвремона отсылает не столько к периоду Фронды, сколько к последовавшей затем опале и литературной славе Ларошфуко.

приступает. Ему суждено завоевать репутацию без особенной для себя выгоды, и враждебность фортуны откроет всему свету его достоинства, которые, из-за сдержанности его нрава, до сих пор были известны лишь самым тонким ценителям. Сколь ни было бы злополучно положение, в которое поставила его судьба, вы всегда увидите его равно далеким от слабости и от ложной твердости, сохраняющим самообладание в самых опасных ситуациях, но не упорствующим, будь то из чувства ожесточения или ложно понятной гордости, в делах обреченных. В повседневной жизни его манеры исполнены достоинства, разговор точен и вежлив; все, что он говорит, хорошо продумано, а в том, что пишет, легкость выражения сравнима с точностью мысли.

Не буду говорить вам о господине де Тюрене; со стороны частного лица было бы слишком большой дерзостью полагать, что его мнение заслуживает внимания, когда речь идет о том, кому целые народы публично воздают по справедливости. Тем более нам нет смысла долго беседовать о тех, кто сейчас находится в удалении от двора, и не может служить вашим интересам.

Вернемся к господам де Паллюо и де Миоссансу и обрисуем те их качества, которые могут быть вам приятны или полезны. В обществе господина де Паллюо вы найдете всю возможную приятность, умение хранить тайны и надежность, о которой только можно пожелать. Не ждите от него рвения молодого человека, который рьяно стремится вам услужить, вызывая опасения своей опрометчивостью и нежеланным пылом. Все, что вам понадобится, он будет делать кстати, и вы можете ждать от него тех услуг, которые умеет оказывать искусственный придворный. Стоит вашей дружбе укрепиться, он начнет интересоваться вашим поведением, будучи более способен направлять его своими советами, чем со всей энергией продвигать ваши дела. Я знаю, что он всегда восставал против ложного благородства, и, поскольку он высмеивал показную добропорядочность, многие сочли, что его не трогает и истинная честности; с друзьями он не знает обмана, притворства и лукавства; он привязан ко двору, но не продается за деньги и стремится быть приятным с той тонкостью, которая не имеет ничего общего с льстивостью.

В том, что касается ваших дел, то тут для вас более благоприятны отношения с господином де Миоссансом, особенно в нынешнем положении, когда практически всё зависит от личной ловкости. Он превосходен при дворе, где ведется множество интриг и существуют различные интересы. Сперва он приблизится к вам, надеясь, что вы ему окажетесь полезны; и если вы будете с ним в ладу, то он почтет за честь во всем быть вам полезным. Выкажите немного внимания, и вы станете предметом его забот; проявите любезность, и он начнет вас восхвалять; проявите симпатию, и он будет более признателен, чем можно было ожидать и чем он сам думал. Тогда он позабудет о личных интересах и со всем жаром дружбы возьмет на себя ведение ваших дел так, как будто это его собственные, следя за их ходом с прилежанием, точностью и старательностью; не придавая значения обычным услугам, оказываемым в повседневном общении, он будет почитать, что вы не можете быть им довольны — и он не будет доволен сам собой, — пока по-настоящему вам не услужит. Единственная опасность, которая тут существует, это задеть его чувствительный нрав: забывчивость, невольное выказанное равнодушие могут всерьез

стать причиной ответной индифферентности; шутка по поводу дамы, в которую он влюблен, забавное переименование его собственных речей будут им восприняты как настоящие обиды, и, не соизмеряя расплату с оскорблением, он может попытаться отомстить вам в том, что наиболее для вас важно. Когда он к вам расположен, то нет никого, кто мог бы лучше заставить ценить ваши добрые качества, а потому если он сочтет, что у него есть резон больше вас не любить, то никому не удастся более выставить напоказ ваши слабости и недостатки. Вот чего следует опасаться в случае подобного нрава, но эту угрозу легко устранить. Чтобы быть уверенным в нем, вам следует быть уверенным в самом себе, и если вы будете внимательно относиться ко всему, что его касается, то, решусь утверждать, он сделает для вас гораздо больше».

«В том, что касается господина де Паллюо, — отвечал господин де Кандаля, — признаюсь, что мне он был бы очень по душе, и я буду вам весьма обязан, если, входя в круг его близких друзей, вы приобщите к их числу и меня. Я не меньше вашего уважаю прекрасные качества господина де Миоссанса и знаю, что, видимо, лучших просто не найти; трудно отыскать человека более умного, который охотно и с пользой употребляет свои способности на благо друзей. Однако до сих пор его поведение по отношению ко мне было столь не любезным, что я никогда не сделаю ему шаг навстречу. Если у него появится желание со мной сблизиться, или если вы могли бы нас незаметно свести, то мне было бы это не только полезно, но и приятно».

Эту неприязнь господину де Кандалю внушили де Море и шевалье де Ла Вьевиль; и он проникся ею из тайного честолюбия, которое не могло мириться с тем высокомерием, которое выказывал господин де Миоссанс при каждой встрече с ним и которому, в силу мягкости и лености нрава, он никогда не брал на себя труд противостоять. Я не пытаюсь там самым бросить тень на его отвагу. Ею он, безусловно, обладал, но податливость его ума и беззаботность создавали видимость слабости, особенно в незначительных происшествиях, которые не казались ему достаточно существенными, чтобы отказаться от сладости покоя. Все, что обладало блеском, возбуждало его любовь к славе, а любовь к славе заставляла пускаться в ход отвагу. Мне приходилось видеть, как он совершал даже больше, чем требовалось, когда оставляемые им без внимания незначительные происшествия в конце концов становились достаточно громкими; когда речь шла о его репутации, он был способен рисковать своим положением и даже своей персоной. Своей небрежностью он давал свету слишком большую власть над собой, и свет мог побудить его зайти слишком далеко, если в ход шли недобрые насмешки, которые заставляли отказаться от умеренности, свойственной его обычно кроткому нраву, но эта кротость всегда уступала честолюбию.

Вот некоторые черты портрета господина де Кандаля. Поскольку он был достаточно славен, чтобы вызвать желание узнать его характер, будет уместно закончить набросок. Мне мало встречались люди, обладавшие столь разнообразными свойствами; в общении с миром, он имел то преимущество, что природа оставила на виду самые привлекательные качества, и скрыла в глубине его души все то, что могло отталкивать. Мне не доводилось видеть людей, чей облик столь же дышал благородством. Его вид бы приятен, и, располагая посредственным умом, он полностью использовал его в любезных беседах и раз-

влечениях. Поверхностное знакомство заставляло его любить, а близкое общение вскоре вызывало разочарование, поскольку он мало заботился о вашей дружбе и легкомысленно распоряжался своею. Из-за этого безразличия к друзьям люди дальновидные незаметно от него отдалялись, сводя общение к простому знакомству; наиболее чувствительные жаловались, как сетуют на благодарную возлюбленную, с которой не имеют сил расстаться. Так что персона его оставалась привлекательной, несмотря на недостатки, и эта привлекательность продолжала находить отклик в душах, против него раздраженных. Что касается его самого, то он обращался с друзьями так, как обычно любовницы ведут себя по отношению к своим возлюбленным. Какие бы услуги вы ему не оказывали, он переставал вас любить в тот момент, когда вы переставали ему нравиться; как им, ему надоедало привычное, и он был чувствителен к сладости новой дружбы, как чувствительны дамы к утонченной нежности зарождающейся страсти. Тем не менее он не порывал прежних связей, и, окончательно отдаляясь от него, вы причиняли ему боль, поскольку громкие разрывы противны его нраву. Кроме того, он не хотел утрачивать возможность к вам вернуться, когда вы сможете снова быть ему приятны или полезны. Поскольку он был чувствителен к удовольствиям и заинтересован в продвижении своих дел, то возвращался либо привлеченный вашей приятностью, либо в силу нужды. Будучи крайне скуп, он много тратил, любя в расходах то, что бросалось в глаза, и горько переживая необходимость их производить. Он был легкомыслен и тщеславен, корыстен, но умел хранить верность: причудливый набор качеств для одного человека. Обмануть вас было одним из величайших для него мучений, и когда интерес, обычный господин всех его поступков, понуждал его изменить данному слову, то он стыдился того, что подвел вас, и не мог быть довольным собой, пока вы не забыли о причиненной обиде. Тогда он проникался к вам новым пылом, втайне будучи вам благодарным, что вы примирили его самим с собою. Если речь не шла о его интересах, то он редко причинял вам неприятности, но его дружба была столь же малоуслужлива, сколь безобидна его ненависть; и самая большая жалоба меж его друзей сводилась к тому, что его не за что хвалить, как только за непричинение зла.

В том, что касается женщин, долгое время он оставался слишком равнодушным или слишком невнимательным, чтобы завоевать их расположение. Когда они наконец заметили его привлекательность, то осознали, что его небрежность обусловлена и их пренебрежением, и, хорошо понимая собственные интересы, начали иметь на него виды, поскольку он еще не имел никаких видов на них. Итак, его полюбили, и под конец он научился любить.

В последние годы жизни он был предметом желания всех наших дам. Самые скромные втайне вздыхали о нем, наиболее галантные вырывали его друг у друга, стремясь к обладанию им как к вершине удачи. Но если интересы галантности их разъединили, то его смерть объединила их общими слезами. Все чувствовали себя любимыми, и общая нежность вскоре превратилась во всеобщую скорбь. Те, кого он когда-то любил, вспоминали прежние чувства и воображали, что снова потеряли то, что уже утратили. Многие, к кому он был равнодушен, льстили себе надеждой, что такое положение вещей не могло быть вечным, и, считая, что смерть помешала их счастью, оплакивали любезную им персону, которая могла бы их любить. Были и те, кто сожалели о нем из тщеславия, и никому не ведомые особы присоединялись к рыданиям заинтересованных, чтобы

придать себе некоторый вес в том, что касается галантности; но его истинная возлюбленная прославилась избытком своего горя, почитая за счастье никогда не знать утешения²². Одна лишь страсть делаем честь дамам, и я не уверен, действительно ли их репутация выигрывает, если они никогда никого не любили.

Письмо г-ну ***

Вы пишете мне, что влюблены в протестантку, и что если бы не разница в вероисповеданиях, вы вполне были бы готовы на ней жениться. Если ваш нрав не позволяет вам вынести мысль о том, что на том свете вам не будет дано воссоединиться с супругой, то мой совет: женитесь на католичке. Но если я вдруг задумал жениться, то предпочел бы вступить в брак с особой, чье вероисповедание отлично от моего. Меня преследовали бы опасения, что католичка, уверенная в обладании супругом в другой жизни, не решила бы попробовать обзавестись поклонником в этой.

Кроме того, я придерживаюсь не слишком распространенного, но, как кажется, верного мнения, что протестантская вера благоприятна для мужей, меж тем как католическая — для любовников.

Христианская свобода, которой так гордится протестантская церковь, воспитывает некий дух сопротивления, который лучше защищает женщин от уговоров влюбленных в них. В то время как покорность, которую требует католическая церковь, отчасти предрасполагает их к тому, чтобы дать себя уговорить. Действительно, душа, способная подчиниться тягостным для нее велениям, без особого труда даст себя склонить к тому, что ей любо.

Реформированная религия стремится лишь к тому, чтобы ход жизни был размеренным, и эта размеренность легко оборачивается добродетелью. Католическая делает женщин намного более благочестивыми, но благочестие без труда переходит в любовь.

Одной всего лишь приходится воздерживаться от того, что ей запрещено; другая, признавая значимость добрых дел, позволяет себе немного согрешить и отведать запретного, рассчитывая потом сделать много добра, не входящего в ее обязанности.

В одной храмы — залог спокойствия мужей, в другой — самое опасное для них место. Действительно, предметы, которые в наших церквях должны служить к умерщвлению плоти, зачастую вызывают любовь. Признаки раскаяния в изображении Магдалины для старух служат напоминанием об аскезе ее существования, молодые же принимают их за томность страсти; и тогда как мать семейства стремится подражать искупительным страданиям святой, ее кроткая дочь видит лишь грешницу и любовно лелеет мысли о предмете ее раскаяния.

Эти кающиеся грешницы, которые оплакивают в монастырях содеянные ими в миру грехи, служат примерами не только слез, но и радостей. Возможно, что они даже укрепляют решимость согрешить, оставляя на виду причину по-

²² Если верить «Любовной истории галлов» Бюсси-Рабютена, то горе Катрин-Генриетты д'Анженн, графини д'Олонн (1634–1714), было недолгим и притворным; однако Сент-Эвремон прятельствовал и с ней, и с ее мужем.

каiania. Женщина не думает по отдельности о частях своего существования, но берется подражать целой жизни, в молодости предаваясь любви и прибегающая слезы в качестве утешения в старости. В эту горестную пору, столь подверженную страданиям, нам в радость оплакивать минувшие грехи, или, по крайней мере, слезы позволяют нам отвлечься от одолевающих бед.

«Итак, — скажете вы, — с протестанткой я в полной безопасности». Отвечу вам как отец Гиппофадей Панургу: «Если Бог захочет». Мудрец полагается на Провидение, и от него ожидает верности и спокойствия духа²³.

Письмо юному Дери²⁴

Дитя мое, меня отнюдь не удивляет, что до сих пор вы выказывали непреодолимое отвращение к тому, что имеет для вас важнейшее значение. Грубые, неотесанные люди безжалостно твердят о том, что вас *надо* *оскопить*: выражение это столь гнусное и подлое, что от него отвратился бы и менее утонченный ум. Я же, дитя мое, постараюсь добиться вашего блага при помощи менее неприятных манер и со всей убедительностью разьясню, что вам следует при- дать немного лоску при помощи незначительной операции, которая сохранит вам нежный цвет лица на многие годы вперед, а красоту голоса — до конца ваших дней.

Все эти гинеи, наряды из алых тканей и пони, которыми вас одаривают, даются сыну господина Дери отнюдь не в силу его благородного происхождения: вы ими обязаны своему лицу и голосу. Но через три-четыре года — увы! — вы лишитесь обоих достоинств, если только у вас не достанет мудрости о том позаботиться, и источник этих удовольствий иссякнет. Сегодня вы запросто беседуете с королями, вас ласкают герцогини и хвалят все знатные люди; но когда ваш голос утратит свое очарование, вашим единственным приятелем будет Помпей²⁵, и, вероятно, на вас будет взирать свысока господин Стуртон²⁶.

Вы говорите, что страшитесь того, что будете менее любезны дамам. Оставьте опасения, сейчас уже не прежние невежественные времена, и получаемая от этой операции выгода всеми признается. Так что на каждую возлюбленную господина Дери в его натуральном виде придется сотня возлюбленных господина Дери в выхолощенном виде. Итак, как вы убедились, у вас будут возлюбленные и не будет жены, что означает избавление от величайшей беды: блажен тот, кто избавлен от жены, и еще более блажен тот, кто избавлен от детей! Дочь господина Дери принесет в подоле, сын кончит на виселице, а жена точно наставит ему рога. Оберегите себя от всех этих бедствий при помощи одной быстрой операции, и вы будете принадлежать исключительно самому себе, гордясь, что столь незначительная заслуга принесла вам состояние и расположение всего света. Если я проживу достаточно долго для того,

²³ Заключительные строки отсылают к эпизоду из «Гаргантюа и Пантагрюэля» (кн. III, гл. 30), где отец Гиппофадей объясняет Пантагрюэлю, что в вопросе брака все в руках божьих, и «если бог захочет, вы не будете рогаты» (пер. Н. Любимова).

²⁴ Паж госпожи Мазарен, который хорошо пел (прим. Пьера Демезо).

²⁵ Негр госпожи Мазарен (прим. Пьера Демезо).

²⁶ Паж госпожи Мазарен (прим. Пьера Демезо).

чтобы увидеть, как у вас сломается голос и начнет расти борода, то вам придется выслушать немало упреков. Предупредите их, и поверьте, что я самый искренний ваш друг.

SAINT-ÉVREMOND

“CONVERSATION WITH M. DE CANDALE”, AND TWO LETTERS

Introduction, translation and commentaries:

Neklyudova, Maria S.

PhD

Chair, Department of Cultural Studies and Social Communication,

School of Advanced Studies in the Humanities,

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82

Tel.: +7 (499) 956-96-48

E-mail: neklyudova-ms@ranepa.ru

Abstract. A commented translation of several essays by a 17th century French moralist writer, Charles de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond (1613–1703). The first one, “Conversation with M. de Candale”, recounts events and intrigues of the Fronde era. The other two are humorous and gallant letters that discuss such topics as the best religion for one’s wife and the social merits of castration.

Keywords: dialogue, essay, the Fronde, gallantry, Saint-Évremond

To cite this article:

SAINT-ÉVREMOND (2017). “RAZGOVOR S GOSPODINOM DE KANDALEM” I DVA PIS’MA [“CONVERSATION WITH M. DE CANDALE”, AND TWO LETTERS] (M. S. NEKLYUDOVA, INTRO., TRANS., COMMENTARIES). *SHAGI / STEPS*, 3(3), 187–203. (IN RUSSIAN).

Received June 1, 2017

Склез Варвара Михайловна
научный сотрудник,
лаборатория историко-культурных исследований,
ШАГИ РАНХиГС
Россия, 11957, Москва, пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-96-48
E-mail: varvar.sk@gmail.com

«ТРАВА РАСТЕТ ИЗ СЕРЕДИНЫ»: СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАК ПРОСТРАНСТВО ИССЛЕДОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОГО

Рецензия на: Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / [Пер. с фр. А. Шестакова]. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — (Garage Pro). — 216 с.

Рассматриваемое издание включает перевод двух книг французского куратора и критика Николя Буррио — «Реляционная эстетика» и «Постпродукция», посвященных искусству 1990–2000-х годов. Если «Реляционная эстетика» акцентирует «непосредственное» измерение этих практик, связанное с работой художников в поле социальных взаимодействий, то «Постпродукция» обращает внимание на многообразие сценариев освоения новым искусством уже существующих форм и образов.

Книга «Реляционная эстетика» представляет собой сборник статей как написанных специально для соответствующего издания, так и вышедших ранее в других изданиях и впоследствии переработанных. Эта многослойность дает интересный эффект. С одной стороны, в каждой из этих статей повторяются основные идеи Буррио: искусство как пространство исследования существующих и создания новых отношений, его способность находить точки для этих трансформаций в существующих социальных практиках и порядках, отсутствие у него притязаний на «новое», вместо которых — фрагментарные эксперименты, разворачивающиеся в рамках конкретных ситуаций, сообществ. С другой стороны, по некоторым статьям книги можно проследить и развитие взглядов Буррио.

Философскую традицию, в которую вписывается реляционная эстетика, Буррио определяет вслед за Альтюссером как «материализм встречи». Ключевыми для понимания человека в рамках этой модели оказываются «связи, которые объединяют людей между собой в историчных по необходимости социальных формах» (с. 20).

Таким образом, реляционная эстетика, по Буррио, «предлагает не теорию искусства, а теорию формы» (с. 21). Это противопоставление важно, поскольку, в отличие от теории искусства, «которая бы предполагала установление исходного и конечного пунктов» (с. 21), форма принципиально исторична — точнее, историчны типы «склейки», «удержания вместе» элементов произведения искусства. В случае современного искусства она выходит за пределы его материальной формы.

Этот переход можно прояснить через трансформацию представления о «произведении». Буррио указывает на разделение, которое можно было бы провести между формой, порождаемой в контакте с Другим (что указывает на ее реляционный характер), и художественной формой, которой можно было бы отказать в реляционности на том основании, что она «опосредована произведением» (с. 24). Буррио спорит с этим разделением, рассматривая интерсубъективность как среду не только восприятия, но и производства искусства. Произведение искусства, таким образом, располагается не в координатах господства и подчинения, а в пространстве, предполагающем разделенную потребность в признании.

Понимание «произведения» у Буррио созвучно все более отчетливому предпочтению художниками второй половины XX века «событий» «артефактам», описываемому Эрикой Фишер-Лихте в ее «Эстетике перформативности». Если ранее произведение (артефакт), художник и зритель понимались изолированно, то для возникновения, развития и завершения «события» оказываются необходимы действия различных субъектов — как художников, так и зрителей [Фишер-Лихте 2015: 38].

Если Фишер-Лихте говорит о сближении разных искусств в перспективе «перформативного поворота», то в текстах Буррио можно заметить трансформацию его взгляда на различные искусства. Так, в статье «Реляционная форма» он выделяет искусство (понимаемое как «практики, производные от живописи или скульптуры и предьявляемые в виде выставки» — с. 17) как наиболее подходящее пространство для развития практик, основанных на интерсубъективных отношениях. Это связывается им с единством пространства и времени, в которых посетитель выставки воспринимает ее и обсуждает. Здесь же Буррио выдвигает спорное предположение, что театр, как и кино, «собирает небольшие коллективы перед однозначными для них образами», дискуссия о которых возможна только после окончания действия (с. 17). В такой трактовке Буррио отказывается от взгляда на разные искусства как на пространства и упускает, например, разнообразные социальные интеракции, которые можно наблюдать в зрительном зале, равно как и разнообразные возможности участия зрителя, предлагаемые современным театром [Фишер-Лихте 2015: 72–91].

В то же время в тексте «К политике форм» Буррио пишет о том, что взгляд на театр как на независимое от отношения к Другому искусство слишком ограничен: «актерская игра всегда является отношением к Другому, хотя при этом она выстраивает и отношение к миру» (с. 94).

«Зритель» является ключевым понятием для текстов Буррио. Так, в эссе о кубинском художнике Феликсе Гонсалес-Торресе говорится о целом спектре позиций, которые может занимать зритель в работах как самого этого художника, так и близких ему авторов (от пассивного потребителя до главного

действующего лица). При этом важно, что эти позиции предполагают возможность совместной выработки «не заготовленных заранее отношений» (с. 64). Так, произведение, делающее возможным «баланс между формой и ее запланированным исчезновением» (с. 65), оказывается парадоксальной практикой управления аффектом. В эссе об эстетике Феликса Гваттари Буррио уточняет его понимание искусства как «познания мира с помощью перцептов и аффектов» (с. 112), настаивая на необходимости предложения искусством «концептов», которые придают целостность эстетическому переживанию, тем самым, по мысли Буррио, сопротивляясь его гомогенизации в перспективе уже существующих у субъекта этого переживания представлений.

Именно в этом контексте следует рассматривать противопоставление Буррио «сообщества» и «коллектива», «массы». Так, рассказывая о выставке «Единство» (г. Фирмини, Франция, июнь 1993), Буррио говорит о представившейся художникам возможности «поработать с бесформенной реляционной массой, каковой может быть, например, население достаточно внушительной коммуны» (с. 38). Различные практики сбора информации о сообществе (сообществах), результаты которых были представлены на выставке, предстают разновидностью архива, смысл которого локализован не в артефактах, а в способе взаимодействия с ними — и в таком виде (а не в виде объектов) они могут быть релевантными как для художников, так и зрителей.

Представление о «непосредственности» отношений, условия для которого создавало искусство 1990-х, также получает развитие в текстах Буррио. Так, во введении он характеризует отношения между людьми в современном обществе как направляемые в предусмотренные властью каналы и подчиненные простым и подконтрольным принципам. Это состояние связывается с концепцией «общества спектакля», где отношения уже «не переживаются непосредственно» (с. 9). Несмотря на критическую рецепцию идей Ги Дебора, само представление о «непосредственности» у Буррио остается тем же. В трактовке связи искусства и капитала он, скорее, следует за Пегги Фелан с ее онтологией исчезновения [Phelan 1993]: «Все, неподвластное коммерциализации, подлежит исчезновению» (с. 9). Можно сказать, что русский перевод также иногда следует за этой онтологией. Так, метафора натюрморта (*still life*), которую Буррио использует для описания отношений между людьми, вскрываемых художником Габриэле Ороско, переводится как «безмолвная жизнь», что вытесняет коннотации, связанные с движением и темпоральностью [Schneider 2011: 138–168].

При этом другие включенные в сборник тексты предлагают более гибкую концепцию как взаимоотношений искусства и капитала, так и опосредованности социального действия.

Так, Буррио развивает заимствованную им у Маркса идею *пóры* (*Pore*), которую он определяет как «пространство человеческих отношений, которое более менее гармонично вписывается в глобальную систему и в то же время допускает альтернативные, не принятые в этой системе возможности обмена» (с. 18). Искусство вырывается за пределы существующей логики обмена именно потому, что предполагает своим продуктом не объект (как это понимал Маркс, называя искусство «абсолютным товаром»), а «отношения между людьми и миром через посредство эстетических объектов» (с. 48).

Статус «объекта» в современном искусстве важен для Буррио в контексте спора о «нематериальности» искусства 1990-х годов. Он несколько раз подчеркивает относительность этой характеристики, переопределяя статус материального в контексте его включенности в отношения (с. 53, 60–61).

Особенно интересна в этом контексте рефлексия Буррио о работах Гонсалес-Торреса, по его словам «тематизировавшего процесс материализации в искусстве и восприятие современниками новых форм этой материализации» (с. 61). Буррио говорит о связи представлений о «долговечности» произведения искусства и прочности материала, из которого оно сделано. В этом смысле практики Гонсалес-Торреса оказываются последовательным исследованием материальности самого ненадежного средства сохранения — памяти. Несмотря на то что материальные предметы в его работах работают скорее как триггеры для развертывания пространства отношений, объект в этой системе координат приобретает странное свойство долговечности, не связанное со сроком жизни конкретного материала.

Подобная «мерцающая» материальность появляется и в эссе «Экранные отношения», где о произведении искусства говорится как о «материальной длительности, которую возрождает или реактуализирует каждая выставка» (с. 84). Закономерно, что именно в этой связи Буррио упоминает разного рода практики, связанные с буквальным повторением, от видеодокументации перформансов до живых картин Ванессы Бикрофт.

Повторению современным искусством уже существующих социальных и эстетических форм, произведений и образов посвящена также вошедшая в это издание книга «Постпродукция». В ней Буррио подчеркивает осуществляемый искусством принципиальный отказ от «оригинального» и «нового» в пользу освоения уже существующих форм, знаков, товаров — и предложения инструментов для их использования зрителю. Основной константой исследования Буррио, обращающегося к достаточно разнородным практикам — от диджейской культуры до внедрения художника в различные профессиональные отношения, — оказывается постоянство труда по изучению и практическому осмыслению окружающих нас сценариев и форм.

Литература

- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Phelan 1993 — *Phelan P.* Unmarked: The politics of performance. London; New York: Routledge, 1993.
- Schneider 2011 — *Schneider R.* Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment. London; New York: Routledge, 2011.

“GRASS GROWS FROM THE MIDDLE”: CONTEMPORARY ART
AS A SPACE FOR EXPLORING THE SOCIAL

Sklez, Varvara M.

Researcher,

*Laboratory for Historical and Cultural Studies,
School of Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-48
E-mail: varvar.sk@gmail.com*

Review of: Bourriaud, N. (2016). *Reliatsionnaia estetika. Postproduksiia* [Relational aesthetics. Postproduction. Trans. by A. Shestakov from Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel. Ibid. (2003). *Postproduction*. Paris: Les Presses du Réel]. Moscow: Ad Marginem Press. 216 p. (In Russian).

References

- Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. London; New York: Routledge.
- Schneider, R. (2011). *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. London; New York: Routledge.

To cite this article:

SKLEZ, V. M. (2017). “TRAVA RASTET IZ SEREDINY”: SOVREMENNOE ISKUSTVO KAK PROSTRANSTVO ISSLEDOVANIIA SOTSIAL’NOGO [“GRASS GROWS FROM THE MIDDLE”: CONTEMPORARY ART AS A SPACE FOR EXPLORING THE SOCIAL]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 204–208. (IN RUSSIAN).

Received June 8, 2017

Крупник Мария Владимировна

аспирант,

кафедра культурологии и социальной коммуникации,

Институт общественных наук РАНХиГС

преподаватель,

факультет управления социокультурными проектами,

Московская высшая школа социальных и экономических наук

Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82

Тел.: +7 (495) 564-85-82 *201

E-mail: m.krupnik@universitas.ru

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ КОМПАС СОЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА

Рецензия на: Nicholson H. Applied drama: The gift of theatre. — 2nd ed. — New York: Palgrave Macmillan, 2015. — 224 p.

Не принято начинать академические рецензии росписью в своей неакадемичности, но что делать. Мы за нарушение правил, разрыв шаблонов и за свободу творчества, в том числе и научного. Будучи практиком и менеджером театральных проектов, автор данной рецензии начинает знакомиться с академическим миром, его правилами, ищет свой путь и способ ориентироваться в нем. Часто ориентирами служат преподаватели, научные руководители, однако ими могут стать и книги.

Книга «Прикладная драма: дар театра»¹ — одна из таких, на наш взгляд. Она была подарена автору рецензии исследователем театра, режиссером и актрисой Молли Флинн со словами: «... это базовая книга, которую нужно прочесть всякому, кто хочет хоть что-то понимать о современном академическом дискурсе вокруг прикладного театра».

Принимая во внимание то, что в российской академической традиции нет еще фундаментальных работ, посвященных данной стороне театрального процесса, а в публицистике чаще используется термин *социальный театр*, а не *прикладной театр*, нам было особенно интересно познакомиться с трудом Хелен Николсон, которая заслуженно пользуется высоким авторитетом в британском театральном и академическом мире.

Рецензируемая книга является расширенным и дополненным переизданием одноименной работы, вышедшей в издательстве Palgrave Macmillan в 2005 г.

Хелен Николсон — профессор драмы и театра университета Royal Holloway (в составе Лондонского университета), член Академии высшего обра-

¹ См. аннотацию книги на сайте издательства: <https://he.palgrave.com/page/detail/applied-drama-helen-nicholson/?sf1=barcode&st1=9781137003959>.

зования (Higher Education Academy) и Королевского общества искусств (Royal Society of Arts). Она преподавала на факультете образования в Кембриджском университете, является соредактором журнала «*RiDE: Journal of Applied Theatre and Performance*» и автором многочисленных трудов, в том числе монографии [Nicholson 2011].

Так она пишет о своей профессиональной деятельности на университетской веб-странице:

Мои научные интересы сейчас фокусируются на современном театре и прикладной перформативности. Я работала в самых различных и часто очень не гламурных местах: в школах, домах престарелых, центрах дневного пребывания для людей, перенесших ранения головы; в тюрьмах, приютах для бездомных, детских домах в Африке. Мои исследования в области образования затронули ряд базовых проблем, справедливых для всех форм театра. В частности, я обращалась к вопросу, насколько инновационный театр и перформативные практики сравнимы с обучением, практиками вовлечения сообществ и гражданским участием. Я исследовала педагогику перформативности театральных деятелей, которые работают в современном политическом климате, когда искусства призваны исцелять социальную разобщенность, и когда креативные индустрии становятся основным источником занятости и городской регенерации [Nicholson n. d.].

Такой широкий спектр интересов исследователя отражается и в рассматриваемой нами книге, которая во многом повторяет структуру издания 2005 г.

Книга содержит вступительную главу «Введение в прикладную драму, театр и перформанс» и четыре части: 1) «Участие и практика», 2) «Нарративы и нарративность», 3) «Креативность и социальная справедливость», 4) «Эпилог». Сквозь эти части читателя ведет последовательная нумерация глав, где первая «Введение в прикладную драму, театр и перформанс», вторая «Практика гражданства», третья «Педагогика, практика и перформанс», четвертая «Нарратив и дар сторителлинга», пятая «Нарративы сообщества и места», шестая «Креативность и социальная интервенция», седьмая «Права человека в перформансе» и восьмая «Дар театра»².

Если сравнивать издания 2005 и 2015 гг. на уровне структуры изложения, становится заметно, что терминологически Хелен Николсон уходит от понятия *прикладная драма* (applied drama) к понятию *прикладной театр* (applied theatre) и добавляет компонент перформативности, настаивая на максимально разнообразном и расширенном понятийном поле. Здесь процитируем одну мысль автора, которая, как нельзя лучше, описывает ее подход:

...для меня интерес дискуссии заключается не в том, насколько различные формы перформативной практики обозначаются как «драма», «театр» или «перформанс», а также не в создании четких определений того, что может быть прикладным театром, а в самой

² Главы 2 и 3 входят в первую часть, главы 4 и 5 — во вторую, главы 6 и 7 — в третью.

дискуссии о том, что подразумевается под словом «прикладной». К чему или к кому могут быть «приложены» драма и театр? Каким художественным, социальным и политическим ценностям служит и дает репрезентацию применение театрального искусства и по каким причинам? (р. 7).

Этот тезис в дальнейшем раскрывается с применением разнообразных примеров из личной практики автора и из собранного ею материала, иллюстрирующего выделенные тематические области.

Во введении автор дает максимально полный срез теоретических подходов к пониманию прикладного театра и театральной практики в этой области, цитируя или упоминая таких исследователей театра, как Nadine Holdsworth, Shannon Jackson, Judith Ackroyd, Nicola Shaughnessy, James Thompson, Bjorn Rasmussen и др. Она представляет обзор теоретических концепций, лежащих в основе практики в прикладной драме и театре, и рассматривает их в свете современных теоретических, философских, социальных и политических проблем.

Книга последовательно исследует то, как практики сталкиваются с проблемами сообществ, творчества и гражданственности в театральном процессе, который ориентирован на социальные изменения.

Так, Николсон говорит о том, что связь прикладного театра с понятием гражданственности базируется на понимании ее не как свода прав и обязанностей гражданина, но шире — как «изменчивой и подвижной социальной практики». Она цитирует социолога Брайана Тёрнера, считавшего «социальные практики» показателем «динамичной социальной конструкции гражданства», которая меняется под воздействием исторического и культурного контекста (р. 27). Однако автор делает оговорку, утверждая — ничто в социальном и театральном процессах не является само собой разумеющимся; ни доверие между участниками и практиками, ни позитивные изменения в результате участия в театральном процессе. Всякое действие и его эффект зависит от того, кто, как и с какой мотивацией вступает во взаимодействие, какая атмосфера и дух поддерживаются в процессе.

Автор описывает приемы прикладного театра и уделяет большое внимание роли художника, работающего в сложных условиях: в тюрьмах, приютах для бездомных, центрах реабилитации зависимых или переживших насилие, домах престарелых, а также в различных уличных проектах.

Например, Хелен Николсон приводит пример своей семинарской работы на Шри-Ланке в июле 2003 г. (р. 69–72), когда ей пришлось адаптировать свои разработки, сделанные для проекта в Уэльсе и включавшие элементы сторителлинга и сочинительства, к местным условиям и к особенностям культурного и исторического опыта, связанного с переживанием травмы гражданской войны. Она описывает, как ей в роли ведущего тренинга для театральных практиков и преподавателей школ пришлось задуматься о том, что в условиях работы в открытом пространстве к основной группе в любой момент могут присоединиться дети, и о том, как предложение развить историю детского платица, найденного на пляже, может быть воспринято в шриланкийской деревне. Узнав о множественных случаях убийств во время войны детей, чьи тела топили в местной лагуне, она придумала способ переориентировать базовое задание на разработку героя и сюжета так, чтобы не выводить участников

тренинга на первом шаге на максимально травматичные и тяжелые истории. Было принято решение перенести фокус внимания участников тренинга в будущее и дать изначальную установку на то, что героиня выросла из платья. В итоге группы работали, самостоятельно выбирая, поднимать ли темы домашнего насилия, травм, связанных с войной, подростковой жестокости, буллинга и третирования или нет. В этом рассказе автор подчеркивает, насколько важно художнику и театральному практику думать о культурных и исторических нюансах и внимательно, с уважением относиться к локальным контекстам, работая с тем или иным сообществом или группой. Здесь театральные практики руководствуются классическим врачебным принципом — «не навреди».

В обновленном издании Хелен Николсон дает яркие примеры новых практик и обращается к радикально-демократической истории прикладного театра в связи с проблемами XXI в., соотносясь с вопросами прав человека, глобализации, экологии, и не упуская из внимания вопросов эстетики и этики прикладного театра, его социальной роли.

Например, она упоминает проект *Cape Farewell*³, который объединяет художников, музыкантов, писателей и драматургов, а также театральных деятелей с целью создания произведений искусства, реагирующих на проблемы изменения климата и экологии. В частности, рассматривается резиденциальная работа 2012 г. «Арктический гном» дизайн-студии *Bullet Creative*⁴, которая предлагала зрителю активно включиться и стать частью *slow art*⁵ перформанса. В ботаническом саду «Проект “Эдем”» (*Eden Project*; Корнуолл, Великобритания) была создана инсталляция из тысячи белых садовых гномов, которые символизировали арктический морской лед, тающий из-за изменений климата. С ноября по январь посетителям инсталляции предлагалось забрать гнома домой, при этом с них брали обещание изменить свои повседневные привычки в сторону экологически более сознательного образа жизни. Таким образом, количество гномов постепенно уменьшалось, наглядно демонстрируя таяние льда. «Усыновителям» гномов было предложено загружать семейные фотографии на веб-сайт в качестве перформативного жеста. Для документации приключений гномов была создана страница в Facebook и аккаунт в Twitter. Таким образом, это был проект с разветвляющимся нарративом, который обратил внимание на взаимосвязь между приватной бытовой жизнью человека и глобальными экологическими проблемами. Хелен Николсон отмечает, что такая художественная практика мягкого вовлечения в социальную и политическую активность согласуется с концепциями, описанными у Найджела Триффа, который называл это «политикой готовности», и у Анри Лефевра, который говорил о «политике малых достижений» (р. 34).

³ См.: <http://www.capefarewell.com>.

⁴ См.: <http://www.bulletcreative.com/the-arctic-gnome>.

⁵ В 1978 г. художник Тим Словински написал на стене своей студии фразу, которая стала основой движения *Slow Art*: «Искусство — это образ жизни, способ бытия, способ восприятия мира». Это движение, которое обращает внимание на длительность/медленность/время в искусстве. В концепции дня *Slow Art Day*, который ежегодно отмечается 14 апреля, говорится, что медленное, продленное восприятие произведения искусства создает возможность для новых открытий и появления новых любителей и почитателей искусства. Искусство становится частью образа жизни и стимулирует креативность в обществе. Подробнее см.: <http://www.slowart.com/meaning.htm>.

Важное место отдается исследованию того, как театральная интервенция может сохранить свой радикализм, эффективность и влиять на реальные социальные, культурные и даже политические изменения, на примере «Театра угнетенных» и других разработок выдающегося бразильского режиссера и теоретика театра Аугусто Боаль (1931–2009). Международное признание пришло к нему в результате многолетней работы с беднейшими и неблагополучными сообществами по всему миру и как результат публикации в 1979 г. на английском языке его теоретической работы «The theatre of oppressed», которая впоследствии несколько раз переиздавалась в разных странах. Боаль развил идеи Бертольда Брехта о «политической динамике между актером и аудиторией» и предложил аудитории возможность переходить из пассивной зрительской в активную актерскую позицию, вводя в тело спектакля элемент «форума» — перформативной дискуссии по тому или иному важному социальному или политическому вопросу. Этот инструмент рассмотрения проблемных ситуаций локальной социальной, политической, а иногда и бытовой жизни сообщества позволял запускать процесс рефлексии в аудитории, процесс поиска лучшего, оптимального решения через проигрывание различных вариантов развития событий на сцене, а следовательно, порождал иной уровень участия аудитории. Будучи профессиональным театральным практиком и опытным политическим активистом, Боаль пошел дальше и предложил «трансформировать желания и мечты в законы» (р. 30–31), дав, таким образом, начало «Законодательному театру», что подробно описано в его книге «Legislative theatre», опубликованной в 1998 г.

В вопросах взаимодействия прикладного театра с проблематикой прав человека Хелен Николсон отдает должное технологии Verbatim⁶ и документальному театру на примере пьесы Филиппа Ральфа и спектакля «Deer Cut», представленных на Единбургском театральном фестивале в 2008 г. и на сцене Tricycle Theatre. Это история четырех солдат, погибших от огнестрельных ранений в казармах Deercut barracks между 1995 и 2002 г., чьи истории не были в полной мере рассмотрены, официальные заявления противоречат уликам, а смерти были признаны результатом самоубийства. Таким образом, театр в данном случае дал возможность аудитории познакомиться со свидетельствами тех событий, узнать различные точки зрения, затрагивая вопрос социальной справедливости, который игнорировался или намеренно замалчивался официальными властями.

Трудно не согласиться с отзывом Christina Marin (профессор Emerson College, США), характеризующей работу Хелен Николсон как «просвещающее, заставляющее думать и очень приятное чтение»⁷.

Книга дает всеобъемлющий срез концептуальных подходов как непосредственно к определению прикладного театра, так и к философским, социологическим и иным основаниям деятельности, описываемой с помощью понятия *прикладной театр*. Нашим первичным интересом было разобраться в этом понятийном поле и узнать, какие явления автор книги включает в орбиту при-

⁶ Подробнее о технологии можно узнать на странице Театра.док (<http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>).

⁷ См. сайт издательства: <https://he.palgrave.com/page/detail/applied-drama-helen-nicholson/?sf1=barcode&st1=9781137003959>. Перевод автора рецензии.

кладного театра. Это удалось лишь частично, так как в результате прочтения книги становится понятно, что перед автором не стояла задача типологизировать все, что происходит в области прикладного театра, или проследить, как прикладной театр взаимодействует с «классическим театром». В книге совершенно не отражена разнообразная практика *disabled* и *multi-sensory theatre*⁸.

Автору было важно поработать именно с концептуальной стороной и основаниями прикладного театрального процесса, поэтому в тексте мы находим многочисленные отсылки к марксизму, к Барту, Беньямину, Делёзу, Лефевру, и даже Флориде, а с другой стороны, видим такие имена, как Мейерхольд, Пискавор, Брехт и Боаль. Для нас эта книга задала больше вопросов, чем дала ответов и, видимо, придется еще не раз ее внимательно перечитать, чтобы составить свое понимание того, как изложенное Хелен Николсон соотносится с российской практикой и концептуализацией социального театра.

В заключение хочется отметить, что это действительно важная работа для понимания академической дискуссии в области современного прикладного театра, его истории и практики. Она дает базовые ориентиры в довольно сложном концептуальном, философском и теоретическом поле, на которое опирается практика прикладного театра, и может служить компасом для студентов, аспирантов и любого интересующегося этой областью современного театрального процесса в мире.

Литература

Nicholson 2011 — *Nicholson H.* Theatre, education and performance: The map and the story. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Nicholson n. d. — Professor Helen Nicholson // Royal Holloway, University of London. URL: https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/helen-nicholson_078ca3ba-ab42-4ccc-9c58-f745456c1f67.html.

⁸ *Disabled theatre* — театральные проекты, работающие с актерами и перформерами с различными возможностями и особенностями здоровья. Яркий пример — британская театральная компания *Graeae Theatre* (см.: <http://graeae.org>). *Multi-sensory theatre* — театральные проекты, направленные на восприятие всеми возможными органами чувств, сенсорный театр. Пример — театральная компания *Oily Cart* (см.: <http://www.oilycart.org.uk>).

CONCEPTUAL COMPASS FOR THE SOCIAL THEATER

Kroupnik, Maria V.

PhD Student,

Department of Cultural Studies and Social Communication,

School of Advanced Studies in the Humanities,

The Russian Presidential Academy

of National Economy and Public Administration

Lecturer, Cultural Management Faculty,

Moscow School of Social and Economic Science

Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82

*Tel.: +7 (495) 564-85-82 *201*

E-mail: m.kroupnik@universitas.ru

Review of: Nicholson, H. (2015). *Applied drama: The gift of theatre*.
2nd ed. New York: Palgrave Macmillan. 224 p.

References

Nicholson, H. (2011). *Theatre, education and performance: The map and the story*. New York: Palgrave Macmillan.

Professor Helen Nicholson (n. d.). *Royal Holloway, University of London*. Retrieved from https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/helen-nicholson_078ca3ba-ab42-4ccc-9c58-f745456c1f67.html.

To cite this article:

KROUPNIK, M. V. (2017). KONTSEPTUAL'NYI KOMPAS SOTSIAL'NOGO TEATRA [CONCEPTUAL COMPASS FOR THE SOCIAL THEATER]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 209–215. (IN RUSSIAN).

Received June 8, 2017

Гусарова Ксения Олеговна
кандидат культурологии
старший научный сотрудник,
Институт высших гуманитарных исследований,
Российский государственный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6
Тел.: +7 (495) 250-66-68
старший преподаватель, кафедра культурологии
и социальной коммуникации, РАНХиГС
Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82
Телефон: +7 (499) 956-99-99
E-mail: kgusarova@gmail.com

ЗА ГРАНЬЮ ЭСТЕТИЧЕСКОГО: ИСКУССТВО КАК ТЕХНОЛОГИИ ВЛАСТИ И СОПРОТИВЛЕНИЯ

Рецензия на: Синий диван: Философско-теоретический журнал.
Вып. 21. — 2016. — 264 с.: ил.

Двадцать первый выпуск «Синего дивана», посвященный «искусству сегодня», адресует читателю вопрос как о сущности искусства, так и о содержании этого «сегодня» — о понятии современности и современного. Слово-сочетание *современное искусство* представляется привычным, устоявшимся термином, однако границы его подвижны, что оставляет место для сомнений, с одной стороны, по-прежнему ли «современен» авангард начала XX в., а с другой, является ли искусством то, что производится под этим лейблом в наши дни.

Концепция номера предполагает широкое понимание искусства; затрагиваются столь различные его формы, как акционизм, кино, театр, музыка, поэзия, фотография и архитектура. Большинство авторов исходит из того, что в современности различные виды искусства переплетаются и открываются навстречу друг другу; вместе с тем логика отдельных статей и тематических блоков скорее подчеркивает их обособленность.

Кроме того, применительно к тем или иным художественным практикам по-разному понимается характеристика «современный». Так, театральный критик **Марина Давыдова** в интервью «Синему дивану» подвергает сомнению состоятельность термина *современный театр* — слишком различны описываемые им явления. В данном случае сугубо хронологическая трактовка («то, что происходит сейчас в театре»), по-видимому, торжествует над представлением о «современности» как о совокупности специфических содержательных, формальных и коммуникативных особенностей. В то же время Давыдова формулирует собственный критерий определения «современных» (во втором смысле слова) постановок: это спектакли, которые 20–30 лет назад невозможно было

даже помыслить. Произошедшие изменения во многом, хотя не исключительно, связаны с новыми технологиями; фактически речь идет о новых способах чувствования, настройках оптики, принципах организации пространства.

Сходным образом в категорию «современная музыка» объединяются на первый взгляд несопоставимые явления — к такому выводу приходят участники круглого стола, материалы которого публикуются в номере («Сеятель Арепо управляет колесом, или О социальной функции современного искусства»). Ассоциация музыки с современностью дополнительно усложняется тем, что для композитора, в отличие от большинства актуальных художников, «вещество», с которым он работает, не может быть вторичным по отношению к идее, таким образом, музыка развивается как бы в противоход «дематериализации» иных искусств, в значительной степени утративших свой «ремесленный», связанный с творческим преобразованием материи аспект.

Закономерно, что предложенное редактором «Синего дивана» Еленой Петровской определение, от которого отталкиваются участники круглого стола и другие авторы журнала, также выходит за рамки материальности конкретных произведений, трактуя современное искусство как эксперимент в сфере социальных отношений. Таким образом, общественная реакция на произведение становится его неотъемлемой частью. Это наиболее ярко эксплицировано в акциях Петра Павленского, документация которых включает в себя материалы следствия, обвинения, психиатрических экспертиз.

Вмешательство искусства в общественную жизнь (**Елена Петровская**, анализируя творчество Д. А. Пригова в статье «Тело народа: сопротивление, вторжение, инакомыслие»), говорит о «вторжении» как способе бытия Другого в самом сердце «своего») происходит параллельно посягательствам социума на территорию искусства. **Олег Аронсон** в статье «Право на искусство» выявляет крайне важные изменения в роли и позициях искусства, произошедшие в результате Французской революции. На смену элитарной фигуре знатока приходит публика — коллективный субъект, «в котором себя опознает все общество в целом» (с. 34). Этот новый субъект иначе взаимодействует с искусством: знаточескому суждению противопоставляется общественное осуждение. Отныне мерой современности произведения становится неприятие его публикой. Актуальные художники осваивают область того, что Аронсон именует «неправом», — пограничье социальной нормативности, ее теневые зоны, — проблематизируя репертуар дисциплинарных практик. В долгосрочной перспективе это приводит к пересмотру прежних ограничений, с этим связан освободительный потенциал искусства и смежных с ним институтов, таких как музеи. Так, **Василий Жарков** («Стена 2.0. Взгляд из Берлина и Москвы») рассматривает музей Берлинской стены и сам современный Берлин — своего рода музей под открытым небом, знаменитый среди прочего своим уличным искусством, — как значимый оплот гражданских свобод.

В то же время искусство некоторым образом встроено в репрессивные и эксплуатационные механизмы современности. В первую очередь речь идет о функционировании рынка художественной продукции в качестве центрального института искусства, подчиняющего себе все прочее. Непомерно высокие цены на многие произведения искусства можно рассматривать как форму «неправа» в сфере экономического.

Рыночная логика, по мнению **Андрея Горных** («Как мы дожили до настоящего кино»), радикально трансформирует искусство кино. Фильм превращается в бесконечный «трейлер», рекламу самого себя: сменяющиеся с все большей быстротой кадры представляют собой попросту череду «лучших моментов», визуальная перенасыщенность которых камуфлирует полный распад нарратива и субъективности. Неожиданную параллель этим процессам автор находит в рамках музыкальной культуры в феномене аудиофилии — погони за идеальным звуком, выражающейся в покупке все новых, более дорогих аудиосистем. Здесь также гиперреальное качество звучания приводит к распаду произведения как целого, тогда как искомое акустическое совершенство оказывается не чем иным, как символической «возгонкой» денежных затрат на покупку оборудования.

Джон Тэгг («Всё и ничто: значение, смысл и исполнение в фотоархиве») в своем рассуждении о фотографии затрагивает другое проблемное поле современных художественных практик — их сопряженность с техниками контроля и подчинения. Тэгг пишет о сверхточных оптических приборах, тепловизорах и других изощренных устройствах, в которых визуализация объекта (ведь о субъективности фиксируемого оптическим приспособлением человека не может быть и речи) синонимична его «нейтрализации». Исследователь утверждает, что этот смысл был изначально заложен в фотосъемке — что придает новый, зловещий смысл давнему спору о том, является ли фотография искусством. Утвердительный ответ предполагает более глубокую и компрометирующую, чем принято думать, встроенность искусства в отношения власти. Однако, возможно, это еще один случай «внедрения», лишь увеличивающий подрывную силу искусства по ту сторону эстетического.

BEYOND THE AESTHETICAL: ART AS TECHNOLOGIES OF POWER AND RESISTANCE

Gusarova, Ksenia O.

PhD (Candidate of Science in Cultural Studies)

Senior Researcher,

Institute for Advanced Studies in the Humanities,

Russian State University for the Humanities

Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya square, 6

Tel.: +7 (499) 250-66-68

Assistant Professor, Department of Cultural Studies

and Social Communication, The Russian Presidential Academy

of National Economy and Public Administration.

Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82-84

Tel.: +7 (499) 956-99-99

E-mail: kgusarova@gmail.com

Review of: Petrovskaia, E. (Ed.) (2016). *Sinii divan: Filosofsko-teoreticheskii zhurnal* [Sinii Divan: The Journal of Philosophy and Theory], 21. Moscow: Tri kvadrata. 264 p. (In Russian).

To cite this article:

GUSAROVA, K. O. (2017). ZA GRAN'IU ESTETICHESKOGO: ISKUSSTVO KAK TEKHNologii VLASTI I SOPROTVIvLENiIA [BEYOND THE AESTHETICAL: ART AS TECHNOLOGIES OF POWER AND RESISTANCE]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 216–218. (IN RUSSIAN).

КАМЕНЬ ПРЕТКНОВЕНИЯ ИЛИ СКАЛА СКАНДАЛА? (КАК ГОВОРИТЬ О ТЕАТРЕ С ПОМОЩЬЮ ПСИХОАНАЛИЗА)

Рецензия на: Théâtre et psychanalyse: Regards croisés sur le malaise dans la civilisation / Sous la dir. de C. Page, C. Koretzky, L. Jodeau-Belle. — Montpellier: L'Entretiens, 2016. — 334 p.

Психоанализ, подобно двум Афродитам из платоновского «Пира», небесной и земной, «пошлой», часто воспринимается в двух своих ипостасях — вульгарной и высоколобой. Психоанализ в духе голливудских фильмов и анекдотов про «Эдипов¹-шмедипов» комплекс кажется настолько простым и очевидным, что оперировать его понятиями берется любой. Даже в серьезных текстах постоянно попадают вездесущие словечки «фрейдизм» и «подсознание» — хотя «фрейдизмов» как вариантов бытования психоанализа после Фрейда на самом деле чрезвычайно много, а бессознательное Фрейда представляет собой парадигму, принципиально отличную от концепта подсознания у Пьера Жане [Архипов 2014].

В высоколобости, снобизме, элитарности, пифийской загадочности то и дело упрекают психоанализ лакановского толка, который когда-то, в 1970-, 1980-, в начале 1990-х был влиятельным дискурсом во Франции, а с конца 1990-х стал постепенно маргинализироваться. Лаканисты слышат высокомерными умниками, не обладающими элементарными компетенциями психологов — умением проводить тесты. Психоанализ клеймят за «ненаучность», его серьезно атакуют представители когнитивно-бихевиорального направления в психотерапии; психоаналитикам пытаются чуть ли не законодательно запретить работать с аутистами (хотя именно лакановский психоанализ располагает уникальными инструмен-

¹ В существующих переводах работ З. Фрейда принято написание *Эдипов комплекс* (с прописной). В литературе лакановского психоанализа, как правило, употребляется вариант *Эдит* в значении «Эдипов комплекс». Это связано с тем, что Эдип представляет собой фундаментальную структуру, так называемый узел субъекта, а не один из комплексов (или видов патологии), как, например, в юнгианской парадигме (где понятие комплекса используется в ином значении — комплекс Электры, анимус, анима и т. п.) или в индивидуальной психологии А. Адлера (комплекс неполноценности).

тами работы с психозами и аутизмом), а бывшие последователи пишут разоблачительные труды в духе «Черной книги психоанализа» Миккеля Бок-Якобсена.

Факультет лакановского психоанализа, созданный при жизни Лакана в стенах некогда скандального и радикального парижского университета Париж-8 практически сразу после основания университета вслед событиям 1968 г., утратил былую славу: аналитики враждуют с факультетом психологии и выдают дипломы, имеющие лишь декоративную ценность. Университет Ренн-2 — один из немногих оплотов психоанализа во Франции, где психоаналитики удачно маскируются на факультете психологии под вывеской кафедры «Исследования в области психопатологии, новых симптомов и социальной связи». Студенты-психологи (по-видимому, не всегда обосновательно) жалуются, что преподаватели навязывают им лакановский дискурс, сыплют непонятными терминами, не утруждают себя объяснениями, напоминают скорее приверженцев религии, чуть ли не сектантов, и вообще, «разве это наука?».

И вульгарный, и «снобский» психоанализ — полупародийные отсветы той скандальности, которая заложена в самой природе психоанализа. Аура скандала окутывала и в высшей степени респектабельного Фрейда, и в высшей степени эксцентричного Лакана, на чьи семинары в пору их расцвета ходили как в театр одного актера: семинары стали знаменитыми и модными после нашумевшего отлучения мэтра от Международной психоаналитической ассоциации (Лакан, провозгласивший «возвращение к Фрейду», открыто критиковал «англо-саксонскую» версию психоанализа с ее медицинским и педагогическим уклоном, укреплением эго и нормализацией).

Психоанализ как практика имеет дело с самым интимным, скандально-невыносимым, с тем, что человек бессознательно скрывает от себя самого, — психоаналитик расставляет пунктуацию в потоке речи пациента, пускает в ход уловки, останавливая «пустую речь», провоцируя речь бессознательного. Об одном своем пациенте Лакан говорит:

... благодаря экспериментам с короткими сеансами [нам удалось] обнаружить у субъекта мужского пола фантазм анальной беременности и сновидение о разрешении от нее путем кесарева сечения; не сделай мы этого вовремя, нам пришлось бы выслушивать его рассуждения об искусстве Достоевского до сих пор [Лакан 1995: 85].

Истерички своими загадочными болезнями, не имеющими соматической причины, раздражали добропорядочных эскулапов: те объявляли их симулянтками, кривляками и бездарными комедиантками. И только Фрейд догадался начать их выслушивать. Так происходит рождение психоанализа, истина которого располагается в области субъективного, не подчиняясь объективному, «научным» законам. Психологическими тестами ее, действительно, не измеришь.

О скандальности психоанализа сам Фрейд неоднократно упоминает с неизменным юмором. В публичных лекциях о психоанализе 1915–1917 гг. он рассказывает анекдотическую историю. Его коллега-психоаналитик, находясь в качестве врача на немецком фронте, заинтересовывает врачей корпуса учением психоанализа, и те каждый вечер собираются, чтобы послушать его лекции.

Какое-то время все идет хорошо, но после того как он рассказал слушателям об Эдиповом комплексе, встает один начальник и заявляет, что этому он не верит, что гнусно со стороны докладчика рассказывать такие вещи им, бравым мужчинам, борющимся за свое отечество, и отцам семейства, и что он запрещает продолжение лекций. <...> Удивительно, что трагедия Софокла не вызывает у слушателя по меньшей мере возмущенного протеста, сходной и гораздо более оправданной реакции, чем реакция нашего простоватого военного врача. Потому что, в сущности, эта трагедия — безнравственная пьеса, она снимает с человека нравственную ответственность, показывает божественные силы организаторов преступления и бессилие нравственных побуждений человека, сопротивляющихся преступлению [Фрейд 1991: 210–211 (лекция 21)].

У истоков психоанализа, как мы видим, стоят не только истерички, в тяжелой американо-американской психоаналитической классификации именуемые, кстати, «гистрионными (histrionic) личностями». В начале была драма — драма Эдипа.

На подмостках бессознательного

Французское издательство «L'Entretiens», специализация которого — книги о сценическом искусстве, выпустило при поддержке Университета Ренн-2 сборник статей под названием «Театр и психоанализ: на перекрестке взглядов на неудобства культуры». В книгу вошло более 20 статей, написанных французскими (или, во всяком случае, франкофонными) психоаналитиками лакановской ориентации, театроведами, музыковедами и литературоведами, а также ряд интервью, взятых психоаналитиками у режиссеров и актеров. В числе психоаналитиков такие известные в среде лаканистов имена, как Эрве Кастане, Клотильда Легиль, Летиция Жодо-Белль (одна из составителей), Пьер Наво, Мари-Элен Брусс, Софи Марре-Мальваль и др.

Подзаголовок книги — «Regards croisés sur le malaise dans la civilisation» — отсылает к работе З. Фрейда «Das Unbehagen in der Kultur» (1930), в русском переводе «Неудобства культуры» (Р. Ф. Додельцев) или «Недовольство культурой» (А. М. Руткевич). Во французском переводе названия фрейдовской статьи («Malaise dans la civilisation») немецкому слову *Unbehagen* соответствует французское *malaise*, подчеркивающее одно из значений *Unbehagen* — «недомогание»; причиной этого недомогания, болезненного дискомфорта и даже невротических страданий становится цивилизация, препятствующая нашим детским сексуальным и агрессивным влечениям.

Заголовок и подзаголовок издания звучат заманчиво: составители в общем введении к объемному тому обещают показать, как «театр и психоанализ, каждый на свой лад, затрагивают измерение, отличное от измерения красоты, желания и идеала, и создают замешательство, сдвиг, вывода на сцену недомогания цивилизации» (р. 11–12). Печатью скандальности — как и в случае психоанализа, связанной с вопросами пола, — отмечен и театр времен Фрейда: среди «безнравственных пьес» авторы сборника упоминают, хотя и в сноске, «Фрекен Жюли» Стриндберга и «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда. Доста-

точно вспомнить впечатляющий текст Ведекинда, написанный в 1891 г. (когда Фрейд еще находится в орбите «катартического метода» Йозефа Брейера, использует гипноз, а не свободные ассоциации, и даже само слово *психоанализ* пока не родилось) и перенесенный на сцену театральным реформатором Максом Рейнхардтом только в 1906 г. (когда уже созданы «Толкование сновидений», «Три очерка по теории сексуальности», «Психопатология обыденной жизни»), чтобы понять, насколько точно психоанализ попадает в нерв эпохи и одновременно сам является ее порождением. Здесь мы подходим к еще одному положению, от которого отталкиваются в своей концепции составители сборника, — художники опережают психоаналитиков, прокладывая им путь. Психоанализ подтверждает то, «о чем всегда говорили поэты и знатоки человеческой природы», скажет Фрейд в своей «Автобиографии» (1925). В работе «Бред и сны в “Градиве” И. Иенсена» (1907) он пишет:

Художники — ценные союзники (...). Даже в знании психологии обычного человека они далеко впереди, поскольку черпают при этом из источников, которые мы еще не открыли для науки» [Фрейд 1995: 139].

Предыстория психоанализа — это истерический театр Ж.-М. Шарко, демонстрировавшего студентам (в том числе молодому Фрейду) и коллегам причудливое поведение своих пациенток в «Мекке неврологов», парижской больнице Сальпетриер. «Частным театром» называла свои сновидения наяву знаменитая пациентка Брейера, вошедшая в анналы психоанализа под именем Анны О. [Фрейд, Брейер 2005: 40]. Не менее знаменитый пациент Фрейда, так называемый Маленький Ганс (настоящее имя Герберт Граф), герой «Анализа фобии одного пятилетнего мальчика», повзрослев, снискал славу оперного режиссера, ставившего в «Метрополитен-опере», «Ла Скала» (для Марии Каллас), «Ковент-Гардене», в Зальцбурге.

Самое растиражированное понятие психоанализа, *Эдипов комплекс*, восходит к трагедии Софокла «Царь Эдип». Фрейд присутствовал на венских гастролях прославленного спектакля Макса Рейнхардта по «Царю Эдипу» (1911) — и, судя по всему, эта постановка произвела на него впечатление [Armstrong 1999].

Фрейд размышлял о Гамлете и о том, каким критериям должна удовлетворять психопатология персонажа, чтобы его можно было вывести на сцене, не лишив зрителя причитающегося ему катарсиса². Жак Лакан посвящает «Гамлету» семь занятий своего семинара «Желание и его интерпретация» (Семинар VI, 1958–1959). Еще одна трагедия Софокла — «Антигона» — берется Лаканом за основу семинара «Этика психоанализа» (Семинар VII, 1959–1960).

Психоаналитики и художники пользуются подчас общими сюжетами, выхватывая «кейсы» непосредственно из жизни. Так, по следам взбудоражившего общественность невероятно жестокого убийства, совершенного сестрами Папен в 1933 г. в городке Ле Мане (сестры-служанки в приступе ярости убили своих хозяек), Лакан публикует в журнале своих друзей-сюрреалистов

² «Толкование сновидений», «Царь Эдип и Гамлет», «Психопатологические персонажи на сцене».

«Минотавр» статью «Мотив паранойяльного преступления: преступление сестер Папен» [Лакан 1933], а в 1947 г. по мотивам этого события будут созданы «Служанки» Жене. И хотя Жене всегда упорно отрицал какое бы то ни было влияние дела Папен на замысел пьесы, именно произведенный Лаканом анализ причин этого на первый взгляд совершенно необъяснимого происшествия позволяет увидеть, что механизмы паранойяльной зеркальной (нарциссической) идентификации, описанные Лаканом в связи со случаем Папен, работают и в пьесе Жене.

Психоанализ заимствует театральный вокабуляр, формулируя с его помощью свои важнейшие понятия: *первичная сцена* (подвергнутое вытеснению фантазийное осмысление ребенком травматической для него воображаемой или реально увиденной сцены сексуальных отношений между родителями); *другая сцена* (сцена, на которой разворачивается сновидение).

Термин *другая сцена* (*der andere Schauplatz*) применительно к сновидению принадлежит психофизиологу Т. Г. Фехнеру: Фрейд воспользовался им в «Толковании сновидений» для обозначения системы бессознательного, радикально гетерогенной по отношению к системе сознания. Персонажи, действующие на этой сцене, — образования бессознательного (сны, остроты, фантазии, симптомы). На этих подмостках в замаскированном облике появляется желание³, разыгрывающее то фарс, то трагедию, чтобы ускользнуть от бдительного ока Суперэго: его маски — это пластические образы сновидения, языковые ребусы, обретающие визуальную форму по законам сгущения и смещения (Лакан отождествит их с яacobсоновскими метафорой и метонимией).

Лакан продолжает активно развивать метафору Фрейда, еще больше «театрализируя» ее. Бессознательное, «другая сцена», структурировано как язык. Язык — это «сцена высказывания», на которую выходят «вещи мира», согласно «законам означающего» [Лакан 2010: 44]. Мы существуем внутри «фикции», виртуальной системы языка: «ça parle», «оно говорит» (Оно, фрейдовское Id). Человека-Крысу (один из пяти больших анализов Фрейда) преследует навязчивая фантазия о крысах, он захвачен страшной сценой, которую вынужден проигрывать вновь и вновь. Означающее буквально, как крыса, вгрызается в его тело: все мучения пациента сконцентрированы в метафорическом сгустке, языковом ребусе, сложившемся из метонимических обломков семейных означающих, объединенных элементом *rat* ‘крыса’: долговой платеж’ (*Rate*); отец — заядлый игрок (*Spielratte*); жениться (*heiraten*).

Вхождение в язык — «неудобство культуры», именуемое у Фрейда кастрацией. Отныне субъект (субъект в лакановской терминологии — это субъект бессознательного; он не равен «я», «личности», «индивидууму») будет связан с запретным для него (инцестуальным, по Фрейду) наслаждением особыми отношениями, которые носят у Лакана название фантазма. Фантазм — это бессознательный *сцeнa pиi*, организующий отношения человека с миром и ориентирующий его желание, причина которого — вечно ускользающий объект (*objet petit a*, «объект *a*»), запретное наслаждение.

Фантазм Лакан уподобляет завесе, вуали (подобной покрывалу, скрывающему статую Изиды в «Саисском изваянии» Шиллера) — вуаль скрывает

³ Сон, по Фрейду, — это исполнение бессознательного желания.

объект *a*. Тревога возникает не там, где объект недоступен, а там, где этот объект внезапно появляется, разрывая завесу. Образуется зияние, в котором обнаруживается нечто жуткое: сквозь распахнутое окно семеро волков, расположившихся на ветвях дерева, неподвижным взором глядят на сновидца в детском сновидении русского пациента Фрейда, Человека-с-волками. Завеса, вуаль — но она же и театральная завеса, поднятию которого предшествует «краткое мгновение тревоги»: «без этого краткого, предвещающего театральное действие мига тревоги ни трагическое, ни комическое на сцене не состоится» [Лакан 2010: 94].

Фантазм — это и сцена, и то, что на ней разыгрывается. Он вбирает в себя текст, сценарий, драматургию; образы, в которых этот сценарий воплощается (в фантазме всегда присутствует измерение зрения и зрелища); и запретное наслаждение, загадку «первичной сцены», ответом на которую и является фантазм [Quinet 2010].

«Fécondes copulations» и где они обитают

Мы предприняли это развернутое вступление в попытке продемонстрировать, что язык психоанализа — не философский и не университетский дискурс, не научный инструментарий, а язык клиники, в каждом новом случае имеющей дело с уникальным, а не нормативным. В определенном смысле психоанализ с каждым пациентом изобретается заново. Художественные тексты и явления искусства психоанализ не столько анализирует, сколько использует их как сокровищницу знания, из которой он извлекает свои концепты, попутно выявляя и подчеркивая сходство своего языка с языком искусства. Об этом, собственно, говорят составители сборника в предисловии:

Эта книга не является примером драматургического анализа и не стремится выстроить иерархические отношения между полем театра и полем психоанализа; ее задача — разглядеть во встрече театра и психоанализа возможность плодотворного союза (*fécondes copulations*), который обещает творческое наслаждение, непрестанно обновляющееся вслед за переменами в обществе (p. 10–11).

Книга состоит из пяти больших тематических разделов: «Психоанализ и его двойник»; «Удовольствие от текста, наслаждение означающим»; «Другая сцена: сновидение и желание»; «Лакан — читатель театральные текстов»; и «Потрясения (*tumultes*) наших дней: “Если небесных богов не склоню — Ахеронт всколыхну я”»⁴. Каждому предпослано небольшое введение с краткой «программой». Программа первого раздела — театр, современный Фрейд: Артур Шницлер и А.-Р. Ленорман, живо интересовавшиеся психоанализом, Ибсен, неоднократно упоминавшийся Фрейдом⁵, Оскар Уайльд. Фрейд рассматривается как мыслитель, артикулировавший в терминах того, что сам он

⁴ Эту цитату из «Энеиды» Фрейд поставил эпиграфом к «Толкованию сновидений».

⁵ См., например, подробный разбор драмы «Росмерсхольм» в статье «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» или упоминание «Маленького Эйольфа» в случае Человека-Крысы.

продолжает называть «наукой», измерение бессознательного, интерес к которому проявился в эстетике модернизма (например, под именем «психологизма», «драмы личности»). Язык психоанализа становится, с одной стороны, инструментом дешифровки смыслов искусства, а с другой — одним из новых способов художественной выразительности, или, как пишет Ленорман, «волшебный ключ психоанализа открыл нам потайные комнаты, полные сокровищ и чудовищ. Мы же — их преданные и прилежные посетители» («Исповедь драматурга») (р. 24)⁶.

Во втором разделе на примере театра Жоржа Фейдо, Пикассо, Пазолини и Ибсена рассматривается диалектика удовольствия и наслаждения: удовольствие от расшифровки текста и смыслов бессознательного, от попыток уловить ускользающее желание; и наслаждение, которое всегда «по ту сторону принципа удовольствия», — если угодно, удовольствие в страдании, отсылающее к влечениям и телу. Желание обнаруживает себя в авторском стиле, порождающем удовольствие от текста; а наслаждение — в том, что не дешифруется, лежит по ту сторону смысла, в невозможном, невыразимом. Наслаждение находит воплощение в образе ибсеновской Гедды Габлер. Лакан называет это загадочное наслаждение «женским» (или «мистическим»), отвечая тем самым на вопрос, который поставил в свое время Фрейд, признаваясь, что ему так и не удалось найти на него ответ: чего хочет женщина?

Третья часть посвящена «другой сцене»: благодаря работе сновидения, которую производит сновидец, инсценируется текст, исключенный из жизни бодрствующей. Текст (скрытое желание) воплощается в образах-ребусах, чтобы обойти цензуру Суперэго. Абсурдные образы сновидения кажутся сновидцу чуждыми, оторгнутыми от него самого, свидетельствуя тем самым о расщеплении субъекта в языке. Но в то же время они задают новую оптику, высвечивая самое интимное в субъекте, истину его желания. Отчужденное и интимное парадоксальным образом накладываются друг на друга. Внутреннее овнешняется. Театр можно рассматривать как один из способов такого овнешнения; но в отличие от сновидения, которое существует только в пересказе, театр создает зримое пространство, где зрители оказываются в роли коллективного сновидца.

В четвертой части речь идет о том, как Лакан работал с различными театральными текстами, делая их отправной точкой для развертывания основных положений своей теории. Так, из «Антигоны» (семинар VII) он извлекает этику психоанализа; из «Гамлета» (семинар VI) — трагедию человеческого желания; «Балкон» Жене (семинар V) нужен ему, чтобы продемонстрировать концепт фаллоса, а трилогия Клоделя («Заложник», «Черствый хлеб», «Униженный отец») — понятие объекта (семинар VIII).

Наконец, в завершающем разделе дело доходит и до «потрясений» на европейской театральной сцене наших дней:

...начиная с Арто театр вошел в состояние глубочайшего бурления, возбуждения. Речь идет о взбудораженности тела, тела артиста, о котором грезил Арто: тело, разрывающее покров красоты, чтобы вернуть слову его силу, «вырвать его из психологического прозябания»

⁶ Lieber G. Théâtre et psychanalyse chez Henri-René Lenormand (1882–1951).

[«Театр и его двойник»]. Жестокость для Арто — это поиск такой перформативности, благодаря которой зритель перестает быть просто зрителем (р. 266).

Связь с прежней эстетической парадигмой разорвана, происходит смешение и деиерархизация жанров и категорий, радикально перестраиваются отношения со зрителем. «Живой спектакль разворачивает перед глазами зрителя то, что некогда было скрыто от него под завесой, вуалью, и это порождает эффект тревоги» (р. 266). То, что таилось под завесой, — это объект *a*, или влеченческий объект: в лакановском психоанализе их насчитывается несколько разновидностей — фрейдовские оральный, анальный, фаллический и добавленные к ним объект-взгляд и объект-голос⁷. Уже не зритель глядит на сцену, а сцена глядит на него: взгляд обнаруживает свое прежде скрытое присутствие, завораживающую силу взгляда Медузы. Таковы спектакли Ромео Кастеллуччи или Яна Фабра.

Арто, да не то

На какого адресата рассчитаны тексты, собранные в этих многообещающих разделах? Неподготовленный читатель сразу сталкивается с щедрой россыпью практически никак не поясняемых терминов и понятий — а между тем они составляют основу концептуального аппарата, с помощью которого авторы сборника демонстрируют нам особенности психоаналитического метода. И персонажи, и авторы текстов (среди которых не только психоаналитики), и даже интервьюируемые режиссеры — все говорят на диалекте, именуемом «лакановский психоанализ». Режиссеры, среди которых, например, нынешний директор Авиньонского фестиваля Оливье Пи и директор «Одеона» Стефан Брауншвейг, с энтузиазмом, близким к неопитскому, рассказывают о своем знакомстве с психоанализом, опыте личного анализа, детских фобиях, своих родителях, рассуждают о бессознательном, желании, переносе, языке, трех лакановских регистрах символического, воображаемого и реального, Суперэго, влечениях и даже о «субъекте якобы знающем» (*sujet supposé savoir*). Такая осведомленность, несомненно, впечатляет (хотя и производит подчас несколько комический эффект), а сопоставление в этих интервью театральной модели с психоаналитической (режиссер в качестве аналитика, вслушивающегося в бессознательное текста; «желание» внутри текста; бессознательное в зрительном зале; театр-сновидение, театр как пространство «бесконечного анализа» и психоаналитическая ситуация как сцена) выглядит вполне убедительным и во всяком случае приглашающим к размышлению.

Впрочем, не оставляет ощущение некоей «сделанности» этих бесед (не говоря уже о том, что знание психоанализа, причем в его лакановской версии, оказывается по сути критерием отбора собеседников). Психоанализ как клинический метод нацелен на остановку в речи, мгновенный проблеск уникального означающего, эффекта истины. Эффект истины отличается от истины как абсолюта именно этой крайней подвижностью: истина протрещивает в устье

⁷ В клинике психозов объект-взгляд и объект-голос будут представлены, например, преследующим взглядом и голосами в галлюцинациях.

бессознательного, которое, едва приоткрывшись, тут же захлопывается. Поэтому интервью будет ценно не столько своей сознательной сконструированностью в рамках предложенной темы, сколько этим эффектом бессознательного «проскакивания искры». Например, тот же Оливье Пи рассказывает о «сверхчеловеческом», по его выражению, режиме функционирования тела на сцене: актер на сцене или на съемках существует как бы вне своего собственного тела. Пи, страдающий панической боязнью змей, на съемочной площадке полностью забыл о своей фобии, когда по роли ему надо было иметь дело с живой змеей; в другом случае актриса, играя роль, провела на площадке час, не подозревая, что у нее сломана нога (р. 168–169). Эти миниэпизоды могли бы открыть возможность для плодотворного обсуждения, в связи с опытом пребывания на сцене, одной из важнейших тем лакановского психоанализа: статус тела воображаемого и реального. Сценический опыт получил бы любопытное осмысление в клинических категориях, в то же время психоаналитический концепт мог бы быть прояснен с помощью уникального материала.

Возможных точек сборки (и, наоборот, разломов, точек сопротивления материала слишком поверхностным аналогиям и интерпретациям), где психоаналитический метод мог бы быть продемонстрирован наиболее выигрышным образом, можно насчитать немало — как ни удивительно, чаще всего они полностью игнорируются. То, что могло бы превратиться в исследование о событии спектакля (постановки французского режиссера Алэна Франсона, с которым предпочитает работать английский драматург Эдвард Бонд), распадается на два текста в традиционных жанрах: интервью с Франсоном⁸ и анализ драматургии Бонда⁹. Тут нужно отметить, что в большинстве представленных в книге статей и диалогов с режиссерами/актерами театр понимается преимущественно как текст «с идейным содержанием» и игрой языка; из исследовательского фокуса практически выпадают такие ключевые параметры театрального, как перформативность, визуальность, телесность, зрительское присутствие. Разбор «Гедды Габлер»¹⁰ как случая истерии и иллюстрации к понятию женского наслаждения остроумен и логичен — но непонятно, чем он отличался бы от аналогичного разбора, например, образа Эммы Бовари, который можно было предпринять в том же русле.

Стремление всё отмыкать «волшебным ключом психоанализа» часто уходит по ложному следу. Например, при анализе пьесы Уайльда «Как важно быть серьезным»¹¹ акцент ставится на Эдипе, Имени-Отца и «невозможности сексуальных отношений» (еще одно важное парадоксальное понятие лакановского психоанализа, вводимое без предварительных пояснений), в то время как другой «ключ» лежит на поверхности — в работе Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». Разумеется, тема остроумия и его механизмов не была обойдена стороной в статье; но самое ценное для наших целей в тексте Фрейда то, что он выявляет театральный диспозитив в самой ситуации рассказывания остроты — здесь есть острьяк, который не смеется

⁸ Alain Françon. *Perdre le fil* (p. 142–146).

⁹ Jullien B. *Le théâtre d'Edward Bond: un theater de l'acte* (p. 268–274).

¹⁰ Vinciguerra R.-P. *Hedda Gabler, une femme inabordable* (p. 90–97).

¹¹ Boileau N. P. *Œdipe Roi: Du social au sexuel dans L'importance d'être Constant* d'Oscar Wilde (p. 41–50).

своей остроте, есть объект остроты, и есть третий участник, слушатель, которому и передоверена функция смеха. Пьесу Уайльда можно было бы рассмотреть как машину, порождающую непрекращающийся фейерверк абсурдных острот («сдвиг и бессмыслица», в классификации Фрейда), почти стендап, где взаимодействие со зрителем мгновенно, и оно тесно связано с формой высказывания; отсюда любопытнее было бы проторить дорожку не к абстрактному Эдипу, а к личному провокационному театру Уайльда с зеленой гвоздикой, Уайльда в костюме Саломеи, Уайльда на судебном процессе...

Метод психоанализа, выявляющий сочленения интимного и универсального, можно было бы эффектно развернуть именно там, где клиническое измерение переходит в художественное. Психоанализ, похищающий лавры у классической психиатрии, предлагая взамен классификационного феноменологического подхода — структурный, создает такую клинику психозов, где психотический субъект рассматривается не как патологический и отклоняющийся от нормы, а как создающий особые, весьма изобретательные отношения с Другим (языком). Такое изобретение Лакан называет *sinthome* (в отличие от симптома, звучание которого по-французски здесь каламбурно обыгрывается) и рассматривает его на примере сочинений Джойса в семинаре «*Le sinthome*» (1975–1976).

Психотическая структура Жене, Беккета, Арто¹² (и, например, Вацлава Нижинского¹³) непосредственно монтируется с их открытиями, повлиявшими на судьбу европейского театра. Ясное, просветительское по своим задачам исследование этих монтажных стыков куда уместнее смотрелось бы в книге с фундаментальным названием «Театр и психоанализ» (если предположить, что обращена она все-таки скорее к «граду и миру», а не к эзотерическому сообществу психоаналитиков), нежели представленные в ней тексты о Жене и Беккете¹⁴, в которых одно неизвестное описывается через другое, замкнутым на себя языком лаканизмов, то слишком загадочным, то, напротив, излишне мимикрирующим под «обычный» язык (по принципу *sapienti sat* — лаканит и так поймет, в каком смысле употребляются слова «отец», «тревога», «Бог», «господин и раб», «боль существования», «голос» и т. д.). Арто же и вовсе упомянут лишь вскользь.

Наконец, удивительным образом в сборнике совершенно обойден вопрос о механизме переноса — хотя он тут напрашивается сам собой как возможная модель осмысления взаимоотношений зрителей со сценическим действием. Между тем именно проблема реагирования зрителя на происходящее на сцене находится в фокусе текстов Фрейда, посвященных театру: например, при каких условиях работает или не работает катарсис, как заинтересованность зрителя спектаклем соотносится с детской игрой и т. д. В проводимом им различении между художественным как сублимативным и «психопатологическим»

¹² Тексты лакановских аналитиков об этих художниках в таком ключе, конечно, существуют; например, Фабьен Юлак в книге [Hulak 2016] разбирает в том числе случай А. Арто (глава «Antonin Artaud, l'hérétique du surréalisme»). Эрве Кастане — автор книги о Жене [Castanet 2015]. См. также: [Guéguen 2009].

¹³ См.: [Wachsberger 1997; Menghi 2008; Архипова 2015].

¹⁴ *Naveau P.* Quand vient le temps de la fin (p. 236–242); *Malengreau P.* Lacan, lecteur de Genet (p. 223–234).

как прорвавшим преграду вытеснения ретроспективно можно разглядеть предвестие грядущих процессов в театре — хотя сам Фрейд ограничен традиционными, «аристотелевскими», категориями, и для него «психопатологическое», т. е. страдание (*патос*), не работающее на зрительский катарсис и удовольствие, выпадает за рамки художественного, превращаясь в медицинский случай, и тогда остается только «как и в реальной жизни, послать за доктором и объявить этот персонаж непригодным для сцены» [Freud 1953: 310].

Фрейдовский проект — просветительский: каждый его текст — это лаборатория мысли, где читателя посвящают в живой, захватывающий, всегда интригующий процесс рассуждений автора, превращая его в полноценного собеседника. Фрейд предлагает свою интерпретацию, попутно обучая читателя самому методу интерпретации. Тексты Фрейда — диалогические по своей сути: зачастую он и выстраивает их в виде платоновского диалога («К вопросу о дилетантском анализе») или в форме публичных лекций для непрофессионалов. Тексты Лакана — виртуозные, барочные (изобилующие, по его выражению, «гонгоризмами»), поэтические, парадоксальные, театрализованные (обращенные к публике знаменитых семинаров). В своей теории дискурсов Лакан отличает психоаналитический дискурс от университетского: университет претендует на полноту знания, знание психоанализа — бессознательное, всегда неполное. Клиника, соотношенная с этикой желания, сопротивляется теории. Как сохранить баланс между методом клиническим и методом критическим, не соскльзывая в дидактизм и скуку respectable знания, говорящего из позиции господина?

Содом и Гоморра совриска

И все же в нашей книге нашлись «два праведника», из-за которых можно пощадить весь город.

Во-первых, это ясная и увлекательная статья Клотильды Легиль «От Фейдо до Лакана: безумие означающего» (р. 62–72), в которой на примере драматургии Жоржа Фейдо демонстрируется природа означающего, «паразитирующего», по выражению Лакана, на человеческом теле: означающее безумствует, прихотливым образом соединяясь с другими означающими, подчиняя себе жизнь субъекта, который не может «ни желать того, о чем говорит, ни сказать, чего же он желает» (р. 69) (вспомним Человека-Крысу). Драма желания — это не только трагедия Шекспира, но и комедия Фейдо, в чьих нелепых персонажах мы опознаем собственную судьбу «говорящих существ».

Во-вторых, это текст Мари-Элен Брусс «Кастеллуччи, театр объектов» (р. 288–293), на котором мы сосредоточимся подробнее. Об эстетике Ромео Кастеллуччи М.-Э. Брусс размышляет в терминах клиники, попутно объясняя их читателю. Театр Кастеллуччи знаменует разрыв с «театром субъекта» — персонажа, героя — в том числе и театра беккетовского. Какие же объекты имеются в виду? Объект(ы) *a*, отвечает М.-Э. Брусс, т. е. объекты влечения, которые субъект обнаруживает в опыте психоанализа. В случае Кастеллуччи театральный опыт воздействует на зрителя аналогично тому, как психоанализ воздействует на анализанта.

В обоих случаях речь идет о появлении особых объектов, которые смешиваются с другими, «обычными» объектами, являющимися предметом желания и соперничества. <...> Разница в том, что у Каstellуччи эти объекты появляются непосредственно на сцене, в то время как путь аналитика куда более извилист. Через уникальные особенности своей речи, через разветвления свободных ассоциаций, долгим путем высказываний, порождающих фантазматические сценарии, которые разворачиваются во время анализа, субъект постепенно, шаг за шагом приближается к своим [влеченческим] объектам, в то время как в театре Каstellуччи, напротив, зритель мгновенно обнаруживает себя в присутствии этих объектов, возникающих на сцене (p. 289).

В отличие от желанных обычных объектов, объекты *a* радикально чужды нам, о чем «сигнализируют тревога или отвращение» (p. 291).

В спектакле «Юлий Цезарь» по шекспировской пьесе «тучные, дряхлые или аноректические тела — это сама плоть, а не образ <...>, реальный загадочный объект вне смысла» (p. 292); камера в горле одного из актеров проецирует на экран движения его голосовых связок — объект-голос, непостижимый, вне маскирующих его речи и смысла, во всей своей тревожной чуждости. В постановке «О концепции лика Сына Божьего» таким объектом являются экскременты: на фоне гигантского образа Христа работы Антонелло да Мессина — совершенного образа Сына — сын ухаживает за дряхлым, немощным, выжившим из ума, ходящим под себя (O)отцом, обращая к нему реплики, не получающие никакого отклика. Экскременты выходят из-под контроля, пачкая все вокруг: в конце концов анальный объект атакует идеальный образ, божественный лик Сына. Завеса Идеала разорвана, наступает «конец царства смысла» (p. 292).

Текст о Каstellуччи — часть давнишнего проекта М.-Э. Брусс, занимающейся проблематикой современного искусства в контексте психоаналитической теории и клиники. В гранадской лекции «Лакановские тела: новое в современном искусстве и стадия зеркала» [Brousse 2009a] и в статье «Объект искусства в эпоху конца Прекрасного» [Brousse 2009b] она прослеживает связь между дискурсом науки и современным искусством, исходя из клинического понятия *стадия зеркала*¹⁵.

Отправная точка Прекрасного — собственное тело человека. Тело в психоанализе — воображаемая целостность, вбирающая в себя хаотический органический опыт, телесные ощущения благодаря посредничеству языка, речи Другого (матери, подносящей ребенка к зеркалу). Точки встречи между органическим опытом и образом — отверстия тела (рот, анус, фаллос, глаза, уши). Это пограничные зоны наслаждения, объекты *a*, которые позволяют образу «сцепиться» с организмом. Они завуалированы завесой красоты, смысла, идеала.

¹⁵ Стадия зеркала — одно из ключевых понятий лакановской теории, фаза в жизни маленького ребенка, когда он, еще плохо владея своим телом, видит себя в зеркале, и эта иллюзия целостного образа, не соответствующая реальному состоянию его органического тела, вызывает у него ликование; так происходит первая идентификация (воображаемая основа эго). В клинике психозов можно часто встретить феномен распада зеркального образа, переживание воображаемой фрагментации, расчлененности собственного тела.

Наука, которую интересуется организм, изменяет наши отношения с телом как воображаемым и одновременно с телом как неизвестным нам организмом. Она срывает воображаемый покров с тела-организма; чем эффективнее наука, тем слабее Идеал, тем сильнее тревога. Объекты *a* превращаются в обычные объекты, подлежащие циркуляции, обмену, коммерциализации (например, органы для трансплантации). Современное искусство фиксирует эти перемены в культуре. Брусс приводит в качестве самого наглядного примера работы Дэмиена Хёрста, где отменяется различие между символом и вещью, к которой он отсылает (композиция «Мать и дитя» — расчлененные корова и теленок в формалине; усыпанный бриллиантами настоящий человеческий череп — не символ *vanitas*, а сама тщета как вещь с рыночной стоимостью и т. п.).

Объекты искусства больше не блокируются преградой Прекрасного.

Свершилось отделение Идеала от объекта, и на передний план выходит объект *a* без покрова. Художник интерпретирует напрямую посредством объекта влечения, который циркулирует среди обычных объектов и воздействует на наш мир и наши тела, определяя наши привычки, наш образ жизни, а значит, и наши способы наслаждения [Brousse 2009b: 202].

Там, где психоанализ «дедуцирует» (р. 292), помогая субъекту обнаружить иронический зазор в собственном фантазме, современное искусство «продуцирует», создавая своего рода эффект психоза, короткое замыкание столкновения с объектом *a*.

Эпилог

Небольшая статья М.-Э. Брусс о театре Каstellуччи (взятая в контексте других ее работ о современном искусстве) — практически единственный пример использования в книге «Театр и психоанализ» языка психоанализа как удобного, полезного для читателя со стороны театра, а не (только) психоанализа, рабочего инструмента. В применении к искусству Каstellуччи (и, например, Яна Фабра, упомянутого наряду с Каstellуччи в предисловии к последнему разделу книги) логику исследовательницы можно проиллюстрировать рядом других примеров. Так, в спектакле Каstellуччи по баховским «Страстям по Матфею» каждая деталь сакрального повествования сопровождается демонстрацией реального, не символического опыта. Крови Христовой соответствует детальная процедура обработки при помощи лабораторного оборудования образца крови, взятого у певца, исполняющего партию Христа; самоубийству Иуды — показ черепа человека, действительно повесившегося в лесу неподалеку от Гамбурга (постановка осуществлена в Гамбургской опере); Тайной Вечере — последнее меню покойного пациента гамбургского хосписа и т. д. В спектакле Яна Фабра «Гора Олимп» после убийства Агамемнона и расчленения его на кровавые, переносимые реальные куски мяса появляется команда судмедэкспертов, хорошо узнаваемая по полицейским сериалам, и занимается тщательным и неспешным сбором улики («на месте преступления»), явно наслаждаясь процессом. Научное и художественное вклиниваются друг в друга, образуя единую поверхность ленты Мёбиуса. Времена старого доброго катарсиса, похоже, прошли.

Литература

- Архипов 2014 — *Архипов Г. А.* Понятия диссоциации и вытеснения (Verdrängung) как две парадигматические модели поля мировой психотерапии // Цапкин В. Н., Есипчук М. С., Архипов Г. А. Этюды по психотерапевтической компаративистике. М.: МГППУ, 2014. С. 101–149.
- Архипова 2015 — *Архипова А. А.* Казус Нижинского: опыт психоаналитической интерпретации // С. П. Дягилев и современная культура. Материалы международного симпозиума «Дягилевские чтения». Пермь. Май 2014 г. Пермь: Книжный мир, 2015. С. 7–21.
- Лакан 1995 — *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995.
- Лакан 2010 — *Лакан Ж.* Семинары. Кн. 10: Тревога (1962/1963). М.: Гнозис; Логос, 2010.
- Фрейд 1991 — *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М.: Наука, 1991.
- Фрейд 1995 — *Фрейд З.* Бред и сны в «Градиве» И. Иенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 138–175.
- Фрейд, Брейер 2005 — *Фрейд З., Брейер Й.* Исследования истерии // Фрейд З. Собр. соч.: В 26 т. Т. 1. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 2005. С. 39–67.
- Armstrong 1999 — *Armstrong R.* Oedipus as evidence: The theatrical background to Freud's Oedipus Complex // *PsyArt Journal*. 1999. January 1. URL: http://psyartjournal.com/article/show/armstrong-oedipus_as_evidence_the_theatrical_backg#vienna1911.
- Brousse 2009a — *Brousse M.-H.* “Corps lacaniens”: nouveautés contemporaines à propos du stade de miroir // *Radio Lacan*. 2009. Avril 1. URL: <http://www.radiolacan.com/fr/topic/180/4#>.
- Brousse 2009b — *Brousse M.-H.* L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau // *La Cause Freudienne: Nouvelle Revue de Psychanalyse*. No. 71. 2009. P. 201–205.
- Castanet 2015 — *Castanet H.* Genet. Paris: Max Milo, 2015.
- Freud 1953 — *Freud S.* Psychopathic characters on the stage // *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Vol. 7 / Ed. and trans. by J. Strachey. London: Hogarth Press, 1953. P. 305–311.
- Guéguen 2009 — *Guéguen P.-G.* The extraordinary case of Jean Genet // *Lacanian Ink*. No. 34. 2009. P. 94–105.
- Lacan 1933 — *Lacan J.* Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin // *Le Minotaure*. 1933. No. 3/4. URL: <http://aejcpp.free.fr/lacan/1933-12-12.htm>.
- Menghi 2008 — *Menghi C.* *Vaslav Nijinsky. L'ottava meraviglia del mondo* // Mangiarotti Ch., Menghi C., Egge M. *Invenzioni nella psicosi*. Macerata: Quodlibet, 2008. P. 167–256.
- Hulak 2016 — *Hulak F.* *Logique du sinthome. Mise en pratique*. Nîmes: Editions Champ Social de Nîmes, 2016.
- Quinet 2010 — *Quinet A.* L'Inconscient structuré comme un théâtre // *Savoirs et clinique*. No. 12. 2010/1. P. 188–195. URL: <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-188.htm>.
- Wachsberger 1997 — *Wachsberger H.* Psychose et création: l'art de Nijinsky // *Les Feuilles du Courtil*. No. 13. 1997. P. 57–64.

A STONE OF STUMBLING, OR A ROCK OF SCANDAL? HOW TO TALK ABOUT THEATRE THROUGH PSYCHOANALYSIS

Arkhipova, Anastasia A.

Science Editor,

The Higher School of Economics Publishing House

Russia, 117418, Moscow, Profsoyuznaya str., 33, building 4

*Tel.: +7 (495) 772-95-90 *12324*

E-mail: anastasia.arkhe@gmail.com

Review of: Page, C., Koretzky, C., Jodeau-Belle, L. (Eds.) (2016). *Théâtre et psychanalyse: Regards croisés sur le malaise dans la civilization*. Montpellier: L'Entretiens. 334 p. (In French).

References

- Arkhipov, G. A. (2014). Poniatiia dissotsiatsii i vytesneniia kak dve paradigmaticheskie modeli polia mirovoi psikhoterapii [Dissociation and repression as two paradigmatic models in the field of a global psychotherapy]. In V. N. Tsapkin, M. S. Esipchuk, G. A. Arkhipov. *Etudy po psikhoterapevicheskoi komparativistike* [Sketches on Psychotherapeutic Comparative Studies], 101–149. Moscow: MGPPU. (In Russian).
- Arkhipova, A. A. (2015). Kazus Nizhinskogo: opyt psikhoanaliticheskoi interpretatsii [The case of Nijinsky: an attempt at a psychoanalytic interpretation]. In S. P. Diaghilev i sovremennaiia kul'tura. *Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma "Diaghilevskie chteniia"*. Perm'. Mai 2014 g. [S. P. Diaghilev and modern culture. The Diaghilev Readings International Symposium. Perm, May 2014], 7–21. Perm: Knizhnyi mir. (In Russian).
- Armstrong, R. (1999, January 1). Oedipus as evidence: The theatrical background to Freud's Oedipus Complex. *PsyArt Journal*. Retrieved from http://psyartjournal.com/article/show/armstrong-oedipus_as_evidence_the_theatrical_backg#vienna1911.
- Brousse, M.-H. (2009a, April 1). "Corps lacaniens": nouveautés contemporaines à propos du stade de miroir. *Radio Lacan*. Retrieved from <http://www.radiolacan.com/fr/topic/180/4#> (In Spanish).
- Brousse, M.-H. (2009b). L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau. *La Cause Freudienne: Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 71, 201–205 (In French).
- Castanet, H. (2015). *Genet*. Paris: Max Milo. (In French).
- Freid, Z. (1991). *Vvedeniye v psikhoanaliz: Lektsii* [Introduction to psychoanalysis: Lectures. Trans. from Freud, S. (1976). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Freid, Z. (1995). Bred i sny v "Gradive" I. Iensena [Delusions and dreams in Jensen's *Gradiva*. Trans. from Freud, S. (1969). *Gesammelte Werke* (Vol. 7), 29–122. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag]. In Z. Freid. *Khudozhnik i fantazirovanie* [Artists and day-dreaming], 138–175. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Freid, Z., Breier I. (2005). *Issledovaniia isterii* [Studies on hysteria. Trans. from Breuer, J., Freud, S. (1999). *Studien über Hysterie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag]. In Z. Freid. *Sobranie sochinenii* [The complete works] (Vol. 1), 39–67. St. Petersburg: Vostochno-Evropeiskii institut psikhoanaliza. (In Russian).
- Freud, S. (1953). Psychopathic characters on the stage. In J. Strachey (Ed. and trans.). *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 7), 305–311. London: Hogarth Press.
- Guéguen, P.-G. (2009). The extraordinary case of Jean Genet. *Lacanian Ink*, 34, 94–105.

- Hulak, F. (2016). *Logique du sinthome. Mise en pratique*. Nîmes: Editions Champ Social de Nîmes. (In French).
- Lacan, J. (1933). Motifs du crime paranoïaque: le crime des sœurs Papin. *Le Minotaure*, 1933(3/4). Retrieved from <http://aejcpp.free.fr/lacan/1933-12-12.htm>. (In French).
- Lacan, Zh. (2010). *Seminary* [Seminars] (Book 10) *Trevoga (1962/1963)* [Anxiety. Trans. from Lacan, J. (2004). *Le Séminaire, Livre X: L'angoisse (1962/1963)*. J.-A. Miller (Ed.). Paris: Editions du Seuil]. Moscow: Gnosis; Logos. (In Russian).
- Lacan, Zh. (1995). *Funktsiia i pole rechi i iazyka v psikhooanalize* [The function and field of speech and language in psychoanalysis. Trans. from Lacan, J. (1956). *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Rapport du Congrès de Rome tenu à l'Istituto di Psicologia della Università di Roma les 26 et 27 septembre 1953. La psychanalyse, 1*, 81–166]. Moscow: Gnosis. (In Russian).
- Menghi, C. (2008). Vaslav Nijinsky. L'ottava meraviglia del mondo. In Ch. Mangiarotti, C. Menghi, M. Egge. *Invenzioni nella psicosi*, 167–256. Macerata: Quodlibet. (In Italian).
- Quinet, A. (2010). L'Inconscient structuré comme un théâtre. *Savoirs et clinique*, 2010(1) = (No. 12), 188–195. Retrieved from <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-188.htm>. (In French).
- Wachsberger, H. (1997). Psychose et création: l'art de Nijinsky. *Les Feuilletts du Courtil*, 13, 57–64. (In French).

To cite this article:

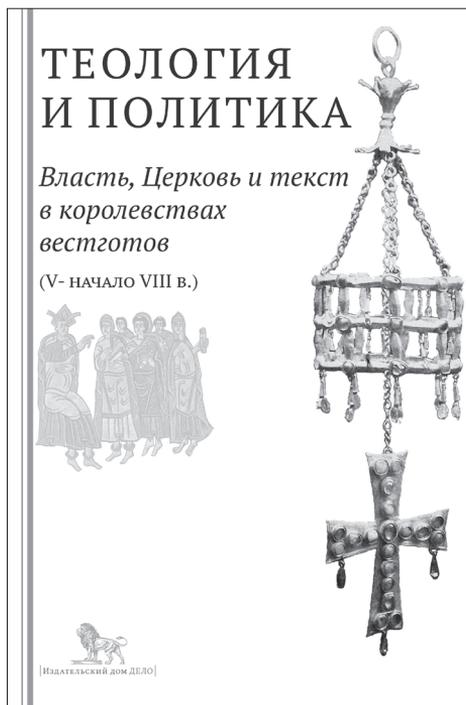
ARKHIPOVA, A. A. (2017). KAMEN' PRETKNOVENIIA ILI SKALA SKANDALA? (KAK GOVORIT' O TEATRE S POMOSHCH'IU PSIKHOANALIZA) [A STONE OF STUMBLING, OR A ROCK OF SCANDAL? HOW TO TALK ABOUT THEATRE THROUGH PSYCHOANALYSIS]. *SHAGI / STEPS*, 3(3), 219–234. (IN RUSSIAN).

Received July 8, 2017

ВЫШЛА НОВАЯ КНИГА

Теология и политика. Власть, Церковь и текст в королевствах вестготов (V — начало VIII в.): Исследования и переводы / Ред.-сост. О. В. Ауров; общ. ред. О. В. Ауров, Е. С. Марей. — М.: Изд. дом «Дело», 2017. — 352 с.

Монография посвящена истории взаимодействия государства и Церкви в Тулузском (418–507) и Толедском королевствах вестготов (507 — ок. 713). Тулузское королевство стало первым из так называемых романо-варварских королевств, возникших на территории Западной Римской империи. Толедское королевство первым из таких квазиполитических образований прошло весь путь от формально подчиненной Риму области, узурпированной римскими военачальниками варварского происхождения, до полноценного и самостоятельного государства, той западной модели империи, которая в дальнейшем получила всестороннее развитие в системе каролингской государственности. В эпоху, когда институты публичной власти, унаследованные от римского прошлого, переживали глубокий кризис, Церковь и исходящие от нее доктрины выступали как связующее звено, объединяющее деградирующую систему власти и атомизирующееся общество. Мусульманское вторжение в начале VIII в. положило конец истории Толедского королевства, но не смогло уничтожить его колоссальное культурное и политико-идеологическое наследие.



Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

2017, 3 (3)

Основан в мае 2015 г.
Established in May, 2015

Научный редактор

М. В. Ахметова

Редактор английского текста

Х. Баран

Корректурa

Е. П. Шумилова

Верстка, дизайн

В. Ф. Лурье

Academic Editor

M. V. Akhmetova

English Language Editor

H. Baran

Copy Editor

E. P. Shumilova

Layout Editor, Designer

V. F. Lurie

ISSN 2412-9410

Адрес редакции: 119606, г. Москва, просп. Вернадского, 82, корп. 9
Postal address: Russia, 119606, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82, corpus 9

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ

The journal is published by The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
In case of reprinting, reference to the journal is obligatory.

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.
All articles published in the journal have been peer-reviewed.

Подписано в печать 05.09.2017

Формат 70×100/16

Тираж 500 экз. (первый завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС

119571, Москва, пр-т Вернадского, 82-84

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

© Авторы

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors