М. Ито

ORCID: 0000-0001-7682-2623

✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Университет Хоккайдо (Япония, Саппоро)

ЗРИТЕЛЬ КАК ЛАБОРАНТ: О РАБОТЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ТЕАТРА ИМ. МЕЙЕРХОЛЬДА

Аннотация. Сегодня в театроведении важной является проблема зрителя. Французский философ Жак Рансьер в книге «Эмансипированный зритель» пишет, что положение зрителя нельзя описывать через категории пассивности и активности, что нет оснований наделять привилегированным статусом активное состояние. Большой интерес к вопросам пассивности и активности театрального зрителя существовал и в России в 1920-е годы. Однако нужно отметить, что обсуждения данной проблемы обычно исходят из предпосылки, что представление, которое смотрит зритель, — это произведение, созданное художником. Из этого фрейма (т. е. структуры отношения между произведением и зрителем) можно выйти, только если перестать рассуждать о спектакле как о произведении.

Понятие *лаборатория* позволяет взглянуть на эту проблему с другой перспективы. Например, в 1930-е годы Научно-исследовательская лаборатория (НИЛ) при Театре им. Мейерхольда занималась попыткой «записи реакций зрительного зала». Лаборант здесь находится вне фрейма. Он наблюдает структуру отношений между сценой (произведением) и зрительным залом, а не только сцену, а значит, он наблюдает ситуацию. Произведение и зрительный зал существуют просто как материал лабораторного исследования. Изучение документов НИЛ позволяет осознать возможности, предоставляемые ситуацией, когда зритель-лаборант находится вне упомянутого фрейма. Это открывает новые перспективы для обсуждения политики зрительства.

Ключевые слова: театральный лаборант, произведение и зритель, сцена и зрительный зал, политика зрительства, Вс. Мейерхольд, Ж. Рансьер

Для цитирования: Ито М. Зритель как лаборант: о работе Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 107–119. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119.

Статья поступила в редакцию 5 июня 2019 г.
Принято к печати 11 августа 2019 г.

M. Ito

ORCID: 0000-0001-7682-2623

✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Hokkaido University (Japan, Sapporo)

SPECTATOR AS LABORATORY ASSISTANT: THE WORK OF THE SCIENTIFIC RESEARCH LABORATORY AFFILIATED WITH THE MEYERHOLD THEATRE

Abstract. The state of the spectator has been a significant point at issue in theatre studies. In *The Emancipated Spectator*, the French philosopher Jacques Rancière argues that we should stop describing it in terms of “passivity and activity,” and that there is no reason we have to privilege the active state. The controversy over the “passivity and activity” of the theatre spectator already existed in 1920s Russia, and it survives until today. To overcome the passive/active paradigm, we need to discard its premise—that the spectator is one who only watches a work of art created by the artist.

The concept of “laboratory” enables us to consider another kind of spectator. In the 1930s, assistants in the Scientific Research Laboratory (SRL) affiliated with Meyerhold’s Theatre researched the reaction of the spectator in each scene and made a “score of the spectator.” The laboratory assistant here exists outside the traditional relationship of work of art and spectator. He watches not only the stage, but also the structure of the relationship between the stage (the work of art) and the auditorium itself. What he watches is the whole situation. The work of art and the state of the auditorium both offer materials for laboratory research. By studying documents of the SRL, we can recognize an alternative possibility for the spectator: the spectator as a laboratory assistant who exists outside the work of art / spectator relationship. Such an approach opens up a new perspective for discussions of the politics of spectatorship.

Keywords: theatre laboratory assistant , work of art and spectator, stage and auditorium, politics of spectatorship, Vs. Meyerhold, J. Rancière

To cite this article: Ito, M. (2019). Spectator as laboratory assistant: The work of the Scientific Research Laboratory affiliated with the Meyerhold Theatre. *Shagi / Steps*, 5(4), 107–119. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119.

Received June 5, 2019

Accepted August 11, 2019

Сегодня в театроведении важной является проблема зрителя. Кто такой зритель? Как зритель «участвует» в представлении? И участвует ли на самом деле? За последние годы в свет вышло несколько книг, где высказываются важные идеи по поводу этой проблемы [Леман 2013; Фишер-Лихте 2015; Бишоп 2018]. В центре дискуссии, на которой мы подробно остановимся в данной статье, стоит вопрос о роли зрителя. Сводится ли она к тому, что зритель «воспринимает», субъективно реагирует на спектакль? Является ли это формой его соучастия, или же понятия *зрительство* и *участие* антагонистичны? С моей точки зрения, новое направление этой дискуссии может дать обращение к опыту театральных лабораторий XX в. на примере Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда (далее НИЛ) в 1930-е гг.

«Лабораторная» метафора в театре распространялась не только на методы работы, на язык самоописания театра, на его декларации и т. д., но и на зрителя. Фигура зрителя-лаборанта, о которой пойдет речь в статье, стала результатом поиска нового символического пространства внутри спектакля. С появлением этой фигуры мы можем говорить о возникновении своего рода новой зрительской роли, заслуживающей внимания с точки зрения современной дискуссии о зрительстве.

Первая треть XX в. в России была отмечена повышенным вниманием к проблеме зрителя. Одним из тех, кто глубоко занимался этой проблемой, был Всеволод Мейерхольд. Его интерес к этой теме зародился еще в начале XX в. Например, в 1907 г. он писал: «Условный метод полагает в театре четвертого творца — после автора, актера и режиссера; это — зритель» [Мейерхольд 1968 (1): 164]. Через спектакль он на самом деле активно взаимодействовал со зрительным залом. Как мы знаем, в постановке «Незнакомки» Блока в 1914 г. слуги просцениума разбрасывали среди публики апельсины [Рудницкий 1969: 176]. Кроме того, Мейерхольд часто и по-разному провоцировал зрителей. На спектакле «Зори» (1920), по словам К. Л. Рудницкого, «связь между сценой и залом искусственно усиливалась рассаженными в публике “актерами-клакерами”, которые должны были активно реагировать на сценические события и, таким образом, подавать пример всем остальным зрителем» [Там же: 238–239]. Во время «Смерти Тарелкина» (1922) «балаганная шумиха захватывала зрительный зал. По залу летали разноцветные мячи. В антрактах с бэльэтажа в партер спускали огромные бутфорские яблоки, и зрители с азартом пытались их ухватить. Выбрасывали плакат: “Смерть Тарелкиным — дорогу Мейерхольдам” и т. п.» [Там же: 275]. Среди прочего можно указать на архитектурное оформление в спектакле «Лес» (1924), отсылающее к *ханамити* (букв. «дорога цветов») японского театра кабуки: «Дорога с левой стороны сцены воспроизводит деталь театра Кабуки. Только у японцев “дорога цветов” — ханамики [sic!] — тянется через зрительный зал, а в ТИМе (Театр им. Мейерхольда. — М. И.) она ограничивается пределами сцены. Но она выходит за пределы просцениума, спускаясь непосредственно в зал, и таким образом соединяет пространство сцены с зрительным залом» [Тарабукин 1998: 70–71]. В этой связи можно вспомнить о незавершенном проекте постановки «Хочу ребенка!» С. М. Третья-

кова¹ — «дискуссионного спектакля», как обозначил его форму сам Мейерхольд. В Главреперткоме он говорил:

Я продолжаю зрительный зал на сцену. Места на сцену мы будем продавать, а часть мест передавать тем организациям, который примут участие в дискуссии во время или после спектакля. Действие будет прерываться для дискуссии. (...) Будем давать даже провокационные реплики, чтобы разоблачать выступающих против пьесы [Третьяков 2018: 232–233].

Вполне возможно, что этот план был представлен исключительно для доклада в Главреперткоме, тем не менее у Мейерхольда было желание, чтобы спектакль проводился в духе *commedia dell'arte* (т. е. был основан на импровизации) (см.: [Там же: 233]).

Таким образом, в течение всей своей режиссерской деятельности, начиная с раннего периода и почти до самого конца, Мейерхольд неизменно опробовал разные средства, чтобы сделать видимым существование зрителя в театре. Огромное количество примеров свидетельствует о его стремлении сделать зрителей причастными к происходящему на сцене, в том числе вызвав в них полемический азарт², а также дать им возможность влиять на сцену и актеров. За вовлечением зрителей в театральное действие стояло желание преодолеть их пассивность, что в целом соответствовало пред- и особенно послереволюционному контексту. После 1917 г. часто повторялись высказывания о том, что зритель также является творцом в театре, — особенно в контексте дискуссий о формах коллективности в современном театре (коллективная драматургия, проблематика массы как действующего лица и т. д.), отражающих новую идеологию и противопоставляемых театру старому, где доминировали отдельные творцы-профессионалы³.

¹ Пьеса Третьякова «Хочу ребенка!» была написана в 1926 г. Две сцены из нее были опубликованы в 1927 г. в журнале «Новый ЛЕФ» (полностью первый вариант пьесы впервые был опубликован в 1988 г.). Спустя несколько лет по решению Главреперткома Мейерхольд получил право первым поставить ее. По воспоминаниям Т. С. Гомолицкой-Третьяковой, «Мейерхольд намеревался сделать спектакль-диспут, в котором должны были участвовать зрители, но временное помещение, где тогда находился театр, для этого не подходило, и Мейерхольд ждал окончания строительства нового здания для своего театра. Уже Эль Лисицкий сделал макет оформления и шли репетиции. Строительство здания сильно затянулось. Наступил 1937 год, и был репрессирован С. М. Третьяков, а в 1939 году В. Э. Мейерхольд» [Третьяков 1988: 237].

² О «полемическом» состоянии зрительного зала, которого добивался Мейерхольд, впоследствии свидетельствовали, в частности, лаборанты НИЛ Л. В. Варпаховский и А. К. Гладков (см.: [Ряпосов 2004: 86–87; Гладков 1990: 342]).

³ Например, П. М. Керженцев, один из заметных идеологов театра этого времени, пишет: «Зритель грядущих лет, отправляясь в театр, не скажет: “я иду посмотреть такую-то пьесу”, он выразится иначе: “я пойду участвовать в пьесе”, ибо он действительно будет “со-играть”, он будет не зрителем, спокойно взирающим и вяло хлопающим, а “со-артистом”, активно принимающим участие в пьесе» [Керженцев 1923: 72]. Его идеалом был хор древнегреческого театра, который ранее восхвалял Вагнер. Керженцев считал, что именно хор мог вызывать коллективный энтузиазм: «В эллинскую эпоху хор являлся олицетворением зрителей. Через него толпа принимала участие в изображаемом зрелище. Буржуазный, классовый театр, естественно, не мог создать атмосферу, необходимую для

Высказывания об участии зрителя, конечно, встречаются не только у Мейерхольда, Керженцева и других деятелей русского театра, но и у Ф. Т. Маринетти, Б. Брехта, А. Арто и т. д. По словам французского философа Жака Рансьера, «Согласно брехтовской парадигме, театральное опосредование заставляет зрителей осознать социальную ситуацию, ставшую поводом для представления, и провоцирует у них желание работать над ее преобразованием. Следуя логике Арто, опосредование заставляет зрителей выйти за пределы своей позиции: вместо того чтобы находиться лицом к лицу со зрелищем, они оказываются окружены им, вовлечены в круг действия, которое возвращает им коллективную энергию» [Рансьер 2018: 12].

Интересно, что Рансьер отмечает: положение зрителя нельзя описать через категории «пассивность» и «активность». Он утверждает, что зритель не может быть совершенно пассивным и бессильным в то время, когда он толкует произведение. По мнению Рансьера, такое состояние естественно для человека, и нет оснований наделять привилегированным статусом очевидно активное состояние. «Быть зрителем — это не пассивное состояние, которое нам нужно преобразовать в активное. Быть зрителем — наша нормальная ситуация. Когда мы изучаем и учим, действуем и познаем, мы — те же зрители, которые ежесекундно связывают видимое с тем, что уже видели, говорили, делали и воображали. Нет более привилегированной позиции, чем позиция исходная. Эти исходные позиции, пересечения и узлы, позволяющие узнать нечто новое...» [Там же: 20].

В 1920-е годы в России проводились опыты научно-практического изучения вопросов, связанных с пассивностью и активностью театрального зрителя, примером служат исследования зрительного зала у того же Мейерхольда. Так, во время спектаклей «Зори» (1921), «Мистерия-Буфф» (1921) или «Лес» (1924) проводились опросы с использованием анкет, которые заполняли зрители⁴. Кроме того, споры о зрителях шли, например, в Театральной секции

объединения всего театра в едином чувстве, для слияния актеров с зрителями» [Там же: 113]. Стоит добавить, что активность зрителей, обсуждавшаяся в подобных дискуссиях о театре, подразумевала их зависимость от коллективистской идеологии. Об этой проблеме писал В. Н. Дмитриевский: «В новом социально-политическом контексте поле свободного волеизъявления частного человека, выбора его отношений с культурой, с искусством резко сузилось. (...) Параллельно с “коллективизацией” публики развивается процесс “национализации” и “обобществления” учреждений культуры и искусства» [Дмитриевский 2013: 10]. В этой связи интересен полемический ответ Мейерхольда на выступление Луначарского во время диспута о «Великодушном рогоносце» в 1922 г.: «Оказывается, не все довольны нашей постановкой: есть и такие, которые нас порицают. Это нас обрадовало: значит, полного успеха мы не имели. (...) Актеры и режиссер должны торжествовать тогда только, когда зрительный зал раскалывается. Мы помним, какой раскол вызвал в зрителях “Балаганчик” Блока: одна часть тогда аплодировала, а другая, запасшись гнилыми яблоками и ключами, неистовствовала против новых театральных форм, проводимых тогда в театре» [Мейерхольд 1968 (2): 44]. Характерное для Мейерхольда стремление к «разделенному» зрительному залу, к вызванному спектаклем полемическому состоянию зрителей нужно различать с идеологическим воздействием (призывы к которому также находили место в текстах Мейерхольда): так, в приведенной выше цитате режиссер говорит только о состоянии зрительного зала, вызванном активностью зрителя, но не о качестве активности.

⁴ Подробнее об этом см.: [Егорова 2010: 32]. Анкетирование зрителей также использовалось во время поездки Передвижного театра под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской на фронт осенью 1917 г., об этом см.: [Бардовский 1928].

Государственной академии художественных наук (ГАХН) (см. об этом: [Гудкова 2013]). В дискуссиях шла речь о положении зрителя и возможностях его участия. Режиссер В. Г. Сахновский говорил, что «зритель активен <...>. В спектакле зритель не участвует, но активно его переживает» [Протокол 1925. Л. 7–7 об.]. А философ П. М. Якобсон в докладе «Что такое театр» открывал Сахновскому:

Пора кончить с неясностями и предрассудками по вопросу о роли зрителя в театре. Положение о том, что зритель строит спектакль, или неверно, или есть метафора. Само собой разумеется, что спектакль дается ради зрителя и на воздействие на зрителя рассчитан. Нет спектакля без зрителя, как нет концерта без слушателя. <...> Как же зритель участвует в спектакле? Единственно тем, что своими реакциями он влияет на переживания актера и этим самым вызывает известные оттенки в игре актера. Но это совсем не называется строить спектакль. То, что режиссер и в выборе пьесы, и в характере постановки ориентируется на определенный круг зрителей, на их запросы — это есть вопрос о «социальном заказе», который общ для всех искусств, а не свойственен одному театру [Протокол 1927. Л. 25–25 об.].

Таким образом, вопрос о пассивности и активности зрителя имеет большую историю. Однако нужно отметить, что подобные обсуждения обычно исходят из предпосылки, что представление, которое смотрит зритель, — это произведение, созданное художником. Как об этом пишет Рансьер, художник «всегда полагает, что воспринятое, почувствованное, понятое — это именно то, что он сам вложил в свою драматургию или в свое исполнение. Он всегда предполагает тождество причины и следствия» [Рансьер 2018: 17]. Конечно, если судить о зрителе как о воспринимающем, то тем, что он воспринимает, является произведение художника. Как мне кажется, это своего рода тавтология. Но теоретики и исследователи искусства тоже исходят из этой предпосылки. Сама фраза «в театре зритель смотрит произведение» содержит идею, что зритель зависим от произведения. Эта сопоставленность зрительного зала и сцены (произведения) становится воспроизводимой структурой в рассуждениях теоретиков и исследователей искусства, обращающихся к проблеме зрителя.

Из этого фрейма (т. е. из структуры отношения между произведением и зрителем) можно выйти, только перестав рассуждать о спектакле как о произведении. Для этого нужно разделить зрителя и произведение либо понизить статус произведения. Очевидно, именно это имеет в виду Рансьер, когда пишет, что с происходящим на сцене опыт зрителя, сидящего в зале, связан не так тесно: «Он [зритель] наблюдает, отбирает, сравнивает, интерпретирует. Он связывает то, что видит, с множеством других вещей, которые он видел на других сценах и в других местах. Он слагает свое собственное сочинение с помощью элементов сочинения, которое он видит на сцене. Он участвует в представлении, переделывает его на свой манер, например уклоняясь от жизненной энергии, которую оно должно ему транслировать, превращая это представление в чистый образ и соотнося этот чистый образ с историями, о

которых он когда-то читал или мечтал, которые пережил или выдумал. Таким образом, это одновременно и отстраненный зритель, и активный толкователь предложенного ему зрелища» [Там же: 16].

В этом случае зритель, на первый взгляд, находится вне фрейма; произведение становится просто поводом для конструирования его личной истории. Опыт зрителя, о котором здесь пишет Рансьер, можно сравнить с читательским опытом. Таким образом, он индивидуализирует опыт зрителя и отрицает зависимость от произведения (или авторства). Более того, он в целом уходит от предпосылки, заключающейся в бинарности «активности» и «пассивности» зрителя. Вместе с тем, однако, отказ от этой предпосылки не мешает сохранению априорной структуры, сопологающей произведение и зрителя; эта предпосылка в рассуждениях Рансьера сохраняется, а категория произведения продолжает играть значимую роль. Фигура зрителя вводится Рансьером в связи с произведением, и отношения с последним она определяется. Это особенно отчетливо видно в высказывании о представлении как автономной вещи, не зависящей «как от замысла художника, так и от восприятия или понимания зрителя». Представление «не является средством передачи знания или вдохновения от художника к зрителю. Оно есть третья вещь, которой никто из них не владеет и на смысл которой никто не притязает. Эта вещь остается между ними, исключая любое сведение к тождеству, любое отождествление причины и следствия» [Там же: 17–18].

Ниже я постараюсь на примере театральной лаборатории наметить иные возможные подходы к проблеме зрителя и его отношений, но не с произведением, а с ситуацией. Мне кажется, понятие лаборатории позволяет взглянуть на эту проблему с другой перспективы. Но вначале необходимо остановиться на разнице между лабораторным театром и лабораторией. В первую очередь, лаборатория не является местом, где создается произведение и где демонстрируется некий результат. В моем представлении лаборатория является местом, где проводятся эксперимент, наблюдение и анализ. И можно добавить, что это изолированное место. Между лабораторным театром (как историческим явлением) и лабораторией (в том числе театральной) существует разница. Лабораторный театр, в сущности, является театром, где показывают «произведение», которое может быть самоценным, т. е. служить целью работы лабораторного театра. Благодаря открытости зрителям статус лабораторного театра как изолированного места (одно из условий лаборатории) на протяжении XX в. будет часто ставиться под вопрос (об этом см.: [Schino 2009]). Однако можно представить себе и такой лабораторный эксперимент, в который включено представление на сцене перед зрителями, но не как самоценный результат. Тот, кто наблюдает этот эксперимент, уже не будет «чистым» зрителем, который простодушно смотрит спектакль. Его отношения с произведением иные: он начинает наблюдать спектакль как ситуацию.

В этом смысле занимавшаяся исследовательской работой Научно-исследовательская лаборатория (НИЛ) при Театре им. Мейерхольда являет собой пример театральной лаборатории в чистом виде, в отличие от того, что мы называем сегодня лабораторным театром. Целью работы НИЛ с 1932 по 1937 г. была не постановка спектаклей, а теоретическая систематизация ее сотрудниками (А. К. Гладковым, Л. В. Варпаховским, японским режиссером Сэки Сано и т. д., см.: [Ито 2013]) творчества Мейерхольда и его размышлений о театре.

Например, план НИЛ в 1935 г. выглядел следующим образом:

План работ Научно-исследовательской лаборатории ГостТИМа на 1935 г.
[Проект 1935-1936. Л. 4]

Work plan of the research laboratory of the Meyerhold Theatre in 1935.
Russian State Archive of Literature and Art. Collection 963. List 1. Unit 1043. Plate 4

*Table of audience reaction to a presentation of “The Lady with the Camellias”
recorded by Seki Sano and L. V. Varpakhovsky.*

115

В лаборатории одновременно шла работа по нескольким направлениям, из которых основным было изучение теории и практики в театре (кстати, у НИЛ был план издать сборник Мейерхольда «О театре», главным редактором которого должен был стать А. К. Гладков). Стоит отметить, что предметом изучения в лаборатории была практика — спектакль, т. е. сам театр, а не пьеса. Этот исследовательский подход был разработан немецким ученым Максом Германом; в России в том же направлении (под влиянием Германа) работали театровед А. А. Гвоздев и его коллеги в Ленинградском государственном институте истории искусств. Ленинградская школа театроведения пыталась создавать новую науку о театре, предметом которой был бы спектакль, точнее говоря, театр как пространственное искусство.

В плане НИЛ сообщается, что Варпаховский и Сэки Сано занимались «записью окончательного варианта и комментированием стенограмм репетиций». Эта работа, т. е. «запись спектакля», в лаборатории театра Мейерхольда началась еще в 1920-е: «в 1920-е годы в кругу Вс. Э. Мейерхольда, где также уделяли большое внимание созданию и систематизации постановочных материалов, под влиянием профессора А. А. Гвоздева возникли первые лабораторные опыты “записи спектаклей”» [Кулиш, Чепуров 2011: 119]. Это было контекстом работ НИЛ.

Однако одним из самых интересных направлений была попытка «записи реакций зрительного зала». Лаборанты НИЛ записывали реакции зрительного зала в течение всего представления, чтобы создать временную диаграмму реакций зрительного зала.

Например, приведенная на с. 115 таблица отображает реакции на третью сцену «Дамы с камелиями» на спектакле 19 марта 1937 г. (закрытая премьера). В верхней части — пункты реакций зрительного зала, а в нижней — реплики, на которые реагирует зал. Пункты реакций: бурные аплодисменты, аплодисменты, плач, вздохи, громкий смех, смех, направленное внимание, внимание, тишина, реакция отдыха, рассеянное внимание, кашель, шорох, шум, возгласы, сильный шум, уходы из зала, свист. Из этого документа мы можем узнать, что до окончания этой сцены некоторые уходили из зала. В то же время после определенного момента зритель пристально смотрит на сцену, и в конце концов звучат аплодисменты (но не бурные).

Нам повезло, что существует такая партитура реакций зрительного зала, позволяющая узнать, как проходил спектакль Мейерхольда. И если бы сотрудники НИЛ имели некую идеальную диаграмму, они могли бы рассчитать, например, дистанцию между идеальным и настоящим, т. е. реакциями, которые должны быть и которые имели место на самом деле. Это могло бы послужить хорошей иллюстрацией к утверждению Рансьера, что «художник всегда предполагает тождество причины и следствия» [Рансьер 2018: 17].

В связи с проблемой зрителя я хотел бы сказать еще об одной возможности. Ранее я заметил, что если зритель является воспринимающим, то он становится зависимым. На приведенной схеме НИЛ и отражается такое отношение между сценой и зрительным залом. Здесь, однако, можно говорить о присутствии лиц, которые не входят в структуру отношений между сценой и зрительным залом; это мы — те, кто сейчас «читает» эту схему. Но это «чтение» является действием постфактум.

Здесь также незримо присутствует и лаборант НИЛ, который собирает материал для диаграмм и схем и который находится вне фрейма. Опыт лаборанта, очевидно, отличается от опыта зрителя, о котором пишет Рансьер, тем, что он наблюдает структуру отношения между сценой (произведением) и зрительным залом, а не только сцену. Значит, он наблюдает ситуацию, можно сказать складывающуюся, в которой есть элемент случайности. Для него статусы произведения и зрительного зала равны. Именно в этом смысле возникновение фигуры лаборанта означало открытие нового места для зрителя в спектакле.

Как тонко отмечает Клэр Бишоп, «Рансьер утверждает, что система искусства, как мы ее понимали с эпохи Просвещения, — система, которую он называет “эстетическим режимом искусства”, — основана как раз на конфликте и смешении автономии (желания утверждать искусство на расстоянии от отношений “средства-цели”) и гетерономии (то есть размывания границы между искусством и жизнью)» [Бишоп 2018: 48]. Представляя примеры искусства участия (партиципаторного искусства), которые на первый взгляд освобождают зрителя от зависимости, Бишоп утверждает, что они на самом деле уклоняются от эстетического обсуждения, и поэтому художники искусства участия охвачены гетерономией.

В то же время положение лаборантов НИЛ, которые получают эту гетерономию через запись реакции зрительного зала и происходящего на сцене (т. е. через запись ситуации), превращает проблему отношения между сценой и зрительным залом в проблему отношения между театральным пространством и лаборантом. В то время когда происходит наблюдение, оппозиция «пассивность — активность» теряет смысл. Произведение и положение зрительного зала существуют просто как материал лабораторного исследования. Таким образом, изучая схему НИЛ, мы осознаем возможность положения зрителя вне фрейма⁵. Можно сказать и так: лаборант в театре 1930-х годов был призван искать ответы на накопившиеся вопросы о зрителе. Сегодня же обращение к самой фигуре зрителя-лаборанта помогает искать ответы на вопросы, поставленные дискуссией о политике зрительства.

Источники

- Бардовский 1928 — *Бардовский А. Л.* Театральный зритель на фронте в канун Октября. [М.:] Рус. театр. о-во; [Л.: Тип. Лен. правда], 1928.
- Гладков 1990 — *Гладков А.* Мейерхольд: В 2 т. / [Сост. и подгот. текста В. В. Забродина]. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990. Т. 2.
- Керженцев 1923 — *Керженцев П. М.* Творческий театр. 5-е изд. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1923.
- Мейерхольд 1968 — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М.: Искусство, 1968.
- Рудницкий 1969 — *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.
- Тарабукин 1998 — Н. М. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде / Ред.-сост. и коммент. О. М. Фельдман. М.: О. Г. И, 1998.
- Третьяков 1988 — *Третьяков С.* Хочу ребёнка. 1-й вариант // Современная драматургия. 1988. Вып. 2. С. 206–237.
- Третьяков 2018 — *Третьяков С. М.* Хочу ребёнка! Пьесы — Сценарий — Дискуссии / Сост. Т. Хофман, Э. Ян Дичек. СПб.: Алетейя, 2018.

⁵ Это не отрицает авторства спектакля, но отрицает авторство ситуации. Того, кто утверждал бы о своем авторстве по отношению к ситуации, я бы назвал диктатором.

Архивные источники

- Протокол 1925 — Протоколы Заседания Теоретической подсекции Театральной Секции. 5 ноября 1925 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 17. Л. 7–7об).
- Протокол 1927 — Протокол доклада П. М. Якобсона: «Что такое театр». Соединенное заседание Философского отдела и секции Теории Театра / Театральная Секция ГАХН. 6 декабря 1927 г. (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 32. Л. 25–25об.).
- Проект 1935–1936 — Проект Положения о научно-исследовательской лаборатории (НИЛ) при театре: Общие и индивидуальные планы научно-исследовательских работ сотрудников лаборатории; сметы, финансовый план, штатное расписание (1935–1936) (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1043. Л. 4).
- Таблицы 1933–1934 — Таблицы записи реакций зрительного зала на спектаклях «Дама с камелиями», составленные Секи-Сано и Л. В. Варпаховским (РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1060. Л. 22).

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Литература

- Бишоп 2018 — *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства / Пер. с англ. М.: V-A-C Press, 2018.
- Гудкова 2013 — *Гудкова В.* Смена караула, или Новый театральный зритель 1920-х годов // Новое литературное обозрение. № 123. 2013. С. 104–130.
- Дмитриевский 2013 — *Дмитриевский В. Н.* Театр и зрители: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики. Ч. 2: Советский театр 1917–1991 гг. М.: Гос. ин-т искусствознания; Канон+, РООИ «Реабилитация», 2013.
- Егорова 2010 — *Егорова М. Н.* Театральная публика: Эволюция анкетного метода. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2010.
- Ито 2013 — *Ито М.* Сэки Сано в Москве: его деятельность в Театре им. Мейерхольда // Сцена. 2013. № 3. С. 57–62.
- Кулиш, Чепуров 2011 — *Кулиш А. П., Чепуров А. А.* Источниковедение и реконструкция спектакля // Введение в театроведение / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской гос. академии театр. искусства, 2011. С. 111–124.
- Леман 2013 — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Пер. с нем. М.: ABCdesign, 2013.
- Рансьер 2018 — *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель / Пер. с фр. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018.
- Ряпосов 2004 — *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. [Ч.] 2: Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб.: РИК Рос. ин-та истории искусств, 2004.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Schino 2009 — *Schino M.* Alchemists of the stage: Theatre laboratories in Europe. P. Warrington (Trans.). Holstebro [Denmark]: Icarus, 2009.

References

- Bishop, K. (2018). *Iskusstvennyi ad. Partitsipatornoe iskusstvo i politika zritel'stva* [Trans. from Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London; New York: Verso Books]. Moscow: V-A-C Press. (In Russian).
- Dmitrievskii, V. N. (2013). *Teatr i zritel'i: Otechestvennyi teatr v sisteme otnoshenii stseny i publiki* [Theatre and audience: Russian theatre in the system of interactions between the stage and the audience] (Part 2) *Sovetskii teatr 1917–1991 gg.* [Soviet theatre, 1917–1991]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniia; Kanon+; ROOI “Reabilitatsiia”. (In Russian).
- Egorova, M. N. (2010). *Teatral'naia publika: Evoliutsiia anketnogo metoda* [Theatre audience: The evolution of the questionnaire-based method]. Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvovoznaniia. (In Russian).
- 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).
- Gudkova, V. (2013). Smena karaula, ili Novyi teatral'nyi zritel' 1920-kh godov [Changing of the guard, or The new theater spectator in the 1920s]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 123, 104–130. (In Russian).
- Ito, M. (2013). Seki Sano v Moskve: ego deiatel'nost' v Teatre im. Meierkhol'da [Seki Sano in Moscow: His works at Meyerhold's Theatre]. *Stsena* [The stage], 2013(3), 57–62. (In Russian).
- Kulish, A. P., Chepurov, A. A. (2011). Istochnikovedenie i rekonstruktsiia spektaklia [Source studies and reconstruction of spectacle]. In Iu. M. Barboi (Ed.). *Vvedenie v teatrovedenie* [Introduction to theatre study], 111–124. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii teatral'nogo iskusstva. (In Russian).
- Leman, Kh.-T. (2013). *Postdramaticheskii teatr* [Trans. from Lemann, H.-T. (2005). *Postdramatischen Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren]. Moscow: ABCdesign. (In Russian).
- Rans'er, Zh. (2018). *Emansipirovannnyi zritel'* [Trans. from Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique]. Nizhny Novgorod: Krasnaia lastochka. (In Russian).
- Riaposov, A. Iu. (2004). *Rezhisserskaia metodologiia Meierkhol'da* [Meyerhold's directorial methodology], (Vol. 2) *Dramaturgiia meierkhol'dovskogo spektaklia: mysl', zritel', teatral'nyi montazh* [Meyerhold's performance dramaturgy: Idea, spectator, theatrical editing]. St. Petersburg: RIK Rossiiskogo instituta istorii iskusstv. (In Russian).
- Schino, M. (2009). *Alchemists of the stage: Theatre laboratories in Europe*. P. Warrington (Trans.). Holstebro [Denmark]: Icarus.

* * *

Информация об авторе

Масару Ито

научный сотрудник,
Центр славянских исследований,
Университет Хоккайдо
Japan, 060-0809, Sapporo, Kita-ku, Kita 9
Nishi 7
Тел.: +81 (11) 706-2388
✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp

Information about the author

Masaru Ito

Researcher,
Slavic-Eurasian Research Center,
Hokkaido University
Japan, 060-0809, Sapporo, Kita-ku, Kita 9
Nishi 7
Tel.: +81 (11) 706-2388
✉ msrito@slav.hokudai.ac.jp