Д. В. ЛАРИОНОВ

Ларионов Денис Владимирович
аспирант, Институт философии РАН
Россия, 109240, Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1
Тел.: (495) 697-91-09
E-mail: vseimena79@gmail.com

Непрочитанная пантомима: диссертация Евгения Харитонова в контексте его художественного творчества и советских теорий танца

Аннотация. Статья посвящена кандидатской диссертации «Пантомима в обучении киноактера» Е. В. Харитонова (1941–1981), известного как прозаик, поэт и драматург. Рассматривается место исследования Харитонова в ряду других текстов о пантомиме 1960–1980-х годов (книги и методические пособия Александра Румнева, Елены Макаровой, Ильи Рутберга и др.): в отличие от других авторов, Харитонов использовал для ее изучения структурно-семиотический метод. С другой стороны, анализируется потенциал диссертации Харитонова как свое-образного манифеста ненормативного движения, которое формировалось внутри пантомимы и главным образом соцреалистического кинематографа учителем Харитонова, актером и мимом Александром Румневым. Кроме того, в статье намечается способ рассмотрения пантомимы и диссертации в первую очередь Харитонова в контексте советского гендерного порядка.

Ключевые слова: пантомима, знак, жест, социалистический реализм, пластическое действие, Александр Румнев

Пантомима в творчестве писателя

Евгений Владимирович Харитонов (1941–1981) — один из значимых авторов советской неподцензурной литературы 1960–1980-х годов. Его тексты и личность прямо или косвенно повлияли как на сверстников, так и на авторов, дебютировавших уже в 1990-е и даже 2000-е годы. Его произведения были известны лишь в узком кругу его друзей, а первые заметные публикации в ленинградских самиздатовских журналах «Часы» и «37» состоялись лишь за несколько лет до его безвременной кончины. В 1981 г. Харитонову была посмертно присуждена премия Андрея Белого (единственная в позднесоветский период независимая литературная премия, вручавшаяся под-

© Д. В. ЛАРИОНОВ

польно с 1978 г.). В 1993 г. в издательстве «Глагол» вышла составленная Харитоновым незадолго до смерти книга «Под домашним арестом», включившая почти все его художественные произведения, научные статьи, а также воспоминания о нем, собранные редактором книги Ярославом Могутиным. В 1990-е годы был написан и центральный для «харитоноведения» текст — статья Кирилла Рогова «Экзистенциальный герой и "невозможное слово" Евгения Харитонова», ставшая предисловием ко второму изданию книги «Под домашним арестом» (2005).

В своей статье Рогов обозначает ряд основных пунктов, позволяющих адекватно прочитать написанные в 1960–1980-е годы тексты Харитонова в изменившихся социальных и культурных обстоятельствах 1990-х и 2000-х годов. Прежде всего это «честная маргинальность», выявляемая на уровне как стилистики, так и тематики его текстов: «экспериментирование с графическим расположением текста на странице, перевернутые и выпадающие буквы в словах, воспроизведение зачеркиваний — все это вписывается в общую идею "непечатности", ручной работы». Рогов обратил внимание на «соседство пластики и пантомимы с экспериментами в области "другой" прозы». По мнению исследователя, эстетику пантомимы и прозу Харитонова объединяет принцип «освобождения от драматической рутины ‹…› где смыслы не пересказываются со сцены, но как бы непосредственно рождаются из чистой эмоциональности движения и сценической атмосферы» [Рогов 2005: 6–7].

Действительно, основным и постоянным мотивом литературного творчества Харитонова было эмоциональное переживание собственной и чужой (прежде всего мужской) телесности:

мальчик,
прильнуть и погибнуть,
ребро акробата
не исчезай бесхитростный развязный
гибкие кости
я не прощупал
давай как два голубя как никто
[Харитонов 2005: 52].

Описание мужской телесности — кроме описаний страдающего тела героя или жертвы войны — в 1950–1980-е годы было почти вытеснено из подцензурной советской литературы, но даже в неподцензурной словесности столь сосредоточенное внимание к этому аспекту человеческого существования, как в произведениях Харитонова, встречалось довольно редко. Более того, Харитонов в своих произведениях делал объектом травестирования многочисленные культурные запреты и ограничения на изображения телесности, характерные для русской и особенно для советской культуры:

> Напр[имер], — до скольки лет стоит хуй (вопрос в «Вечернюю Москву»). Отвечаем, товарищи. Хуй стоит минус 10 лет от года естественной смерти. То есть, если вам суждено прожить до ста, так он и будет стоять у вас до 90-ста [Харитонов 2005: 329].

В научной же деятельности Харитонов как одну из важнейших задач ставил изучение семиотических аспектов телесных практик, особенно перформативных.

Уникальная «стереоскопия» научного исследования и эстетической рефлексии делает Харитонова ключевой фигурой для изучения того, как в позднесоветской культуре изменялись представления о перформансах тела: писатель-театровед в своих работах радикально расширил круг этих представлений и отрефлексировал собственные открытия, однако современниками они замечены не были. Наша статья является первым шагом к попытке «стереоскопического» рассмотрения научных и художественных текстов Харитонова.

Сегодня имеет смысл заново контекстуализировать — на фоне литературных произведений Харитонова и научных парадигм 1970-х — его кандидатскую диссертацию «Пантомима в обучении киноактера» (1972), до настоящего времени почти не привлекавшую внимания исследователей, за исключением психолога танца и телесности Аиды Айламазьян [Айламазьян 2009; 2012]. Однако Айламазьян использует методологию Харитонова для анализа пантомимы и танца XX в., например творчества Айседоры Дункан. Здесь же эта диссертация будет проанализирована для понимания того, как в творчестве Харитонова взаимодействовало «научное» и «художественное».

На одном из дарственных экземпляров своей кандидатской диссертации Харитонов охарактеризовал ее как «вещь о жизни на грани и для отвода глаз в жанре автореферата с оживляющими отпечатками на мертвом, но долговечном клише» [Харитонов 1993: 11]. Этот инскрипт делает статус диссертации двойственным, неопределенным: получается, академический текст решает чуть ли не художественные задачи. Дарственная надпись демонстрирует отмеченное Полем де Маном «навязчивое внимание к самому себе, использующему язык концептуальных обобщений» [Ман 1999: 162]. Язык, созданный Харитоновым, сегодня требует реконструкции. Позволим себе начать эту реконструкцию с объяснения нашей собственной точки зрения на пантомиму.

В нашем понимании пантомима — прежде всего антропологическая практика, связанная с определенным типом субъекта и экономикой его отношений с другими субъектами («сознание себя как тела, вовлеченного в драму телесных столкновений» [Харитонов 1972: 14]). Пантомиму можно уподобить искусству античных танцовщиков, которые «посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевное состояния и действия» [Аристотель 2008: 24]. Режиссеры и актеры пантомимы XX в. используют жесты, которые несут «сингулярные», одиночные смыслы, не расшифровываемые полностью на основе предзаданной семантической парадигмы. Интерпретация таких жестов — серьезная проблема для структуралистской методологии, которую использовал Харитонов. То, как Харитонов переосмысливал структурализм, позволяет увидеть особенности его представлений о пантомиме и о ее связи с языком тела.

Пантомима и семиотика

В 1972 г. Евгений Харитонов успешно защитил на кафедре искусствоведения ВГИК кандидатскую диссертацию «Пантомима в обучении киноактера». Подобная тема была для той эпохи довольно актуальной и в то же время

необычной. В СССР 1960–1980-х годов пантомима пользовалась большой популярностью среди любителей искусства, однако развитие этого вида искусства и его изучение отнюдь не поощрялись, оказываясь делом отдельных энтузиастов, так или иначе связанных с театром и/или кинематографом, — Ильи Рутберга, Елены Марковой, Вячеслава Полунина. Характерно, что научным руководителем Харитонова выступил известный кинорежиссер Михаил Ромм, а сама диссертация была представлена как имевшая сугубо практическое значение, хотя по своим теоретическим интенциям выходила далеко за пределы заявленной темы: Харитонов попытался создать собственную концепцию искусства пантомимы, для того времени глубоко новаторскую.

Используемая Харитоновым структуралистская методология выделяла его диссертацию на фоне других советских работ как предшествующих его диссертации [Славский 1962; Румнев 1966], так и опубликованных после нее [Рутберг 1981; Маркова 1985]. Различающиеся по глубине и подходу, эти работы в первую очередь имели пропедевтическое значение, их авторы стремились познакомить с достаточно трудным предметом более или менее широкого читателя. К тому же, повторим, почти все названные авторы были практикующими артистами цирка (Славский), театра (Маркова) и кино (Рутберг). Поэтому в каждой из названных выше книг мы найдем множество описаний как уже состоявшихся пластических спектаклей, так и оригинальных сценариев будущих пантомим. Аналогично в третьей главе диссертации («Примеры») Харитонов представляет восемь уже поставленных и ожидающих постановки либретто, в которых «использованы узнаваемые сюжетные ходы мифологии, фольклора, литературы…» [Харитонов 1972: 110]. Тем не менее эта часть диссертации, на наш взгляд, скорее иллюстративна по отношению к его теоретическим построениям.

Ближе всего к диссертации Харитонова находятся работы Ильи Рутберга, в частности его небольшое методическое пособие «Пантомима. Движение и образ». В нем исследователь вводит понятия, которые можно встретить и в работе Харитонова: образ, ритм, стиль, движение, жест и т. д. Рутберг использует и понятие знака, но трактует его скорее в общекультурном, а не в семиотическом смысле. Ссылаясь на Франсуа Дельсарта, он утверждает, что «пантомима соткана из знаков, они составляют материал её языка», что «знаки — главный материал пантомимы, ‹…› так как впрямую характеризуют индивидуальность человека» [Рутберг 1981: 111]. Из такого прочтения знака вытекает и соответствующее понимание жеста как «вызванного непосредственно, сию минуту рождённого эмоциональным посылом ‹…›, “выдающего”, а не показывающего» элемента пантомимического действия [Там же: 113].

Харитоновская концепция знака была гораздо более проработанной. Вяч. Вс. Иванов, выступивший официальным оппонентом на защите Харитонова, в своем отзыве писал, что в диссертации «сжато и ясно изложена оригинальная концепция пантомимы, основанная на глубоком изучении ‹…› работ по эстетике и семиотике» [Харитонов 2005: 546]. В библиографии диссертации заметное место занимают работы Ю. М. Лотмана, В. Я. Проппа и того же Вяч. Вс. Иванова.

По-видимому, для Харитонова было важно, чтобы предложенная им концепция пантомимы одинаково коррелировала с установкой К. С. Станислав-

ского на то, что «актёр не отчуждает то, что он играет, каким-либо рациональным отношением к играемому в сам момент игры, но непосредственно существует в новых игровых условиях» [Харитонов 1972: 4], и с описанным Ю. М. Лотманом особым типом семиотических систем, в которых знак обретает значение только в результате соотнесенности с другими знаками той же системы [Там же: 20]. К примерам подобных систем Лотман относит алгебру и академическую непрограммную музыку — значения в них могут носить сугубо реляционный характер. Такой же системой, по мнению Харитонова, является и пантомима, «значение в которой мы устанавливаем из внутрикомпозиционной роли знака, как если бы он не мог соотноситься ни с чем вне пластической композиции» [Там же: 21].

Согласно Харитонову, задача постановщика пантомимы и танцора — «выявить противодвижение в теле, дать ему такой перекос, при котором направление одних частей тела противопоставляется движению других» [Там же: 25]. Автор предполагает, что в основе пантомимы лежит «канон динамического противопоставления» — общая система движений, при котором принимающие участие в движении части тела (руки, ноги, плечевой пояс, корпус) находятся в измененном, асимметричном положении. В таком положении всегда находится человек, делающий спонтанные жесты. «Канон динамического противопоставления ‹…› намеренно выявляет тело в природной рефлекторной координации» [Там же; 25]. Напротив, балет или военная строевая подготовка всегда слишком эстетизируют человеческое тело и поэтому «неприродны». Однако движения пантомимы, с социальной точки зрения, «слишком» спонтанны и поэтому нарушают подразумеваемую норму.

Согласно Харитонову, актер-мим играет в предельно ограниченных пластических условиях. Пространство, в котором разворачивается пластический жест, словно подвергается своеобразному аналогу феноменологической редукции, «чтобы безусловным образом осуществлялось чувство» [Там же: 9]. При этом поведение мима рассматривается «исключительно в ‹…› раскрепощённой, рефлекторной пластике, ибо в пределах своего пантомимного бытия он не знает никаких воздействий на себя, кроме воздействий телесных; поведение его целиком основывается на этом обострённом ощущении себя как тела» [Там же: 14].

Харитонов сделал предметом своего исследования не только историю и теорию пантомимы, но и эстетическую активность человека, понятую как совокупность ненормативных телесных практик: почти каждое описанное им движение отклоняется от предполагаемого пластического образца, в качестве которого выступает симметрия классического балета (однако античная скульптура, с его точки зрения, не противоречит эстетике пантомимы). Введенный Харитоновым «канон динамического противопоставления» не имеет предписывающего характера, но создается режиссером-исследователем каждый раз для своих целей, ср. постановку спектакля Харитонова «Очарованный остров» (Театр мимики и жеста, 1972). Конечно, такая ситуация вовсе не отменяет того, что канон динамического противопоставления может быть использован в дальнейшем, однако это будет совсем иное произведение, т. е. каждая новая вариация неизбежно будет оставаться ненормативной.

В советской ситуации начала 1970-х годов диссертация Харитонова была не только новаторской, но и нарушала ряд неписаных правил. Семиотика тогда была методологией, находившейся под явным идеологическим подозрением у властей. Харитонов описывает пантомиму как искусство, в котором значения сугубо реляционны, — иначе говоря, как такой тип искусства, в котором произведения нельзя объяснить или пересказать. Идея «чистого» искусства, выражавшего освобожденную от социальных значений эмоцию, противоречила фундаментальному советскому эстетическому принципу, согласно которому даже музыка требовала объяснения и пересказа [Раку 2016]. Наконец, апология «природности» как освобождения эмоции у Харитонова неявно предполагает, что не только в балете, но и в повседневной жизни телесные движения противоречат природному состоянию человека. За харитоновским пониманием балета проступает критика общества в руссоистском духе. Идея «природности» была скрытополемична и по отношению к структурализму, который был построен как панкультуралистская теория.

Харитоновская концепция пантомимы, по-видимому, была частично реализована в его режиссерской работе с коллективом московского Театра мимики и жеста, с рок-группой «Последний шанс» и в студии пантомимы в доме культуры «Москворечье». Наиболее известной постановкой Харитонова в Театре мимики и жеста был спектакль «Очарованный остров», ставившийся около десяти лет после того, как Харитонов уже покинул театр. Анастасия Кайятос подробно описывает спектакль, сценарий которого был написан по мотивам шекспировской «Бури» и «Метаморфоз» Овидия [Kayiatos 2012]. Насколько можно судить по другим либретто (написанным, в том числе, на материале собственной прозы Харитонова), у писателя был ряд пластических замыслов, которые могли бы быть реализованы в рамках работы с группой «Последний шанс», однако взаимодействие режиссера с этой группой по различным причинам прекратилось.

Воскрешение «ненормативной» пластики: от Румнева к Харитонову

Можно предположить, что в целом работа Харитонова — не только диссертация о пантомиме, но и описание маргинальных «техник тела» [Мосс 1996], отторгнутых в процессе социальной нормализации. Конкретнее, кандидатскую диссертацию Харитонова следует воспринимать как часть постепенного процесса по реабилитации пластических и жестовых практик в советском искусстве.

Как известно, в 1930–1950-е годы пластические искусства (за исключением балета) или запрещались, или подвергались принудительной нормализации. Только в последнем случае они могли стать составной частью соцреалистического искусства, в том числе кинематографа, выполнявшего, по словам киноведа и антрополога Оксаны Булгаковой, «роль средства “консервации”, медиума трансляции и популяризатора более высоких искусств — литературы, театра, оперы, балета, музыки» [Булгакова 2005: 255]. В качестве примера можно привести использование танцев в фильмах таких классиков соцреалистического кинематографа, как Иван Пырьев или Григорий Александров.

Кроме «консервирующей», соцреалистическое кино выполняло еще воспитательную или, говоря языком критической теории, субординирующую функцию. Оксана Булгакова убедительно показывает, каким образом такие важные составляющие пластического искусства (в первую очередь пантомимы), как движения и жесты, становятся на советском экране 1930-х годов более конвенциональными, подвергаются своеобразному «окультуриванию». По мнению исследовательницы, «именно кино предлагает наиболее ощутимое *воплощение* (курсив автора. — *Д. Л.*) процесса цивилизации (модернизации, в рамках которой постулирует себя советское общество)» [Там же: 205].

«Цивилизация социалистического реализма» — эта параллельная реальность, созданная кинематографом, — формировала советских субъектов в том числе и тем, что избавляла их от слишком «диких», двусмысленных, эротических или гротескных жестов.

В этом смысле показательна творческая и личная судьба одного из главных учителей Харитонова, танцора и режиссера Александра Александровича Румнева (Зякина) (1899–1965), который прошел путь от звезды постановок А. Я. Таирова до актера эпизодических ролей, игравшего разного рода необычных персонажей в лентах сталинского периода — например, маркиза Па-де-Труа в «Золушке» (1947) Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро или иностранного посла в первой серии «Ивана Грозного» (1945) Сергея Эйзенштейна.

Об Александре Румневе в ранний, «пластический» период его творчества кратко рассказано в работе Ирины Сироткиной «Свободное движение и пластический танец в России». Исследовательница цитирует слова балерины Н. Е. Шереметьевской о нем как «о слишком изысканном, чрезмерно изящно двигающемся, подчеркнуто часто взмахивающем аристократическими тонкими кистями, поражающем изломанными движениями рук и ног»: для современников все это «выглядело анахронизмом» [Сироткина 2012: 55]. Сам Харитонов говорил, что в молодости Румнев «был красив вычурной красотой» [Харитонов 2005: 490].

Анастасия Кайятос пишет о Румневе как о представителе нового для 1920-х годов поколения хореографов, которые делали мужское тело эротическим и даже гомоэротическим зрелищем [Kayiatos 2012]. Действительно, пластическое мастерство Александра Румнева в 1920-е годы имело выраженно гомоэротический характер, что для советской культуры 1930–1950-х годов было неприемлемо как по эстетическим, так и по биополитическим причинам. Согласно Кайятос, присущие танцу Румнева движения, нарушающие определенность сексуальной идентификации (gender-transgressing gestures), делали его гендерную идентичность «мерцающей» (emergent), а его самого — потенциально опасным для коллективного тела, формирование которого входило в имплицитные задачи соцреалистического кинематографа.

То, что ранее могло казаться анахронизмом, в 1930-е годы могло стать опасным не только для репутации, но и для жизни; «в 1933 году, по видимому, спасаясь от репрессий, Румнев покинул Москву» [Сироткина 2012: 55]. Румнев уехал на другой конец страны (на Дальний Восток), стремясь не попасть под облавы на геев в Москве и Ленинграде 1933–1934 гг., завершившиеся введением уголовной ответственности за «мужеложство» — статьи 154-а УК РСФСР, принятой 7 марта 1934 г. (подробнее об этом см.: [Кон 2010; Ролдугина 2016]).

В работах 1930–1950-х годов в движениях Александра Румнева появилось, как Харитонов говорил на вечере его памяти в Центральном доме работников искусства в 1980 г., «много жанрового, реалистического, со снисходительной улыбкой к курьезам жизни, с показом житейского, с любовью к житейскому» [Харитонов 2005: 491]. По предположению Харитонова, это произошло в результате органической эволюции Румнева, но на самом деле подобная трансформация была вынужденной (скорее всего Харитонов и сам это понимал, но не мог сказать вслух на публичном мероприятии). Раньше, чем многие из его коллег, Румнев стал переносить на территорию соцреалистического кинематографа чуждую ему чувственность и «неуместную» телесность. Для того чтобы не выглядеть «ненормальным»[1], стареющий актер старался находить для себя «странные», ненормативные образы, возможные в рамках «не совсем соцреалистических» произведений, какими были фильмы Эйзенштейна или Кошеверовой. В упомянутых выше эпизодическим ролях нюансированное тело Румнева выделялось или даже сопротивлялось тем атрибутам власти или враждебности, которые на него были «нацеплены». Можно сказать, что его минутное появление в том или ином фильме было почти вызовом соцреалистическому кино, которое, по мнению Оксаны Булгаковой, отказалось от приемов «метонимизации» жеста в пользу тела, которое не фрагментировано [Булгакова 2005: 205]

В 1960-е годы, когда отношение к пластическим искусствам смягчилось, Александру Румневу удалось собрать во ВГИКе заинтересованную в пантомиме молодежь и организовать ЭКТЕМИМ (Экспериментальный театр пантомимы), в который, кроме Евгения Харитонова, входили известные сегодня актеры Валерий Носик и Игорь Ясулович.

Одной из причин невероятной популярности пантомимы в СССР 1960-х было общее «потепление» политического и главным образом общественного климата; благодаря этому потеплению и большей эстетической открытости стали возможны и гастроли в СССР Марселя Марсо, и выступления клоуна-мима Леонида Енгибарова, и создание театра ЭКТЕМИМ. Анализ важнейших кинофильмов того периода показывает, что человеческое тело освобождается от строгости сформированного в 1930-е годы канона, движение раскрепощается, эротизируется. В искусстве «оттепели» неформальные отношения преобладают над формальными, это касается и такой прежде «официозной» микрогруппы, как рабочий коллектив [Булгакова 2005: 273–279].

Начиная с 1930-х годов пантомима и близкие к ней пластические искусства были в СССР своеобразным «резервуаром», в котором только лишь и могли сохраниться присущие авангардному танцу и пантомиме ненормативные, трансгрессивные жесты. Их мастером был Александр Румнев, которому удалось репрезентировать свою пластическую индивидуальность даже в кинема-

[1] Я трактую здесь «ненормальность» по Мишелю Фуко. В своем курсе лекций «Ненормальные» он вводит три типа субъектов, которые в XVIII в. воспринимались как подлежащие контролю: «монстры», т. е. люди с неконвенциональными телесными особенностями, например гермафродиты; онанисты; и, наконец, «люди, подлежавшие исправлению», т. е. люди с «неправильным» поведением, от умственно отсталых до «неуравновешенных» [Фуко 2005: 385]. Все это показывает инструментализацию социальной нормы как мощного механизма управления. С точки зрения советской нормы, наделенный странной изысканной пластикой гей Александр Румнев несомненно был «ненормальным».

тографе соцреализма. После его работ подробнейшее описание пантомимы у Харитонова может рассматриваться как своеобразный манифест ненормативного жеста в обществе контроля, в том числе контроля над ненормативными сексуальными практиками и идентичностью, которая им соответствует.

Однако социальное раскрепощение, по Фуко, неотделимо от новых процедур исключения. Либерализация в СССР касалась исключительно нормативных практик тела и мысли, тогда как, например, гомосексуальное поведение оставалась под запретом, а соответствующее влечение стигматизировалось. Более того, по данным Дэна Хили в 1960-е годы репрессивные меры по отношению к гомосексуальным гражданам были не менее жестки, чем в 1930-е: их выслеживали, помещали под арест или иными способами изолировали от общества. Подобная работа проводилась «из страха привнесения в общество “психического заражения” возвратившимися после жестокой лагерной жизни людьми» [Хили 2008: 288].

Такова была (био)политическая ситуация, в которой Харитонов начинал как писатель и как ученый. По-видимому, он достаточно рано осознал себя геем и уже в первых стихотворениях, написанных как раз в 1960-е годы, стремился найти более или менее конвенциональный язык для описания отчужденности и раздвоенности субъекта между «своим» и «чужим» (для советской культуры и общества). Таким конвенциональным языком стал усредненный язык русского модернизма, своеобразный «экстракт» из классических модернистских текстов. Вот характерный пример, развивающий «звездные» образы из классического стихотворения Бориса Пастернака (см.: [Гаспаров, Поливанов 2005]); близнецы Кастор и Поллукс становятся у Харитонова анонимными возлюбленными и в то же время двумя ипостасями одного и того же человека:

Знал один прирученный зверек,
Как, от глаз посторонних кидаясь,
Два приемыша крымских дорог
По гостиницам тайно скитались;
Из оконца, сквозь раму и плющ,
Озарялись рассеянным светом,
Ждали ночь и, закрывшись на ключ,
Становились одним человеком.
‹…›
Разве странным покажется им,
Для чего — за собой удалиться
Сразу смерть приказала двоим,
В разных гнездах, в двух разных столицах!
А теперь — в небеса погляди,
Задержись на эклиптике дольше;
Видишь: Малого Пса посреди
На одну звезду стало больше.
‹…›
И глядит на нее все светлей
Та, с полоской слегка раскаленной,
Что когда-то была на земле
На тебя и меня разделенной;

У которой почти не болит
Шрам, отметивший место сращенья…
[Харитонов 2005: 345–346].

Позднее Харитонов отказался от языка модернизма начала XX в., а его ранние стихи были опубликованы только через тридцать лет после смерти. Харитонов стал писать во все более неприемлемом для советской печати духе, обращаясь к эллиптическому внутреннему монологу гея («Духовка») или к напоминающей авторские книги кубофутуристов форме расположения текста на странице («Роман»). Но комплекс проблем, интересующих Харитонова, в целом не изменился. Обобщая, можно описать этот комплекс как проблематику конфликта внутри «я» между нормативной и ненормативной субъективностью, «запрещенным» самосознанием; Харитонов показывает, что этот конфликт является частным случаем множественности внутри любой человеческой субъективности. Он не устает показывать эту множественность как через образы (пост)романтического двойника-возлюбленного (ранние тексты, «Духовка»), так и через коллажное совмещение в рамках одного повествования различных анонимных голосов — возможно, являющихся проекциями одного осциллирующего, внутренне разобщенного субъекта («Роман», «Слезы об убитом и задушенном», «В холодном высшем смысле»).

Этому противопоставлению нормативного и антинормативного субъекта в стихах и прозе Харитонова соответствует систематическая антинормативность движения в разработанной им эстетике пантомимы. Понять характер этого соответствия позволяет одна из записей, включенная в цикл короткой лирической прозы «Слезы на цветах». В ней Харитонов различает два вида искусства — «дробное» и «песню», причем из соседних записей понятно, что под «дробным» он имеет в виду собственное творчество:

> А в композициях я стремлюсь по капле собрать побольше, чтобы получилось зрелище тугой насыщенной скрученной в комок концентрированной уплотненной жизни в утешение себе и показать людям, как я круто туго напряженно упруго как будто живу.
> Бывает художество дробное, нарезное, много много кусочков, все подклеены один к другому и во что-то соединены; набрать разрозненных кусочков и туда еще что-то навставлять. А то выдох! песня! как-то так ах! и все, как-то так одним махом, — и вот это талант…
> ‹…›
> Тут что-то такое, диковинка, должно завораживать как жизнь рыбок в аквариуме. Вот, мол, какая разновидность. На это смотрят или слушают как на что-то от себя отдельное. А там что-то тебя захватившее в круг, заражающее, исторгающее слезы, заставляющее танцевать и петь вместе. То обращено и взывает к людям, а это отделено от людей, само погружено в свой дивный потаенный узор и должно заколдовать людей, глядящих на него сквозь стекло. А то срывает людей с места, заставляет биться сильнее сердце. В это надо проникать, и удовольствие сам процесс чтения и проникновения. А там оно само в вас проникает, хватает, пронзает и тащит с собой; а потом, может, и кажется пустым [Харитонов 2005: 298–299].

«Дробность» связывается для Харитонова с экзотичностью и ненормативностью («жизнь рыбок в аквариуме», «что-то ‹…› отдельное»). «Дробное» искусство суггестивно, как жест пантомимы: оно должно «заколдовать» тех, кто смотрит со стороны. К подобной суггестивности Харитонов стремился в собственных литературных произведениях и, по-видимому, воспринимал ее как особое эстетическое качество пантомимы. В своей диссертации он дал собственную концепцию, почему искусство современной пантомимы, состоящей из отдельных, «дробных» жестов, представляет собой единую эстетическую систему.

Литература

Айламазьян 2009 — *Айламазьян А. М.* Новая культура танца XX века и проблема персональности // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2009. № 4. URL: http://psyanima.ru/wp-content/uploads/issues/2009n4a3.pdf.

Айламазьян 2012 — *Айламазьян А. М.* Эстетика свободного танца // Вопросы психологии. 2012. № 1. С. 43–51.

Аристотель 2008 — *Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука-классика, 2008.

Булгакова 2005 — *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Нов. лит. обозрение, 2005.

Гаспаров, Поливанов 2005 — *Гаспаров М. Л., Поливанов К. М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: РГГУ, 2005 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47).

Кон 2010 — *Кон И. С.* Клубничка на березе: сексуальная культура в России. 3-е изд. М.: Время, 2010.

Ман 1999 — *Ман де П.* Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / Пер. с англ., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.

Маркова 1985 — *Маркова Е.* Современная зарубежная пантомима. М.: Искусство, 1985.

Мосс 1996 — *Мосс М.* Техники тела // Мосс М. Общество. Обмен. Личность: Тр. по социальной антропологии / Пер. с фр. А. Б. Гофмана. М.: Вост. лит. РАН, 1996. С. 242–263.

Раку 2016 — *Раку М.* Социальное конструирование «советского музыковедения»: рождение метода // Новое литературное обозрение. № 137. 2016. С. 39–57.

Рогов 2005 — *Рогов К.* Экзистенциальный герой и «невозможное слово» Евгения Харитонова // Харитонов Е. Под домашним арестом: Собр. произв. М.: Глагол, 2005. С. 5–18.

Ролдугина 2016 — *Ролдугина И.* «Почему мы такие люди?»: Раннесоветские гомосексуалы от первого лица: новые источники по истории гомосексуальных идентичностей в России // Ab Imperio. 2016. № 2. С. 183–216.

Румнев 1966 — *Румнев А.* Пантомима и ее возможности. М.: Знание, 1966.

Рутберг 1981 — *Рутберг И. Г.* Пантомима. Движение и образ. М.: Сов. Россия, 1981 (Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности». № 24).

Славский 1962 — *Славский Р. Е.* Искусство пантомимы. М.: Искусство, 1962.

Сироткина 2012 — *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.

Фуко 2005 — *Фуко М.* Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году / Пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2005.

Харитонов 1972 — *Харитонов Е. В.* Пантомима в обучении киноактера. Дис. … канд. искусствоведения / Всесоюзный государственный институт кинематографии. М., 1972.

Харитонов 1993 — *Харитонов Е.* Слезы на цветах: Сочинения: В 2 кн. Кн. 2: Дополнения и приложения. М.: Ж-л «Глагол», 1993.

Харитонов 2005 — *Харитонов Е.* Под домашним арестом: Собр. произв. М.: Глагол, 2005.

Хили 2008 — *Хили Д.* Гомосексуальное влечение в революционной России: Регулирование сексуально-гендерного диссидентства / Пер. с англ. Т. Ю. Логачевой, В. И. Новикова; Под ред. Л. В. Бессмертных. М.: Ладомир, 2008.

Kayiatos 2012 — *Kayiatos A.* Silent plasticity: Reenchanting Soviet stagnation // Women's Studies Quarterly. Vol. 40. No. 3–4. 2012. P. 105–125.

Unread pantomime: Evgenii Kharitonov's dissertation in the context of his artistic creativity and Soviet theories of dance

Larionov, Denis V.
PhD Student, Institute of Philosophy, Russian Academy of Science
Russia, 109240, Moscow, Goncharnaia str., 12, building 1
Tel.: (495) 697-91-09
E-mail: vseimena79@gmail.com

***Abstract*:** This articles focuses on Evgenii Kharitonov's Ph.D. dissertation, "Pantomime in Instruction of Film Actors", which he defended in 1972. Kharitonov (1941–1981) is now known as a poet, playwright, and prose writer, and as the founder of contemporary Russian gay literature. We discuss the meanings of his dissertation in some different contexts: Soviet studies of theater pantomime from the 1960s–1980s, represented by monographs and textbooks by Alexander Rumnev, Elena Markova and Ilya Rutberg; as well as Kharitonov's own works. Unlike most authors of Soviet studies of pantomime, Kharitonov implemented the structural-semiotic method in his work. However, his consideration of pantomime as a representation of "natural", "non-restricted" human movements covertly contradicts the culture-centrism common to the Soviet structuralists of the 1960s. We show that Kharitonov's theory of pantomime and his prose and poetry were united by the author's interest in the "non-normativity" of human gestures, behavior and consciousness. Apparently, Kharitonov inherited this interest from the well-known dancer and director Alexander Rumnev, one of his mentors. Rumnev was active in the 1920s and 1960s.

Keywords: pantomime, sign, gesture, socialist realism, plastic action, Alexander Rumnev

References

Ailamaz'ian, A. M. (2009). Novaia kul'tura tantsa 20 veka i problema personal'nosti [New dance culture of the 20th century and the problem of personality]. *Psikhologicheskii zhurnal Mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka "Dubna"* [Dubna Psychological Journal]*, 2009*(4). Retrieved from http://psyanima.ru/wp-content/uploads/issues/2009n4a3.pdf. (In Russian).

Ailamaz'ian, A. M. (2012). Estetika svobodnogo tantsa [Aesthetics of free dance]. *Voprosy psikhologii* [Problems of Psychology]*, 2012*(1), 43–51. (In Russian).

Aristotel' (2008). *Poetika. Ritorika* [Aristotle. *Poetics. Rhetoric*]. Transl. from Ancient Greek. St. Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russian).

Bulgakova, O. (2005). *Fabrika zhestov* [Factory of gestures]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Fuko, M. (2005). *Nenormal'nye: Kurs lektsii, prochitannykh v Kollezh de Frans v 1974–1975 uchebnom godu* [Transl. by A. V. Shestakov from Foucault, M. (1999). *Les anormaux: Cours au Collège de France (1974–1975)*. Paris: Gallimard]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).

Gasparov, M. L., Polivanov, K. M. (2005). "Bliznets v tuchakh' Borisa Pasternaka: opyt kommentariia [Boris Pasternak's "Twin in the Clouds": An attempt at a commentary]. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet. (In Russian).

Kharitonov, E. V. (1972). *Pantomima v obuchenii kinoaktera* [Pantomime in the instruction of film actors]. PhD dissertation (VGIK). Moscow. (In Russian)

Kharitonov, E. (1993). *Slezy na tsvetakh* [Tears on flowers]: In 2 books. Moscow: Zhurnal "Glagol". (In Russian).

Kharitonov, E. (2005). *Pod domashnim arestom: Sobranie proizvedenii* [Under house arrest: Collected works]. Moscow: Glagol. (In Russian).

Khili, D. (2008). *Gomoseksual'noe vlechenie v revolutsionnoi Rossii: Regulirovanie seksual'no-gendernogo dissidentstva* [Transl. by T. Iu. Logacheva, V. I. Novikov, from Healey, D. (2001). *Homosexual desire in revolutionary Russia: The regulation of sexual and gender dissent*. Univ. of Chicago Press]. L. V. Bessmertnykh (Ed.). Moscow: Ladomir. (In Russian).

Kayiatos, A. (2012). Silent plasticity: Reenchanting Soviet stagnation. *Women's Studies Quarterly, 40*(3–4), 105–125.

Kon, I. S. (2010). *Klubnichka na bereze: seksual'naia kul'tura v Rossii* [Strawberries on a birch: Sexual culture in Russia]. 3rd ed. Moscow: Vremia. (In Russian).

de Man, P. (1999). *Allegorii chtenia: Figuralnii iazyk Russo, Nitsshe, Ril'ke i Prusta* [Transl. by S. Nikitin from de Man, P. (1979). *Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* New Haven: Yale Univ. Press]. Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. (In Russian).

Markova, E. (1985). *Sovremennaia zarubezhnaia pantomima* [Modern foreign pantomime]. Moscow: Isskustvo. (In Russian).

Moss, M. (1996). Tekhniki tela [Transl. by A. Gofman from: Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie, 32*(3–4)]. In M. Moss. *Obshchestvo. Obmen. Lichnost': Trudy po sotsial'noi antropologii* [Society. Exchange. Personality: Works on social anthropology], 242–263. Moscow: Vostochnaia literatura RAN. (In Russian).

Raku, M. (2016). Sotsial'noe konstruirovanie "sovetskogo muzykovedeniia": rozhdenie metoda [The social construction of 'Soviet musicology': Birth of a method]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer]*,* no. 137, 39–57.

Rogov, K. (2005). Ekzistentsial'nyi geroi i "nevozmozhnoe slovo" Evgeniia Kharitonova [The existential hero and the "impossible word" of Evgenii Kharitonov]. In E. Kharitonov. *Pod domashnim arestom: Sobranie proizvedenii* [Under house arrest: Collected works], 5-18. Moscow: Glagol. (In Russian).

Roldugina, I. (2016) "Pochemu my takie liudi?": Rannesovetskie gomoseksualy ot pervogo litsa: novye istochniki po istorii gomoseksual'nykh identichnostei v Rossii ["Why are we such people?": Early Soviet homosexuals speaking in the first person: New sources on the history of homosexual identities in Russia]. *Ab Imperio, 2016*(2), 183–216. (In Russian).

Rumnev, A. (1966). *Pantomima i ee vozmozhnosti* [Pantomime and its potential]. Moscow: Znanie. (In Russian).

Rutberg, I. G. (1981). *Pantomima. Dvizhenie i obraz* [Pantomime: Motion and image]. Moscow: Sovetskaia Rossiia. (In Russian).

Slavskii, R. E. (1962). *Isskustvo pantomimy* [Art of pantomime]. Moscow: Iskusstvo, 1962. (In Russian).

Sirotkina, I. (2012). *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanets v Rossii* [Unrestricted motion and free dance in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Larionov, D. V. (2017). Unread pantomime: Evgenii Kharitonov's dissertation in the context of his artistic creativity and Soviet theories of dance. *Shagi / Steps, 3*(1), 185–198