К. Осиньска

ORCID: 0000-0003-4142-040X
✉ *kasiaosinska592@gmail.com*
Институт славистики Польской академии наук (Польша, Варшава)

Студия и лаборатория в русской театральной культуре начала XX в.: типологический анализ

Аннотация. Возникавшие в начале XX в. небольшие театры называли себя студиями в тех случаях, когда роль творческого процесса представлялась их участникам более важной, чем результат. Деятельность этих студий выходила за рамки чисто художественных проектов или экспериментов, которым себя посвящали театральные лаборатории. Значения латинских слов *studeo* и *labor* различаются. В первом случае подразумевается стремление, особенное расположение к чему-либо, склонность или рвение, во втором — работа, напряженная деятельность, усилие и т. д.
Константин Станиславский и Леопольд Сулержицкий, создатели Первой студии Московского Художественного театра, а вслед за ними Евгений Вахтангов, открывший собственную студию, находили, что этот формат работы создает условия для возникновения небольших сообществ, обладающих определенными чертами описанных Виктором Тэрнером communitas. Опираясь на систему Станиславского, создатели этих студий верили также в то, что актерские качества определяются всесторонним развитием личности. Следовательно, художественные задачи выступали в связи с этическими требованиями, с межличностными отношениями внутри коллектива и с установкой на отделение от окружающего мира. Создатели студий обращались к определениям метафорического характера: монастырь, скит, коммуна, фаланстер, утопия или секта.
Эксперименты в театральных лабораториях, созданных Всеволодом Мейерхольдом, в свою очередь, относились к сфере развития актерского мастерства. Актер в понимании Мейерхольда должен был стать идеально натренированным инструментом, поэтому в его петербургской Студии на Бородинской на первый план выходили техники и физические упражнения, развивающие конкретные актерские умения и навыки. Результаты этих экспериментов затем использовались режиссером в его постановках на больших сценах.

Ключевые слова: Константин Станиславский, Леопольд Сулержицкий, Евгений Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, театральная студия, театральная лаборатория, русский театр XX в.

© К. ОСИНЬСКА

Для цитирования: *Осиньска К.* Студия и лаборатория в русской театральной культуре начала XX в.: типологический анализ // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 9–22. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-9-22.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.
Принято к печати 4 августа 2019 г.

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

K. Osińska

ORCID: 0000-0003-4142-040X
✉ *kasiaosinska592@gmail.com*
Institute of Slavic Studies of the Polish Academy of Sciences (Poland, Warsaw)

Laboratory and studio in early 20th century Russian culture: A typology

Abstract. Small theatre troupes emerging in the early 20th century used to name themselves 'studio' when they regarded the creative process to be more important than its outcome. There were studios whose activities extended beyond strictly artistic projects, and theatre laboratories that focused on experimentation. In Latin, the core meanings of the words '*studeo'* and '*labor'* refer to, in the first case, pursuit, partisanship, fancy or passion, and work, strenuous activity or effort in the second.

Konstantin Stanislavski, Leopold Sulerzhitsky, who created the *First Studio* of the *Moscow Art Theatre,* and Yevgeny Vakhtangov with his own Studio, tried to use studios as groundwork for small communities which manifested certain characteristics of Victor Turner's *communitas*. While applying Stanislavsky's "system", they also believed that an actor's quality was determined by an omnifaceted develepment of his personality. Thus, artistic tasks were associated with high moral standards, with the nurturing of interpersonal relations within the team, and with some degree of isolation from the external environment. The studios' leaders utilized such borrowed concepts as monastery, hermitage, commune, phalanstery, utopia or sect.

Theatre laboratories initiated by Vsevolod Meyerhold experimented with new rules for the actor's development. Meyerhold's actor was supposed to operate like a well-tuned instrument and, therefore, physical exercises and acting techniques, which helped develop specific skills and habits, were the base of the activities at

© K. OSIŃSKA

his Borodinskaya Studio in Petersburg. The results of these experiments were subsequently used to implement the director's program on major stages.

Keywords: Konstantin Stanislavsky, Leopold Sulerżycki, Yevgeny Vakhtangov, Vsevolod Meyerhold, studios, theatre labs, Russian theatre in the 20th century

To cite this article: Osińska, K. (2019). Laboratory and studio in early 20th century Russian culture: A typology. *Shagi / Steps, 5*(4), 9–22. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-9-22.

Received June 3, 2019
Accepted August 4, 2019

Театральные студии, возникшие в первые годы XX столетия, оказались новым явлением не только в русской, но и в европейской культуре начала минувшего века. Новшеством являлась сама установка этих творческих коллективов, для которых процесс работы имел не менее существенное значение, чем ее результат, т. е. спектакль. Именно процессуальность определяет суть этих новых — в контексте театральной культуры XX в. — организмов. При этом значимость процесса как такового не сводилась исключительно к художественным задачам: поискам новых театральных техник или новых постановочных решений. В Первой студии Московского Художественного театра (созданной в 1912 г. Константином Станиславским и до 1916 г. неформально руководимой Леопольдом Сулержицким) или в Студии Вахтангова (организованной как Студенческая драматическая студия в 1913 г.) не менее важной художественной задачей была попытка создания сообщества, в котором его участники нашли бы почву, способствующую выявлению и развитию их личностных качеств и возможностей.

Впервые слово *студия* употребил Мейерхольд по отношению к Студии на Поварской в Москве. В «Моей жизни в искусстве» Станиславский вспоминал, что в 1905 г., в период его сомнений и исканий, появилась нужда в создании учреждения, которое Всеволод Эмильевич назвал «театральной студией». Станиславский уточнил, что новое учреждение — это «не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов» [Станиславский 1988: 358].

Станиславский употребил термины *студия* и *лаборатория* как синонимы. Однако эти два наименования отсылают к явлениям, отличающимся друг от друга в плане задач, которые ставились перед участниками, внутренней организации, в том числе роли «лидера», взаимодействия театра и жизни, эстетики и этики. Здесь стоит отметить семантическое различие между лексемами *студия* и *лаборатория*. Первая происходит от латинского *studium*, что означает влечение, стремление, рвение, усердие, старание, а также особенное расположение к кому-либо или чему-либо; преданность, привязанность; склонность, страсть, любимое занятие; стремление к научным познаниям, ученые занятия, изучение. У слова *laboro* другая окраска. *Labor* — это усилие; труд, работа;

тягость; напряженная деятельность, трудолюбие; умственное напряжение; способность к работе, выносливость. В современном языке *лаборатория* означает также помещение, мастерскую, приспособленную для произведения опытов, исследований, прежде всего в области естественных наук. Слово *лаборатория* подразумевает труд, усилие, а также эксперименты, т. е. деятельность, которая в большей степени ассоциируется с научным опытом. В свою очередь, *студия* — если рассматривать это слово в контексте современной театральной ситуации — это коллектив (а также место, где этот коллектив работает), сочетающий учебный процесс с художественными задачами: постановкой спектакля. При этом надо отметить, что слово *студия* в сегодняшней ситуации не имеет уже того этического смысла, который придавали ему основоположники студийности в начале XX в. (о чем речь пойдет ниже).

Создатели и участники студий и в начале XX в., и во второй его половине употребляли определения метафорического характера, отсылающие к различным сферам человеческой деятельности, в целях формулирования собственных идей, концепций и потребностей. Студию называли монастырем, скитом, коммуной, фаланстером, сектой, утопией. Эти наименования подчеркивали стремление к созданию сильных связей внутри группы и — в некоторых случаях — к частичному уединению от внешнего мира.

Стоит добавить, что так же поступали театральные деятели второй половины XX в., и не только основоположники студий, но и режиссеры, действующие в рамках репертуарного театра, пытающиеся перенести в свои коллективы некоторые принципы студийности. Например, Лев Додин, который со своей молодой труппой в 1980–1990-е годы строил «театр-дом». Или Петр Фоменко и его ученик Сергей Женовач, которые отчасти руководствовались идеями Вахтангова и Сулержицкого, ссылаясь на такие понятия, как *братство*, *община*, *семья*.

Сергей Женовач в интервью 1997 г.[1] (напомню, что в этот период он возглавлял как художественный руководитель Театр на Малой Бронной) много говорил о том, что ему нравится работать в небольшом коллективе, с актерами, которых хорошо знает, так как только тогда репетиции могут стать интимным процессом; при этом он ссылался на опыт работы в студии «Человек». На вопрос, что для него означает понятие студийности, Женовач ответил:

> К сожалению, студийность — это понятие молодости, студийность — это не состояние искусства. ‹...› Это когда театр занимает двадцать четыре часа в сутки. Студийность — это когда я живу ощущением целого, это служение театру, это как первая любовь. Почему все студии разваливаются? Не потому, что артисты плохие, но потому, что это естественный процесс.

О себе он говорил следующее: «Я студийный человек. И пытаюсь по образу студии организовать жизнь в театре». При этом подчеркивал, что ему особенно близко то, что он читает про Сулежицкого:

[1] С. В. Женовач дал интервью автору этой статьи 18 апреля 1997 г.; впоследствии текст интервью был опубликован на польском языке под заглавием «Teatr wspólnoty» («Театр сообщества») дважды: в монографии [Osińska 1997: 108–117], а также в издаваемом в Кракове журнале «Didaskalia» (1998, № 23, s. 61–65).

> На Сулержицкого я откликаюсь всеми фибрами моей души. Я профессиональный режиссер, но просто ставить спектакли — мне скучно. Я люблю тихие репетиции, мне интересно общение, совместное сочинение.

Женовач полемизировал с идеей режиссерского театра, противопоставляя ему «театр-общину» и утверждая, что его интересует каждый голос в хоре, которым является театральный коллектив (см.: [Osińska 1997: 113–117]).

В студиях лабораторного направления, например в мейерхольдовской Студии на Бородинской, фокусирование на процессе должно было привести к открытиям других — по отношению к преобладающим практикам того периода — правил, управляющих искусством актера, к выработке новых постановочных идей, которые нашли бы применение в спектаклях, ставящихся на больших сценах, и которые могли бы воплотить в жизнь идеи режиссера. Мейерхольду было свойственно мышление в категориях продуктивности, эффективности предпринимаемых усилий, что особенно дало о себе знать после 1917 г., отразившись в его театральных замыслах и практиках, которые соответствовали идеям нового человека и общества, основанного на новых началах.

Режиссеры второй половины XX в., которые дистанцировались от «студийного энтузиазма» и делали ставку на сугубо профессиональное развитие, на «напряженную деятельность», предпочитали определения, вызывавшие ассоциации с поиском, экспериментом, даже научным опытом, такие как *лаборатория* или *школа*. Хорошим примером такого похода является «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева. Близкий сотрудник Васильева в 1990-е годы Николай Чиндяйкин в интервью (февраль 1996 г.) уклонялся от комментирования студийности как таковой, ссылаясь при этом на мнение Васильева. «Вы знаете, — говорил Чиндяйкин, — что Васильеву очень не нравится слово “студия”?» И даже не само слово, добавлял он, а содержание, которое в него вкладывается. Например, «энтузиазм». На замечание интервьюера, что студия часто воспринималась в России как некое «сообщество единомышленников», Чиндяйкин ответил, что именно поэтому Васильеву ближе понятие *лаборатория*, которое отражает более глубокие вещи, не имеющие ничего общего с энтузиазмом и конкретными результатами:

> Студия более направлена в сторону театра. Поиски, которые в ней ведутся, должны привести к результатам, которые можно представить публике. Студия открыта для зрителей. А вектор лаборатории направлен на внутреннюю работу[2].

Кстати, добавлю, что слова Чиндяйкина отчасти противоречат данной выше краткой характеристике студийного и лабораторного направлений. Дело в том, что Чиндяйкин полемизирует со стереотипом студийности, сложившимся в 1970–1980-е годы под влиянием студийного движения, которое в этот период ассоциировалось в основном с любительскими коллективами.

[2] Интервью с Н. Д. Чиндяйкиным (23 февраля 1996 г.) впервые было опубликовано на польском языке под заглавием «Czym jest laboratorium» («Что такое лаборатория») в журнале «Didaskalia» (1996, № 12, s. 42–43), а потом в монографии [Osińska 1997: 101–107].

Чиндяйкин определил позицию «Школы драматического искусства» спустя год после того, как Анатолий Васильев заявил (в марте 1995 г.), что считает лабораторию закрытой, что лаборатория закрывается, когда теория становится практикой. Напомним, что 1996 г. — это год премьеры «Плача Иеремии», спектакля, который тогда Васильев считал пограничным между лабораторией и театром[3]. Однако несмотря на свои декларации Васильев и в дальнейшем соединял лабораторию с театральной, постановочной деятельностью.

Возвращаясь к началу XX в., различия между двумя вышеуказанными студийными направлениями отчасти являлись следствием эстетических устремлений. Исходной точкой поисков, которые велись в Первой студии МХТ и на начальном этапе деятельности Студии Вахтангова, было убеждение, что задача театра состоит в выявлении человеческих переживаний, условно говоря в снятии актером маски с лица. Поиски в этих студиях охватывали психологию актера и были направлены не только на разработку технических навыков, но и на всестороннее развитие человека. Такой подход был, в свою очередь, результатом убеждения, что личностные данные и духовный потенциал человека определяют то, каким актером он будет. Поиски, относящиеся к такой деликатной сфере, должны были вестись в атмосфере взаимного доверия, в условиях, в которых все ощущают себя защищенными. Отсюда установка на изоляцию от окружающего мира, на некую закрытость, а также на то, чтобы не допускать на студийные занятия — особенно на раннем этапе — посторонних наблюдателей.

Понятие *утопия* прозвучало по отношению к Первой студии МХТ в письмах Леопольда Сулержицкого, противопоставляющего «утопию» «делу», «решению вопросов» [Сулержицкий 1970: 382]. «Утопия» являлась для Сулержицкого синонимом мечты; в его понимании это слово не имело тех негативных ассоциаций, которые оно вызывает в разговорном языке, отождествляясь с миражом. «Утопия» воспринималась Сулержицким как предвосхищение действительности, как нечто, что в принципе возможно реализовать, а не как плод фантазии, не считающейся с реалиями.

Сулержицкий не только сформулировал, но и пытался практиковать в Первой студии вариант социальной утопии. «Моей целью является создание театра-общины, со своим общественным управлением, с большими задачами театра-храма, со своей землей в Евпатории, с общим трудом, с равным участием в прибылях, с устройством летом такого своего места, где можно было бы отдохнуть на свободе и на земле, которая самими же создана и обработана», — писал он в письме Станиславскому в декабре 1915 г., добавляя однако, что легче всего эту цель было бы достигнуть, опираясь на «особый материал», каким, например, являются духоборы [Там же: 383]. Именно опыт пребывания среди духоборов, которых Сулержицкий переправлял в Канаду, а также толстовские идеи, отголоски фурьеризма, утопического социализма, в какой-то степени славянофильская идеализация общинного строя — на этом фундаменте основывалась его студийная утопия. При этом нужно уточнить, что Сулержицкого интересовал не вопрос изменения общественного строя, а возможность реализации идеалов общинности в небольшой группе.

[3] Интервью с А. А. Васильевым (26 марта 1995 г.) впервые было опубликовано на польском языке под заглавием «Odpowiedź Stanisławskiemu» («Ответ Станиславскому») в польском журнале «Teatr» (1995, № 5, s. 43–46), а потом в монографии [Osińska 1997: 89–100].

Именно Сулержицкий употребил — имея в виду Первую студию — определение «сообщество единомышленников», которое вошло в лексикон русского театра и впоследствии в течение многих лет использовалось механически, без понимания первоначально вкладываемого в него содержания. Например, оно стало пониматься как дань одинаковым эстетическим пристрастиями или как разновидность организационной дисциплины, предполагающая подчинение собственных интересов общему интересу театра или студии. В то же время оно потеряло тот акцент этического радикализма, который придавал ему Сулержицкий. Общинный характер студии прежде всего должен был иметь этический смысл; в понимаемом таким образом театральном коллективе этический поступок имел более существенное значение, чем эстетический эффект. Об этом свидетельствует позиция Сулержицкого, высказанная в цитированном уже письме Станиславскому, когда он подчеркивает, что его не интересует внешний успех работы (успех спектакля, сборы), а окрыляет его «труппа-братья», «театр-молитва», «актер-священнослужитель» [Там же]. Пафос этих слов был ответом на кризис, в котором оказалась студия, когда верх в ней взяли личные амбиции актеров и режиссеров. За год перед смертью Сулержицкий переживал разочарование в возможности развивать «утопию» на территории студии, которая в это время стремилась в сторону театра.

Некоторые принципы, вводимые в программу студий, руководимых Сулержицким или Вахтанговым, могли бы дать основу для антропологического подхода к феномену студийности при помощи категории communitas, разработанной Виктором Тэрнером [Turner 1975]. Проект Сулержицкого подразумевал создание пристанища для свободных и равных друг другу собратьев[4], людей, которых связывало общее стремление не только к созданию хороших спектаклей, но и к саморазвитию, к самосовершенствованию (если учитывать толстовские инспирации). Сулержицкий пытался создать в студии условия для осуществления программы, альтернативной по отношении к «большим» театрам, даже к Художественному театру. Цель этой программы — создание хорошо организованного сообщества, члены которого, осуществляя художественные задачи, совершенствуя актерское мастерство в рамках системы Станиславского, одновременно следили бы за своим развитием и за взаимодействием внутри группы.

Однако надо учесть, что студия не являлась для ее участников единственной сферой деятельности; они также были членами других социальных институтов, в том числе семьи (если она у них была) или даже других театральных коллективов. И хотя отношения внутри студии опирались на взаимное доверие, на эгалитарную модель сосуществования, кандидаты на вступление в студию не проходили «ритуалов перехода», о которых писал Тэрнер (церемоний, сопровождающих переход человека или группы в новую социальную категорию и фиксирующих этот переход), а отношения внутри студии не дотягивали до радикальных постулатов Сулержицкого.

[4] И «сосестер» — стоило бы добавить сегодня, хотя бы учитывая, что именно у женщин Сулержицкий находил больше понимания, особенно в конфликтных ситуациях. Переписка с Марией Дурасовой и воспоминания Серафимы Бирман свидетельствуют о глубокой эмпатии обеих актрис по отношении к нему и его идеям, см.: [Бирман 1971; Сулержицкий 1970: 504–506].

Слово *монастырь* употребил по отношению к Студенческой драматической студии, которая с 1920 г. стала известна как Третья студия МХАТ, ее руководитель Евгений Вахтангов. В ситуации кризиса и раскола, который постиг студию в 1918 г., Вахтангов в письме совету студии писал:

> Все ваши заседания объявите на весь год закрытыми ‹…› мне стало ясно, что публичность заседаний вредна, что Студия искусства — это монастырь. И пусть у вас будет неладно внутри, но держитесь замкнуто, пусть это тревожное «неладно» объединит вас. Как когда-то вы подписывали клятву не говорить о Студии на стороне, и это скрепляло вас... [Вахтангов 2011 (2): 203].

Обращаясь к старшим членам студии, посвященным в ее дела, Вахтангов апеллировал к воспоминаниям о совместном прошлом, когда молодые студийцы (в 1913 г. самой старшей из них, Ксении Котлубай, исполнилось 23 года, самому младшему, Николаю Шпитальскому, — 19) решили заниматься серьезным делом — обучением по системе Станиславского — в уединении, не представляя результатов своей работы публике, отдавая почти все свое время студии и находя в ней почву для истинного общения. Многие студии, особенно в ранний период существования, привлекали к своей деятельности молодых людей, более склонных к нивелированию границы между личной жизнью и художественной деятельностью, к полному посвящению себя общему делу. Вахтангов в 1918 г. пытается вернуть в студию атмосферу ее «героических» начал:

> И если Вы захотите, если очиститесь сейчас друг перед другом, вспомните первые дни жизни нашей, ‹…› затоскуете по прекрасному и почувствуете, что Вы только тогда сила, когда Вы вместе, вот тогда будут у нас впереди праздники [Там же: 204].

В этих нишах театральной культуры можно увидеть признаки, свойственные другим — внетеатральным — утопическим социальным моделям, не всегда вызывающим положительные реакции общества. Замкнутость, изоляция студий даже не столько от внешнего мира вообще, сколько от других художественных влияний, вызывали негативную оценку критиков, которые увидели в студиях стремление к сектантству. После революции 1917 г., несмотря на студийный бум (хотя вместе с количественным ростом студийного движения исчезает приверженность к радикальным постулатам, выдвигаемым Сулержицким или Вахтанговым), нарастает критика студий старого склада. Даже такой достаточно нейтральный наблюдатель за театральной жизнью 1920-х годов, как Павел Марков, упрекал Первую студию в сектантстве (правда, в 1925 г., в период, когда начала доминировать идея «театра для всех», театра больших форм и великих задач):

> «Студийность» легко приводила к замкнутости и отъединенности; будучи обоснованием художественного мироощущения, могла стать сектантством; замыкаясь в круг определенной и выработанной индивидуальной техники, она ограничивала театральные возможности; увлечение своим обособленным миром легко заставляло закрыть глаза на идущую за стенами Студии жизнь [Марков 1925: 75].

Студии не были в прямом смысле слова «сектами», так же как не были, естественно, «монастырями» (см.: [Osińska 2003: 119–129]). Употребление этих определений говорит о том, что студии были явлением новым, вызывающим эмоциональные реакции, не поддающимся однозначному истолкованию. Если соотнести эти театральные коллективы с классическим понятием, выработанным Фердинандом Тённисом, то студии являлись примером маленького сообщества (или общины) — Gemeinschaft, по типу «естественных» внутренних отношений, базирующихся на взаимопонимании, лояльности, на добровольном подчинении индивидуальных амбиций общей цели [Тённис 2002].

Люди объединялись в студиях прежде всего ради конкретных целей — совершенствования актерской техники или поисков нового театрального языка. И в Первой студии МХТ, и в Студии Вахтангова раньше или позже возникали спектакли, являвшиеся этапами процесса. Однако «студийность» не исчерпывалась прагматическими задачами. Когда Сулержицкий организовывал для членов студии совместные поездки на Днепр и в Крым (в 1912, 1913, 1914 гг. студийцы проводили лето в Каневе на Днепре; в 1915 г. — в Крыму, вблизи Евпатории, где Станиславский купил для студии кусок земли, см.: [Сулержицкий 1970: 553–560; 619–622; 628–635 и др.; Osińska 2003: 110–119]), он руководствовался не только своими убеждениями о том, что непосредственный контакт с натурой дает толчки к всестороннему развитию артистов. Его соблазняла идея выхода за пределы хорошо освоенной повседневности, рутинности ежедневных занятий. Кроме того, в городской среде он пытался время от времени нарушать привычные практики, когда предлагал устроить — вместо репетиции — прогулку в Страстной монастырь или посидеть перед камином в молчании [Сулержицкий 1970: 154]. Он предчувствовал большой потенциал, скрывающийся в таких «перерывах» от активности, когда разрушается нормальный порядок занятий, нацеленный на определенные результаты. Временный отказ от действия в пользу бездействия помогал актерам выйти за пределы рутины и одновременно обновить источник творческой энергии. Но это лишь один из результатов этих «несистемных» предложений Сулержицкого, которые дополняли систему Станиславского.

Дело в том, что театр не являлся для Сулержицкого пределом его активности, а сам он не считал себя подлинным художником. В октябре 1909 г. он признавался в письме Гордону Крэгу:

> Я не вижу, я никогда не увижу в театре того, что видите в нем вы. Потому, что я не такой художник как вы. Вы и Станиславский: вы оба совершенно чистые художники. Ваша сущность, ваш дух, ваши сердца, ваш интеллект созданы только для творчества ‹…›. Я чувствую красоту искусства, я люблю его, оно волнует меня, я наполнен им; но я — пассивный художник, если я вообще художник [Там же: 444].

Если посмотреть на инициированные Сулержицким неординарные ситуации, имея в виду его отношение к театру, можно прийти к выводу, что он стремился к созданию в студии атмосферы, в которой становилось возможным то, что Жан Дювиньо называл «даром из ничего» (le don du rien) [Duvignaud 1977]. Идея праздника в трактовке французского социолога и антрополога

противостоит восприятию жизни в категориях эффективности и прагматизма. Студия не была в такой степени, как театр, подчинена режиму премьер, а ее существование не зависело от прибыли (Станиславский понимал, что невозможно соединить художественные поиски с прибылью, поэтому в первые годы своего существования студия получала деньги на обеспечение основных нужд). Благодаря такой организации становились возможными «паузы» в регламенте занятий, когда студийцы выходили за пределы приписанных им студийным режимом задач и мест. В этих промежутках времени они могли выстроить — хотя бы временно — зону подлинного общения. «Время утрат и лишений» (по определению Дювиньо) способствовало нарушению регулярности существования в рамках студийной будничности, внесению в нее непредсказуемости.

Вахтангов напрямую говорил о необходимости «праздника», имея в виду не столько запланированное заранее событие, сколько спонтанные эмоционально насыщенные ситуации. Анна Орочко, исполнительница роли Адельмы в «Принцессе Турандот», непосредственно связывала «праздничность» самого спектакля с желаемой — с точки зрения Вахтангова — атмосферой внутри студии:

> «Праздник» — слово имевшее для него необычный смысл, дорогое слово — праздник — как отрыв от будней, как поднятие на какую-то высоту, как очищение, как радость по большому от большого, как слияние многих людей в едином восторге и подъеме ввысь, как преображение людей, как творческий момент, как дело искусства, как задача искусства втянуть в область праздника всех смутных, серых людей, пришедших в театр. Сам [Вахтангов] необычайно чувствовал и умел вносить подъем и творческое горение, почти вдохновение — называя это простым, знакомым всем, от рабочего до ребенка, словом — праздник. ‹…› Каждый приход ученика к нему, каждый случайный разговор с ним остался у всех, кто чувствовал его, как праздник, и вся жизнь, прожитая с ним, сплошной праздник — даже в самые тяжелые моменты [Орочко б. г.].

Интересно, что Анна Орочко в своих записках, составленных после смерти Вахтангова, обратила внимание на употребляемые режиссером слова, имеющие символический смысл и отсылающие к библейскому контексту. «Надеть белые платья — говорил часто он — можно было это понять и буквально, а можно было приготовить душу свою радости» [Там же].

Когда Вахтангов говорил о празднике или о надевании белых одежд, то имел в виду ситуации, которые не укладываются в сетке понятий, выработанных в рамках гуманитарного знания. Эти расплывчатые, неопределенные, неструктурированные проявления внутренней студийной жизни не поддаются четкому описанию, хотя именно в них проявлялась исключительность студий на фоне института театра.

Всеволод Мейерхольд, в свою очередь, понимал сцену как место игры (это от него берет начало определение «игровой театр»), как действительность искусственную, существующую параллельно быту, как место, где скорее надеваются маски, актер же должен был стать идеально натренированным инструментом. В Студии на Бородинской практиковались техники, развивающие

конкретные навыки; присутствие публики на раннем этапе студийных работ не только не мешало, но иногда даже помогало актеру в приобретении максимальной концентрации. Студия открылась в сентябре 1913 г., в октябре 1914 г. получила помещения в Доме инженеров на улице Бородинской, д. 6, где находился концертный зал на 250–300 человек с вестибюлем и фойе, но часть этого дома была занята под госпиталь для раненых солдат [Смирнова 1967: 85]. И, как вспоминала участница занятий актриса Александра Смирнова о начальном периоде существования студии: «В зале сидели студийцы ‹…›. Здесь же присутствовали гости и выздоравливавшие раненые солдаты из госпиталя» [Там же: 85].

Сама организация студии вначале отличалась стихийностью. Четкие критерии набора кандидатов отсутствовали. Студиец, впоследствии режиссер Московского театра Революции Алексей Грипич вспоминал, что единственное, чего ждали от поступающего в студию, — его безоговорочной веры в то направление в искусстве, которое возглавлял Мейерхольд. При этом отсутствовали экзамены:

> Отбор производился в процессе занятий. Состав студии ‹…› был велик и текуч. Прием и отсеивание проходили в течение всего учебного года. После предварительной беседы с кем-либо из сотрудников Мейерхольда назначалась встреча с ним самим, писалось заявление — этим заканчивался прием. Отсеивание было еще менее официально. Вернее, это было самоотсеивание. Чтобы учиться в студии, надо было быть замеченным Мейерхольдом, а для этого следовала как-то проявиться, показать себя. Незамеченные просто переставали приходить в студию [Грипич 1967: 121].

В Студии на Бородинской никто не требовал от ее участников никаких «клятв не говорить о Студии на стороне» [Захава 1930: 21], соблюдения тайны, изолированности от внешних глаз. Кандидаты (в отличие от кандидатов в Студию Вахтангова) не проходили никаких опытов, проверяющих их личностные качества; единственное, что от них требовалось, кроме веры в поиски Мейерхольда, это художественные способности, особенно музыкальные [Панфилова, Фельдман 2000: 355]. Мейерхольд как педагог, согласно свидетельствам студийцев, не придавал особенного значения человеческому фактору. Тот же Грипич утверждал:

> У Мейерхольда не было педагогической заботы о всех пришедших учиться к нему. Тех же, кто выдвинулся, он окружал вниманием, занимался ими, вводил в основную группу. Зачастую захваливая ученика, Мейерхольд не считался с тем, как это отразится на дельнейшем развитии его дарования. А это нередко мешало творческому росту [Грипич 1967: 121].

Студия в первый период существования была не только центром театральных поисков, но и фактом художественной жизни Петербурга. Ее окружали представители местной художественной среды, посещали иностранцы:

> Приезжавшие в Петербург иностранные знаменитости находили необходимым побывать в студии (Макс Линдер, Маринетти). Мода на студию была так велика, что мешала занятиям, отнимая значительное время на показы. Отдельные группы студийцев приглашались на званые вечера, где выступали наряду со знаменитостями столицы [Грипич 1967: 124].

Некий хаос, царивший в студии в первое время ее существования, и чрезмерная «вольность» студийцев по отношении к студийным обязанностям привели к тому, что с 1914 г. Мейерхольд начинает говорить о потребности введения дисциплины в организацию занятий. Он записывает:

> Ничего в Студии не должно быть неотносящееся к сцене и искусству (вон — «дела», «деловые разговоры» из Студии: «все такое должно вестись в кабинете на Театральной площади (т. е. дома у Мейерхольда. — *Ред*.)» [Панфилова, Фельдман 2000: 382].

Показательно, что Мейерхольд, как и Сулержицкий, употребляет слово *дело* в отрицательном смысле, при этом, в отличие от Сулержицкого, его совсем не интересует создание «утопии» — сообщества людей, сплоченных не только художественными целями, но и задачей обоснования почвы для самосовершенствования. В случае с Мейерхольдом искусство является единственной целью предпринимаемых усилий. В апреле 1914 г. он записывает:

> Что такое Студия? Лаборатория новых сценических достижений. Лик театра не знаем точно, но идем к театру. Внутренне-идейное в Студии: ритм. Внешне-идейное: к театру. Студия — путь к театру [Там же: 382].

В конечном счете к театру стремились все, кто занимался студийной или лабораторной работой. При этом для русской театральной культуры, и не только начала XX в., закономерно, что периоды повышения студийной и лабораторной активности приводили к обновлению сценического искусства. «Ибо, — как писал Питер Брук, — мир театра — мир интуитивный, мир, способный чутко улавливать то, что носится в воздухе, и в этом его огромное преимущество. Великие веяния проникают глубоко и распространяются очень широко» [Брук 2003: 50]. Брук в своем выступлении, посвященном Ежи Гротовскому, подчеркивал, что его работа, предпринимаемая в Польше, а потом в Понтедере в Италии, проникала сперва в практику небольших театральных групп, а потом распространялась на другие области театра. То же самое можно сказать об открытиях Мейерхольда, Станиславского, Вахтангова. Сулержицкий предвосхитил явления западной культуры 1960–1970-х годов; многие западные театральные группы, принадлежавшие к так называемому альтернативному театру, узнали бы в нем — если бы имели возможность познакомиться с его идеями — своего духовного отца. Открытым остается вопрос: проникают ли идеи из прошлого в театральную реальность России начала XXI в.?

Источники

Бирман 1971 — *Бирман С. Г.* Судьбой дарованные встречи. М.: Искусство, 1971.

Вахтангов 2011 — Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011.

Грипич 1967 — *Грипич А.* Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 114–145.

Захава 1930 — *Захава Б.* Вахтангов и его Студия. М.: Теа-кино-печать, 1930.

Марков 1925 — *Марков П.* Первая Студия. Сулержицкий — Вахтангов — Чехов. 1913–1922 // Московский Художественный театр Второй / Ред. А. Бродский. М.: Изд. Московского Худ. Театра Второго, 1925. С. 65–176.

Смирнова 1967 — *Смирнова А.* В Студии на Бородинской // Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 84–113.

Станиславский 1988 — *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988.

Сулержицкий 1970 — *Сулержицкий Л. А.* Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком / Сост., ред., авт. вступ. ст. и коммент. Л. И. Полякова. М.: Искусство, 1970.

Архивные источники

Орочко б. г. — *Орочко А.* О Вахтангове (записки). Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 473. Ед. хр. 21.

Литература

Брук 2003 — *Брук П.* Гротовский: искусство как проводник // Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику / Пер., сост., предисл., примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 48–52.

Панфилова, Фельдман 2000 — К истории Студии В. Э. Мейерхольда. 1913/1914 и 1914/1915: Свод документов / Подгот. Н. И. Панфилова, О. М. Фельдман // Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: О. Г. И., 2000. С. 352–444.

Тённис 2002 — *Тённис Ф.* Общность и общество. Основные понятия чистой социологии / Пер. с нем. Д. В. Скляднева. СПб.: Владимир Даль 2002.

Duvignaud 1977 — *Duvignaud J.* Le don du rien, essai d'anthropologie de la fête. Paris: Tétraèdre, 1977.

Osińska 1997 — *Osińska K.* Studio w rosyjskiej kulturze XX wieku: Wybrane zagadnienia. Warszawa: Semper, 1997.

Osińska 2003 — *Osińska K.* Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 2003.

Turner 1975 — *Turner V.* Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1975.

References

Bruk, P. (2003). Grotovskii: iskusstvo kak provodnik [Grotowski: Art as vehicle]. In E. Grotovskii. *Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku* [From Poor Theatre to Art as vehicle], 48–52. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russian).

Duvignaud, J. (1977). *Le don du rien, essai d'anthropologie de la fête*. Paris: Tétraèdre. (In French).

Osińska, K. (1997). *Studio w rosyjskiej kulturze XX wieku: Wybrane zagadnienia*. Warszawa: Semper. (In Polish).

Osińska, K. (2003). *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*. Gdańsk: Słowo / obraz terytoria. (In Polish).

Panfilova, N. I., Fel'dman, O. M. (Eds.) (2000). K istorii Studii V. E. Meierkhol'da. 1913 / 1914 i 1914 / 1915: Svod dokumentov [Towards the history of the Studio of V. E. Meyerhold. 1913 / 1914 and 1914 / 1915: Corpus of documents]. In O. M. Fel'dman (Ed.). *Meierkhol'd i drugie: Dokumenty i materialy* [Meyerhold and others: Documents and materials], 352–444. Moscow: O. G. I. (In Russian).

Tennis, F. (2002). *Obshchnost' i obshchestvo. Osnovnye poniatiia chistoi sotsiologii* [Trans. from Tönnies, F. (1969). *Gemeinschaft und Gesellschaft: Grundbergriffe der reinen Soziologie*. Darmstadt: Wiss. Buchges]. St. Petersburg: Vladimir Dal'. (In Russian).

Turner, V. (1975). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society.* Ithaca: Cornell Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Катажина Осиньска
доктор гуманитарных наук
(doktor habilitowany nauk humanistycznych)
профессор, Институт славистики
Польской академии наук
Polska, 00-337 Warszawa, ul. Bartoszewicza 1B m. 17
Тел.: +48 (22) 826-76-88
✉ *kasiaosinska592@gmail.com*

Information about the author

Katarzyna Osińska
Dr. Sci. (Humanities)
Professor, Institute of Slavic Studies
of the Polish Academy of Sciences
Poland, 00-337 Warsaw, Bartoszewicza Str., 1B App. 17.
Tel.: +48 (22) 826-76-88
✉ *kasiaosinska592@gmail.com*