**В. В. ЗОЛОТУХИН**

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

# В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ КОЛЛЕКТИВНОСТИ: АНСАМБЛЬ И ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ ХОР В РУССКОМ ТЕАТРЕ 1910–1920-Х ГОДОВ[1]

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

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

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

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

© В. В. ЗОЛОТУХИН

вился своеобразной витриной коллективности и новых форм сообществ[2]. Вместе с тем он мог выступать и как лаборатория для создания и изучения этих форм.

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

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

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

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

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

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

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

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

> …секрет его (настроения. — *В. З.*) заключался вовсе не в сверчках, не в лае собак, не в настоящих дверях. Когда «Чайка» шла в эрмитажном здании Художественного театра, *машина* (здесь и далее в цитатах сохраняется курсив оригинала. — *В. З.*) еще не была хорошо усовершенствована, и *техника* еще не распространила свои щупальцы во все углы театра.
>
> Секрет чеховского настроения скрыт был в *ритме* его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки. ‹…›
>
> Это новое лицо театра было создано определенной группой актеров, которые получили в театре название «чеховские актеры». Ключ к исполнению чеховских пьес находился в руках этой группы, почти неизменно исполнявшей все пьесы Чехова. И эта группа лиц должна считаться создателем чеховского ритма на сцене. Всегда, когда вспоминаю об этом активном участии актеров Художественного театра в создании образов и настроений «Чайки», начинаю постигать, как зародилась во мне крепкая вера в актера как главного фактора сцены. Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику — не это создавало *настроение*, а лишь исключительная музыкальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших подернуть свои творения лунной дымкой.
>
> Гармония не была нарушена в первых двух постановках («Чайка», «Дядя Ваня»), пока творчество актеров было совершенно свободно. Впоследствии режиссер-натуралист, во-первых, делает из ансамбля — сущность, а во-вторых, теряет ключ к исполнению пьес Чехова.

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

Итак, соответствующий поэтике чеховской пьесы спектакль без героя зиждется, согласно Мейерхольду, на трех началах: найденной музыкальности, проникновении в общий ритм и (как результат) создании общего настроения[3]. Вместе с тем момент индивидуального творчества актера подчеркнуто важен для Мейерхольда. Актерское творчество «было свободно» во время работы над «Чайкой» (постановка 1898 г.) и «Дядей Ваней» (1899). Музыкальность и ритм в более поздних постановках Чехова («Трех сестрах» 1901 г., «Вишневом саде» и «Иванове», оба 1904 г.), утверждает Мейерхольд, сменились техникой, в чем он прямо винит режиссеров, т. е. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В этих спектаклях начинает доминировать внешнее, постороннее по отношению к самой пьесе, следствием чего стало изменение характера коллективности: из активной она превращается в пассивную, из флюидной — в закрепленную. Группа лиц превратилась в «ансамбль». Пейоративный оттенок у этого слова в статье Мейерхольда свидетельствует о том, что нейтральный термин получил новое содержание.

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

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

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

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

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

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

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

Свой небольшой текст Мейерхольд заканчивает предположением, что хор в будущем вернется на сцену современного театра. Это могло быть откликом на теорию соборного действа Вяч. Иванова, писавшего в эти годы о значении хора для искусства будущего. Но еще до того, как Иванов открывает дискуссию об отношениях хора и протагониста, опыты с возрождением хора в драме на рубеже XIX и XX вв. начинают проводиться в Москве (например, А. А. Саниным, режиссером «Антигоны» Софокла в МХТ, 1899) и Петербурге[5].

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

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

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

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

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

Сравним два опыта обращения к жанру коллективной декламации — режиссера, одного из видных деятелей Пролеткульта Валентина Смышляева и педагога Василия Сережникова. Оба они работали уже в новой ситуации, когда после Февральской и особенно Октябрьской революции коллективная декламация начала занимать совершенно новое место, которое будет сохранять примерно десятилетие. В первой четверти XX в. появляется драматургия, которая включает хоровые сцены: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского, «Коринфяне» И. А. Аксенова, «Российский Прометей» режиссера и драматурга Н. Г. Виноградова-Мамонта (см. о нем ниже); из более ранних — «Фамиракифарэд» И. Ф. Анненского, трагедии Вяч. Иванова на античные сюжеты. Целые направления в советском искусстве, например самодеятельный театр, «живые газеты» и клубные постановки, постоянно обращаются к коллективной декламации. Одной из причин такого широкого распространения, отмеченных режиссером А. А. Мгебровым, было то, что коллективная декламация помогала скрыть отсутствие театрального или эстрадного опыта у исполнителей, очевидного в случае индивидуальных выступлений, например, в роли или с чтением стихов (см.: [Мгебров 1932: 322–323]). Однако после стремительного подъема на рубеже 1920–1930-х годов это явление в России практически сходит на нет[7].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Опыты режиссера Валентина Смышляева в театре Пролеткульта, о которых пойдет речь ниже, интересны попыткой совместить одновременно форму коллективного хора, с одной стороны, и коллективное творчество на стадии сочинения спектакля — с другой. В практике Пролеткульта — крупнейшей организации пролетарской самодеятельности, возникшей незадолго до Октябрьской революции, — хоровая декламация с самого начала заняла очень важное место. Коллективное тело, ставшее субъектом в спектакле, прекрасно отражало устремления этой лаборатории новой культуры, а одним из наиболее подходящих для этого жанров была инсценировка стихотворений[8]. Хор, изгнанный из драматического театра в эпоху Возрождения, снова вернулся в драму и театр на рубеже XIX и XX вв., неся с собой угрозу диалогу — одному из конститутивных, согласно Петеру Сонди (см.: [Szondi, Hays 1983]), элементов драмы. Но если введенный в драматический спектакль хор скорее прерывал процесс раскрытия межличностных отношений, которому служит диалог, то в жанре инсценировок стихов, особенно популярном в самодеятельном театре первых пореволюционных лет, хор, напротив, выступает как наиболее подходящий медиум для лирики.

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

---

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

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

На репетициях Смышляев предложил актерам самим решить, кого бы каждый из них хотел сыграть: г р у п п а  л и ц — коллективное тело этой инсценировки — создавалась самими актерами. Режиссер писал:

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

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

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

Но на фоне Сережникова опыт Смышляева выделялся двумя особенностями. Во-первых, совершенно иной, очень подвижной структурой создаваемого на сцене коллективного тела. Оно возникало в колебаниях между разрядкой (моментами, когда, согласно Э. Канетти, участники массы освобождаются от различий, см.: [Канетти 1997]) и паникой (распадом массы), воодушевлением от возникающего равенства и переживанием хаоса. Смышляев писал:

> Мы подошли к нашей задаче от сознания особого состояния личности в толпе: от того чувства, когда каждого пронизывают какие-то совсем особенные нити, связывающие его с коллективом. Наиболее яркое и наиболее часто наблюдаемое выражение подобных состояний вырисовывается нам в *паническом чувстве* [Смышляев 1919: 88].

---

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

Второе отличие опыта Смышляева — саморефлексивность. Один из методов, заимствованных им у Станиславского, назывался «методом сегодняшнего дня» и заключался в создании актерами своего рода дневников своих персонажей (для вживания в этот образ). Опубликованные Смышляевым тексты дневников указывают на то, что в спектакле находил отражение тот совершенно новый для студийцев опыт коллективности, который они получили в годы волнений, например, опыт участия в митингах, пребывания в ситуации паники в толпе и др.

Тесно связанный режиссерскими приемами с МХТ и Первой студией, из которых вышел Смышляев, в «Восстании» он попытался сочетать, на первый взгляд, несочетаемое: установку на массовость и агитационность, связанную с коллективной декламацией (то, как текст был распределен между индивидуальными голосами и группами, могло напомнить работы Сережникова) с глубоко индивидуалистическими методами репетиций по системе Станиславского. Но одно противоречит другому лишь на первый взгляд: средства, с помощью которых Смышляев с актерами пытались высказать и отрефлексировать свой новый опыт, возникли в результате десятилетий поисков дореволюционного театра в области форм коллективности.

## Литература


Бранг 2010 — *Бранг П.* Звучащее слово. Заметки по теории и истории декламационного искусства в России. М.: Языки славянской культуры, 2010.

Виноградов-Мамонт 1972 — *Виноградов-Мамонт Н. Г.* Красноармейское чудо. Повесть о Театрально-драматургической мастерской Красной Армии. Л.: Искусство, 1972.

Громов 1961 — *Громов П. П.* Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. П. Герой и время: статьи о литературе и театре. Л.: Сов. писатель, 1961. С. 265–285.

Дворник 2015 — *Дворник Ф. С.* Итоги исследований В. Н. Всеволодского-Гернгросса в области декламации и их связь с деятельностью Экспериментального театра // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сб. ст. и материалов / Сост. В. В. Фещенко. М.: Нов. лит. обозрение, 2015. С. 105–114.

Евгеньева 1981 — Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Рус. яз., 1981. Т. 1.

Зданевич 2014 — *Зданевич И.* Футуризм и всёчество. 1912–1914. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты / Под ред. А. В. Крусанова, Е. В. Баснер, Г. А. Марушиной. М.: Гилея, 2014.

Золотухин 2014 — *Золотухин В.* Недоверие слову. Заметки о фрагментах ролей Михаила Чехова из собрания КИХРа // Театр. 2014. № 16. С. 56–75.

Канетти 1997 — *Канетти Э.* Масса и власть. М.: Ad Marginem, 1997.

Масс 1920 — *Масс В.* Роль пантомимы и ритмики в новом театре // Вестник театра. 1920. № 69. С. 5–7.

Мгебров 1932 — *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1932.

Мейерхольд 1968 — *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968.

На путях 1921 — На путях к Пролетарскому театру: коллективная декламация. [Б. м.]: Изд. Агит-просв. поезда ВЦИК — Главполитпросвета им. т. Ленина, 1921.

Озаровский 1914 — *Озаровский Ю.* Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. СПб.: Изд. т-ва О. Н. Поповой, 1914.

Сережников 1927 — *Сережников В.* Коллективная декламация. Теория и практика в научно-популярном изложении. М.: Мос. театр. изд-во, 1927.

Смышляев 1919 — *Смышляев В.* Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание» // Горн. 1919. № 2–3. С. 82–90.

Сомина 2006 — *Сомина В. В.* Юрий Эрастович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах / Под ред. А. Чепурова. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 445–474.

Станиславский 1983 — Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898–1930: В 6 т. Т. 3: 1901–1904. Пьесы А. П. Чехова «Три сестры»; «Вишневый сад». М.: Искусство, 1983.

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

Строева 1955 — *Строева М.* Чехов и Художественный театр. Работа К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко над пьесами А. П. Чехова. М.: Искусство, 1955.

Третьяков 1927 — *Третьяков С.* Драматурговы заметки // Жизнь искусства. 1927. № 46. С. 7.

Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.

Харламова 2006 — *Харламова В. А.* Ю. Э. Озаровский. Биографический очерк // Записки Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Вып. 6/7. СПб.: Санкт-Петерб. гос. Театр. б-ка, 2006. С. 91–101.

Чайка 1938 — «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского / Под ред. С. Д. Балухатого. М.; Л.: Искусство, 1938.

Чоун 2014 — *Чоун Е.* Интонация как художественный и грамматический прием в ранних советских исследованиях: В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. М. Пешковский и С. И. Бернштейн // Новое литературное обозрение. № 129 (5). 2014. С. 284–295.

Чоун 2015 — *Чоун Е.* «Музыка» и «партитура» живого слова: творчество и предписания в теории раннего советского словесного искусства // Живое слово: логос — голос — движение — жест: Сб. ст. и материалов / Сост. В. В. Фещенко. М.: Нов. лит. обозрение, 2015. С. 76–86.

Berghaus 1998 — *Berghaus G.* Italian futurist theatre, 1909–1944. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Meyer-Kalkus 2015 — *Meyer-Kalkus R.* The speech choir in Central European theatres and literary-musical works in the first third of the 20th century // Музикологија = Musicology. № 18. 2015. P. 159–174.

Szondi, Hays 1993 — *Szondi P., Hays M.* Theory of the modern drama, Parts I–II // Boundary 2. Vol. 11. No. 3. 1983. P. 191–230.

Von Geldern 1993 — *Von Geldern J.* Bolshevik Festivals, 1917–1920. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.

# Searching for new forms of collectivity: Ensembles and recitation choirs in Russian avant-garde theatre

**Zolotukhin, Valeriy V.**
*PhD (Candidate of Art Studies)*
*Research Fellow,*
*Laboratory for Historical and Cultural Studies,*
*School of Advanced Studies in the Humanities,*
*The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration*
*Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82*
*Tel.: +7 (499) 956-96-47*
*E-mail: zolotukhin-vv@ranepa.ru*

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

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

## References

Balukhatyi, S. D. (Ed.) (1938). *"Chaika" v postanovke Moskovskogo Khudozhestvennogo teatra. Rezhisserskaia partitura K. S. Stanislavskogo* ["The Seagull" produced by Moscow Art Theatre. K. Stanislavsky's production score]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).

Berghaus, G. (1998). *Italian futurist theatre, 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press.

Brang, P. (2010). *Zvuchashchee slovo. Zametki po teorii i istorii deklamatsionnogo iskusstva v Rossii* [Trans. from Brang, P. (1988). *Das klingende Wort: Zu Theorie und Geschichte der Deklamationskunst in Russland*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).

Choun, E. [Chown, E.] (2014). Intonatsiia kak khudozhestvennyi i grammaticheskii priem v rannikh sovetskikh issledovaniiakh: V. N. Vsevolodskii-Gerngross, A. M. Peshkovskii i S. I. Bernshtein [Intonation as artistic and grammatical device in early Soviet [linguistic] studies: V. N. Vsevolodskii-Gerngross, A. M. Peshkovskii and S. I. Bernshtein]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer], no. 129, 284–295. (In Russian).

Choun, E. [Chown, E.] (2015). “Muzyka” i “partitura” zhivogo slova: tvorchestvo i predpisaniia v teorii rannego sovetskogo slovesnogo iskusstva [“Music” and “score” of the living word: Creative work and instructions in early Soviet speech aesthetics]. In V. V. Feshchenko (Ed.). *Zhivoe slovo: logos — golos — dvizhenie — zhest: Sbornik statei i materialov* [Living word: Logos, voice, movement, gesture: Collection of articles and materials], 76–86. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Dvornik, F. S. (2015). Itogi issledovanii V. N. Vsevolodskogo-Gerngrossa v oblasti deklamatsii i ikh sviaz’ s deiatel’nost’iu Eksperimental’nogo teatra [V. N. Vsevolodskii-Gerngross’s studies in recitation and experimental theatre]. In V. V. Feshchenko (Ed.). *Zhivoe slovo: logos — golos — dvizhenie — zhest: Sbornik statei i materialov* [Living word: Logos, voice, movement, gesture: Collection of articles and materials], 105–114. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Evgen’eva, A. P. (Ed.) (1981). *Slovar’ russkogo iazyka* [Dictionary of the Russian language] (Vol. 1). 2nd ed., cor. and enl. Moscow: Russkii iazyk. (In Russian).

Fisher-Likhte, E. (2015). *Estetika performativnosti* [Trans. from Fischer-Lichte, E. (2004) *Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp]. Moscow: Play&Play; Kanon+. (In Russian).

Gromov, P. P. (1961). Ansambl’ i stil’ spektaklia [Ensemble and style of the performance]. In P. P. Gromov. *Geroi i vremia: stat’i o literature i teatre* [Character and time: Works on literature and theatre], 265–285. Leningrad: Sovetskii pisatel’. (In Russian).

Kanetti, E. (1997). *Massa i vlast’* [Trans. from Canetti, E. (1962). *Masse und Macht*. Hamburg: Claasen Verlag]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).

Kharlamova, V. A. (2006). Iu. E. Ozarovskii. Biograficheskii ocherk [Iu. E. Ozarovskii. A biographical essay]. *Zapiski Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi teatral’noi biblioteki* [Notes of the St. Petersburg State Theatre Library]*, 6/7*, 91–101. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia Teatral’naia biblioteka. (In Russian).

Mass, V. (1920). Rol’ pantomimy i ritmiki v novom teatre [Role of pantomime and rhythmic in the new theatre]. *Vestnik teatra* [Bulletin of theatre]*, 1920*(69), 5–7. (In Russian).

Meierkhol’d, V. E. (1968). *Stat’i, pis’ma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, conversations] (Part 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Meyer-Kalkus, R. (2015). The speech choir in Central European theatres and literary-musical works in the first third of the 20th century. *Muzikologija = Musicology*, *18*, 159–174.

Mgebrov, A. A. (1932). *Zhizn’ v teatre* [Life in the theatre] (Vol. 2). Moscow; Leningrad: Academia. (In Russian).

*Na putiakh k Proletarskomu teatru: kollektivnaia deklamatsiia* [On the way to Proletarian theatre: Collective recitation] (1921). [N. p.]: Izdanie Agit-prosv. poezda VTsIK — Glavpolitprosveta im. t. Lenina. (In Russian).

Ozarovskii, Iu. (1914). *Muzyka zhivogo slova. Osnovy russkogo khudozhestvennogo chteniia* [Music of the living word. Foundations of Russian artistic reading]. St. Petersburg: Izdanie tovarishchestva O. N. Popovoi. (In Russian).

Serezhnikov, V. (1927). *Kollektivnaia deklamatsiia. Teoriia i praktika v nauchno-populiarnom izlozhenii* [Theory and practice of collective recitation. Popular-scientific summary]. Moscow: Moskovskoe teatral’noe izdatel’stvo. (In Russian).

Smyshliaev, V. (1919). Opyt instsenirovki stikhotvoreniia Verkharna “Vosstanie” [Experiment in staging of Émile Verhaeren’s poem “Insurrection”]. *Gorn* [Horn]*, 1919*(2–3), 82–90. (In Russian).

Somina, V. V. (2006). Iurii Erastovich Ozarovskii. In A. Chepurov (Ed.). *Siuzhety Aleksandrinskoi stseny: Rasskazy ob akterakh* [Themes of Alexandrinsky Theatre: Tales about actors], 445–474. St. Petersburg: Baltiiskie sezony. (In Russian).

[Stanislavskii, K. S.] (1983). *Rezhisserskie ekzempliary K. S. Stanislavskogo, 1898–1930* [K. S. Stanislavsky's director's copies, 1898–1930] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Stanislavskii, K. S. (1988). *Sobranie sochinenii* [Collected works by K. S. Stanislavsky] (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Stroeva, M. (1955). *Chekhov i Khudozhestvennyi teatr. Rabota K. S. Stanislavskogo i Vl. I Nemirovicha-Danchenko nad p'esami A. P. Chekhova* [Chekhov and the Moscow Art Theatre. K. S. Stanislavsky's and V. I. Nemirovich-Danchenko's work on Chekhov's plays]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Szondi, P., Hays, M. (1983). Theory of the modern drama, Parts I–II. *Boundary 2, 11*(3), 191–230.

Tret'iakov, S. (1927). Dramaturgovy zametki [Notes of the playwright]. *Zhizn' iskusstva* [Life of art]*, 1927*(46), 7. (In Russian).

Vinogradov-Mamont, N. G. (1972). *Krasnoarmeiskoe chudo. Povest' o Teatral'no-dramaturgicheskoi masterskoi Krasnoi Armii* [Red Army miracle. Tale about the Red Army theatrical and dramatic arts workshop]. Leningrad: Iskusstvo. (In Russian).

Von Geldern, J. (1993). *Bolshevik festivals, 1917–1920*. Berkeley: Univ. of California Press.

Zdanevich, I. (2014). *Futurizm i vsechestvo. 1912–1914* [Futurism and everything-ness. 1912–1914]. (Vol. 1: *Vystupleniia, stat'i, manifesty* [Speeches, articles, manifests]). Moscow: Gileia. (In Russian).

Zolotukhin, V. (2014). Nedoverie slovu. Zametki o fragmentakh rolei Mikhaila Chekhova iz sobraniia KIKhRa [Distrust of the word: Notes on Mikhail Chekhov sound recordings from the KIKhR collection]. *Teatr*, *2014*(16), 56–75. (In Russian).

*To cite this article:*

Zolotukhin, V. V. (2017). V poiskakh novykh form kollektivnosti: ansambl' i deklamatsionnyi khor v russkom teatre 1910–1920-kh godov [Searching for new forms of collectivity: Ensembles and recitation choirs in Russian avant-garde theatre]. *Shagi / Steps, 3*(3), 9–23. (In Russian).

*Received May 23, 2017*