

## Препринт

Ж.В. Васильева, А.О. Дунаева, В.В. Золотухин, Ю.Г. Лидерман

# АРХИВ И ДОКУМЕНТ В ПЕРФОРМАТИВНЫХ ИСКУССТВАХ: ТЕОРИИ, МЕТОДОЛОГИИ И ПРАКТИКИ

## ВВЕДЕНИЕ

Проблема архивирования и статуса документа давно выдвинулась в число краеугольных для теории перформативных искусств. Более того, на протяжение десятилетий ее обсуждение неизбежно сопутствовало дискуссии о ключевых понятиях теории перформативных искусств: присутствии, медиа и медиатизации, партиципаторности и т.д. В современном искусстве последней трети XX века благодаря институциональной критике архив был осмыслен как художественная форма. С концептуальным искусством и искусством институциональной критики связаны многочисленные проекты фиктивных, сочиненных архивов, авторских коллекций и т.д. Архивирование и документация как проблема и прием широко распространились за пределы галереи и музея в кинематографию, театр, уличное искусство. В эстетике появилось понятие Нового архива, которое в российской философии развивала Елена Петровская. Эти обстоятельства требуют реакции как профессионального сообщества историков архивистов, занятых художественными архивами, так и сообщества историков и критиков перформативных искусств. Согласно теории Филиппа Ауслендера, само архивирование, создание коллекций, формирование фондов документации актуальных перформативных практик выполняет критическую функцию создания не только рубрикации или структуры понимания творческого процесса, но собственно самого культурного явления. Средства архивации перформативных искусств прошлого во многом предопределяют наши представления о них, и это позволяет отнести проблему архива перформативных искусств к числу историографических. Изучение истории архивирования театра и методов архивирования в определенные периоды дает ценный и интересный именно благодаря своему практическому аспекту угол зрения на понимание театра в разные исторические эпохи. Примером этого могут служить усилия, с одной стороны, по архивации зрительского опыта, предпринимаемые в России начиная с 1910-х гг. XX века, а также новаторский проект по архивации наследия Театра им. Мейерхольда начиная с первых лет его существования (нач. 1920-х), приведшие к созданию особой институции Научно-исследовательской лаборатории при театре (НИЛ).

1. Вопросы актуальной эстетики: Архивный импульс и Постпродукция.

Хэл Фостер сформулировал для 1990-х несколько действующих идей, отталкиваясь от которых можно объяснить многие художественные практики, включающие как музейные или галерейные события, так и события театральные, фестивальные и даже объекты визуальных искусств. Понятие дизайна, которое Фостер противопоставляет понятию искусства в тексте «Дизайн и преступление», вводит множество способов, чтобы рассуждать о формообразовании в современных художественных практиках. В частности, такой центральный вопрос как границы произведения, определение которых необходимо для того, чтобы начать любые аналитические процедуры, а также определение аналогичных по морфологии явлений, на эти вопросы текст Фостера позволяет давать новые ответы. Дело не в нейтральном (академическом) определении границ произведения, а в критическом отношении, в отделении того, что имеет смысл в искусстве, от того, что смысла не имеет. Уликовое отношение, стремление добыть спрятанное и сделать видимым невидимое – это отношение, которое проникает в работу исследователя, соотносящего себя с критическим методом [1].

Предложение, касающееся архива как художественной формы, Фостер разворачивает на примере таких художников как Томас Хиршхорн (Thomas Hirschhorn 1957-), Тасит Дин (Tacita Dean), Дюран (Sam Durant 1961) [2].

Томас Хиршхорн, например, обсуждается в истории новейшего искусства как создатель временных алтарей, мемориалов или киосков. Например, в работе Алтарь Реймонда Карвера (инсталляция в галерее колледжа Мур, Филадельфия) 1989-1998, перед случайным прохожим предстает оцепленное строительной лентой пристенное пространство тротуара, на котором расположены цветы, самодельные плакаты и игрушки [3]. Чтобы хорошо представить себе эстетику такого алтаря, можно вспомнить стену Цоя на Арбате в Москве. В тексте истории новейшего искусства, ориентированной на теорию специфики художественного средства, о практиках Хиршхона (в контексте таких художников как Габриэль Ороско, Даглса Гордно, Пьер Юиг, Филипп Паррено и Доминика Консалес-Фёрстера, американских художников Рене Грин, Марк Дион и Сэм Дюран и англ. художницы Тасите Дин) сказано, что Флюксус, Арт-повера, сайт-специфичная институциональная критика это те художественные референции и парадигмы понимания, значимые для них. Это означает, что приемы флюксуса, арт-повера и институциональной критики уже нельзя считать содержанием этой практики, а можно лишь иметь в виду, что Хиршхон их повторяет, к ним отсылает, то есть их репродуцирует.

Понятие репродукции предложено куратором и критиком Николя Буррио (текст Постпродукция написан в 2000 году, на русский язык переведен в 2011 году), Фостер обращается к тем же явлениям, что и Буррио, но с конкурирующими аналитическими подходами и понятиями [4].

Буррио подчеркивает значение производства-потребления (пользуясь теорией «изобретения повседневности» Де Серто), а это значит, что в акте репродукции его интересует творческий акт выбора и использования, Фостеру же важнее отметить новаторство формы, в которую отливается художественная практика. Поясню на примере совместного проекта, о котором говорится в новейшей истории искусства [3]: коллектив авторов составил подробную инструкцию по изготовлению гроба из дешевой мебели Икея. Для Фостера, если бы он включил это явление в ряд других явлений «архивного искусства», явным образом важна была бы работа с мебельным каталогом, то есть тем средством, которое обеспечивает связь пользователя, покупателя и производителя (концерна Икея). В коллективных проектах 1990-х, пишет Фостер, воплощаются утопические идеи глобализма (международные коллективы), студийности (буквально места, где можно о чем-то узнать) и страстной педагогики. В этой деятельности роль знания (а значит и архива, как формы знания) возрастает и получает новое оправдание и интерес. Позволю себе еще раз акцентировать внимание на том, что архив, архивная форма, содержание архива, архивирование, использование документов, документирование появляются в искусстве по мнению Фостера вместе с лабораторностью (студийностью) самих практик, в которых зрителю предлагается образовательный опыт. То есть архив (как форма знания) связаны в искусстве с искусством участия и соучастия, с формами, в которых тот опыт, который предлагается разделить сообществу зрителей, можно квалифицировать как опыт обучения.

Правда, от столь умильных выводов недалеко и до критического взгляда на такие практики искусства. Они сформулированы Фостером в «Истории искусства с 1900 года». Он пишет «выставки современного искусства порой напоминают коррекционный класс («Поиграй, – предлагается зрителю, – поговори, поучись вместе с нами») [3].

В действительности, если бы этот нелицеприятный и неполиткорректный эпитет был бы использован сегодня кем-то из российских арт-критиков, то мог бы вызвать холодное презрение и бойкот. Объяснюсь, поскольку в российском контексте большое внимание уделяется этической стороне искусства (какие ценности репрезентирует, несет ли пользу, распространяет ли прогрессивные социальные идеи), и этот аспект неизменно волнует критиков гораздо больше, чем абстрактные и автономные процессы развития искусства. Практики театра, связанные с «просвещением» и популяризацией прогрессивных идей различного толка рассматриваются без скепсиса.

Буррио же ссылается на положения Де Серто из работы «Искусство делать. Изобретение повседневности», согласно которым, использование вещи часто искажает ее концепцию, а это может быть расценено не как акт потребления, а акт создания чего-то нового. В отличие от Фостера, Буррио основной формой искусства 1990-х считает

Блошиный рынок [4] (а не архив). Он подчеркивает не роль знания (и соответственно методы гносеологии) в искусстве Хиршхорна, а характер обмена (и подходящие для его изучения методы антропологии), то есть в алтаре Реймонда Кервера, который Фостер связывает с архивной лихорадкой, согласно Буррио, самым важным аспектом можно полагать именно сами ритуалы, приношения, возложение цветов, написание эпитафий, а не инсталлирование этого алтаря за границей галереи. В тексте «Постпродукция», Буррио обращается к работам Юига (Пьер Юиг 1962 г.р.), который, в частности, покадрово переснял фильм Хичкока с неизвестными актерами. «Пьер Юиг переснимает Хичкока и Пазолини? Почему Филипп Паррено реконструирует сборочный конвейер, предназначая его для развлечений? Художник должен углубиться как можно дальше в коллективную машинерию, чтобы суметь создать альтернативное пространство-время, вернуть в замкнутую цепь социального элемент множественного и возможного» [4]. По мнению Буррио, функция искусства может быть осмыслена как оптическая призма, сквозь которую человеку предлагается смотреть на мир. Он формулирует альтернативу, которая разыгрывается в современном искусстве, как взгляд, который бьется о художественные формы и как взгляд через искусство. Именно в этой функции «взгляда через», архивная форма в своем буквальном смысле (как систематизация и документирование исторических свидетельств) работает для построения «альтернативной истории», будь то умалчиваемая история, история маргинальных групп, история богемы и гениев и т. д.

В русском искусстве архивное искусство представлено проектами неподцензурного искусства 1970—1980-х годов. Концептуальные практики коллекционирования, псевдоархивирования, архивирования и самиздата, создания выдуманных музеев, использования информационных носителей (кatalogных карточек), в большом многообразии можно найти в московском концептуальном искусстве разных поколений. Первым поколением художников историков в СССР, можно считать ровесников Ильи Кабакова (Днепропетровск 1933-) и Бориса Михайлова (Харьков 1945-).

Если Илья Кабаков приходит к архивному искусству через концептуальные стенды (реинкарнацию картины), в которых он имитирует поведение «жековского художника», размещает таблицы, наносит текст каллиграфическим почерком, делает производственные альбомы с фотографиями и так далее, то Борис Михайлов переосмысливает свой производственный фото-архив. То есть, Илья Кабаков использует концептуальную стратегию визуализации информации, а Борис Михайлов продолжает переосмысление фотографии как художественного средства в контексте концептуального искусства.

Национальная принадлежность художественных практик также вызывает множество вопросов после того, как тексты постколониальной теории получили широкое хождение и сильно повлияли на ход размышлений историков культуры. Все же какое-то

слово, обозначающее общий объект исследования, для которого архивация оказывается средством его исследования и предъявления, необходимо найти. По всей вероятности, речь будет идти о советской культуре или советской цивилизации. Можно возразить такому утверждению тем, что многотомное издание архива ПЗГ (а также папки МАНИ, архивные (или псевдоархивные) проекты различных сообществ, связанные с неофициальной культурой Москвы 1970-1980-годов) включают формирование архивов в практики самиздата и DIY. Но мне же интереснее не воспроизведение архивного знания, но возможность активистского или альтернативного поведения в архиве, как оно возможно в искусстве, заинтересованном противостоянием с исторической реальностью.

Борис Михайлов в проектах «Незаконченная диссертация» и других сериальных проектах, использует прием, который Буррио называет «смещением». Буквально через принцип внутрикадрового монтажа (наплыва, наложения) Борис Михайлов создает эффект смещения гораздо раньше, чем, разбираемые в тексте «Постпродукция» художники (например Пьер Юиг). Манипулируя с негативами, сделанными в разных обстоятельствах, Борис Михайлов создает проекты, комнаты, серии, книги, читая которые посетитель или читатель может отождествить себя с историком, исследователем, играющим в архиве.

Итак, попробуем освоить несколько понятий Фостера и Буррио, позволяющих выявлять и понимать архивные импульсы в искусстве. Понятия «контрпамяти», «альтернативной памяти», «постпродукции», «игрового поведения в архиве» можно проверить и опробовать для рассмотрения театральных архивов и театральных проектов последнего времени.

## 2. Историк звукоархивистики и поэзии Лев Шилов (1932-2004)

В истории искусства понимание архива как художественной формы первоначально реализованной в значительных фотографических проектах начала XX века (Александр Родченко, Август Зандер), получило свое развитие в информационном искусстве (концептуализме), а также в искусстве инсталляции, в искусстве соучастия и экспериментальных формах театральных событий. Эти обстоятельства позволяют увидеть открывшийся «игровой», «относительный», «альтернативный» импульс в архивной и коммеморативной деятельности более раннего времени.

Ниже речь пойдет о работе одного из самых известных звукоархивистов второй половины XX века – Льва Шилова (1932-2004). Лев Шилов – автор исследований по истории звукоархивистики, поэзии (в том числе, в аспекте ее связи со звукозаписью, см. главы о Владимире Высоцком, Булате Окуджаве и других в книге «Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста»). На протяжении десятилетий Лев Шилов вел постоянную работу по звукозаписи современных поэтов (эти записи сегодня хранятся в Отделе звукозаписи Государственного музея истории российской литературы имени Владимира

Даля). Начиная с 1960-х гг. Лев Шилов совместно с реставраторами работал с литературными записями авторского и исполнительского чтения, сделанными на фоновалики в первой половине XX века, а также выступал как их публикатор. В числе его основных работ стоит назвать в первую очередь две книги: «Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста» (первое издание вышло в 1977 году) и «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы» (1989). Именно Льву Шилову мы обязаны большим количеством впервые опубликованных литературных звукозаписей – А. Блока, О. Мандельштама, Н. Гумилева, А. Крученых и многих других авторов первой половины XX века. Эти записи выходили на пластинках и компакт-дисках начиная с 1960-х гг. и вплоть до начала 2000-х. Среди многих изданий, подготовленных Львом Шиловым в качестве составителя, нужно назвать как минимум одно – пластинку «Голоса, зазвучавшие вновь», выпущенную «Мелодией» в 1978 году и с тех пор многократно переизданную на разных носителях.

В настоящей работе мы обратимся к различным аспектам работы, которую вел Лев Шилов начиная с середины 1960-х годов. В эти годы по его инициативе началась работа по реставрации записей Александра Блока, сделанных в 1920 году в Институте Живого Слова лингвистом Сергеем Бернштейном. Эти единственные уникальные звукозаписи чтения Блока записывались в рамках исследовательского проекта по изучению авторского чтения, инициированного Институтом Живого Слова и продолженного (с 1923 года) в Институте истории искусств. Всего в 1920 году было записано 6 фоноваликов. Анализ этого материала был в 1920-е годы положен С. Бернштейном в основу статьи «Голос Блока» (была издана посмертно, в 1978 году). До 1960-х годов из 6 валиков сохранилось всего 4, и именно с ними работал Лев Шилов, в те годы сотрудник Фонетического кабинета Союза писателей СССР, совместно с сотрудниками реставрационной аппаратной студии Всесоюзной студии грамзаписи, а также Всесоюзного радио, пытаясь улучшить качество перенесенного с валиков на пленку звука. Свои впечатления от первых прослушиваний фоноваликов блоковского чтения он описывал словами: «... Даже не голос, а лишь отзвук этого голоса» [5]. Низкое качество блоковских записей было вызвано не только неудовлетворительными условиями хранения, но и их частыми прослушиваниями в 1920-е годы, что привело к сильному износу самих фоноваликов. Несмотря на последующие опыты по перезаписи валиков, которые начал проводить еще Сергей Бернштейн в 1920-е годы, качество записей, сохранившихся до 1960-х годов, было крайне низким. В октябре 1966 года Шилов получил первую магнитную копию фонограммы одного из блоковских валиков, пригодную для дальнейшей реставрации. Это было стихотворение «В ресторане» в чтении автора (см.: [5]). За нею последовали другие стихотворения.

Результаты этой реставрационной работы Лев Шилов демонстрировал разным современникам поэта, помнившим авторское чтение Александра Блока и его голос в быту. Шилов писал об этом:

«После того как запись переведена на магнитную ленту, ее можно подвергать дальнейшим операциям, которые позволяют снять часть шумов и подчеркнуть характерные особенности голоса. Но при этом легко можно исказить истинный тембр его звучания. Поэтому все варианты переписи (обычно пять-шесть вариантов) я давал слушать людям, хорошо знавшим поэта». [5]

Шилов руководствовался в этом не только стремлением удостовериться в успехе работы, но и выбрать среди нескольких вариантов перезаписи наиболее удачные, а в некоторых случаях – получить рекомендации, как приблизить звучание голоса к тому, который сохранился в памяти современников. Среди «контрольных слушателей» блоковских реставрированных записей был Корней Чуковский. «По совету И.Л. Андроникова первые варианты переписи голоса Блока повез в Переделкино Корнею Ивановичу Чуковскому. Через 47 лет он снова слушал те стихи, которые записывались в его присутствии в гостиной петроградского Дома искусств.

Из всего вариантов Корней Иванович предпочел наименее обработанный. И я записал на магнитофон это свидетельство: «Голос похож и тембр похож», и еще одно замечание, говорящее о том, что звучание записи надо сделать чуть-чуть ниже.

Другие варианты, более «украшенные», были Чуковским забракованы. Я их размагнилил, и в дальнейшем ни одного из подобных соблазнительных технических приемов в этой работе не применял». [5].

Однако в своей книге Лев Шилов приводит и другие оценки результатов реставрации (в более развернутом виде это зафиксировано в книгах «Я слышал по радио голос Толстого...» и в последней редакции «Голосов, зазвучавших вновь...»): целый ряд современников Александра Блока, в числе которых был основатель издательства «Алконост» Самуил Алянский, актриса Валентина Веригина, певица Любовь Дельмас, отказались признать успех реставрации.

Лев Шилов следующим образом записал реакцию Л. Дельмас: «Любовь Александровна послушала только одну запись голоса Блока из тех, что я привез ей. Остальные слушать не стала.

– Я и так помню его голос, – сказала она. – Я даже дыхание его помню. Зачем мне эти пластинки...» [6].

Нам хотелось бы остановиться на этом не для того, чтобы поставить под сомнение добросовестность и высокую квалификацию Льва Шилова и его коллег. Дело в другом. Знакомство слушателей с записями приводило к незапланированному эффекту:

звукозапись как свидетельство, претендующее на объективность и статус документа, оказывалось в конфликте с памятью слушателей. Описывая этот эпизод, Лев Шилов добавлял, что такая реакция вовсе не была чем-то исключительным, касающимся лишь восприятия современниками Александра Блока записей голоса поэта. Подобное случалось и с другими звукозаписями. «Общим в их [слушателей] реакции было не только отрицание значения таких записей, но и убежденность в том, что именно и только в их памяти сохраняется истинное представление об этом голосе» [6].

В программной статье 1878 года «The Phonograph and Its Future», напечатанной в журнале The North American Review, Томас Алва Эдисон назвал несколько сфер, в которых, как он себе представлял, было возможно использование незадолго до того представленного изобретения – фонографа [7]. Среди этих сфер были, в частности, диктовка писем без стенографа, фонографические «книги», прочитанные профессиональными чтецами и способные заменить книги бумажные, запись значимых для семьи речей, в частности, завещаний находящихся при смерти родственников, и тому подобное. Объективность звукозаписи как документального свидетельства не была проблемой, она служила предпосылкой для описываемых Эдисоном перспектив использования нового медиа. Эдисона, кроме того, интересовали различные технические параметры его изобретения: остро стоявшая для него в те годы проблема износа фоноваликов и тому подобное. Вместе с тем, важно отметить, что Эдисон с самого начала видел применение своему открытию как в сферах утилитарно-практических, так и художественной. К примеру, помимо книг, Эдисон писал о возможности записей музыкальных произведений. Сама концепция звукового архива, нашедшая отражение в этом тексте, мало чем отличалась от концепции архива XIX века – хранилища сохраненных в своей неизменности документов-свидетельств, которые могут быть извлечены и использованы (при условии достаточно надежного носителя) в любой момент. Открытие звукозаписи предлагало с архивной точки зрения постепенное пополнение документами качественно нового типа, полученными с помощью отличной от письма практики фиксации текста. История пополнения фонотеки Эдисона звукозаписями политических, литературных и прочих знаменитостей, ради чего он отправлял с конца 1880-х в разные страны мира энтузиастов звукозаписи (в России – Юлий Блок, в Великобритании – Джордж Гуро, и так далее), бесплатно снабжая их фонографами и фоноваликами, является ярким свидетельством понимания Эдисоном архива звукозаписей как опоры для формирования, как сказали бы мы сегодня, культурной памяти.

Для Эдисона фонограф выступал одним из медиа, служащих, по выражению Маршалла Маклюэна, «расширениями человека» (the extensions of man): фонограф должен был служить «расширением» человеческой памяти, аналогичным письменности.

Возможного конфликта этого нового медиа и памяти, – допустим, ситуации, в которой слушатель откажется узнавать памятный ему голос, – он не оговаривал. Между тем, «неузнавание» было с самого начала и остается спутником звукозаписи по сей день: услышав в записи собственный голос, мы поначалу не узнаем его и лишь со временем постепенно к нему привыкаем. Причины этого в том, что помимо восприятия звука собственного голоса органами слуха, мы воспринимаем также звуковые волны, резонирующие внутри человеческого тела, в частности, внутри черепа. Благодаря этим вибрациям мы слышим себя иначе, – одновременно извне и изнутри, – что сильно отличается от того, как слышат наш голос те, кто воспринимает его органами слуха. Отсюда же разница в восприятии собственного голоса с тем, что улавливается средствами звукозаписи и доносится с их помощью до нас. История звукозаписи полнится огромным количеством примеров «неузнавания» собственного голоса и вызванного этим дискомфорта на первом прослушивании, как правило, только что сделанной записи. Не стал исключением и Александр Блок. Сергей Бернштейн вспоминал сеанс записи 1920 года:

«Так было прочитано шестнадцать стихотворений. Значительную частью их я сейчас же воспроизвел.

Как странно слышать свой голос – сказал Блок, – слышать извне то, что обычно звучит только внутри!

И какое же впечатление произвел на вас ваш голос?

Я бы сказал: тяжелое впечатление. Нельзя голос отделять от живого человека...

Такие высказывания мне приходилось не раз слышать и от других поэтов, которых я записывал, именно от тех, которые не смотрят на свои выступления как на художественное творчество» [8].

Но в случае Льва Шилова и восстановленных им записей Александра Блока речь шла о другом: несмотря на все усилия реставраторов, слушатели отказывались узнавать в деформированной записи знакомый им, но отделенный огромной временной дистанцией почти в пол века, голос.

Что же стоит за этой ситуацией «неузнавания» слушателем знакомого ему голоса на звукозаписи? Особенности индивидуальной памяти? Психологический феномен? Случай, с которыми сталкивался Лев Шилов, в той или иной степени проблематизируют статус звукозаписей как авторитетных документальных свидетельств. Это происходит в результате конфликта впечатления от записи, качество которой со временем сильно пострадало, с тем, что было сохранено индивидуальной памятью слушателей. Свидетели выступлений Александра Блока из числа тех, кто отказался признать успех реставрации, конечно, не могли препятствовать распространению аудиозаписей, да и не пытались этого делать. Даже если бы это произошло, мы бы сегодня несомненно чувствовали себя

обделенными. И все-таки, что стояло за этим отношением? Слушателей-современников Блока не удовлетворило качество реставрации? Сам факт редукции индивидуальных особенностей голоса, скажем, тембра, неизбежных при записи на фонограф? Лев Шилов не останавливался на этом в своих работах.

Ситуацию можно было бы также описать как несоответствие, разрыв звукозаписи с той ролью продолжения памяти, которую ей отвел Эдисон. Можно сказать, что звукозапись и память здесь явили себя антагонистами в ситуации знакомства с реставрированными блоковскими стихами в авторском чтении. Далее в тексте мы постараемся рассмотреть другие случаи из истории звукозаписи в России, связанные не обязательно с конфликтом, но с проблематизированными отношениями памяти и технологий, примерами неочевидных союзов, опровергающими представление о технологии как «продолжении» памяти. Эти союзы всегда своего рода эксцессы, практики, выходящие за рамки конвенционального понимания звукозаписи как «расширения памяти»; но вместе с тем, интересно, что эти эксцессы касаются тех записей, которые имеют сегодня широкое хождение, находятся, что называется, «на слуху», по ним мы составляем себе представление о той или иной личности, его голосе, манере и т.д.

Следует оговориться, что нашей целью не является «разоблачение» категорий аутентичности, документальности и т.д. Скорее нас интересуют те эпизоды в истории звукозаписи, где документ, запечатлевший определенную перформативную практику, оказывается в поле напряжения между тремя уровнями памяти – индивидуальной, социальной и культурной (в этой типологии уровней памяти мы опираемся на работы Алейды Ассман, в частности, на ее книгу «Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна») [9]. Индивидуальная память в этой триаде не требует комментариев. В свою очередь, социальная память, согласно Ассман, актуализирует прошлое в разговоре, но не имеет прочной и стабильной формы, не опирается на те или иные артефакты и средства медиатизации. Социальная и индивидуальная память, таким образом, имеют ограниченный временной горизонт. Социальная память, в отличие от индивидуальной, формируется с помощью обмена между разными возрастными группами. Третья разновидность – культурная память – имеет максимально широкие временные рамки, поскольку опирается на материальные свидетельства. Это то, что доходит до нас в виде текстов, визуальных образов, звукозаписей, но также ритуалов и праздников и других разнообразных форм коммеморации. Возвращаясь к истории звукозаписи, можно сказать, что одна и та же фонограмма может выполнять разные функции, начиная от эмпирического материала для исследования, выступая в виде зафиксированной речи, удобной для анализа, а также объектом, занимающим свое место в коммеморативной практике, заканчивая артефактом культурной памяти, встроенным в определенным образом устроенные

нарративы. Ниже мы хотим показать то, как это происходило в истории ряда литературных звукозаписей, в частности, в истории создания и возвращения записанных в 1920 и реставрированных в 1960-е фонограмм Александра Блока. Но кроме констатации факта обретения записью статуса культурного артефакта, нам интересно и то, как это отразилось на слушательской практике, иными словами, как оформились наши слушательские ожидания, возникли определенные структуры понимания этих записей, до сих пор сохраняющие власть.

3. Театральная фотография: между корпоративным портретом, живыми картинами, и документацией спектакля.

Если говорить о том, что оказывается в фокусе внимания театральной фотографии, то это могут быть актер, спектакль, труппа театра или отношения труппы с внешним, но значимым для нее миром (будь то зрители или, например, меценаты).

Гипотеза состоит в том, что если фотографии актеров и сцен из спектакля получили распространение уже во второй половине 19-го века, то представление театральной труппы, а тем более театрального коллектива как единого сообщества людей, объединенных общими целями, тесно связано с появлением Московского художественного театра и утверждением режиссерского театра.

Конечно, театральная фотография широко использовалась в коммерческих, рекламных и служебных целях задолго до того, как был основан Московский художественный театр.

Прежде всего надо упомянуть съемки по заказу Дирекции Императорских театров.

Так, «в Москве впервые снимки постановок на сцене были сделаны в конце 1880 года фотографом Иваном Григорьевичем Дьяговченко (1835-1887)», который с 1872 года имел звание фотографа Императорских театров. [10]. Но фотографии не были удачными из-за несовершенства тогдашней магниевой вспышки.

В итоге съемка актеров производилась в его московском ателье. Там же снимали и сцены из спектаклей.

Фотостудия в Большом театре возникла позже, когда были устроены «особые помещения» для съемок, лаборатория, «комната для костюмирования артистов и комнаты – для позитивного процесса, для ретуши и хранения негативов». Ее появление, очевидно, связано с именем Александра Алексеевича Горского.

Съемка постановок и отдельных сцен во время спектакля в Императорских Московских театрах начала применяться лишь в конце 1890 года. Оксана Чернова, научный сотрудник Музея ГАБТ, которая работает с фотографическим фондом, в своей статье

описывает проработанную в бюрократических деталях систему театральных съемок и их использования в Императорских театрах.

Съемку в Императорских театрах мог осуществлять только тот, кто имел звание фотографа Императорских театров. В разные годы ими были И.Г.Дьяковченко (с 1872), К.А.Фишер (с 1892 года), который выкупил у вдовы Дьяковченко его мастерскую, К.И.Бергамаско, М.Н.Конарский, М.А.Сахаров (с 1915 года). Кроме того, по-видимому, съемку в Императорских театрах мог осуществлять и «придворный фотограф-художник». В частности, О. Чернова упоминает, что первую съемку в московском Большом театре при помощи магниевой вспышки выполнил Р.Ю.Тиле (1843-1911). Он снимал сцены оперы «Отелло» и феерии «Волшебные пилюли». [10].

В обязанности фотографа входило исполнение заказов Дирекции императорских театров на (а) съемки «костюмированных портретов актеров и сцен из спектаклей Императорских театров», (б) съемка декораций, костюмов и бутафорских предметов оперных и балетных спектаклей для составления специальных альбомов с инвентарными описаниями».

Все фотографии актеров и сцен принадлежали Конторе Императорских театров. Снимки полагалось печатать в двух экземплярах. Один из них шел в Контору Императорских театров (КИТ), а второй – в «Ежегодник Императорских театров» (ЕИТ), который должен был служить родом документированной летописи жизни императорских театров.

Каким образом использовались фотографии, которые поступали в Контору (КИТ)? Прежде всего для архивации и учета сделанного. Так, портреты актеров шли в «Справочный альбом из портретов артистов во всех костюмах из новых балетов и опер». А съемка декораций и бутафорского реквизита нужна была для составления инвентарных описей.

Кроме того, в каталоге выставки «Большой театр и Музей. 1918-2018» можно найти фотографии артистов на служебном удостоверении. Они сделаны в ателье К.А.Фишера, одного из самых известных театральных фотографов.

Негативы фотографий, сделанных по специальному заказу Императорских театров, принадлежали театру.

Тем не менее, фотограф Императорских театров получал и некоторые преференции. Так, оборудование для съемки предоставлял театр (но ремонт его – был за счет фотографа). Фотограф мог снимать актеров в сценических образах и помимо заказов Дирекции. А главное, он мог продавать свою продукцию в фойе. Негативы снимков, сделанных «для себя», оставались его собственностью.

Это означало, что фотографии могли продаваться и как продукция ателье фотографа. Например, Карл Фишер активно занимался не только фотографической, но и издательской деятельностью. С 1892 года в его московском ателье на Кузнецком мосту он предлагал услуги печати фототипии, цинкографии и фотолитографии «для всякого рода изданий». Для театралов ателье Фишера печатало открытки с портретами артистов Императорских театров и сценами из спектаклей как в Москве, так и Петербурге, где ателье К.А.Фишера имело свой филиал в Мариинском театре.

Таким образом, помимо документирующей и архивной функции, театральные фотографии служили популяризации артистов и постановок Императорских театров.

С конца 1890 года была при дирекции Императорских театров в Петербурге и Москве организована фотографическая мастерская «для фотографирования костюмов, декораций], бутафорских вещей, портретов артистов и сцен из спектаклей». [43]

Сейчас фонд фотографий Музея ГАБТ насчитывает больше 4000 единиц хранения.

Сотрудники музея выделяют следующие тематические разделы  
портреты артистов в жизни (в том числе и для визиток)  
портреты артистов в ролях;  
портреты творческих сотрудников театра (дирижеры, балетмейстеры, музыканты...);  
сцены из спектаклей,  
фотографии внешнего убранства Большого театра (в частности, к спектаклю по случаю коронации Николая II 17 мая 1896 года).

Любопытно, что в этом тематическом списке отсутствуют групповые фотографии актеров, сделанные вне сцены. Групповые снимки актеров в каталоге выставки «Большой театр и Музей. 1918 -2018» появляются, но это сцены из спектаклей. Например, фотография сцены из балета «Эсмеральда» («Дочь Гудулы») А.Ю.Симона (1898), которую делало ателье К.А.Фишера.

В иных целях использовал фотосъемку Александр Горский. Для него она стала инструментом методики и творческого поиска балетмейстера. Александр Гроский не был профессиональным фотографом. Он был танцовщиком в труппе Мариинского театра (1889-1900), потом режиссером балета, а в 1902-1924 стал балетмейстером Большого театра. Фотографией он занимался увлеченно и основательно. В 1910 году он стал членом Русского фотографического общества в Москве. Его работы отмечены дипломами Международного фотографического конкурса Геверта. Он был одним из первых фотографов, начавших эксперименты по созданию цветной фотографии. [10]

Именно благодаря усилиям А. А. Горского в Большом театре был создан фотографический павильон. «Под сценой отвели специальное помещение, куда

танцовщики спускались после генеральных репетиций, еще полные впечатлений и не утратившие связи со сценическим образом. По долгу службы Горский был... и участником съемок: определял, какие мизансцены необходимо зафиксировать, давал советы танцовщикам при выборе позировок, ему приносили на утверждение образцы готовых снимков». [11].

В этом павильоне работали фотографы Императорских театров.

Можно предположить, что иногда его мог использовать для своих съемок и Горский. Фотография для Горского не служила целям заработка, но она стала инструментом, очень важным для него как балетмейстера.

Во-первых, речь идет о методических целях.

Как пишет Т. Г. Сабурова, «Горский широко использовал фотографию в балетной педагогике. Он постоянно приносил на занятия камеру, «ввел систему фотографирования», а в дальнейшем предполагала написать методическое пособие, проиллюстрировал авторскими фотографиями. (...) Горский положил начало направлению, получившему особое развитие в последней четверти XX века и приоткрывающего завесу над (...) репетиционными буднями танцовщиков». [11]

Во-вторых, А. А. Горский стал первым преподавать мимику в старших классах Московского Императорского театрального училища. «Занятия пластической пантомимой, по его мнению, должны были подготовить их к участию в «мимодрамах с танцами».

По-видимому, в рамках этого курса мимики и возникла идея фотографии, которые составят позже альбом «Хореографические фотоэтюды» (1907-1909).

Как пишет Т. Сабурова, «в альбом вошли почти три десятка постановочных композиций, каждая из которых имела собственный сюжет, что отражено в названиях, например: «Молитва», «Она умирает», «Испуг», «Роза упала», «Не подходи», «Знаешь, кто я?», «Все потеряно»». [11].

Композиции создавались специально для съемки. Моделью была артистка балета А. М. Балашова.

Несмотря на название «хореографические», почти тридцать композиций, сделанных для этого цикла, гораздо больше напоминают не танец, а картины. Сценическое пространство не обозначено. Вместо него – темный фон задника. Реквизит минимален. Роза, букет цветов, ридикюль, крупный шар (он то лежит на ладони героини, то она готовится его бросить, кокетливо изображая «толкателницу ядра»), скамейка, укрытая тканью, что спускается со стены. Практически всегда глубина пространства скрыта. Перед нами на фото – средний план. Даже фигура часто не полностью видна. Рамка фотографии работает как рама картины, обрамляя героиню то в античном ниспадающем свободном платье, то укрытой драпировкой, какая могла бы быть у донны Анны, печалящейся по

Командору, то в образе коленопреклоненной молящейся девушки, то осторожно нюхающей цветок на скамейке, то поникшей в кресле, погруженной в печальные раздумья («Все потеряно»).

Перед нами, с одной стороны, учебные актерские этюды. «Основной акцент в фотографических композициях поставлен на выражении лица модели и позировке». Т. Сабурова считает, что выбор в качестве модели А. М. Балашовой был определен выразительностью ее лица и артистическим даром. «Горский много занимался с Балашовой пластикой и мимикой. Успехи ученицы определили выбор балетмейстера». [11]

С другой стороны, эти фотоэтюды явно отсылают к опыту зрителя живописи. Фотографии напоминают если не конкретные картины (названия этюдов явно этого не предполагают), то жанр «живых картин», который был популярен в то время [12].

Но от «живых картин» фотоэтюды А. А. Горского отличают совершенно иные задачи. «Живые картины» ставились для показа публике, пусть даже домашней. Актерские этюды А. М. Балашовой ставились именно для фотографической съемки. Нельзя не заметить, как тщательно выставляется свет для этих фотографий. В одном случае – фигура девушки хорошо освещена, и ее белые руки, обнаженные до плеч, и светлый профиль контрастируют с темным платьем аля хитон и почти черным задником- занавесом. В другом случае игра света и тени, которая почти поглощает часть ее фигуры и лица, создает драматический эффект в духе Караваджо.

Трудно отделаться от мысли, что если этюды были актерским упражнением в «мимодраме» для танцовщицы, то фотоэтюды были вызовом для самого А.А. Горского.

Можно предположить, что «референтными» фотографиями для Горского были фотографии английских прерафаэлитов.

На эту мысль наводят прежде всего сюжеты, выбранные Горским для съемки. Так, этюд «Молитва», помимо живописных работ на этот сюжет, заставляет вспомнить «Молящуюся» Оскара Г. Рейландера (1858-1860). Здесь мы обнаруживаем те же приемы, что потом использует Горский (темный задник, отсутствие глубины пространства, выразительный светлый профиль на черном фоне).

В фотоэтюде «Все потеряно», можно обнаружить черты, сходные с фотографическим портретом Джейн Моррис, сделанным Д. Г. Россетти в 1865 году. Персонажей объединяет сходство одежд, поз, отчасти даже мебели. В обоих случаях это не мягкое уютное кресло. Жесткое деревянное резное кресло в духе русского модерна мы видим на фото Горского, и темное плетеное кресло, за спинку которого держится Джейн Моррис, видно на снимке Россетти. Обе женщины в длинных платьях до пола. У Балашовой светлое платье струится, драпируясь, как покрывало, закрывающее ее ноги, кресло, часть пола. Фактически эти складки покрывала превращаются на снимке в род пьедестала,

который должен оттенить меланхолическую выразительность пластики фигуры. Джейн Моррис тоже в длинном платье, но темном. Ее фигура также в полуразвороте к зрителю. Также акцент делается на графичности профиля на темном фоне.

Но эмоциональные акценты визуальных образов фотографы расставляют совершенно по-разному. В позе Джейн Моррис нет ни расслабленной неги, ни покорности судьбе, ни женственной мягкости. Напротив, и прямая спина, и опущенный взгляд выдают сосредоточенность, энергию мысли. Полуразворот фигуры к зрителю словно отсылает к сжатой пружине. Россетти акцентирует сосредоточенность, энергию, таинственность образа, который тяготеет к плоскости графического высказывания. А на фото Горского вся фигура девушки превращается в «знак» тихой безысходной печали, ее неподвижность почти превращает ее в статую.

По эмоциональному настроению фотоэтюд Горского ближе снимку Джулии Маргарет Кэмерон «Марианна» (1875). С работами Кэмерон фотоэтюды Горского сближают мягкость оптики и печати, элегическая поэтичность образов. Ряд снимков Горского сделан мягко рисующим объективном.

К слову, еще более эта «прерафаэлитская эстетика» в стиле Кэмерон ощущается в портретной съемке, которую делал А. А. Горский в 1910-е годы. По крайней мере, два портрета С. К. Невельской, один у окна, другой - погрудный, в профиль, о влиянии прерафаэлитов тоже заставляют задуматься. Как и фотопортреты, созданные Л. Кэрроллом, Д. М. Камерон и О. Г. Рейландером, портретные снимки, выполненные А. А. Горским, передают не столько характер, сколько настроения и мечтания их моделей.

Возможно, эти сближения с фотографиями прерафаэлитов обусловлены поисками и дискуссиями, которые велись в Русском фотографическом обществе в Москве, в члены которого Горский был принят в 1910 году (то есть вскоре после создания альбома «Хореографические этюды»). В этих дискуссиях качество фотографии определялось по законам живописи. В любом случае трудно представить, что человек, столь увлеченный фотографией и явно испытывающий влияние пикториалистов с их ориентацией на эстетику живописи, в частности, импрессионизма, не знал об английском движении «За высокохудожественную фотографию», основатели которого трактовали снимок как картину, в полном соответствии с нормами академической живописи. Например, в своей книге «Изобразительный эффект в фотографии» (1869) Робинсон ссылался на правила композиции, гармонии и равновесия, соблюдение каковых необходимо для достижения «живописного эффекта»: «Художник, желающий производить картины с помощью фотоаппарата, подчиняется тем же законам, что и художник, пользующийся красками и карандашом».

Но на постановке, съемке и печати фотографий история «Хореографических фотоэтюдов» не закончилась. Постановочные этюды были объединены в альбом «Хореографические фотоэтюды», который хранится в Музее ГАБТ.

Интересно, что изначально эта история рождалась как коллективный проект. В постановке хореографических фотоэтюдов участвовали, кроме А. А. Горского, также М. М. Мордкин (он был помощником балетмейстера в Большом театре и преподавателем пластики на курсах драмы Адашева) и П. В. Кандауров (бывший артист балета, служащий режиссерского управления, отец балерины М. П. Кандауровой). Исполняла роль женских персонажей актриса А.В. Балашова. Горский же, помимо постановщика, выполнял роль фотографа и организатора всего дела. [11]

Альбом, который объединяет эти этюды, и для постановщика, и для актрисы оказывается своего рода «сценой». И он обладал всеми признаками камерной сцены – продуманным декором, тщательной подготовкой и любовным отношением к делу, которое само по себе – праздник и награда. Он был украшен шелковыми лентами, золотым тиснением, серебряно-желатиновые отпечатки были наклеены на картон, подписи под фотографиями были не напечатаны, а написаны от руки чернильной ручкой. [11]

Сегодня эта концептуальность замысла, коллективный характер труда, уникальность издания сближают этот альбом с *livre d'artiste*. На первый взгляд, это слишком вольное сопоставление. Ведь в «книге художника» должен быть художественный текст, прочтение которого предлагает художник. Подписи под фото («Молитва», «Она умирает», «Испуг», «Роза упала», «Не подходи», «Знаешь, кто я?», «Все потеряно») служат обозначением сюжетов, но никак не текстом. С другой стороны, для постановщика-хореографа жесты и движения тела прочитываются как текст. Иначе говоря, «хореографические этюды» и являются той речью, что записана в книге-альбоме. Фотография в этом случае выполняет функцию письменного текста. Причем текста, претендующего не на документальную точность, а на выразительность поэтического образа. Подписи, обозначающие сюжеты, тогда выступают в роли названия стихотворения. В этом случае перед нами поэтический сборник «визуальной поэзии». В этом случае, перед нами одна из первых фотографических *livre d'artiste*.

Строго говоря, альбом отвечает всем признакам этого жанра «книга художника – *livre d'artiste*», который традиционно связывают с именем французского галериста Амбруаза Воллара. Как пишет Виталий Мишин, известность Воллару принесло издание «в 1900 году книги Paul Verlaine, *Paralllement* с литографиями Пьера Боннара. Это издание, вышедшее тиражом двести с небольшим экземпляров, стало во многих отношениях эталоном жанра». [13].

Книга художника должна была возвращать к переживанию книги не как «контента», говоря современным языком, а как ценности, в том числе эстетической. «*Livre d'artiste*, как некая драгоценная вещь, была рассчитана на то, чтобы брать ее в руки, неторопливо перекладывать страницы, осязать фактуру бумаги (хотя в музеях принято пользоваться специальными перчатками)», - пишет В. Мишин.

Он называет основные признаки «эталона жанра».

а) «В русской и английской традиции термин «книга художника» указывает, в первую очередь, на значение «инвенции», то есть концептуального начала в создании книги, носителем которого является художник (имеется в виду, концепция взаимодействия текста и изображения)».

Иначе говоря, речь идет об авторском начале, который определяет характер издания. В случае «Хореографических этюдов» этот авторский характер издания определяется уникальностью замысла, соединяющего балет, «мимодраму» и фотографию.

б) «Использование оригинальных техник печатной графики: резца, офпорта, сухой иглы, акватинты, ксилографии, литографии (впрочем, изредка в эту сферу допускается и фотография)».

Уникальность техники в данном случае определяется авторскими отпечатками, созданными Горским.

в) «Издания принципиально малотиражны: обычно несколько сот, часто — несколько десятков экземпляров. Такие книги, как правило, не сброшюрованы, они составляются из отдельных, свободно сложенных листов, заключенных в футляр или коробок».

Мне трудно судить, каков был тираж альбома «Хореографические этюды». Возможно, был один экземпляр, возможно, другие участники проекта стали обладателями такого же альбома.

г) «Шрифт играет роль важнейшего формообразующего элемента; нередко воспроизводятся рукописные тексты автора или художника, что еще более подчеркивает рукотворный характер издания».

Рукотворный характер издания подчеркнут не только авторскими отпечатками снимков, но и подписями от руки.

д) «Художники, работавшие в этом жанре, не были специалистами-иллюстраторами в традиционном смысле слова, (...) Они создавали особого рода художественный объект».

А. А. Горский, безусловно, не был иллюстратором книг. Он действительно создавал особого рода художественный объект.

Таким образом, альбом «Хореографические фотоэтюды» Александра Горского отвечает практически всем признакам жанра *livre d'artiste*.

4. Предметная среда и ее роль в формировании перформативных пространств проекта «Квартира» (2017-2019).

Материалом исследования стал личный опыт взаимодействия с пространством Квартира во время тренингов команды, в которых я принимала участие (октябрь 2017, февраль — апрель 2018 годов, также единичные посещения осенью 2018 и весной 2019 годов); многократное посещение спектаклей и просветительских событий проекта. Спектакли, которые будут упоминаться в этой работе, были созданы в Квартире в разные годы существования этого художественного пространства: «Квартира. Разговоры» (январь 2018) и «Фабрика историй» (декабрь 2018), были придуманы в соавторстве всей командой, включая артистов с РАС и синдромом Дауна. Также я буду обращаться к спектаклю «Недетские разговоры» (ноябрь 2017), которым занимались только профессиональная часть команды.

Обращаясь к понятию «перформативное пространство» мы апеллируем к концепции Э. Фишер-Лихте, которая предложила полностью переосмыслить понятие материальности применительно к спектаклю. Отказываясь понимать под материальностью исключительно вещественный мир театрального здания и сцены (архитектура здания, декорации, бутафория, тело актера), исследовательница предлагает рассматривать как материальную субстанцию саму энергию, которая создается в процессе взаимодействия между пространством, актером и зрителями во время театрального события.

Весь реквизит и меблировка Квартиры были собраны из реди-мейдов.

Первый художник в новейшей истории российского театра, которая последовательно начала включать реди-мейды в свои работы, используя при этом разные стратегии и рефлексируя над этими стратегиями, стала Ксения Перетрухина.

В своем интервью Петербургскому театральному журналу от 2013 года художница приводит несколько таких стратегий, а также говорит о причинах своего интереса к реди-мейду как сценическому объекту:

«Реди-мейд дает нам чувство бесконечного приближения, а на конце приближения — тактильность, которую я считаю самым интересным для исследования средством воздействия на зрителя в современном театре. Потому что аудио и визуальный каналы у нас очень забиты — рекламой и прочей медиа-агрессией. Сейчас наиболее сильное воздействие на человека — именно тактильное.»

И ниже:

«В «Злой девушке» [спектакль режиссера Д.Волкострелова в ТЮЗе им. А.А. Брянцева -- А.Д.] — работают другие принципы. Я попросила, чтобы все участники

спектакля принесли в это пространство что-то свое, очень важное для каждого. К примеру, Волкострелов отдал страшно дорогие для него плакаты, которые у него висели всю жизнь на стене в квартире. Ты можешь у меня спросить — читается ли это? Да, я считаю, что это читается. Если люди принесли свои вещи, то эти предметы по-другому там существуют, возникает совершенно иная энергия. Это один из принципиальных моментов этой работы. <...> В данном случае для меня очень принципиально личностное высказывание. Сейчас дефиниции утрачивают значение, высказывание, личное вложение каждого участника проекта становится значимым». [14]

Таким образом, Перетрухина выделяет:

- а) тактильность реди-мейдов
- б) реди-мейды как способ личного высказывания
- в) реди-мейды на сцене как способ присвоения пространства их владельцами -- участниками спектакля.

Стратегии, о которых говорит Перетрухина, очевидно близки тому, как представлены реди-мейды в Квартире.

Пространство Квартиры еще до первого сыгранного в ней спектакля было присвоено не только участниками команды, каждый из которых внес свой вклад в ее интерьеры, но и десятками, а возможно и сотнями людей, также помогавшими в оформлении пространства. Именно производственная причина, наряду со способом отбора, объясняет обилие предметов сходной функциональности — будильники двоятся, троятся, множатся книги, журналы, посуда... Тактильные, наполненные личными историями, эти предметы в совокупности образуют, говоря словами Фуко, места накопления памяти, интенсивного присутствия прошлого.

Особое отношение к Квартире участников, ассоциированность Квартиры с домом для профессиональной части команды, о чем говорит исследование антрополога Виты Зеленской [15], может свидетельствовать о присвоении этого места.

Интересны механизмы этого присвоения, на что обратила внимание актеров психолог Лаборатории исследований социального театра Ксения Линкевич во время встречи исследователей с командой Разговоров:

« Ксения: .... если отрефлексировать собственные первые реакции на то, когда пространство создавалось, когда вещи приходили, было ли у вас — 'о, эта чашечка как в моем детстве'? И если было, то психологически оно сохранилось. Вы об этом сейчас не думаете, но вы это транслируете. Ну, например, в детской комнате есть зеркало, перед которым примеряют воротнички. Для меня это было входом в спектакль в том числе. Если у того, кто там сидит с этими воротничками, их примеряет, есть какое-то отношение, он его транслирует в своем поведении.

Алексей: Ты про память тела сейчас говоришь?

Ксения: Про память тела и про трансляцию своей реакции. И сейчас, конечно, у вас и по задаче актерской, и по собственному отношению это не важно, но психологически вам важно, и, возможно, вам будет важно самими проанализировать собственный опыт создания этого пространства, отношения к этим вещам...» [16]

О том же говорит Ксения Перетрухина. Это присвоение, осуществляемое через память тела и аффективную память, несомненно оказывало влияние на перформативное пространство Квартиры.

Пока оставим в стороне вопрос о характере этого накапляемого в Квартире прошлого, периодизации вещей и мифологии, выстраиваемой вокруг них. Попробуем посмотреть на них с точки зрения их аффективной природы.

Очевидно, что сам способ организации вещей в Квартире —  
их обилие  
их доступность (степень которой разгадывалась гостем Квартиры в первые минуты посещения)  
их разнообразие  
их повторяемость  
способы их локализации  
делал присутствие вещей в Квартире необыкновенно интенсивным. Фишер-Лихте ссылается на эссе философа Гернота Бёмэ «Атмосферы», чтобы продемонстрировать как вещи участвуют в создании перформативных пространств.

Немецкий философ Гернот Бёмэ разрабатывал понятие «атмосфера» в рамках своей концепции «новой эстетики» (первое упоминание —«*Fur eine ökologische Naturästhetik*» (1989)). «Поиск эстетического в природе — пишет Бёмэ, — как эстетическая теория природы — требовала, чтобы мы переформулировали тему эстетики как таковой. И получившаяся в результате новая эстетика выстроена как раз вокруг взаимоотношений между качествами окружающей среды и состояниями человека. Это «и», этот промежуток, благодаря которому связываются качества окружения и человеческие состояния, и есть атмосфера» [Бёмэ].

Отталкиваясь от разработанного Вальтером Беньямином понятия ауры, Бёмэ действует в рамках философии Германа Шмица, в которой видит «перспективы зарождения новой эстетики, которая преодолевает не только интеллектуализм классической эстетики, но также и её ограничение на искусство и феномен коммуникации. Очевидно, что атмосферы — то, что ощущается в телесном присутствии в отношении людей и вещей или

в пространствах» [17]. Концепция Бёмэ предлагает радикальное решение для преодоления онтологической нелокализуемости атмосфер -- он предлагает взорвать дихотомию субъект-объект, отказаться от идеи души и мыслить субъект в его протяженности: “человек по существу должен восприниматься как тело, самоданность и самоощущение которого первоначально пространственны: быть телесно самоосознанным означает в то же время осознавать и оценивать своё состояние существования в окружающей среде, осознавать то, как я себя здесь чувствую”.[17] Одновременно он стремится преодолеть классическую онтологию вещи, переосмыслить ее границы. Позволю себе привести еще одну длинную цитату, которая иллюстрирует вводимое Бёмэ понятие «экстаза вещи», которое, как мне представляется, имеет отношение к пространству Квартиры.

«К примеру, если мы говорим: “Чашка синяя” — то мы думаем о вещи, которая определяется синим цветом, отличающим ее от других вещей. Этот цвет — это то, что чашка “имеет”. В дополнение к её синеве мы также можем спросить, существует ли такая чаша. И уже тогда существование чашки определяется через её же локализацию в пространстве и времени. Однако, синий цвет чашки можно рассматривать и иначе, а именно — как путь или, лучше, способ, которым чаша присутствует в пространстве и делает это своё присутствие ощутимым. Синий цвет чашки, в таком случае, считается не чем-то условным, что каким-то образом ограничено пространством самой вещи и потому прилипает к ней, а, наоборот, как нечто излучаемое окружающей средой чашки, окрашивание или «придание тональности» этому пространству определенным образом, как сказал бы Якоб Бёме. Существование чашки уже заложено в этом представлении о качестве «синий», поскольку синий цвет — это способ присутствия чашки, состав её присутствия, способ или манера. Таким образом, вещь рассматривается не в терминах её отличия от других вещей, разделения или объединения, а в том, как она исходит из самой себя. И чтобы продемонстрировать эти способы “исхода”, я ввёл выражение «экстазы вещи». [17] Фишер-Лихте проводит параллель между «экстазом вещи» и присутствием, — «экстаз» ведет к тому, что вещи, «воздействуя на окружающее их пространство, производят впечатление интенсивного присутствия». В этом смысле атмосфера — это избыток, предмет производит «нечто» сверх того, что субъект видит или слышит. Фишер-Лихте говорит о наиболее очевидных способах создания атмосфер — «основным средством создания атмосферы является свет и звуки» [18]. Однако Бёмэ имеет в виду большее — он говорит о форме и «расширении» вещи как об экстатических характеристиках, когда вещь «как бы излучается в окружающую среду, вытесняет однородность пространства и наполняет его напряжением и внушением некой оживленности»[17]. Или об объеме вещи, который измеряется силой ее присутствия в пространстве. Атмосфера возникает там, где «пространный» субъект и

«излучающая» вещь со-прикасаются — разумеется, я имею в виду не только прямую тактильность.

И вот мы снова возвращаемся к вещам в Квартире. Квартира в буквальном смысле заполнена вещами — не просто вещами, но, как мы сказали, нагруженными индивидуальными историями реди-мейдами, многие из которых были дороги участникам команды и некоторым из зрителей (по крайней мере, это касалось первых зрителей, которые следили за судьбой проекта с самого начала, помогали и участвовали в оснащении Квартиры). Конечно, это пространство порождало атмосферы. Свет и запах, воздействие которых (как наиболее материальное) подчеркивает Фишер-Лихте, играли не последнюю роль в этом процессе. Световая партитура Квартиры моделировалась художником по свету Стасом Свистуновичем из верхнего света люстр, но в еще большей мере — из портативных световых устройств, многие из которых были оформлены вручную. Вариативность световых партитур — особенно это касалось детского спектакля «НеДетские разговоры», где в ряде помещений создавалась через свет волшебная атмосфера сказочного мира, — достигалась за счет использования этих небольших разноцветных размещенных в разных частях Квартиры светильников, бра, лампочек, абажуров, торшеров.

Наверное, наиболее очевидный пучок атмосфер, который многие гости характеризовали как атмосферу уюта, которой во многом способствовало изобретательное интимное освещение.

О запахах можно сказать, что помимо запаха еды, который, допустим, играл большую роль в спектакле «Исследование ужаса», где антракт совмещался со сценой обеда, огромную роль для Квартиры играл запах горящих в печи дров. Пожалуй, он стал одной из визитных карточек этого места, одним из уникальных его знаков — в квартире в центре Петербурга топили старинную изразцовую печь. Этот ход использовался в финале спектакля «Квартира.Разговоры», когда все, и участники, и гости собирались для финального пения в гостиной. Также топили печь в «НеДетских разговорах». Часто я присутствовала при растопке печи после различных просветительских встреч, когда публика расходилась кто попить чаю, кто поговорить у печки, кто домой.

В Квартире можно было найти вещи и вещички самых разнообразных фактур, размеров и форм. Понятные и непонятные, практические и вышедшие из употребления, диковинные, редкие и находящиеся в широком обиходе, вещи притягивали к себе внимание, вещи вопрошали и приглашали к игре, вещи смущали своим обилием, раскрепощали вседозволенностью по отношению к ним.

Вещи служили посредниками в коммуникации между Я и Другим. Так, целый блок спектакля «Квартира.Разговоры», проходящий в Библиотеке, был посвящен играм с вещами. В этом спектакле вещи, предметы, вещества и субстанции (крупы, например)

использовались и в других помещениях. К играм с различными вещами приглашали артисты детей в спектакле «Недетские Разговоры» — и в этой работе вещи помогали детям, в том числе с особенностями здоровья, найти свой ритм в новом для них пространстве. Но, как мне кажется, вещи влияли на пространство на более глубинном уровне — помимо света, звуков, запахов, которые они производили, помимо коммуникаций, в которых они участвовал. Совершенно по Бёмэ, вещи как бы вращивались в людей, — а люди растворялись в вещах.

Речь не о привычке к вещам вследствие долгого пребывания в пространстве. Вся работа в Квартире была построена определенным образом в отношении с вещественным миром этого пространства. К этому тексту приложен документ — расшифровка беседы, которая состоялась в феврале 2018 года между недавно образованной независимой группой исследователей социального театра, работавшей в Квартире — к которым принадлежала и я — и командой Квартиры. Эта беседа фиксирует момент разрыва между дискурсами: рефлексивным, интеллектуальным вИдением исследователей и аффективным -- команды.

Большинство вещей, собранных в Квартире, отсыпало к советской эпохе, в результате чего интерьер Квартиры, и, конечно, связанный с ним литературный образ квартиры Леонида Липавского, из которого выросла Квартира, порождал сложную и богатую мифологию. В рамках встречи Марина Исраилова разбирала эту мифологию, выделяя три основных мифа — петербургский, миф ОБЭРИУ, советский миф, — которые переплетаются в Квартире и, по мнению Марины, противоречат друг другу. Вступая в дискуссию с исследовательницами, актеры Квартиры проговаривают собственную позицию в отношении к вещам, соглашаясь между собой в том, что им не важны политические контексты и те мифологические сетки, которые накладываются на вещи:

«Алексей Красный: У нас-то главная задача — не называть предметы тем, чем они являются, грубо говоря. То есть ты не можешь сказать с уверенность, что это стакан и когда он был произведен. Это для меня не важно.

Вита Зеленская: Главное, что он стакан, ты имеешь в виду?

...

Юлия Захаркина: Вне связи с ситуацией, возникающей здесь.

Элина Петрова: ... Когда есть предметы сами по себе, не важно, если с этим не связан никакой смысл, который я сейчас, в данный момент, создаю» [16].

Стремление увидеть вещь, освобожденную от больших нарративов, формы, функционала — этоозвучно идею Бёмэ об «экстазе вещи», о ее чувственном ощущении, «вещей, исходящих из самих себя». И этот путь работы с вещью, вероятно, выбран сознательно. Борис Павлович в том же разговоре с исследователями говорит о влиянии актеров с аутизмом на метод работы в Квартире:

«Борис Павлович: Но здесь любопытна такая вещь, что у Виты, Марины вообще никак не звучит человек с аутизмом, который на самом деле вшил. То есть мы бы никогда не пошли в “Квартиру”, не стали бы делать вот этот проект, если бы не проект «Встреча» и поиск новых форматов взаимодействия с людьми с аутизмом.

(...)

Почему вообще ОБЭРИУ возникло? Все-таки у нас должна быть какая-то точка встречи с тем же Антоном, например...

(...)

Это очень интересно. Действительно, для меня советское как советское вообще не ценно, и мне все эти вещи... В этом смысле мы, и я лично в том числе, здесь находимся во многом под большим воздействием бытования вместе с ребятами, потому что в какой-то момент ты начинаешь видеть немножко в другом контексте: как цветные пятна, как фактуру, как источник звуков, — потому что ты сам начинаешь искать, чем можно пошуршать, чем можно постучать. И я уже действительно нечитываю вот эти пшено и крупу как ностальгический элемент, потому что у нас это результат нашей поп-механики, которая исторический план снимает» [16].

Вещественный мир Квартиры, таким образом, можно рассматривать как точку встречи с людьми с аутизмом, а метод работы — как поиск прямого чувственного контакта с вещью и пространством, какой свойствен некоторым людям с РАС.

Контекст ОБЭРИУ, в том числе вещественный, служил в этой работе, как мне кажется, не только для легитимации людей с РАС через культурные аллюзии, но и подспорьем для команды — коридором, опорой, материалом для воображения.

Возможно, способ работы с пространством станет более ясным из описания одного из упражнений тренинга Алины Михайловой, хореографа и педагога по пластике -- в этом тренинге я принимала участие вместе с актерами Квартиры. Алина предложила каждому попробовать найти себе место в Квартире и побыть в нем на протяжении двадцати минут, стараясь абстрагироваться от мыслей и отдаваться ощущениям. (Кажется, задание звучало как постараться ни о чем не думать). Процесс статичного медитативного пребывания в ничем, кажется, не примечательном кусочке пространства на протяжении достаточно длительного отрезка времени дал мне странный опыт, который я не могу забыть до сих пор — по крайней мере, у меня и сейчас сохранилось особое отношение к тому фрагменту стены и к той этажерке, рядом с которой я сидела.

Из упражнений, подобных этому и направленных на поиск своего места в Квартире, взаимодействие с предметами, фантазирование о возможных обитателях прошлого и состояли тренинги Квартиры на протяжении первых месяцев после открытия пространства. Из этих тренингов были заимствованы, например, те локусы, в которых пребывали артисты

во время спектакля «Квартира.Разговоры» — для артистов с аутизмом это были наиболее комфортные для них пространства, профессиональные участники чаще меняли локации, ставя перед собой новые задачи, пробуя разные способы взаимодействия с публикой и партнерами. Договоренности о смене мест игры обычно происходили перед спектаклями в совместных обсуждениях. Такие спонтанные перемещения помогали сохранять живость, импровизационность действия, хотя в целом артисты уже к весне 2018 года виртуозно чувствовали пространство и ориентировались в нем. В марте, судя по записям, которые я вела, в тренингах появились упражнения, направленные на обновление своего взгляда на Квартиру.

### Заключение

Документы, опосредованные техническими средствами записи одновременно являются подлинными и фиктивными, документацией и конструктом, объективным свидетельством и инструментом манипулирования. В процессе работы методом case studies коллективу удалось на примере различных источников продемонстрировать работу критических методов по отношению к техникам записи и носителям информации, а также выявить многочисленные примеры исторической поэтики в принципах документирования и структурирования исследуемых документов, коллекций и архивов.

### Список источников

1. Фостер, Хэл (1955-). Дизайн и преступление (и другие диатрибы) [Текст] : 16+ / Хэл Фостер ; [пер. с англ. Дмитрия Потемкина]. - Москва : V-A-C press, 2014. - 206, [1] с.
2. Фостер Х. Архивный импульс // Художественный журнал. 2015. №95.
3. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм [Текст] / Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.]. - Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. - 816 с.
4. Буррио, Николя (1965-). Реляционная эстетика [Текст] ; Постпродукция / Николя Буррио ; [перевод с французского - Алексей Шестаков]. - Москва : Ад Маргинем Пресс, сор. 2016. - 215 с.
5. Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста. 2-е изд., доп. М.: Просвещение, 1987.
6. Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: «РУСАКИ», 2004.
7. Edison T.A. The Phonograph and Its Future // The North American Review. 1878. Т. 126. № 262. С. 527–536.

8. Бернштейн С.И. Мои встречи с А.А. Блоком // Блок в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Литературные мемуары. М.: Художественная литература, 1980. С. 352–360.
9. Ассман, Алейда (1947-). Распалась связь времен? [Текст] : взлет и падение темпорального режима Модерна / Алейда Ассман ; [перевод с немецкого Б. Хлебников]. - Москва : Новое литературное обозрение, 2017. - 267 с.;
10. Оксана Чернова «Фонд фотографий 1859-1930 годов» // Большой театр и музей. 1918-2018. Из коллекции Музея ГАБТ России. – М.: Кучково поле, 2018.
11. Т. Г.Сабурова Фотограф Александр Горский // Александр Горский: Балетмейстер, художник, фотограф. Из коллекции Музея ГАБТ России. – М.: Фонд «Связь Эпох», 2018. – 272 с.
12. М. Юнисов. Маскарады, живые картины, шарады в действии. – СПб, «Композитор», ГИИ, 2008
13. В. Мишин. Книга художника – livre d’artiste. Испанская коллекция. Пикассо. Дали. Миро. Грис. Клаве. Таппес. Выставка в ГМИИ им.А.С.Пушкина. 1 февраля – 25 марта 2012 – «Третьяковская галерея», 2012, №2. <https://www.tg-m.ru/articles/2-2012-35/kniga-khudozhnika-livre-dartiste>
14. Строгалевой Е.-- Перетрухина К. Как создать «Ниакую вещь». Интервью // Блог Петербургского театрального журнала. 2013. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/71/thing-in-theatre-71/kak-sozdat-nikakuyu-veshh/> (Дата обращения 20.10.2020).
15. Зеленская В. «Квартира» как «особое место» // [syg.ma](https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto). 2019. <https://syg.ma/@vita-zelenska/kvartira-kak-osoboie-miesto> (Дата обращения 13.10.2020)
16. Расшифровка доклада исследователей 18\_02\_2018 // Архив Дунаевой А. 17 с.
17. Бёмэ Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики Пер.с англ.С.Онасенко // [Metamodernism.ru](http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/). URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-a-new-aesthetics/> (Дата обращения 13.10.2020) (Оригинал статьи: Boehme G. Atmosphere as fundamental concept of anew aesthetics // Thesis Eleven — 1993 — Vol.: 36. issue: 1. — Pp. 113-126)
18. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. – М.: Канон+, 2015. С.196.

