

Кристина Матвиенко

Утопии социального театра: от программы Пролеткульта к идеям Мишеля де Серто

Социальный театр как феномен оформился в зарубежной практике в 1990-х годах, но сопровождающая это явление философская платформа родилась раньше и продолжает складываться сегодня, вбирая в себя целый комплекс идей, выводящих театр в область социальной прагматики.

Современные практики социального театра включают в себя различные виды арт-деятельности – от театра горожан, комьюнити-арта до школьных театров и реэнактментов на политические темы. Все эти практики работы художников, кураторов, театральных педагогов с индивидуальными личностями, группами и социальными стратами нацелены на выявление, проблематизацию и возможность влияния на неблагоприятные зоны в жизни людей. Зонтичное по своей сути понятие, внутри которого располагаются разные форматы и технологии, подразумевает открытость к участию в процессе людей (или горожан), то есть непрофессиональных актеров, а также – критическую повестку, работающую, как правило, в поле социальных проблем. Социальный театр возник на волне так называемого «этического поворота» – именно поэтому он впитал в себя такие свойства, как ответственность художника перед обществом, горизонтальность производства, идею культурного разнообразия, демократичный вход в искусство и отказ от элитизма, политичность, признание равенства прав «разных угнетенных» и в целом идею того, что искусство может быть полезным для людей. В Европе «этический поворот» сопровождался неолиберальной политикой, лоббирующей социально ангажированные проекты из желания власти делегировать художникам работу с очагами «неблагополучия» и тем самым снять с себя ответственность за решение проблем. Но тренд на социальное укрепился во всем мире (например, в Латинской Америке) в силу накопившегося к тому времени неприятия образа культуры как рынка, а также – влияния феминистской, постколониальной и неомарксистских повесток.

Социальный театр рассматривается как отдельное явление, хотя и у конвенционального театра может быть такое качество – «социальность». Конкретные параметры – целеполагание, способ производства, аудитория – позволяют выделить социальный театр в отдельно существующий, специфический феномен, связанный с идеей влияния как на действительность, так и на театр в целом, его эстетику и способ производства.

Социальный театр, питающийся во многом «левыми» идеями 1960-х, стоит на мощной теоретической платформе, истоками уходящей в начало XX в. Одним из таких идеологических ресурсов является деятельность советского Пролеткульта, формулировавшего цели нового, пролетарского театра в духе прагматики, коллективизма и действенности. Притом что современные исследования социального театра в



Предвыборное собрание Рабочей партии Норвегии на фоне здания *Folkteater*, Осло. 1936. Фото Thor Wiborg

значительной степени опираются на философские, политические и культурологические идеи 1950-х – 1960-х гг., внутренняя связь этого явления с раннесоветскими проектами по переустройству общества с помощью театра есть. И она существенна. Нам важно сравнение того, как понимали социальное качество театра в одном историческом времени, с тем, как его видят сегодня, когда новый общественно-политический контекст вызывает к жизни новые формы и формулы «социальности».

В книге «Творческий театр и театральный конструктивизм» Г.В. Титова предлагает считать название трактата Платона Михайловича Керженцева «Творческий театр» «эстетической формулой русской сцены эпохи “военного коммунизма”», а «программу театрализации жизни – выходящей за пределы Пролеткульта»¹. Укореняя свое исследование в социокультурных процессах и в эстетических идеях 1920-х, предвосхитивших будущее, Титова описывает видение функции театра идеологами Пролеткульта как инструмента создания нового общества через вовлечение в занятия театром (самодетельным, главным образом) не-театральных людей и возбуждение в них творческого инстинкта, способствующего здоровому функционированию бодрого духом и телом организма. Как известно, идеи Пролеткульта в трансформированном виде повлияли на культурную политику советского государства – в том числе в отношении театра. Но нас интересует другой вектор развития

идеи – как театр на определенном этапе своей истории мыслится действенным инструментом трансформации общества, и в каких формах воплощаются эти попытки стать «чем-то большим, чем искусство»². В 1920-х, считает Титова, театр «обнаружил иллюзорность такой попытки»³. Сегодня, однако, театр вновь предпринимает попытку стать инструментом социальной политики и ставит перед собой прагматические задачи, выводящие эстетику в область политики. Этот круг сегодняшних вопросов неизбежно отсылает к практикам 1920-х, когда театр временно заступил на территорию жизнетворчества и создания коллективистской утопии.

Отстаивание коллективизма как принципа новой культуры у пролеткультовцев рождалось из идеи о пагубности цехового разъединения, о вреде замкнутости и узкой специализации, в результате чего искусства оказываются рассеянными и разбросанными друг от друга⁴, а человек лишается чувства, что город (место) принадлежит ему, и связи с другими горожанами, чему способствует жесткая сегрегация внутри общества.

Изучая городское пространство и повседневную жизнь горожан внутри этого сегрегированного на четкие сегменты «государства», французский философ Мишель де Серто предполагает существование невидимой карты движений и уловок «потребителей», стремящихся уйти из-под надзора (философ апеллирует к идеям Мишеля Фуко) и образующих таким образом «сеть антиподчинения». Горожане действуют тактически, а не стратегически, реализуя тем самым демократическое право слабого, а не волю сильного, разделяющего и подавляющего. Большинство в этом смысле является маргинальным, молчащим, не однородным сообществом горожан, непризнанных поэтов повседневных дел. Но именно это большинство в слабых, плохо проявленных, но устойчивых формах пролагает в джунглях функционалистской рациональности свои собственные пути, непредсказуемые и неупорядоченные, а значит – не подвластные заранее созданному, навязанному конструкту. Так внутри жестко сконструированного и разделенного на специализации города (или любого общественного пространства) появляются следы других интересов и желаний; горожане циркулируют, движутся поперек установленных границ и дрейфуют (понятие дрейфа отсылает нас к Ги Дебору и французским ситуационистам, подрывавшим таким образом капиталистическое общество отчуждения) по местности. Нечитаемые, но устойчивые практики хождения по городу самостоятельно проведенными тропами создают скрытые формы

созидательности⁵: сайт-специфик использовал именно эти дрейфы и превратил их в спектакли.

Огромное количество социальных сайт-спецификов 2010-х было связано с прокладыванием маршрутов вразрез с уже существующим порядком или официальной картой города. Эти дрейфы, сочинявшиеся молодыми художниками в разных городах, проходили по нецентральным улицам, на территориях заброшенных заводов, по маршрутам граффитистов, среди гаражей и в спальных районах, – тем самым они меняли «официальную» траекторию движения, которую горожанину предлагает устоявшийся ритуал жизни. Зритель, вовлекаемый в сайт-специфическую прогулку, открывал для себя другой Воронеж, другую Пермь или Петербург – точнее, присваивал себе пространство, которое неизбежно связано с присутствием конкретных людей, а не с официальным дискурсом. Напротив, эти места стремятся уйти из-под надзора, чтобы сохранить свою неупорядоченность, руинированность или обжитость. Во многом инспирированные идеями Ги Дебора и форматом «дрейфа», авторы сайт-спецификов действовали политически – то есть возвращали (хотя бы на эмоциональном уровне) утраченную над местом власть человеку, живущему в этом городе.

Критикующие разделение по специализации, цеховую замкнутость идеологи Пролеткульта 1920-х и критикующие порожденный капитализмом индивидуализм европейские мыслители 1960–1970-х сходятся в своей вере в коллективные творческие практики. Но вкладывают в них разный смысл.

Для Пролеткульта коллективное или соборное, в лексике Вяч. Иванова, действие или массовое зрелище (если иметь в виду реальную практику того времени) делает каждого «актера» (речь о непрофессиональных актерах, в терминологии Керженцева – о пролетариях, чей творческий инстинкт должен получать воплощение) соучастником происходящего. Массовое зрелище ценно своей реальностью – это событие, важное для всей «коммуны» (Керженцев описывает спектакли американской общины и английской сельской коммуны) или класса. В нем участвуют своим трудом все или многие члены сообщества, оно не является коммерческим, его самодеятельность есть положительное качество, потому что здесь играют не ради «качественной игры», а из интереса к смыслу постановки, историческому в том числе. То есть люди собираются, чтобы театрально выразить какой-то момент из жизни своего места. «Ее [толпы] художественное творчество явилось резуль-

татом дружной совместной работы, ее жизненное единство создалось само собой – ведь здесь дети с матерью, братья с сестрами, люди разных положений, но одного города, близко знакомые друг с другом. <...> Она [толпа] художественно спаяна самой жизнью еще до того, как она выступила на театре»⁶. Фокус смещается с продукта на участие, с качества зрелища на желание вовлечения и осознания всеми присутствующими причастности к происходящему. Значение маленьких самостоятельных студий и спектаклей в сельских школах Керженцев видит в том, что благодаря им в театральную работу вовлекаются широкие слои населения.

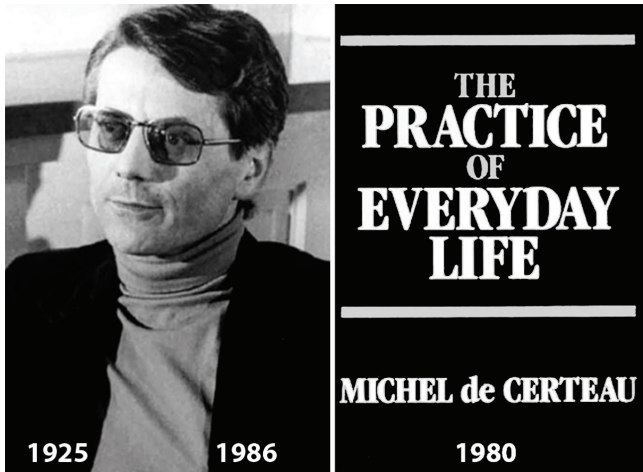
Идея вовлечения базируется на понимании важности театрального опыта для каждого человека, который, как утверждал Н.Н. Евреинов, обладает с рождения творческим театральным инстинктом⁷. Опыт этот не равен внимательному рассматриванию спектакля, сделанного руками профессионалов, то есть элитистской группой специально обученных талантливых людей. Речь о переживании своего соавторства теми, кто принимал участие в создании спектакля. А также – об уничтожении пассивности зрителя и превращении зала (и актеров, и зрителей) в единое целое, слитое вместе творческим порывом, в чем Пролеткульт видит самую важную задачу театра. Активное соучастие, как и принцип открытого входа в творческую лабораторию спектакля, станут компонентами партиципаторного искусства 1990-х – 2000-х – так идеи Пролеткульта повлияли на пейзаж будущего искусства. Но коллективистские практики были дискредитированы их специфическим бытованием внутри идеологически окрепшего Советского государства, слияние в одно целое тоже подверглось критике, так что сегодняшнее их понимание значительно отличается от пролеткультовского.

Коллективистское – принадлежащее всем, а не элитистскому меньшинству, — превозносится в философии послевоенной культуры левого, марксистского толка, как способ преодолеть отчуждение в обществе потребления и вернуть человеку (гражданину, горожанину) чувство обладания местом, где он живет, а также – право голоса, которое часто отобрано у «обычных людей».

В 1974 г. Мишель де Серто был приглашен на работу в Отдел научных исследований при государственном секретариате французского Минкульта для работы над проектом «Конъюнктура, синтез и перспективное развитие» – то есть ученого привлекли к разработке утопии левого толка. Он предлагает обратиться к анонимному творчеству, реализующемуся в повседневной практике людей, которые тем самым создают своего рода

микросопротивления властным структурам, приучающим нас жить так, как нам велит порядок, навязанный сверху, и из соображений повышения нашей эффективности как работников. Скрытые в обычных людях (или пользователях, как говорит де Серто) ресурсы актуализируются, и тем самым происходят бесконечные микроподрывы больших, навязанных, устоявшихся социальных ритуалов. Для де Серто важно в этих коллективистских практиках то, что он понимает их не как групповые действия, равно и не как действия индивидов; речь об отношениях между индивидами, то есть о том, что позже, в конце 1990-х французский арт-критик и куратор Николя Буррио сформулирует как «реляционную эстетику» или «эстетику взаимодействий»⁸. Отношения решают все: каждая индивидуальность действует в связи со множественностью других индивидуальностей.

В этом своем размышлении, важнейшем для реабилитации повседневности, которая творится ежесекундно теми, кого принято считать «пассивными» или «угнетенными», де Серто вольно или невольно наследует идеям русского психолога Льва Выготского в отношении социального. Выготский предлагает видеть социальное в самом интимном личном движении мысли, «но то, что живет в этих головах, есть продукт взаимных влияний, перекрещивающихся взаимодействий»⁹. Отсюда – невозможность свести общество или группу людей к какому-то одному определяющему их признаку (например: все «цветные» живут в неблагополучном районе, потому что априори «цветные» имеют криминальные наклонности и опасны для других, «нормальных» горожан). Коллективистское в этом контексте обретает черты нового понимания заботы о Другом и отказа от разделения на «нормальных» и «маргинальных», навязываемого властью. Философская и политическая мысль движется параллельно и совместно с теорией искусства, поэтому нельзя ее не учитывать. Но понятно и внимание философов к перформативному и/или театральному искусству – это на территории спектакля или события происходит акт соучастия и вовлечения. Ги Дебор предлагал подрывать «общество спектакля» ситуационистскими дрейфами и незапрограммированными «спектаклями» в городе. Де Серто утверждал, что именно при помощи искусства можно обхитрить порядок, систему, власть. Клэр Бишоп перечисляет множественные и разнообразные способы партиципации в искусстве, среди которых важной является скрытая, непубличная работа с комьюнити, в школах, в определенных районах



Обложка книги Мишеля де Серто «Изобретение повседневности»

и так далее. Новое понимание коллективности формулируется политически, а если говорить о 2000–2020-х – через идею представительства «исключенных» и «обыкновенных» сначала в искусстве, а затем в общественной жизни.

В практике современного социального театра примером работы с коллективностью, подразумевающей мирное сосуществование разных Других на одной территории, является театр горожан. Придуманный как формат работы с непрофессиональными актерами, а именно с людьми, маркированными принадлежностью к тому или иному комьюнити, социальному классу, географической «прописке», событию и так далее, театр горожан в разных интерпретациях существует в мире давно: community theatre в США – с 1910-х гг., шотландский citizen's theatre – с 1950-х, немецкий Burger Bühne – с начала 2000-х, наконец, российский «театр горожан» – с 2010-х. Театр горожан в его нынешнем виде располагается на границе между социальными практиками и искусством, но поскольку искусство политизировалось, то эта граница стирается. Важен сам принцип, предполагающий выход на сцену собственно людей, исполняющих роли самих себя и говорящих от первого лица. В этом смысле театр горожан наследует той части идеологии Пролеткульта, которая говорит о театре, полезном прежде всего для его участников, о демократизации искусства и о привлечении к работе над

спектаклем самих людей. При этом философский корень современного театра горожан лежит также в принципе инклюзивности, звучащем как призыв не делать «ничего о нас без нас».

Стремление к участию «исключенных» или «обыкновенных» было сформулировано и опробовано в теории и практике бразильского педагога и культуртрегера Паоло Фрейре, в 1960-е учившего грамоте работников сахарных плантаций, а потом сидевшего в тюрьме за левые взгляды. В 1968 г. была опубликована его «Педагогика угнетенных»¹⁰, повлиявшая и на образование, и на арт-практики, и на социальный театр (в частности, на форум-театр Аугусту Боала), в которой автор предлагает отказаться от статуса «учителя», всегда опережающего «ученика», и избрать иную концепцию образования, основанную на взаимовыгодном обмене между учителем и учеником. Для современных социальных театральных практик идеи Фрейре крайне важны как философское обоснование идеи равенства в группе и отказа от иерархий, а также – политического альтруизма деятелей социального искусства. Во многом идеи Фрейре повлияли на отказ от колониальной привычки быть миссионером для кого-то, менее образованного, менее «цивилизованного» и менее «культурного». Для социальных практик крайне важно намерение вернуть угнетенному права говорить от своего имени и без посредников.

В театре горожан это право априори есть у всех участников – оно вшито в сам процесс создания спектакля, который сочиняется из телесных, вербальных и аффективных свидетельств людей о своей жизни. Спектакль театра горожан может быть инициирован проходящим извне художником и/или группой художников, куратором, институцией, но все же процедура работы над ним – от опен-колла до репетиций и публичных показов – осуществляется руками, телами, голосами конкретных людей, которые добровольно, а не по профессиональной обязанности участвуют в проекте. Они – герои, исполнители, доноры и материал театра одновременно. Их желание сделаться видимыми для общества лежит в основе интереса к формату театра горожан. Через эту самопрезентацию к озвученным и существующим проблемам подключаются и зрители – те, которые не находятся на сцене, но идентифицируют себя с историями, рассказываемыми соседями, односельчанами, людьми схожих профессий, взглядов, гендеров, конфессий и так далее. Сложный состав современного человека объемно и притом фрагментарно возникает в спектаклях театра горожан, неизбежно подтягивая

и социально-политический контекст времени – неотъемлемую часть антропологии.

Немецко-швейцарская группа *Rimini Protokoll* известна своими проектами в области социально-театральной инженерии, которые в значительной степени опираются именно на опыт горожан и их реальное присутствие на сцене. «100 процентов X» – спектакль с участием 100 жителей одного из городов мира (в России это был Воронеж), в котором происходит цепочка последовательных делений людей на большие и малые группы, расщепление на индивидуальные атомы и снова собирание в комьюнити. Матрица спектакля предполагала живое, хотя и срежиссированное заранее системой движение людей по сцене, где они занимают то или иное место, обозначая свою позицию в том или ином вопросе, от политики до вероисповедания. Театральная социология, предпринятая Штефаном Кэги и его коллегами, работает за счет идентификации зрителя с тем, кто сейчас стоит на сцене. Для самих участников опыт рассказа о своем городе и о себе в этом городе сопряжен с чисто театральной технологией пребывания на сцене. Опыт участия в реальном событии – спектакле – перформативен: ты присутствуешь здесь и сейчас, говоришь от своего лица и о своем опыте. Но одновременно ты как актер участвуешь в срежиссированной схеме спектакля и готов к режиму повторения (спектакли такого рода могут и гастролировать). В жесткой структуре спектакля *Rimini Protokoll* происходило чудо саморепрезентации, «обычные» получали право голоса и брали зрительское время в обмен на право быть услышанными.

В практике отечественного театра горожан много проектов, которые инициировались кураторами или местной институцией, заинтересованными в локальном контексте и близком знакомстве с жителями. География этих проектов очень широка – ведь именно через театр горожан место обретает ясные очертания и в своей прелести, и в проблемных зонах, а люди получают голос. Кроме того, в горожанах-участниках пробуждается тот самый творческий инстинкт, на который, вслед за Евреиновым, уповали деятели Пролеткульта. Люди приходят в театр не только как пассивные наблюдатели – театр становится для них инструментом реализации, средством терапии и опытом социальной реабилитации. Эти проекты часто срежиссированы профессионалами – такими, как Борис Павлович, Роман Феодори, Полина Стружкова, Дмитрий Зимин, Ангелина Мигранова и Родион Сабиров, Туфан Имамутдинов

и многие другие. Но делаются и театральными педагогами – то есть людьми без громких режиссерских имен, без символического капитала в мире профессионального театра; важно, что эти спектакли также имеют ценность, в том числе эстетическую, в силу своего целеполагания, сознательного отношения к процессу и равенства отношений участников и организаторов. Социальная ценность театра горожан высока благодаря его открытости реальному. «Это способ приблизить театр к жителю города, услышать его, узнать про опыт других горожан. Люди являются носителями уникального опыта, и нигде в другом месте ты не сможешь услышать эти истории. Театр горожан говорит о том, что театр может быть доступен не только “служителям храма искусства” и узкому кругу посвященных, но и более широким слоям населения. Театр горожан – это место образования новых горизонтальных связей, возможность снять стереотипы о группе людей и расширить горизонт собственного представления о мире. <...> “Театр горожан” посредством театральной педагогики формирует другой способ общения и коммуникации между людьми и дает им возможность самореализации посредством искусства»¹¹. В идее доступности театра для всех слышен отклик концепций 1920-х, в том числе Пролеткульта, – театр опять видится инструментом трансформации жизни. В фокусе на частный опыт человека, которому театр горожан дает возможность быть озвученным, слышны следы философии другого времени и политического контекста, связанного с левым дискурсом 1960-х и последующих эмансипаторных теорий в области искусства.

Театр горожан делается как публичная сессия, показывающая зрителю этап большой работы, у которой вообще может не быть финала, как и документации. Отказ от стремления к «продукту» – одно из свойств партиципаторного искусства, которое освобождает участников от стремления к перфектности и позволяет им быть открытыми и уязвимыми. Неслучайно такие проекты часто тяготеют к созданию утопии, обустроиваемой участниками на территории спектакля. Встречаясь в спектакле театра горожан с Другим, примеряешься к нему, ищешь ресурсы для мирного взаимодействия, принимаешь его, сохраняя себя. В каком-то смысле это и есть новая соборность, о которой мечтали в начале XX в. русские философы, но с переносом центра тяжести со слияния всех в единое тело на качество взаимоотношений, то есть на реляционную этику. У такого театра есть освободительный, эмансипирующий потенциал, оформляющийся в политическую повестку,

имплицитно вшитую в событие, где участвуют реальные люди с их неотцензурированными проблемами.

Думая о целеполагании социального театра, неизбежно думаешь об утопии, но не в ее модернистском духе, когда некие изменения навязываются существующему порядку вещей некой элитистской по своему существу группой, которая знает, как лучше для этой местности или для этих граждан. Эта утопия вырастает из микрополитик, сочиняемых горожанами в их повседневной практике и подрывающих существующий порядок изнутри, прокладывая, словами де Серто, свои тропы поверх жестко расчерченного на квадраты города. В театре горожан изобретается и формулируется идеология равенства, отказа от иерархий, внимания к Другому, заботы о Другом, критики власти и требований изменять жизнь людей к лучшему. Утопии, создаваемые усилиями деятелей социального театра в творческом режиме совместного сочинительства, предлагают искать обоснование нового жизненного уклада, тестируют его в формате спектакля на публике, но сохраняя ценность присутствия на сцене «просто людей», их историй и их обыденной реальности. Утопия неоднократно была дискредитирована, но это произошло потому, что со времен Просвещения преобразование мыслится как насилие над обществом, отдельного якобы от государства объекта, пригодного для изучения и операций над ним. Между тем, современный нам порядок текуч, изменчив, не всегда рационален и прихотлив. Поэтому требуется больше внимания к повседневности, больше возможности отступлений и нарушений в установленном порядке или маршруте. Технология театра горожан, равно как и других форматов социального театра, предполагает работу с частным, локальным и потому уникальным. Новый тип утопии обустроивается на территории работы с «обычными людьми», у которых за счет участия в подобных проектах просыпается политическое чувство. Ханна Арендт в своей книге 1958 г. «Vita Activa, или О деятельной жизни»¹² рассуждает о смыкании или пересечении публичного и частного, необходимом для того, чтобы люди влияли на решения, принимаемые властью. Право человека на общественную и/или политическую деятельность Арендт считает естественным правом живого существа. Это право редко реализуется, потому что политика считается делом профессиональных политиков. Но политика сегодня – дело каждого; она становится такой в момент, когда горожанин выходит на сцену и говорит от первого лица. В этом смысле театр горожан (или граждан) является местом для свободного

самопроявления. В мирном «100% Воронеж» политическое звучало естественно, даже если это было ненамеренно – таково свойство свободной речи человека.

Нас интересует вопрос слияния или встречи этики, политики и эстетики социального театра – как он дискутировался в 1920-х и как он ставится сегодня. Г.В. Титова пишет, что на отечественной почве встречались две традиции. Одна по-толстовски отвергала профессионализм в области театра (как безнравственное, бесполезное и дорогое занятие для немногих избранных) и приветствовала грядущее, где искусство будет твориться «всеми людьми из народа» по мере потребности в такой деятельности. Называя это марксистской утопией, Титова предугадывает сегодняшний политический код культуры современности, стоящий на левых идеях. Потому и Мейерхольд, «одержимый аналитическим поиском “корня театральности”, говорил тем не менее: <...> “Театр – искусство, – и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство”. В русском контексте <...> поиски театральной специфичности – поэтики сценического искусства – неизбежно отсвечивали задачей, по-толстовски сформулированной К[онстантином] С[таниславским], – “сближать людей между собой, служить любви и природе, красоте и богу”»¹³.

Эпиграф к книге Клэр Бишоп, написанной в 2018 г., звучит так: «Все художники одинаковы. Они мечтают сделать что-нибудь более социальное, более коллаборативное и более реальное, чем искусство» (Дэн Грэм)¹⁴. Нас интересует, где коллективно или индивидуально творимое действие, снабженное социальной интенцией, смыкается с фокусом на театре. Говоря о неразрывной связи конструктивизма как эстетической программы и социалистического движения («революционный авангард порывает с былой герметичностью искусства и устремляет свои поиски в сферу социального действия»¹⁵), Титова видит в материальной культуре театра определенного исторического этапа и типе взаимоотношений со зрительным залом общественную психологию момента времени. Самодельные студии и кружки 1920-х и современный социальный театр несут отпечаток общественного сознания, воплощенного в головах индивидов и в их взаимоотношениях. Массовые действия послереволюционной России отражали существо соборности, как ее понимал авангард. Социальный театр современности – в его структуре, способе производства и фокусе на реальном – отражает существо другого времени, с его тяготением к демократичности и открытости всех процедур, со стремлением к сохранению прав разных Других.

Междисциплинарность социальных проектов в театре тоже отчасти предсказывается Керженцевым, исходящим из необходимости разрушения цеховых границ и встречи разных типов художников и не-художников на территории спектакля. «Счастливы <...> деятели театра, имея перед собой такие обширные возможности творческого объединения различных родов искусства вокруг сценической постановки. <...> В эпоху расцвета капитализма театр является перед нами не в виде синтеза искусств, а скорее в виде складочного места полежалого второсортного товара, сбываемого по сходной цене под маркой “искусства”»¹⁶. Если очистить цитату от характерных для большевистской риторики эпитетов, останется щеженная на советскую почву вагнерианская идея синтеза искусств, позволяющая участнику действия ощутить связь с другими и магию коллектива. Идея синтеза за несколько десятилетий трансформировалась в родившуюся в недрах американского неоавангарда идею междисциплинарности, поскольку перформанс мыслился как место встречи разных художников, сепаратно мыслящих и действующих, но сочиняющих общее в опоре на особенности друг друга, то есть учитывая Другого.

Завершая путешествие в мир идей Пролеткульта и современного понимания социального искусства, выросшего из концепций 1950–1970-х гг., выведем общие для этих разных во времени манифестов и практик параметры социального театра:

соучастие (зритель социального театра идет участвовать, а не наблюдать);

укорененность в локальном (благодаря привязке к конкретному месту усиливается желание местных участвовать в спектакле);

работа с горожанами/не-актерами (театр горожан не обучает профессии актера, а дает пространство для личного высказывания участника);

междисциплинарность;

совместное творчество зрителей и актеров («слияние»);

открытость подготовительного процесса;

горизонтальность связей между участниками (в кружке или в театре горожан все равны);

подготовка зрителя к спектаклю (образовательная деятельность, лекции, дискуссии, рефлексии, обсуждения);

вхождение театральных практик в систему образования;
иная архитектура театра или сайт-специфичность.

Открытие А.А. Богданова, выведившего суть пролетарской культуры из методов пролетарского труда, заключалось в том, что он предложил отождествлять между собой любую деятельность, поскольку она всегда сложена из одинаковых организующих или дезорганизующих человеческих усилий. Соответственно, в искусстве можно применять те же методы и практики, что и в любой форме труда, везде обнаруживая зародыши организованности коллектива. По Богданову, «эпохи культур» сменяют друг друга механически, путем вытеснения, вслед за изменением способа производства¹⁷. Эта мысль, близкая размышлениям о будущем человечества после «конца истории», то есть о цифровом будущем, заставляет думать о новых формах искусства.

Нас интересует не периодизация, предложенная Богдановым, но замеченная им связь между способом производства и типом культуры. Если допустить, что мы живем в эпоху посттруда, идеи безусловного базового дохода, прекарности (то есть состояния нестабильности, непредсказуемости, неуверенности в завтрашнем дне и отсутствия гарантий) представителей креативных профессий, слияния индустриального производства с творческими практиками и стремления к экологичной редукции потребления, то этим тенденциям соответствуют именно практики социального театра. Разомкнутые вовне, горизонтальные в производстве, дающие приоритет частному свидетельству в противовес большим нарративам, критичные по отношению к иерархиям, порождающие отношения, а не продукт, социальные проекты являются эквивалентом новым способам самоорганизации человека. Горожанин (или гражданин) реабилитируется сегодня именно на территории социального искусства, которое вовлекает его в сотворческую, политическую деятельность по переустройству мира. В этом смысле мы живем в эпоху нового витка социального утопизма, строящегося на иных основаниях, чем у теоретиков Пролеткульта. «Попытка использовать театр как модель гармонического общественного устройства столь же мифологична, как и утопические идеи производственников 1920-х гг., воспользовавшихся сценой для демонстрации на ней образцов будущего механизированного “рая”. Но в утопизме обеих концепций не было ничего зловредного; их ложный социальный пафос был вполне бескорыстен; театру же они открывали новые перспективы»¹⁸. В утопизме

сегодняшних социальных практик видна перспектива для общества, пересобирающего себя через соучастие. И даже если принять во внимание крошечный процент арт-проектов по отношению к другим видам общественной деятельности, ложным этот утопизм называть не хочется. Что он дает театру как искусству – покажет будущее. Что он дает людям – показывает настоящее.

- ¹ *Титова Г.В.* Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995. С. 7.
- ² *Бишоп К.* Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018. С. 8.
- ³ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 7.
- ⁴ *Керженцев П.М.* Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 32.
- ⁵ *Серто де М.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 191.
- ⁶ *Керженцев П.М.* Указ. соч. С. 52.
- ⁷ *Евреинов Н.Н.* Демон театральности // Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 43.
- ⁸ *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- ⁹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: АСТ, 2019. С. 25.
- ¹⁰ *Фрейре П.* Педагогика угнетенных. М.: Радикальная теория и практика, 2019.
- ¹¹ *Горлатова Е.* Театр горожан – это театральная педагогика? // Театральная педагогика.рф. URL: http://театральнаяпедагогика.рф/about_teatr_gorozan. Дата обращения: 12.08.2023
- ¹² *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни. СПб.: Алетейя, 2000. С. 32.
- ¹³ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 12.
- ¹⁴ *Бишоп К.* Указ. соч. С. 8.
- ¹⁵ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 8–9.
- ¹⁶ *Керженцев П.М.* Указ. соч. С. 32.
- ¹⁷ *Богданов А.* Всеобщая организационная наука (Тектология). Ч. 1. Л.; М.: Наука, 1925. 300 с. URL: <http://elib.fa.ru/oldbook/Bogdanov1.pdf/view>. Дата обращения: 10.08.2023
- ¹⁸ *Титова Г.В.* Указ. соч. С. 12.