

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-175-186
EDN UTDCCH
УДК 792.075+792.03

К. Н. Матвиенко
Филиал Российского государственного института сценических искусств —
«Балтийская Высшая школа музыкального и театрального искусства»,
Калининград, Россия
ORCID: 0000-0003-4725-3550

Театрализация жизни как способ ее преобразования в авангардных практиках В. Э. Мейерхольда и в современном социальном театре

АННОТАЦИЯ

Идеи и открытия конструктивистских практик В. Э. Мейерхольда и его современников во многом определили установки и техники актуального социального театра. Нацеленность конструктивистов на жизнестроительство в высшей степени близка философии социального театра, базирующегося на идее потенциальной возможности менять мир к лучшему. Стремление искусства 1920-х сделать сцену демократичной площадкой для диалога между людьми и свободного самоосуществления личности, которая получает возможность быть услышанной, характерно и для исходных положений и новых практик социального театра. Тенденции современности во многом соотносятся с принципами их косвенных предшественников — с идеями и практиками русского авангарда. Но очевидны и отличия: утопизм раннесоветских художников и прагматический идеализм деятелей социального театра современности — не одно и то же. Сходясь в понимании театра как искусства, способного менять жизнь, эти два феномена также и различаются: время не просто внесло коррективы, но существенно изменило политическую повестку. Социальная ориентация театра, возникающая в разные исторические моменты, влияет как на место театра в общественной жизни, так и на его язык. Жизнетворчески заряжая свою деятельность в искусстве, создатели таких проектов неизбежно размыкают привычные границы спектакля в сторону более реальной, чем условная рамка, структуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мейерхольд, советский авангард, конструктивизм, социальный театр, партиципаторное искусство, форум-театр, утопия.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-175-186

EDN UTDCCH

УДК 792.075+792.03

Kristina N. Matvienko

Kaliningrad Branch of the Russian State Institute of Performing Arts —

Baltic Higher School of Music and Theatre Art,

Kaliningrad, Russia

ORCID: 0000-0003-4725-3550

Theatricalization of Life as a Method of Transformation in the Avant-Garde Practices of Vsevolod Meyerhold and Contemporary Social Theatre

ABSTRACT

The ideas and innovations of Constructivist practices by Vsevolod Meyerhold and his contemporaries have significantly influenced the techniques and approaches of contemporary social theatre. The Constructivists' focus on life-building closely aligns with the philosophy of social theatre, which is grounded in the potential to change the world for the better. The 1920s' drive to make the stage a democratic space for dialogue and free self-expression, allowing individuals to be heard, also mirrors the foundational principles and new practices of social theatre. Modern tendencies often relate to the principles of their indirect predecessors — the ideas and practices of the Russian avant-garde. However, distinctions are evident: the utopianism of early Soviet artists and the pragmatic idealism of contemporary social theatre practitioners are not the same. While both movements share a belief in theatre as an art form capable of transforming life, they also differ significantly; time has not only introduced corrections but has profoundly altered the political agenda.

The social orientation of theatre, emerging at different historical moments, influences both its place in public life and its language. By infusing their artistic activities with life-creating energy, the creators of such projects inevitably expand the traditional boundaries of performance, moving toward a more concrete structure, rather than a purely conventional framework.

KEYWORDS

Meyerhold, Soviet avant-garde, Constructivism, social theatre, participatory art, forum theatre, utopia.

АВАНГАРД 1920-х И СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР 2000-х: ОДИНАКОВО РАЗНЫЕ

Именно исторический авангард, русский прежде всего, как пишет Э. Фишер-Лихте, первым осознает и создает спектакль как ситуацию встречи актеров и зрителей, «в которой открываются свободные игровые пространства, вызывающие к жизни не инсценированные, не запланированные модели поведения, действия и события» [1, с. 7]. Для практик современного социального театра ситуация, как то, что содержит в себе потенцию к изменчивости и взаимодействию между играющим и наблюдающим, но и шире — потенцию к изменению реальности, является ключевым понятием. О близости перформативных практик отечественного андеграунда 1980-х к авангарду говорит Е. Ю. Андреева, указывая на «совместное участие и первоначально призванных актеров, и публики, как характерную особенность и того, и другого» [2, с. 91].

Проекция авангарда, а конкретно — конструктивистских опытов В. Э. Мейерхольда, на социальные практики в искусстве, в театре в частности, представляется крайне продуктивной.

Перед нами два важнейших исторических момента или феномена. Один — эстетический порыв 1920-х годов, связанный с желанием выйти за пределы собственно искусства в область жизнестроительства с целью воплощения коммунистической утопии. Другой — социальный поворот 1990-х, вызванный стремлением художников делать нечто более реальное или прикладное, чем искусство, то есть влиять на социум и решать его проблемы, в частности инструментами театра. И там, и там театр как искусство подвергнут атаке извне — жизнетворческой энергии новой реальности или повестки, которая продиктована меняющимся общественно-политическим климатом. В первом случае мы имеем дело с неосуществленной утопией, возникшей в условиях скудного быта 1920-х и стремившейся этот быт пересоздать, чтобы «через изменение механики жизнедеятельности вывести человека на качественно новый уровень» [3, с. 13]. То есть, как пишет Е. Деготь, «рекламируется идея абсолютной трансформации» [4, с. 82].

Во втором случае перед нами — желание преодолеть отчуждение в обществе, превратить зрителя из потребителя в участника, чувствующего ответственность за других и право голоса. Для сегодняшнего социально ответственного дизайна, работающего с проблемными зонами жизни человека, характерна инициатива снизу и горизонтальность связей между людьми внутри комьюнити или вне его [3, с. 13].

В целом для социальных практик в искусстве принципиальна идея демократичности искусства и идея равенства людей как базовый принцип устройства мира. Театр в таком случае становился лабораторией по изменению реальности через демократичные, критические, переизобретающие инструментарий и материал формы. В 1920-е в разных видах искусства — фотографии, кино, документальной литературе, архитектуре и дизайне — также проводился лабораторный «эксперимент по формированию нового субъекта» [5, с. 18]. Так,

в фотографии появляется идея длительного наблюдения, которое, как считает исследователь, «придает этому процессу открытость и незавершенность, допускающие возможность реструктурирования, дополнения, включения в другие, более широкие ряды, и, следовательно, переосмысления» [5, с. 18]. В сценографии, или, точнее, в пространственном измерении спектакля, конструктивистское стремление выражалось не столько в конкретных, четко определенных стилевых формах, сколько в стремлении «...преодолеть в театральном представлении время и пространство, воспроизвести в театре движение жизни» [6, с. 31], пишет исследователь о польском авангарде, но эта формулировка универсальна для конструктивизма в целом.

Движение жизни и влияние на жизнь, внедрение в нее — два движка авангарда 1920-х и социальных практик в театре современности. Именно поэтому есть смысл свести и сопоставить опыт русского авангарда и современного социального театра — в них есть общий корень, базирующийся на идее потенциального влияния искусства на жизнь и, соответственно, иного положения искусства в системе нужд и потребностей человека и общества. Деконструируя уже существующие методы создания спектакля с тем, чтобы понять, пишет Н. В. Песочинский, как устроено целое и как оно работает, авангардисты спровоцировали «процесс разрушения стереотипов или включения понятий в новые контексты» [7, с. 13]. Деконструкция затронула глубинные механизмы взаимодействия спектакля и зрителя и, возвращаясь к идее Фишер-Лихте, помогла создать ситуацию, в основе которой — взаимный, телесный, включенный или партиципаторный диалог.

Во многом эти два феномена сходятся в определенных параметрах, давая нам возможность видеть ресурс в открытиях деятелей русского авангарда и Мейерхольда в первую очередь. Но также важно оценить и различия: в целеполагании, в идеологических установках, в эстетических пристрастиях и методах создания спектаклей — между программными идеями Пролеткульта, деятельностью конструктивистов и Мейерхольда, с одной стороны, и социальными проектами 2000–2020-х, с другой. Это сравнение кажется продуктивным для понимания природы социальных поворотов, которые время от времени происходят в истории искусства.

Внутри театра, пишет Г. В. Титова в книге «Творческий театр и театральный конструктивизм», всегда происходит борьба двух концепций: желание художников стереть «профессиональную грань между сценой и зрителем» и воля «к профессиональному учету сценических законов, к конструктивной соподчиненности всех слагаемых синтетической театральной культуры» [8, с. 11]. Либо разрушить институт театра как таковой, либо отстаивать его суверенные права — так видится исследователю основное напряжение между двумя концепциями, каждая из которых имеет отношение к социальному утопизму, ложному, как полагает Титова, но вполне бескорыстному и открывающему театру новые перспективы [8, с. 12]. Но именно в этих двух точках — 1920-х, выросших на открытых ранее, на рубеже XIX–XX веков, идеях в области философии искусства, и современности, в своих передовых техниках актуализировавшей

идею полезности искусства, развернутого к обществу и отказывающегося быть герметичным, — мы можем видеть слияние этих двух противоборствующих аспектов. Также парадоксально, динамически и диалектически, они сливались и в практике Мейерхольда. Титова описывает русскую национальную идею в области театра как постоянное перекрещивание этих двух традиций и отмечает, что «поиски театральной специфичности — поэтики сценического искусства — неизбежно отсвечивали задачей, по-толстовски сформулированной Станиславским, — “сближать людей между собой, служить любви и природе, красоте и богу”. Но пример Мейерхольда демонстрирует и <...> объективную неизбежность на данном историческом витке отхода от программы, предполагавшей вернуть театр к его этимологической дефиниции — зрелища — к собственно театру. От действия, самотворимого всенародного праздника, где исполнитель и зритель, стихийно меняясь местами, образуют синкретический феномен театрализованной жизни, — к осознанию собственно театральной материи и ее структурообразующих начал» [8, с. 12]. В практике Мейерхольда аналитические поиски «корня театральности» сопрягались с пониманием театра как искусства, которое, по выражению режиссера, «в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство» [8, с. 12]. Для современного контекста важно соотношение эстетики и прагматики социального проекта: каково оно и как эстетика, или, иными словами, театрализация, влияет на реальность. Связующим звеном для этих двух исторически закрепленных за конкретными десятилетиями тенденций являются некоторые идеи авангардистов 1920-х годов, в частности Мейерхольда и конструктивистов-производственников, представляющиеся богатейшим ресурсом и для сегодняшних практик социально ориентированных художников.

ТЕАТР КАК ИНСТРУМЕНТ СОЦИАЛЬНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Деятели Пролеткульта театр казался самым действенным из искусств: программа «Творческий театр», эстетическая формула русской сцены эпохи военного коммунизма [8, с. 12], проложила дорогу дальнейшим экспериментам в области сращения театра и жизни, которые были воплощены в полной мере в практике конструктивистов и Мейерхольда периода конструктивизма. Как пишет Титова, достижения 1920-х имели предысторию и платформу, уходящую корнями в рубеж XIX–XX веков. Речь в первую очередь об идеях символистов (конкретно — Вяч. Иванова [9, с. 44]), которые видели будущее за соборным действием, дионисийским по сути и коллективным по форме, хотя сохраняющим индивидуальность каждого участника. Коротко говоря, в идеях Пролеткульта, изложенных П. М. Керженцевым в начале 1920-х [10], усвоены и трансформированы в соответствии с веянием времени символистские мечты о «хоровом» единстве, о театре как очаге творческого самоопределения народа [9, с. 50] и деле, необходимом и естественном для людей, то есть избавившемся от герметичности, развлекательности и созерцательного ха-

рактера. И символист Иванов, и пролеткультовцы видят в занятиях театром потенциал демократичности, равенства, соучастия и политической свободы, которую советские идеологи видят уже в жестко определенном ключе, но важен сам принцип — театра как места, доступного для всех и подразумевающего творческое участие каждого, а не места «творческой работы для группы немногих» [10, с. 67]. Этот ген и унаследует будущий социальный театр.

ЭСТЕТИКА И АНТИЭСТЕТИКА

Объявленная Мейерхольдом в 1920 году программа «Театральный Октябрь» призывает покончить с аполитичностью: имея в виду политичность революционного толка, режиссер внедряет в ткань спектаклей антитеатральные элементы и аттракционы. Описывая этот период творчества Мейерхольда, начинающийся с «Мистерии-буфф» и кончающийся закрытием Театра РСФСР-1 и увольнением режиссера с должности заведующего ТЕО Наркомпрос, К. Л. Рудницкий отмечает, что, разделяя пафос революционеров от искусства и их стремление вслед за социальной революцией сделать революцию в искусстве, Мейерхольд как практик ищет эстетические средства воплощения этих идей [11, с. 237]. И находит: сначала в голой политичности «Зорь» и плакатности «Мистерии-буфф», затем в конструктивистском решении пространства, в биомеханике и в монтаже как способе компоновать спектакль. В целом период 1920-х, вплоть до «Хочу ребенка» по пьесе левовца С. М. Третьякова, отмечен тесной связью с политической повесткой времени и теорией и практикой конструктивистов, которые своими открытиями и самой системой ценностей питали творческий гений Мейерхольда.

Характер нового театра видится и Мейерхольду как действенный, преобразующий быт, трансформирующий реальность. Конструктивизм как раз и порывает с герметичностью искусства (пассивного, а значит — нецелесообразного) и идет в сторону активного действия. Но Мейерхольд остается в рамках искусства театра — осваивая и разделяя в целом идеи конструктивистов, он осуществляет их на территории спектакля, радикально меняя его материал, структуру и характер игры в нем. Еще по поводу «Норы» (1921) сказано: «<...> мы всегда идем от земли, от материала (вне зависимости от того, каков он), через его преодоление и организацию»¹. То есть программные утверждения ценности реального материала, функциональности среды (у конструктивистов) или факта (у ЛЕФ), разработки производственников в области организации труда физически здоровых тел, политически окрашенные призывы Пролеткульта к демократизации театра через развитие самостоятельности, наконец, сама по себе идея равенства, принципиальная для революции, — весь корпус идей в области переустройства жизни в новом советском государстве, сочиняемый самыми передовыми и радикальными художниками-утопистами, адаптировался Мейерхольдом применительно к театру, его языку

¹ Цит. по: [11, с. 260].

и художественным средствам. Или, как писал критик А. Мацкин, сознательное опрошение средств и среды (речь о «Великодушном рогоносце», художница Л. Попова, 1922) было следствием того, что демократизм революции «Мейерхольд понимал как процесс уравнительный и пытался из этого извлечь новые нормы поэзии» [12, с. 5–6].

Идеология жизнестроительного вектора встречалась с глубоким пониманием природы театра и любви режиссера к подлинным корням этой природы, к игре, которая никогда не скрывает, что она — игра. В этом смысле переустройство общества его интересовало далеко не так сильно, как современных деятелей социального театра. В этом — разница между одним и другими. Но методология создания нового театра, разрабатываемая Мейерхольдом в 1920-е годы, невероятно близка принципам устройства социального театра современности.

ПОЛЕЗНОЕ: НЕСКОЛЬКО ТЕЗИСОВ ИЗ КОНСТРУКТИВИСТОВ

«Театр должен превратиться в фабрику квалифицированного человека», — пишет Борис Арватов и мечтает о том, чтобы сделанные в сценической лаборатории открытия в области материала, света, линии, объема и так далее можно было «переносить в жизнь, пересоздавая наш общественный, реальный быт» [13, с. 85]. Лабораторией по изучению фундаментальных свойств пространства, времени и человеческого тела внутри пространства и времени был немецкий «Баухауз», а в 1950-х — американский «Блэк Маунтин колледж», где разрабатывалось искусство перформанса в опоре на реальные тела, пространство и время и где Джон Кейдж практиковал отсутствие насилия по отношению к материалу. Генерально этот принцип распространяется и на практики социального театра — и потому, что исторически они опираются на экспериментальное крыло в истории искусства XX века, и потому, что сама по себе идея изобретать всегда заново метод и способ обращения с реальным материалом, даже если этот материал — человеческий опыт, свидетельство, документ, свойственна практикам социального искусства, поскольку в своей работе они опираются на реальных горожан, реальные комьюнити, реальную среду и истории. Как пишет Клэр Бишоп, исследовательница партиципаторного искусства, основной принцип такого рода проектов — участие в них людей в качестве ключевого художественного медиума и материала [14, с. 10]. Социальный театр в данном случае становится если не фабрикой, то лабораторией по возвращению человеку, особенно уязвимому или лишенному прав, субъектности.

Тезис конструктивистов о социально осмысленном художественном труде [15] уходит к идеям А. А. Богданова, марксиста и создателя пролеткультовской идеологии, а конкретно — к идее отказа от специализации видов человеческой деятельности как того, что ведет к отчуждению в обществе [16, с. 254]. Отсюда происходит и желание убрать из обихода профессию художни-

ка или писателя, что неоднократно возвещают в своих манифестах левовцы: писатель должен работать на производстве или в полях, и, напротив, у рабочего должна быть возможность играть по вечерам в самодеятельном театре, основанном на его, рабочего, опыте, а не на имитации профессионального театра. Искусство должно удовлетворять потребностям быта, а не глаза, считают конструктивисты [13], и перестать носить прикладной характер. Именно в философии современного прикладного театра (applied theatre — одно из имен социального театра) звучит необходимость делать спектакль для чего-то или для кого-то или, точнее, вместе с кем-то — если это уязвимая или лишенная прав группа населения, то спектакль делается для того, чтобы голос этих людей был услышан, их проблемы стали видимыми для всех и, возможно, у проекта был бы реальный результат, выходящий за пределы собственно спектакля. В этом смысле театрализация служит способом сделать видимым чей-то конкретный опыт, но не только — в таких технологиях социального театра, как форум-театр, например, проигрывание ситуаций на сцене и их корректировка зрителями, которые вольны предложить свой сценарий развития событий, становятся инструкцией для жизни. Изобретенный Аугусто Боалем форум-театр мыслился как метод изменения неблагоприятных политически и социально ситуаций. Возвращаясь к Богданову и в целом к корпусу идей в области переустройства русского миропорядка начала XX века, можно отметить глубинное сходство их и идей современного социального театра в поле методического подхода к решению проблемы. Только через изменение метода работы можно изменить и конкретную ситуацию социального неблагополучия или доступности культуры. Пролеткультовцы и производственники-конструктивисты говорят о том, что новая культура должна делаться руками новых людей, взамен идеи о том, что старую культуру нужно адаптировать к новым людям. Теоретики и практики современного социального театра в целом следуют слогану инклюзии: ничего о нас без нас.

«Искусство — выражение свободы человека-творца-производителя», — заявляет В. Тихонович в 1922 году [17]. В биомеханике материалом игры актера (его работы) является сам актер. «В силу этого, — говорит Мейерхольд, — мы имеем явление, когда в одном лице сосредоточены и материал и конструктор его» [18, с. 46]. Важен сам принцип тождества — между реальным телом человека, которое не бывает некрасивым, нужно лишь уметь его «носить», и его сценической версией. И предметы, и снаряды для игры актера, и конструкция, и прозодежда подлинны в своей фактуре и динамике — все вместе они представляют собой рабочее место для артистов, оголенность которых требовала уверенного и согласованного мастерства. Используя все окружающее его функционально, артист так же функционально относится и к своему телу, правильно и эффектно размещая его в пространстве (хореография, рисунок движения) и времени (ритм). Отсюда и полезность конструктивистских установок для жизни: как биомеханика позволяла актеру грамотно использовать свое тело, так и человек, изучивший механизм своей физиологии, может правильно и целесообразно расположиться в новой городской жизни.

В социальном театре тождество между личностью, горожанином или актером, и персонажем существенно и принципиально, потому что, как правило, зритель имеет дело с действием или рассказом от первого лица. В предметах, в создаваемой среде или в используемой одежде может возникать не только сугубо игровой, но и социальный смысл: так, в «Дыхании» Кэти Митчелл актеры крутили педали велосипедов, чтобы восполнять энергию, затраченную на обслуживание спектакля. В «Диалоге» Романа Феодори главный «донор» истории Нурбек Батулла и двое музыкантов-участников используют личные предметы — кувшин для омовения, аутентичный музыкальный инструмент, поскольку это их истории, их жизнь, их близкие, диалог с которыми является предметом спектакля. В «Квартире. Разговоры» Бориса Павловича квартира на Мойке повторяет очертания и быт квартиры, в которой собирались обэриуты, но также является обжитым безопасным пространством для участников, людей с расстройствами аутистического спектра. Во всех этих пространствах актер становится неким инженером, самостоятельно прокладывающим уникальную траекторию своего движения или действия. В социальных спектаклях этот актер-человек производит еще и некую модель желаемого устройства мира — как если бы мы действительно верили в то, что если производство спектакля является экологичным и эта экологичность демонстрируется зрителям, будучи вшита в сам процесс сценического действия, то и мир вдруг улучшится и станет более экологичным.

Художника конструктивисты видят координатором производства, обладающим — полагают Варвара Степанова и Любовь Попова — всеохватывающим отношением к своему труду, понимающим ценность любого вида художественного труда в любой области, интересующимся и проектированием, и всеми этапами создания и реализации продукции [19, с. 134]. В социальном театре режиссер принципиально выступает за свое равенство с другими участниками: он питается изобретениями других, его композиционная задача во многом заключается в том, чтобы сочинить спектакль из того, что ему приносят участники, из тех дарований, умений, свидетельств, которые они открывают в процессе создания театра. В этом равенстве укоренен не только принцип демократии, который чисто политически важен для социального театра, но и прагматика — театр горожан, например, часто слагается из найденного, из обнаруживаемого в процессе коммуникации. Отсюда — понимание ценности театра для жизни, поскольку инструменты театра могут быть перенесены на жизнь, спровоцировать изменения в ней и напомнить человеку, что он человек действующий, а не пассивный.

У конструктивистов были далеко идущие планы: они мыслили свою деятельность как всеохватную, распространяющуюся на все области жизни. «Идеология должна создать себе потребителя — через организацию быта, только тогда она жизнеспособна» [19, с. 44]. Переделывая культуру, разрушая старые формы культуры, отказываясь от искусства как отдельно существующей категории, конструктивисты проектировали будущее. Иначе говоря, видели себя универсальными советниками государства. В социальном театре

будущее тоже пересоздается — только через конкретные практики и форматы, например, театр горожан потенциально может порождать фигуру соавтора-участника вместо зрителя-потребителя. Кроме того, в идеологическом анамнезе социального театра — участие художников или теоретиков в работе государственных структур или больших корпораций. В книге Бишоп есть целая глава «Случайные лица: АРГ и комьюнити арт», посвященная художественным интервенциям в корпорации с целью пролонгированного влияния на общество [14, с. 260]. Французский культуролог Мишель де Серто, чьи труды, посвященные обыденности и городскому пространству, являются чрезвычайно важными для социальных практик в искусстве, в 1970-х был приглашен в отдел научного исследования при Минкульте Франции для того, чтобы разрабатывать проект «Конъюнктура, синтез и перспективное развитие». Утопическое мышление, свойственное конструктивистам, которые придумывали для искусства и для жизни общие, по сути, рецепты радикального реформатирования, характерно и для деятелей социального театра — разница в том, что последние действуют всегда снизу, через внутренний подрыв существующего статус-кво, через вторжение в привычное и несправедливое прокрустово ложе социальных паттернов, через работу с конкретным потребителем, который, проходя театр как тренажер, становится гражданином.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Е. Ю. Новый театр «Новых художников» и русский авангард // *Художественная культура*. 2022. № 3. С. 86–113. DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-86-139.
2. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности/под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Издательство «Канон-плюс»: Международное театральное агентство «Play&Play», 2015. — 376 с.
3. Старусева-Першеева А. Д., Шевцова О. В. Социальный дизайн как инструмент практики жизнестроительства // *Art & Cult (Артикульт)*. 2020. № 2 (38). С. 6–15. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-6-15.
4. Деготь Е. История русского искусства. М.: Трилистник, 2000. — 223 с.
5. Фоменко А. Н. Документальный эпос и жизнестроительный проект авангарда // *Art & Cult (Артикульт)*. 2022. № 4 (48). С. 17–26. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26.
6. Попова А. В. Романтизм и конструктивизм в польском театре 1920-х — 1930-х годов // *Art & Cult (Артикульт)*. 2024. № 2 (54). С. 30–40. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40.
7. Песочинский Н. В. Назад к Островскому: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2023. № 1. С. 10–26. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26.
8. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПбГАТИ, 1995. — 255 с.
9. Иванов В. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 37–50.
10. Керженцев П. М. [Лебедев П. М.]. Творческий театр. Пг.: Государственное издательство, 1923. — 234 с.
11. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. — 527 с.
12. Мацкин А. Вахтангов, старая и новая «Турандот» // *Театр*. 1963. № 12. С. 5–6.
13. Арватов Б. Искусство и классы. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. — 85 с.
14. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C Press, 2018. — 528 с.
15. Жемчужный В. Алексей Ган. Конструктивизм // *Зрелища*. 1922. № 9. С. 8.

16. Богданов А. А. Вопросы социализма // Богданов А. А. Вопросы социализма: Работы разных лет / под ред. Л. И. Абалкина. М.: Политиздат, 1990. С. 295–356.
17. Тихонович В. Ступени театра. Очерк 1-й. «Рогоносец» и аналитический театр // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 4–5.
18. Мейерхольд В. Э. Актер. Положение об актере, выпускаемом ГЭКТЕМАСом при Театре им. В. Мейерхольда // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 46–51.
19. Степанова В., Попова Л. Записка к Дирекции ситценабивной фабрики (1924) // Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. М.: Фонд Русский авангард, 1999. — 430 с.

REFERENCES

1. Andreeva E. Yu. *Novyj teatr "novykh khudozhnikov" i russkij avangard* [The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2022, no. 3, pp. 86–113. DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-86-139.
2. Fischer-Lichte E. *Estetika performativnosti* [The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics]. Ed. by Trubochkin. Moscow: Ikanon Plus: Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo "Play&Play", 2015. 376 p.
3. Staruseva-Persheva A. D., Shevtsova O. V. *Sotsialny dizain kak instrument praktiki zhiznestroitel'stva* [Social Design as a Tool for Life-building Practice]. *Artikult*. 2020, no. 2 (38), pp. 6–15. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-6-15.
4. Degot E. *Istoria russkogo iskusstva* [The History of Russian Art]. Moscow: Trilistnik, 2000. 223 p.
5. Fomenko A. N. *Dokumentalnyj epos i zhiznestroitelnyj proekt avangarda* [The Documentary Epic and the Avant-Garde Project of Life Building]. *Articult*. 2022, no. 4 (48), pp. 17–26. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26.
6. Popova A. V. *Romantizm i konstruktivizm v polskom teatre 1920–1930-h godov* [Romanticism and Constructivism in the Polish Theatre of the 1920s — 1930s]. *Articult*. 2024, no. 2 (54), pp. 30–40. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-2-30-40.
7. Pesochinsky N. V. *Nazad k Ostrovskomu: dekonstruktsija postanovki klassiki v rezhisserskom teatre 1920-h godov* ["Back to Ostrovsky": Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 10–26. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26.
8. Titova G. V. *Tvorcheskij teatr i teatralnyj konstruktivizm* [Creative Theatre and Theatrical Constructivism]. Saint Petersburg: SPbGATI, 1995. 255 p.
9. Ivanov V. I. *Predchuvstviya i predvestiya. Novaja organicheskaja epokha i teatr budushego* [Premonitions and Omens: The New Organic Era and the Theatre of the Future]. In: *Ivanov V. I. Rodnoe i vselenskoe* [Native and Universal]. Moscow: Respublika, 1994, pp. 37–50.
10. Kerzhentsev P. M. [Lebedev P. M.]. *Tvorcheskij teatr* [Creative Theatre]. Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. 234 p.
11. Rudnitsky K. L. *Rezhisser Meyerhold* [Director Meyerhold]. Moscow: Nauka, 1969. 527 p.
12. Matskin A. *Vakhtangov, staraja i novaja Turandot* [Vakhtangov, Old and New Turandot]. *Teatr*. 1963, no. 12, pp. 5–6.
13. Arvatov B. *Iskusstvo i klassy* [The Art and Classes]. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. 85 p.
14. Bishop C. *Iskusstvennyj ad. Participatornoe iskusstvo i politika zritel'stva* [Artificial Hell. Participatory Art and the Politics of Spectatorship]. Moscow: V-A-C Press, 2018. 528 p.
15. Zhemchuzhny V. *Alexey Gan. Constructivism* [Alexey Gan. Constructivism]. *Zrelischa*. 1922, no. 9, p. 8.
16. Bogdanov A. A. *Voprosy socializma* [Questions of Socialism]. In: *Bogdanov A. A. Voprosy socializma: Raboty raznykh let* [Questions of Socialism. Works from Various Years]. Ed. by L. I. Abalkin. Moscow: Politizdat, 1990, pp. 295–356.
17. Tikhonovich V. *Stupeni teatra. Ocherk 1. "Rogonosets" i analiticheskij teatr* [Stages of Theatre. First Essay. Rogonosets and Analytical Theatre]. *Hermitage*. 1922, no. 6, pp. 4–5.

18. Meyerhold Vs. E. *Actjor. Polozhenie ob actjore, vypuskaemom GEKTEMASom pri Teatre im. Vs. Meyerholda* [Actor. The Position of the Actor in the GEKTEMAS Program at the Meyerhold Theatre]. In: Meyerhold. *K istorii tvorcheskogo metoda: Publikatsii. Statji* [Meyerhold. On the History of the Creative Method. Publications. Articles]. Saint Petersburg: KultInformPress, 1998, pp. 46–51.
19. Stepanova V., Popova L. *Zapiska k Direktsii sitcenabivnoy fabriki (1924)* [The note to the Management of the Printwork Factory (1924)]. In: Lavrentyiev A. N. *Varvara Stepanova*. [Varvara Stepanova]. Moscow: Fond Russky Avant-garde, 1999. 430 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Матвиенко Кристина Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства и общенаучных дисциплин факультета сценических и экранных искусств Филиала Российского государственного института сценических искусств — «Балтийская Высшая школа музыкального и театрального искусства».

E-mail: kristina.matvienko@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4725-3550

ABOUT THE AUTHOR

Kristina N. Matvienko — Cand. Sc. in Art History, Associate Professor of Production Department and General Scientific Disciplines of the Performing and Screen Arts Faculty in Kaliningrad Branch of the Russian State Institute of Performing Arts — Baltic Higher School of Music and Theatre Art.

E-mail: kristina.matvienko@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4725-3550

Статья поступила в редакцию: 10.07.2024

Отредактирована: 23.07.2024

Принята к публикации: 31.05.2024

Received: 10.07.2024

Revised: 23.07.2024

Accepted: 31.07.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Матвиенко К. Н. Театрализация обыденности как способ преобразования жизни. Значение авангардных практик В. Э. Мейерхольда для современного социального театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 3. С. 175–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-175-186

EDN UTDCCH

FOR CITATION

Matvienko K. N. Theatricalization of Life as a Method of Transformation in the Avant-Garde Practices of Vsevolod Meyerhold and Contemporary Social Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 3, pp. 175–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-3-175-186

EDN UTDCCH