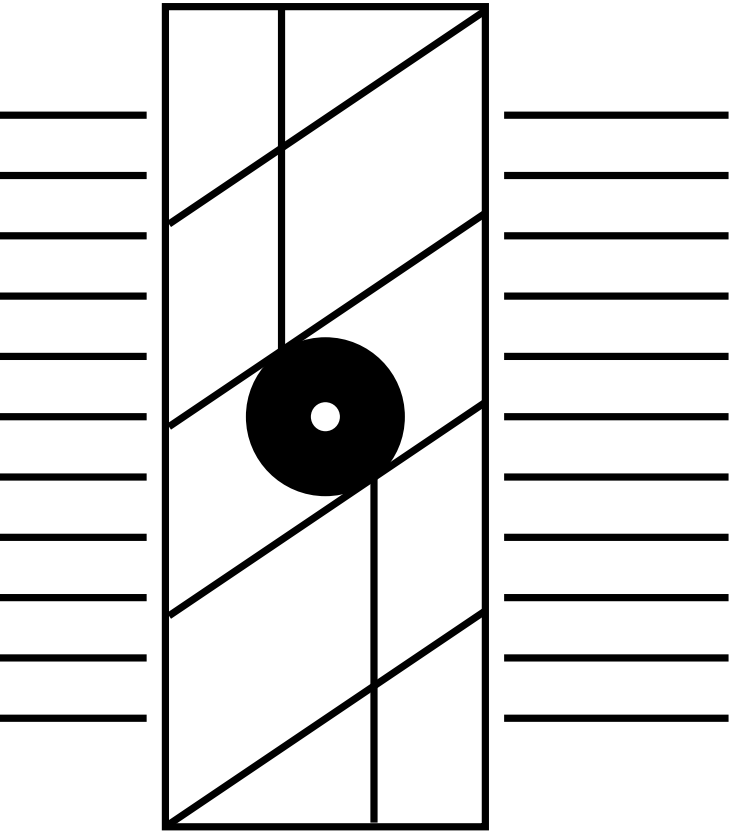


ИСТОРИЯ **ЗВУКА**



ВАЛЕРИЙ ЗОЛОТУХИН

Голос и воск

Звучащая
художественная
речь в России
в 1900–1930-е годы:
поэзия, звукозапись,
перформанс



Новое
Литературное
Обозрение

Москва 2024

УДК [821.161.1-1:79](091)«190/192»
ББК 83.3(2=411.2)61-45 + 85.364.03(2=411.2)61
3-81

Редактор серии
Евгений Былина

Золотухин, В.
3-81 **Голос и воск. Звучащая художественная речь в России в 1900–1930-е годы: поэзия, звукозапись, перформанс / Валерий Золотухин.** – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – 256 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-2237-1

Звукозаписи, как и другие способы документации «живого» исполнения, часто противопоставляются самими событиями как лишенные аутентичности артефакты. Книга Валерия Золотухина стремится опровергнуть эту логику; исследуя традиции и практики поэтической декламации в России начала XX века, автор предлагает новаторский взгляд на историю литературы и перформативных искусств сквозь призму медиатеории. Опираясь на многолетнее изучение аудиальных архивов и уделяя внимание обзору новаторских исследований звучащей литературы, Золотухин анализирует пограничные перформативные жанры (например: агитационный самодеятельный театр и коллективная декламация), а также эволюции техник слушания в один из наиболее интенсивных периодов истории западноевропейской культуры. В результате перед нами оригинальная работа на стыке филологии, исследований перформанса и медиа, которая предлагает не прочесть, а услышать историю русской литературы начала XX века. Еще одна задача, которую ставит перед собой автор, – пролить свет на механизмы культурной памяти. Ведь помехи и треск фонографического валика со временем стали условием для того, чтобы мы поверили в подлинность голосов из прошлого.

УДК [821.161.1-1:79](091)«190/192»
ББК 83.3(2=411.2)61-45 + 85.364.03(2=411.2)61

© В. Золотухин, 2024
© А. Бондаренко, дизайн, 2024
© ООО «Новое литературное обозрение», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарности	6
Предисловие	8
Глава 1. Поэтический перформанс в начале XX века и эмансипация художественного чтения	26
Глава 2. Институт живого слова: Сквозь кризис междисциплинарного эксперимента к новой дисциплине	65
Глава 3. В поисках новых форм коллективности: Коллективная декламация в театре и на эстраде	110
Глава 4. Кабинет изучения художественной речи и авторское чтение во второй половине 1920-х годов	135
Глава 5. Речевой эксперимент в театре Всеволода Мейерхольда	169
Глава 6. Опосредование памятью. Техники слушания литературных звукозаписей в 1920–1970-е годы	219
Список сокращений	244
Список архивных источников	245
Указатель имен	250

Благодарности

6 Моя работа над научными сюжетами, которые составили эту книгу, началась в 2009 году. Ее результаты были представлены в виде статей, в разные годы публиковавшихся в коллективных сборниках и журналах «Новое литературное обозрение», «Вопросы театра», «Шаги/Steps», Russian Literature, «Театр» и др., а также в виде докладов на конференциях, публичных лекций и т. д. Я признателен Владимиру Фещенко, Ирине Сироткиной, Константину Дудакову-Кашуро и многим другим коллегам, щедро делившимися со мной своими отзывами, замечаниями, критикой, и особенно моему научному руководителю в годы учебы в университете профессору РГГУ Вадиму Моисеевичу Гаевскому и его помощнице Ольге Андреевне Астаховой. Их участие, внимание, заинтересованность и юмор поддерживали меня все эти годы. С благодарностью посвящаю эту книгу памяти Вадима Моисеевича, скончавшегося в 2021 году.

Исследование звучащей художественной речи сопровождалось множеством встреч, некоторые из которых со временем переросли в дружбу. Я благодарен Виталию Шмидту, Софье Игнатьевне Богатыревой, Антону Рьянову за открытость и щедрость, с которой они делились со мною своими обширными знаниями и идеями. Я также признателен своим бывшим коллегам по Школе актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС Юлии Лидерман, Марии Неклюдовой, Варваре Склез, Александре Дунаевой, Жанне Васильевой

и другим за поддержку, содержательные беседы, совместную работу, наполненную смыслом и азартом. Многие идеи, высказанные в этой книге, были сформулированы в ходе подготовки курсов, посвященных звучащей литературе и перформативным искусствам, которые я читал в разные годы в РУДН, РГГУ, РАНХиГС, «Шанинке». Особенно ценным был для меня опыт преподавания на программе «Литературное мастерство» в Школе филологических наук НИУ ВШЭ. Я признателен за эту возможность руководителю программы Майе Кучерской и студентам, чьи вопросы и замечания заставляли по-новому взглянуть на предмет, а энтузиазм и заинтересованность вызывали желание продолжать работу. Огромную помощь в создании этой книги мне оказывали сотрудники библиотек и архивов. Я хочу отдельно поблагодарить коллектив Центральной научной библиотеки СТД РФ, Елену Игоревну Соколову (отдел рукописей Российской государственной библиотеки), Александра Рассанова (отдел аудиовизуальных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В. Даля), а также Веру Пильгун за помощь в работе с архивными материалами.

Февраль 2022 года прервал работу над книгой. Я признателен профессору Николаю Плотникову, участие которого создало условия для того, чтобы закончить ее и начать заново строить научные планы.

Звук в связи с художественными практиками на стыке словесных и перформативных искусств — центральная тема этой книги, однако исторические сюжеты и дисциплинарные рамки (филология, история и теория перформативных искусств, теория медиа) делают ее отличной от монографий, ранее выходивших в серии «История звука». Я ценю открытость редактора серии Евгения Былины и благодарен ему, а также редактору Марии Нестеренко за участие в подготовке этой книги.

В своей работе я многим обязан поддержке семьи: моей матери, жены и дочери. Книга наполнена отголосками бесед с Натальей Агаповой о партитурах, графическом дизайне, авангардной типографике и т.п. Я благодарен и за любопытство, и за терпение, с которыми она и наша дочь Зоя относятся к старым аудиозаписям — подчас весьма странным, — которые звучат в нашем доме. В этой книге я постарался объяснить свой интерес к историческому звуку и сделать его более доступным для читателей.

Предисловие

- 8** Настоящая книга посвящена различным художественным практикам, в центре которых находится звучащее слово. Период первой трети XX века, который в основном она охватывает, стал временем расцвета подобных практик как в России, так и в Европе. Это выразилось в повышенном внимании к авторскому чтению стихов в литературном быту, а также в стремительном развитии чтецкого искусства (поэтической декламации и исполнения прозы) как самостоятельного направления, экспериментах в сфере сценической речи в современном театре, появлении специально посвященных авторскому и исполнительскому чтению научных исследований, использовании звукозаписи для фиксации чтения писателями своих текстов.

Каждое из этих явлений, тесно связанных друг с другом, за сравнительно короткий промежуток времени проделало большой путь в своем развитии. Однако чтение поэтами-символистами своих стихов оставалось той точкой притяжения, к которой гораздо позже, в 1920-е и 1930-е годы, возвращались в своих размышлениях исследователи и практики звучащей художественной речи и театра. Нередко в центре этих размышлений оказывался Александр Блок. В эволюции «живого слова» в России большую роль сыграли собрания на «башне» Вячеслава Иванова, где Блок выступал со своими стихами (об этом см. главу 1). В первое десятилетие XX века

«башня» стала одной из главных «лабораторий» авторского чтения. И совсем короткий временной промежуток отделяет встречи на «башне» с ее домашними условиями и сравнительно узким кругом слушателей от первых выступлений футуристов, проходивших на эстрадных и театральных площадках (театров-миниатюр, кафе, лекториев и т.д.). Эти выступления тяготели к тому, что сегодня носит название поэтического перформанса, а в те годы поэтом Василием Каменским было названо «поэзией представления»¹.

Мало в чем схожие манеры авторского чтения Блока и Маяковского — двух поэтов, имена которых особенно часто будут встречаться в этой книге, — роднит одна важная особенность: глубокое и всестороннее влияние этих авторов распространялось на самые различные художественные практики, связанные со звучащим словом: от театра до чтецкого искусства.

К перформативным искусствам, о которых пойдет речь далее, относятся не только театр, авторское и исполнительское чтение, но также, например, устный фольклор, чье присутствие в культуре и повседневности усилилось в начале XX века благодаря гастролям носителей этих традиций, исследовательским экспедициям, звукозаписям, студиям, программы которых включали устную поэзию, и т.д. Характерной в этом смысле фигурой была собирательница и исследовательница устной поэзии Ольга Озаровская (1874–1933). Ее интерес был не только научным, но и художественным. Химик по первому образованию, помощница Дмитрия Менделеева, она выступала в 1900-х с художественным чтением, руководила в Москве собственной студией декламации, преподавала в различных институциях, связанных с «живым словом». Озаровская устраивала концерты носителей фольклорной традиции устной поэзии в крупных городах и записывала чтение былин во время своих экспедиций на Русский Север. Именно благодаря ей известность получила жившая под Пинегой сказительница Мария Кривополенова (1843–1924). Похожее совмещение теоретического и практического подхода характерно для многих героев этой книги. Это и подтолкнуло меня к тому, чтобы рассматривать

¹ Каменский В. Книга о Евреинове. Пг.: Изд-во «Современное искусство» Н.И. Бутковской, 1917.

связанные с «живым словом» художественные и исследовательские практики первой трети XX века в тесной взаимосвязи друг с другом.

Отношения между художественной практикой и ее исследованием включают в себя ситуации, когда то или иное художественное явление порождало закономерное стремление к его изучению. Так, например, впечатления от чтения Блоком собственных стихов стали импульсом для написания молодым лингвистом и стиховедом Сергеем Бернштейном¹ в 1921 году доклада «Голос Блока», позднее положенного в основу одноименной статьи. Это было первое в России исследование, посвященное индивидуальной манере чтения поэтом собственных стихов. Но вопрос о влиянии перформативных практик на гуманитарные науки может быть поставлен более широко. Особое внимание я уделяю ситуациям, когда те или иные концепции и методы, возникшие в связи с изучением поэтического перформанса, применялись в изучении литературы и искусства в целом. Так, например, происходило со взаимосвязанными категориями динамики и движения, которые в первые десятилетия XX века были выдвинуты в центр внимания теоретиками и практиками современного театра, танца и музыки, с одной стороны, и исследователями поэтики, в первую очередь Юрия Тынянова, Бориса Эйхенбаума и Сергея Бернштейна, с другой. В статье «О камерной декламации» Эйхенбаум вспоминал впечатления, вызванные впервые услышанным им авторским чтением Александра Блока на вечеру памяти актрисы Веры Комиссаржевской в 1910 году:

Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне *подается*, а не *разыгрывается* (здесь и далее в цитатах сохраняется курсив оригинала.—В.З.). Чтец мне помогал, а не мешал,

1 О С. Бернштейне см.: Богатырева С.И. Серебряный век в нашем доме. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2019. С. 98–176; Левин В. Сергей Игнатьевич Бернштейн. Некролог // Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1973. С. 515–520; Шилов Л.А. Голоса, зазвучавшие вновь: записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: РУСАКИ, 2004. С. 163–180.

как актер со своими «переживаниями», — я слышал слова стихотворения и его движения¹.

Это воспоминание относится к 1923 году, времени наиболее интенсивной работы Эйхенбаума над изучением звучащего стиха. Замечание о *движениях стихотворения* не только выпукло и ярко описывает индивидуальную рецепцию Эйхенбаумом поэтического перформанса. Оно отсылает к одному из итогов этой рефлексии — разработанным в начале 1920-х годов методологическим принципам, которыми будет пользоваться сам исследователь, а также его коллеги С. Бернштейн, Софья Вышеславцева и другие (см. главу 4 настоящей книги) в анализе как декламационных произведений, так и стиха в целом. Возник же этот принцип в тесной связи с осмыслением исполнения стихов как перформативной практики. Слова Эйхенбаума о движении стихотворения перекликаются с тем, как в первой половине 1920-х годов работал над шекспировским «Гамлетом» во МХАТе 2-м Михаил Чехов:

К тексту мы подошли, например, по-новому: через *движение*. (Я говорю не о смысле, не о содержании текста, но о способе произнесения слов со сцены.) Мы рассматривали звуковую сторону слова как *движение, превращенное в звук*. В том, что музыкальный звук вызывает в нас представление о движении, едва ли можно сомневаться. Мы слышим *жест*, зачарованный в нем. Такой же *жест* живет и за звуком человеческой речи, но мы не воспринимаем его с такой легкостью, как в музыкальном звуке: нам мешает смысловое, интеллектуальное содержание речи. Мы следим за тем, ЧТО говорит нам человек, и не замечаем того, КАК ЗВУЧИТ его речь. Отрешившись на время от содержания слышимых слов, мы начинаем улавливать их *звучание*, а вместе с ним и *жест*, скрытый за этим звучанием. Художественность речи определяется ее *звукожестом*, а не смыслом².

Подобные пересечения возникали в связи с мелодикой стихотворного текста, которая интересовала режиссера

1 Эйхенбаум Б. О камерной декламации // О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 514.

2 Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 1. С. 179.

Всеволода Мейерхольда и композитора Михаила Гнесина в период их совместной работы в петербургских театральных студиях в 1900–1910-е годы, а позднее оказалась предметом междисциплинарных исследований сотрудников Института живого слова. Можно также провести параллели между интересом к сказительству в фольклоре, рассказыванию как приему в чтецком искусстве, и интересом Бориса Эйхенбаума к сказу в прозе.

В необыкновенно продуктивном и для науки, и для искусства взаимообмене исследователи и художники занимались поисками ответов на общие вопросы. Но особую роль, если говорить конкретно о сфере «живого слова», этот взаимообмен сыграл в становлении русского формализма, научному наследию представителей которого в настоящей книге уделяется большое внимание. Изучение звучащей художественной речи стало важной вехой в его истории. Фактически именно формалисты, и в первую очередь Борис Эйхенбаум и Сергей Бернштейн, стояли за тем, что новая дисциплина — изучение звучащей художественной речи — утвердилась в течение 1920-х годов в качестве одного из направлений поэтики. Но она безусловно выходила за эти границы, захватывала смежные сферы, прежде всего исполнительские искусства. Результаты, достигнутые за десятилетие ее бурного развития, с 1920 по 1930 год, актуальны и сегодня.

Взаимообмен между художниками и исследователями, о котором я говорил выше, не мог бы состояться, если бы не появление новых институций после революции. Ключевую роль в этом процессе сыграл уже упомянутый Институт живого слова (ИЖС), открывшийся в Петрограде в 1918 году и проработавший до 1924-го (о нем см. главу 2). Это учреждение, интерес к которому заметно вырос в последние десятилетия, было во многих отношениях характерным для своей эпохи. Его междисциплинарные программы и методы работы должны были воплотить синтез научного и практического подходов. Похожие задачи ставили перед собой и другие раннесоветские институции, как, например, ВХУТЕМАС и ГИНХУК. Но науку о «живом слове» только предстояло создать, и петроградский институт был тем самым учреждением, на который была возложена эта ответственность. Современники оценивали деятельность института скорее как

неудачу. Вскоре после открытия он столкнулся с кризисом из-за неразрешимого вопроса о том, каким вышестоящим организациям — научным или художественным — он должен подчиняться. В самом начале 1920-х годов часть его сотрудников эмигрировала. Некоторые, как поэт Николай Гумилев, были репрессированы. В последние годы института его руководство столкнулось с протестами студентов, с одной стороны, и финансовыми трудностями — с другой. Но парадоксальным образом он поставленную перед ним задачу в значительной мере выполнил. И хотя Институт живого слова не смог обеспечить условия для устойчивой работы в области исследований звучащей литературы, именно здесь был дан старт этим исследованиям.

Сдвиг, который был вызван работой Института живого слова, можно продемонстрировать, сравнив два понятия, которым активно пользовались в 1910–1920-е годы. Первое — это *живое слово*, включенное в название института. Второе — *звучащая художественная речь*, которое частично вошло в название Кабинета изучения художественной речи. КИХР был основан в 1923 году Сергеем Бернштейном и продолжил начатую в Институте живого слова работу, но уже в структуре петроградского Государственного института истории искусств.

Живое слово и *звучащая художественная речь* — близкие по смыслу, но лишь отчасти синонимичные термины. *Живое слово* стремилось охватить значительное количество разных сфер, включая политическую речь (митинговая речь, устная агитация и т. д.), религиозные практики, устный фольклор, художественную сферу. Это понятие отсылало разом к символизму (словосочетанием пользовался Андрей Белый в «Символизме»¹), библейской традиции, словарю Владимира Даля, а также работам актера, педагога, теоретика декламации и автора книги «Музыка живого слова» Юрия Озаровского (брата Ольги Озаровской). Память о старшем коллеге, вскоре после революции эмигрировавшем и скончавшемся в Париже в 1924 году, была, по всей видимости, дорога историку театра и педагогу Всеволоду Всеволодскому-Гернграссу, возглавившему Институт живого

1 См., напр.: Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм: Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 316.

слова. Преемственность в их подходах несомненна. В свою очередь, принадлежащий Сергею Бернштейну термин *звучащая художественная речь* появился на излете существования Института живого слова, когда контуры и основные установки новой дисциплины уже сложились. В отличие от *живого слова*, понятие *звучащая художественная речь* относится только к явлениям художественной сферы. Это понятие исторично, разом применимо и к «живому» поэтическому перформансу, и к чтению, опосредованному звукозаписью. Оно также охватывает «пограничные» перформативные практики между чтением и сценическим искусством, в центре которых стоит звучащее слово, как, например, коллективная декламация. Звучащая художественная речь отчасти применима к театру, тем или иным образом реализующему эксперимент в сфере сценической речи. Размышляя о терминах, я в конце концов пришел к выводу, что именно *звучащая художественная речь* служит наиболее адекватным понятием для той совокупности явлений, которой посвящена настоящая книга. Отдавая должное точности формулировки, предложенной Сергеем Бернштейном, я вынес ее в заглавие книги.

В числе общих проблем, которые объединяли исследователей и практиков в 1920-е годы, особое место занимает медиум литературы. Когда в 1927 году Маяковский заявлял о «расширении словесной базы» современной поэзии, подразумевая под этим обращение к новым медиа, служившим технологической опорой для так называемой второй устности («Я не голосую против книги, — писал Маяковский в статье „Расширение словесной базы“. — Но я требую 15 минут на радио. Я требую, громче чем скрипачи, права на граммофонную пластинку»¹), это утверждение описывало положение дел уже в настоящем, а не будущем. К 1927 году Маяковский регулярно выступал на радио, а в последующие годы, когда число его выступлений заметно выросло, не ограничивал себя 15 минутами, читая, например, в эфире сцены из своих поздних комедий. Литература устремилась к смежным сферам задолго до появления статьи Маяковского: звук играл ключевую роль в поэтическом перформансе,

1 Маяковский В.В. Расширение словесной базы // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 12. С. 163.

звукозаписи, радиотрансляции литературных произведений и т.д. В том же 1927 году, за несколько месяцев до статьи Маяковского, в «Новом ЛЕФе» была напечатана приуроченная к празднованиям десятилетия революции статья Сергея Третьякова «Как десятилетит?». Это еще один пример рефлексии о медиуме (а точнее, трансмедиальности) современной литературы:

Газета, кино и радио — три основных способа централизованно сноситься с миллионами людей — должны быть теми основными стержнями, на которые уже в качестве явлений второстепенных, местных и подыгрывающих будут накручиваться такие вторичные способы воздействия, как театр, концерт, оркестр, речь и т. п.

Газета в этот день есть и путеводитель по пройденным десяти годам, и отчетная ведомость, и афиша праздника, и листок предсказаний, и ноты, которые держит в руках поющая и декламирующая толпа, и показ образцовой советской верстки.

Радио во все углы страны должно разнести слова участников октябрьских боев и старшин послеоктябрьского строительства. Радио должно информировать и идущие колонны и больных в постелях госпиталей. Через радиослуховые трубки любой комнатно-отъединенный гражданин Советского Союза может ежеминутно включиться в течение праздника, обставленного лучшим, что мы имеем в области слова и звука¹.

В радио Третьяков видел медиум, адекватный массовому обществу и адресованной ему литературе. С радио он сам будет сотрудничать особенно активно в первой половине 1930-х годов, участвуя в том числе в трансляциях парадов с Красной площади. Сохранившиеся в собрании Российского государственного архива фонодокументов (РГАФД) звукозаписи трансляций парадов в полной мере отражают левовские установки и поиски места современной поэзии в новой медиасреде: одно из центральных мест в этих монтажах, составленных из шумов, описаний событий, происходящих на городских площадях, агитационных речей, музыки, неизменно занимает чтение стихов — самого Третьякова, а также Николая Асеева, Семена Кирсанова, Веры

1 Третьяков С. Как десятилетит? // Новый ЛЕФ. 1927. № 4. С. 35–36.

Инбер и других, часто в авторском исполнении. Разнесенные во времени и пространстве две «башни» — петербургская квартира Вячеслава Иванова на Таврической и московская радиобашня Шухова на Шаболовке — не только служат символами двух эпох, модерна и авангарда, в русской культуре. Обе связаны с «живым словом», звучащей поэзией и воплощают стремительно и радикально менявшиеся условия ее бытования.

Помимо медиум-специфичности современной литературы, еще один сюжет, занимающий важное место в этой книге, связан с театром. В 1910–1920-е годы различным направлениям, связанным с декламацией, предстояло сыграть огромную роль в его развитии в России. В 1910–1930-е чтецкое искусство и все его многочисленные ответвления стали пространством встречи исполнительства и современной недраматической, не предназначенной для сцены литературы — лирической поэзии или, например, философских текстов, как в случае литературных монтажей Владимира Яхонтова (подробнее об этом в главе 1). Более того, это было пространство интенсивных трансферов идей и техник между театром и современной литературой (прежде всего поэзией). В качестве яркого примера можно привести коллективную декламацию на рубеже 1910–1920-х годов, существовавшую как самостоятельный жанр, а также служившую одним из основных инструментов как в любительском, так и в профессиональном театре. Коллективная декламация, позволявшая воплощать современную поэзию на театральной сцене (подробнее см. главу 3), восходила к экспериментам итальянских и отчасти русских футуристов середины 1910-х годов. Но движению современной поэзии навстречу современному театру способствовали и другие явления тех лет. Так, например, имажинисты не только разделяли интерес к устным формам бытования поэзии (особенно в первые послереволюционные годы, так называемый «кафейный» период русской литературы), но и пробовали сблизить принципы авторского чтения поэзии и сценическую речь. Одним из самых впечатляющих примеров этого служит работа Опытного-героического театра, созданного в 1922 году поэтом Вадимом Шершеневичем и актером Борисом Фердинандовым, где они попытались воплотить эксперимент, построив игру актеров на основе

метроритма¹. И когда десятилетия спустя Владимир Высоцкий во время репетиций «Пугачева» в московском Театре на Таганке, переслушивая звукозапись монолога Хлопуши в авторском чтении Есенина, пробовал воспроизвести интонации поэта, сам его подход вполне соответствовал духу экспериментов имажинистов². В этом же ряду находились эксперименты режиссера Игоря Терентьева, который рассматривал свои спектакли в Ленинграде как продолжение опытов заумной поэзии времен тифлисской группы «41°». В нее он входил наряду с Ильей Зданевичем, Алексеем Крученых и художником Кириллом Зданевичем.

Подобных опытов в театре 1910–1930-х годов было множество. Но совершенно особое место как в поисках новых принципов сценической речи, так и в истории звучащей художественной речи в целом занимает театр Всеволода Мейерхольда. Я уже упомянул о практическом интересе Мейерхольда к проблеме мелодической и ритмической организации речи в период студийной работы в 1900–1910-е годы. Эта проблема продолжала интересовать его и в дальнейшем, вплоть до последних спектаклей. Мейерхольд постоянно привлекал в качестве сотрудников тех, кто тем или иным образом был связан со сферой звучащей литературы. Владимир Маяковский участвовал в репетициях постановки «Мистерия-буфф» в конце 1910-х, а на репетициях комедий «Клоп» и «Баня» в конце 1920-х он фактически стал сорежиссером. В качестве консультанта для постановки в 1930-х годах пушкинского «Бориса Годунова» Мейерхольд пригласил в свой театр поэта, в прошлом преподавателя Института живого слова, теоретика и практика декламации Владимира Пяста (об этом см. главу 5). Кроме того, в разные годы Мейерхольд работал или консультировался по вопросам сценической речи с Сергеем Третьяковым, Андреем Белым, Сергеем Бернштейном и многими другими. В свою очередь, привлекая режиссера к деятельности

1 Подробнее см.: Хуттунен Т. Имажинисты и театр: 1922 год // От слов к телу: Сб. статей к 60-летию Ю.Г. Цивьяна. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 362–373; Иванов В. Ритмометрический театр Бориса Фердинандова // Искусство движения. История и современность: Материалы научно-практич. конф. М.: ГЦТМ, 2002. С. 65–76.

2 См.: Шилов Л.А. «Я слышал по радио голос Толстого...»: Очерки звучащей литературы. М.: Искусство, 1989. С. 105.

сначала Института живого слова, затем Государственного института истории искусств, исследователи театра и звучащей художественной речи осознавали близость вопросов, которые волновали режиссера, к тем, которыми занимались они сами. Именно в контексте этих общих проблем я подхожу к широкой теме экспериментов Всеволода Мейерхольда в области сценической речи в разные периоды его работы в театре.

Итак, три основные темы, которым посвящена эта книга, можно сформулировать следующим образом. Во-первых, перформативные практики первой трети XX века, в центре которых — звучащее слово, преимущественно поэзия. Во-вторых, исследования звучащей художественной речи как самостоятельное научное направление. Об этих двух темах было кратко сказано выше. О третьей — звукозаписи как медиуме литературы и инструменте исследования — речь пойдет дальше.

Сегодня, в медиаситуации, кардинально отличающейся от ситуации сто лет назад, процессы и проблемы фиксации перформанса с помощью различных технических средств вызывают большой интерес исследователей и практиков. Нередко в обсуждении этой темы повторяются доводы, высказанные в начале 1990-х феминистской исследовательницей перформанса Пегги Фелан, о том, что исчезновение является конститутивным свойством перформанса¹. Согласно Фелан, перформанс невоспроизводим, и это ставит преграду на пути любых технических способов его фиксации. Роль технических средств, как, например, видео, сведена ею к тому, чтобы сделать более наглядным «здесь и сейчас» перформанса, исчезающее вместе с ним.

В ходе полемики, вызванной текстом Пегги Фелан, ее оппонент Филипп Аусландер сформулировал важное понятие *перформативности документации*². Отчасти оно уже содержалось в рассуждениях Фелан о письме, обособленном

1 См.: *Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance*. London: Taylor & Francis, 1993. P. 146–147; *Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности*. М.: Канон-Плюс, 2015. С. 137–138; *Исраилова М. Перформанс и его документация // Театр*. 2017. № 29. <https://oteatre.info/performans-i-ego-dokumentatsiya/>.

2 *Auslander P. The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art*. 2006. Vol. 28. № 3 (84). P. 1–10.

от остальных медиа¹: «Вызов, — писала она, — который онтологические свойства перформанса бросают письмо, заключается в том, чтобы вновь сделать видимыми перформативные возможности самого письма»². В качестве иллюстрации к этому утверждению она привела проект французской художницы Софи Каль *Last Seen...*³, созданный в бостонском Музее Изабеллы Стюарт Гарднер. Поводом для этого проекта стало похищение в 1990 году нескольких полотен из собрания музея, вслед за чем Каль обратилась к его сотрудникам с просьбой описать своими словами украденные полотна. Тексты с воспоминаниями — содержащими неточности, но отражающими субъективное восприятие отсутствующих произведений — были помещены вместо оригинальных работ рядом с фотографиями с пустыми рамами. Дескриптивная функция высказывания, по мысли Фелан, здесь отошла на второй план, а на первый выдвинулась перформативная: в отсутствие произведения высказывание перестало быть описанием, оно превратилось, пользуясь термином философа языка Джона Остина, в перформатив.

Я останавливаюсь на этом примере, чтобы показать, как современный контекст помогает под новым углом рассматривать явления начала XX века, которым в основном посвящена эта книга. Работа Софи Каль отчетливо рифмуется с одним из эпизодов из истории художественной звукозаписи, относящимся к началу 1920-х годов. В 1921 году, вскоре после смерти Александра Блока, Владимир Пяст в одной из своих статей⁴ предложил необычную программу фиксации памяти о голосе поэта. Вполне в духе тезисов Пегги Фелан Пяст утверждал, что звукозапись не способна зафиксировать *уникальное* в чтении Блоком своих стихов. Однако, по наблюдениям Пяста, у слушателей оно вызывало способность, читая вслух стихи Блока, точно воспроизводить его

- 1 Обособленном в том числе и от видеоархива перформанса, «дополняющего и поддерживающего», с точки зрения Фелан, единственно возможное настоящее время перформанса.
- 2 Phelan P. Unmarked. P. 148.
- 3 См.: Sophie Calle. Artist-in-Residence. <https://www.gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie>.
- 4 Пяст В.А. Два слова о чтении Блоком стихов // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1. С. 397–401.

интонации и манеру. Именно поэтому Пяст предложил записывать на фонограф *чтение слушателей Блока*, тех, кто испытал на себе глубокое воздействие авторского чтения поэта и сохранил в своем собственном чтении блоковских стихов следы «гипнотического», как считал Владимир Пяст, влияния (подробнее об этом в главе 6). Предложение Пяста интересно тем, что попадает в зазор между двумя крайностями, характерными для того времени, — полным отрицанием звукозаписи как медиума поэзии и ее принятием в качестве единственного адекватного средства, способного полностью заменить письмо. Можно сказать, что технологию Пяст предлагал использовать творчески, в союзнничестве с памятью, аффектом и т. д. Это была форма рефлексии об утрате того, что не поддается, по мысли Пяста, восстановлению и сохранению техническими средствами. Продолжая мысль Фелан о перформативности письма, выявленной благодаря его встрече с перформансом, звукозаписи слушателей Блока также можно рассматривать как документы, свидетельствующие об уникальности утраченного голоса.

В книге я подробно останавливаюсь на различных примерах, свидетельствующих, что фиксация перформанса, как правило, не рассматривалась как нечто обособленное от него самого. В частности, обращение к истории литературы и перформативных практик начала XX века показывает, что рефлексия по поводу звукозаписи была неразрывно связана с рефлексией по поводу «живого» исполнения. Это подтолкнуло меня к тому, чтобы рассматривать появление и развитие художественной звукозаписи в тесной связи с перформативностью поэзии. Я постараюсь показать, что история звукозаписи предлагает новый угол зрения для рассмотрения перформативных практик. И не только их.

Можно задаться вопросом, почему именно в Петрограде, несмотря на сравнительно слабую материальную базу в Институте живого слова и позже в Государственном институте истории искусств, в начале 1920-х годов возник фактически первый в мире фонограммархив современной литературы¹.

1 Записи голосов писателей часто входили в более крупные собрания звукозаписей. Примером этого служит собрание Эдисона — фонотеки с голосами политических, литературных и прочих знаменитостей. Одни из самых ранних звукозаписей французских поэтов, в том числе известные записи с чтением Г. Аполлинера, были сделаны в 1913 году