

Театр в городе будущего: строительство и сотворчество¹

Вероника Шарова

Организационные аспекты театрального строительства 1920-х годов

Новаторский театр раннесоветской эпохи, авангардный, или, как его еще нередко называют, конструктивистский, театр – явление, достаточно хорошо (но по-прежнему не избыточно) изученное в контексте театроведения, в том числе в исследовательских работах последних лет (см., напр.: [Титова, 1995; Шалаева, 2015; Мурейко, 2021; Авангард и театр 1910–1920-х, 2008]). Изучены различные аспекты новой репертуарной политики, проанализированы взаимосвязи между общими принципами авангардной живописи и особенностями художественного оформления спектаклей 1920-х годов, не обойдены вниманием и вопросы драматургии в общелитературном контексте эпохи. В настоящей статье мы, однако, ставим перед собой иную задачу, а именно: обозначить и рассмотреть связь между новым стилем архитектуры и городского планирования 1920-х годов, поисками в сфере театральной культуры и теорией пролеткульта как нового типа социальной организации и воспитания человека-гражданина.

Один из основоположников системного подхода в науке, неортодоксальный марксист, революционер и писатель (перечень его ипостасей можно продолжать и дальше) Александр Богданов не занимался специально вопросами архитектуры. Не обнаруживается в его работах и пристальный интерес к театру. Почему же именно организационная теория Богданова (сам он называл ее «тектологией» [Богданов, 1989]) и его взгляды на социальную роль искусства имеют значение в контексте рассматриваемой темы?

Еще в 1914 году в статье «Возможно ли пролетарское искусство?» Богданов приходит к выводу, что искусство несводимо к развлечению или «украшению жизни», но обладает выраженным идеологическим, «классовым» и организующим характером, что применительно к «искусству для масс» было на тот момент отнюдь не очевидно. «Ни помещица, ни буржуазная, ни “истинно-марксистская” интеллигенция

Шарова Вероника Леонтьевна, кандидат политических наук, научный сотрудник сектора философии российской истории, Институт философии РАН; Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, 12, стр. 1. ORCID 0000-0002-7405-2992
E-mail: veronika.sharova@gmail.com

Раннесоветское искусство 1920-х – первой половины 1930-х годов представляло собой широкое поле экспериментов, которые затронули все без исключения сферы – литературу, кинематограф, изобразительное искусство; не стал исключением и театр. В статье рассматривается, как в первое послереволюционное десятилетие формировался образ нового театра – в качестве социальной практики, политического явления и элемента городского ландшафта. Новое представление о том, чем является – и должен быть – театр, было сформулировано теоретиками пролеткульта, в том числе Анатолием Луначарским и Александром Богдановым, а также автором книги «Творческий театр» Платоном Керженцевым, предположившим, что «новый театр создается... коммуна – городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой». Предложенная Керженцевым концепция «соседских театров», созданных соседями пролетарского квартала, фабричного поселка и т.д., соотносится в статье с современной концепцией урбанистики – идеей соучаствующего проектирования. В контексте проблематики статьи также анализируется понятие «гетеротопия», введенное Мишелем Фуко для описания мест, обладающих свойствами пространства переходного типа. По Фуко, именно городские пространства обладают наиболее интенсивно выраженными признаками гетеротопии, в их числе кладбища, музеи, тюрьмы, театры. Сделан вывод, что театр нового типа, создававшийся в эпоху радикального перехода от одного типа политического общежития к другому, был трансгрессивным явлением в организационном, дискурсивном и пространственном смыслах. То же можно сказать и о новом типе городского развития, предложенном идеологами и архитекторами в начале 1920-х годов.

Ключевые слова: конструктивизм; гетеротопия; пролеткульт; «творческий театр»; город-коммуна; практики соучастия; Александр Богданов; Анатолий Луначарский; Платон Керженцев

1. Работа над статьей осуществлялась в Доме творчества Переделкино.

не оказались способны раскрыть организующую силу искусства. Для этого не годятся старые способы мышления, которые обыватель именует “здоровым смыслом» [Богданов, 1924а], – констатировал Богданов, противопоставляя здравому, то есть обывательскому, смыслу подход не просто научный, но и новаторский по меркам своего времени.

Нельзя, конечно, утверждать, будто воспитательный потенциал искусства был «открыт» Богдановым либо русскими марксистами в целом или же стал очевиден лишь в начале XX века, но отличие Богданова и его последователей состоит в том, что они подчеркивали организационный характер искусства как *социальной практики*, а не только явления, которое может быть описано в категориях эстетического. Для Богданова несомненна связь искусства и воспитания: последнее же «...есть организаторская деятельность. Оно вводит новых членов в общество или общину, делая их пригодными к выполнению их социально-жизненной роли. Но мы знаем, что искусство есть вообще воспитательное средство. Значит, вообще орудие социальной организации людей. Каким же путем искусство организует людей? – Тем, что организует их опыт. Это делает опять-таки всякое искусство, всегда», – пишет Богданов в статье 1918 года «Пролетариат и искусство», снимая, таким образом, вопросительный знак четырехлетней давности [Богданов, 1924б].

Разные виды искусства «разными путями связывают людей в единстве настроения, воспитывают и социально формируют их отношения к миру и к другим людям» [Там же], добавляет Богданов, подчеркивая тем самым существенную роль художественных феноменов в системном контексте общественных, а следовательно, и политических отношений. К подобным явлениям должен быть отнесен и театр. Должна быть к ним отнесена и архитектура, причем не в качестве отдельного явления, а во взаимосвязи с прочими направлениями культурной динамики общества.

Организационная теория Богданова в свое время не была сколько-нибудь заметной частью отечественного научного мейнстрима, и в этом смысле о ней смело можно говорить как о значительно недооцененной. Тем интереснее обнаруживать свидетельства интереса современников автора «Тектологии» к началам системной теории общества.

Книга (если судить по объему – скорее, брошюра) «Философия архитектуры» 1923 года, написанная петроградским архитектором Александром Розенбергом, – по замечанию архитектора Андрея Пучкова, «первый внятный русскоязычный трактат» на соответствующую тему [Пучков, 2010]. Розенберг, не просто прочитавший труды Богданова, но и увлекшийся его идеями, транслировал ряд аспектов организационной теории в область архитектуры, приходя к выводу, что основным принципом проектирования архитектурных сооружений должен быть именно принцип соответствия (что, по мысли Розенберга, как раз отвечает общей теории организации). «Следовательно, архитектурное сооружение, которое является обстановкой процесса, должно соответствовать организуемому в нем процессу... Нельзя правильно проектировать архитектурное сооружение, не зная в точности организации процесса, для которого оно предназначено. А потому чем глубже архитектор вникнет во все детали организации, чем точнее уяснит себе все требования, предъявляемые к организации процесса, его ход, свойства отдельных составных частей массы процесса и установит схему процесса, – тем соответствие архитектурного сооружения происходящему в нем процессу будет совершеннее и тем совершеннее будет сооружение» [Розенберг, 1923].

Для Розенберга очевидна неразрывная связь архитектуры с искусством, важно значение эстетического начала, несводимого к простому «украшательству»: образцом для него являются как раз те сооружения, что «...облекаются в так называемую “утилитарную форму”, нередко

Цитирование: Шарова В. Л. (2024) Театр в городе будущего: строительство и сотворчество // Городские исследования и практики. Т. 9. № 1. С. 15–22. DOI: <https://doi.org/10.17323/usp91202415-22>

являющуюся, несмотря на простоту, высоким образцом искусства» [Там же, с. 21]. Что может послужить лучшей иллюстрацией к этому образу, как не работы архитекторов-авангардистов – здания, как их принято называть, «в стиле конструктивизма»?

Коллега Розенберга, куда как более знаменитый архитектор Моисей Гинзбург (известный прежде всего в качестве соавтора проекта Дома Наркомфина на Новинском бульваре в Москве) к «Философии архитектуры» отнесся довольно-таки пренебрежительно: брошюра получила от него такие оценки, как «недоброкачественная» и «лишенная какой бы то ни было проникновенности в сущность архитектуры» [Пучков, 2010]. Между тем если не прямое, то косвенное влияние организационной теории заметно и в рассуждениях Гинзбурга о соотношении различных видов искусств, собственно архитектуры и науки. Подобное соотношение он называет «единством стиля», объясняя его возникновение действием «законов, уничтожающих “случайность” в появлении того или иного произведения рук человеческих...» Определение этого антиэнтропийного состояния, по мысли Гинзбурга, должно заключаться «не только в отыскании организационных законов этого явления, но в установлении определенной связи этих законов с данной исторической эпохой и проверке их на других видах творчества и человеческой деятельности современной им жизни» [Гинзбург, 1924].

Установление особенностей стиля в конкретном виде искусства возможно путем сравнения его эволюции с эволюцией других областей человеческой деятельности, в том числе и науки. «Можно... в известном смысле говорить об эволюции искусства, о прогрессе искусства, помимо его технической стороны. Только этот прогресс или эволюция будут заключаться в способности создавать новые ценности, новые творческие системы, обогащая тем человечество в целом. Однако это обогащение, это появление нового в искусстве не может быть вызвано случайностью, случайным изобретением новых форм, новых творческих систем», – заключает Гинзбург [Там же, с. 19].

Сложно не заметить переключку между концепцией единства стиля у Гинзбурга и размышлениями Богданова о пролетарском искусстве, которое Богданов – ученый *par excellence* – ставит даже выше науки: «Искусство не только шире науки, оно было до сих пор сильнее науки, как орудие организации масс, потому что язык живых образов был массам ближе и понятнее. ...Пролетариату необходимо искусство коллективистическое, которое воспитывало бы людей в духе глубокой солидарности, товарищеского сотрудничества, тесного братства борцов и строителей, связанных общим идеалом» [Богданов, 1924б].

Такое искусство зарождалось и развивалось в раннесоветскую эпоху, в том числе в театрах, архитектурно отошедших от традиционных форм, и в рабочих клубах, ставших для архитекторов

1920-х годов обширным полем для экспериментов, новых творческих приемов, воплощения идеи и идеологии в зданиях и сооружениях.

Театр коллективистический и конструктивистский

Соавтор концепции пролеткульта Анатолий Луначарский, состоявший вместе с Богдановым в группе «Вперед», театром, в отличие от своего коллеги, интересовался последовательно и – будучи, помимо прочего, драматургом – вполне профессионально [Луначарский, 1926; 1927; 1928]. Интересовали его не только вопросы репертуара, режиссуры и прочих аспектов театрального искусства, претерпевавших радикальные изменения после 1917 года, но и пространственно-организационные и архитектурные аспекты новой театральной культуры. Луначарский в своих рассуждениях о пролетарском театре очень конкретен, прагматичен: театр начинается с помещения. Помещение же, в свою очередь, находится в городской среде. Ни то ни другое не является уже и не может являться прежним.

«Даже в тех случаях, когда все зрители были более или менее действующими лицами, театр проявляется, только если в нем выделяется еще и центральный пункт... Такое построение отражается в той или другой мере во всех театрах мира. В том числе, между прочим, и в храмах, где происходят разного рода богослужения, и всюду, где необходимо произвести тот или другой всем видимый церемониал», – писал Луначарский в 1925 году, отвергая, таким образом, наиболее радикальные идеи переустройства театральных сооружений, результатом которых мог бы быть, теоретически, отказ от самой идеи специализированного здания театра [Луначарский, 1963]. Не отрицая важность массовости в организации зрелищных мероприятий такого масштаба, что единственной подходящей сценой для них могли бы быть лишь сами городские площади и улицы (далее мы подробнее рассмотрим и такие театральные проекты), в стратегических вопросах развития нового театра Луначарский все же отстаивал важность сохранения театра как привычного элемента городского пространства, как средообразующего элемента – то есть здания, материального воплощения социальной практики и культурного феномена. «Часто раздавались голоса, насмехавшиеся над нашей театральной коробкой, однако вряд ли можно придумать что-нибудь для ее существенного изменения... Менее же всего рациональным считаю я всякие заявления, что театральная “коробка” должна быть разрушена или отставлена... мы вполне можем использовать хорошее театральное помещение, до сего времени созданное, и еще будем строить театральные и концертные залы, представляющие собою только более рациональные и демократические варианты того, что завещал нам XIX век» – так нарком просвещения аргументировал свою позицию [Там же].

Альтернативой «театральным коробкам», не отменившей, но дополнившей их, стали рабочие клубы, в которых особенно наглядны были черты конструктивизма. У рабочих клубов, в отличие от театров, не было «за душой» традиции, которую следовало бы оспорить или по меньшей мере осовременить: они сами по себе были современностью, предоставляя архитекторам максимальный простор для воплощения идей, а заодно и утверждения в условиях урбанистической застройки социально-политической символики, которая, таким образом, волей-неволей бросалась бы в глаза, составляла бы естественный фон городской повседневности. «Внешний вид здания должен быть экспрессивно-индивидуальный, резко отличаться от всех других зданий другого назначения... Я не вижу в нашей современности более чистой темы для Архитектуры, чем, даже, если это, скажем, театр, или кино, или даже “Дворец”» [Мельников, 2013], – писал Константин Мельников, чьи здания до сих пор остаются не только памятниками архитектурного стиля конструктивизма, но и визуальными доминантами городских кварталов (сложно представить себе московскую Стромынку без Клуба Союза коммунальщиков, угол Плющихи и Девичьего Поля – без Дома культуры «Каучук» и т.д.).

По замечанию Мельникова, «сооружения клубов являлись... индивидуалистами на общем фоне городской застройки». Назначение же их было сугубо «коллективистическое», сообразное принципам пролеткульта. Этого содержания, дополняющего форму, Мельников не отрицал, подчеркивая, что основная идея рабочих клубов «состояла в экстракте тесного общения людей при их разнообразных стремлениях друг к другу» [Там же].

Параллельно образы современного города использовались в театральных постановках: развивался «конструктивистский театр». Как отмечает известная исследовательница конструктивизма Кристина Лоддер, именно театр после революции оказался способен вобрать в себя всю полноту экспериментальных приемов и техник, создав на сцене тотальную среду новых форм социальной организации [Lodder, 1983]. Такие постановки, как «Великолепный рогоносец» в театре Всеволода Мейерхольда со сценографией Любви Поповой или «Человек, который был четвергом» в Камерном театре в постановке А. Я. Таирова – для этого спектакля декорации создал архитектор и сценограф Александр Веснин, – демонстрировали новый тип театрального искусства: с элементами биомеханики вместо традиционной «системы Станиславского», с образами урбанизма, перенесенными на сцену. От «натуралистического театра», раскритикованного Мейерхольдом еще в 1913 году [Мейерхольд, 1913], произошел переход к театру «условному», но в этой условности была внятная мобилизующая направленность, а в иллюзорности этого «нового пространства жизни для нового человека» – очевидные

политические смыслы, притом не сводящиеся к метафоре «утопии».

Подобный специфический тип обращения с пространством Мишель Фуко предложил называть «гетеротопией», усматривая признаки последней в том числе в элементах городской среды – тюрьмах, кладбищах, не в последнюю очередь также и в театрах. Одним из важных свойств гетеротопии является то обстоятельство, что она «может начать функционировать по-иному при изменении общей синхронии культуры, в которой она находится», поясняет Фуко [Фуко, 2006]. Амбивалентность гетеротопии связана с тем особым измерением времени, которое ей присуще (по Фуко, «гетерохронией»): гетеротопия «начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» [Там же, с. 199], что в полной мере может быть соотносено с урбанизмом 1920-х годов и с соответствующим типом театральной культуры, как было показано выше.

Городская среда не обнулялась под влиянием новых идеологов, социальных и политических сдвигов, трансформации всего языка культуры – радикально новые проекты вписывались в сложившуюся городскую застройку, формируя эклектичный облик города, наблюдаемый отчасти и по сей день; да и «конструктивистский театр» в своем развитии отвечал, скорее, рациональным соображениям Луначарского, используя для новаторских постановок уже существующие площадки: так, Камерный театр работал в перестроенном особняке XVII века на Тверском бульваре в Москве, а театр Мейерхольда обосновался в 1920 году в здании бывшего театра «Зон», построенного в начале XX века в стиле национального романтизма. Тем самым создавался гетеротопичный по сути синтез традиционного и революционного, открытого и замкнутого, изолированного и проницаемого, что также соответствует критериям, обозначенным Фуко: «Гетеротопия может помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» [Там же]. Эти качества мы, вероятно, можем приписать тому недолговечному, но максимально выразительному явлению, каким стал экспериментальный театр 1920-х годов.

Театр как процесс соучастия

Проблема демократизации и «массовизации» театрального искусства, в том числе в его соотносении с городской средой, была насущной для теоретиков и идеологов 1920-х годов: помимо вышеупомянутого Анатолия Луначарского, рассуждал на эту тему Платон Керженцев – человек весьма многогранный, совмещавший государственные должности с деятельностью переводчика и журналиста, и, мягко говоря, неоднозначная личность. В контексте нашего сюжета стоит отметить хотя бы тот факт, что Керженцев, много лет поддерживавший

и защищавший театр Мейерхольтда от нападков, в 1937 году этот же театр, по сути, и похоронил. На этой истории мы, однако, останавливаться не будем, а обратимся несколько подробнее к идеям Керженцева, касавшимся организации театральных постановок нового типа, – к его теории «соседских театров».

Опыт массовых зрелищ, знакомый человечеству с древности и освоенный в разных культурах, полагал Керженцев, может быть вновь чрезвычайно востребованным в исторических условиях, когда «...новый театр создается... коммуной – городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой» [Керженцев, 1923]. Ориентируясь на расхожий опыт «пролетария, у которого нет Отечества», он вполне допускал, что в будущем (сколь возможно, недалеко) национальный колорит театральных постановок будет размыться в пользу универсальных образов: революционной борьбы *вообще*, рабочего *вообще*, города *вообще*: «“Великий город” – это не Брюссель или Лондон, это – капиталистический город вообще, символ всепожирающей столицы» [Там же, с. 111].

Непосредственному вовлечению зрителей в сценическое действие, по Керженцеву, может способствовать не только пересмотр архитектурных решений театральных зданий (слияние зала и сцены, изменение формы зала и прочие приемы, создающие иммерсивное пространство), но и вынесение театрального действия непосредственно в город. Последнее, в свою очередь, не предполагает превращение собственно театра в карнавал, митинг или иной вид массового мероприятия под открытым небом. Здесь Керженцев обращается к примеру «из зарубежного опыта» – практике соседских театров в Европе, в частности в Англии, близ Лондона, в пригороде Хэмстед.

Керженцев говорит о нем как о «Хэмстедском пригороде-саде», что уже не может не вызывать ассоциации с очередной утопией, да еще и «самой успешной европейской утопией из всех существующих», как охарактеризовал «город-сад» архитектурный критик и исследователь феномена утопии Григорий Ревзин [Ревзин, 2023]. Пригород этот был «создан несколькими кооперативными строительными обществами... Всякий житель является участником кооператива и совладельцем земли, домика, общественных построек и т.д. У поселка имеются общие интересы, тесно связывающие всех жителей в одно целое, и, благодаря кооперации и различным общим делам по самоуправлению, хозяйству, просвещению, этот пригород сжился так дружно, как ни один городской сельский поселок», описывает его Керженцев, делая акцент, впрочем, не на са-

мых преимуществах кооперативного типа организации городской среды и быта, но на обычае постановки спектакля под открытым небом, в котором принимает участие большинство жителей, причем совершенно добровольно и с большим энтузиазмом [Титова, 1995]².

Опыт народных театров мог бы быть образцом для пролетарского театра, рассуждал Керженцев, упуская из виду (или не обращая внимания) на то обстоятельство, что солидарность сообщества возникает на локальной городской территории вследствие того, что люди вступили друг с другом в общественный договор *кооперативности*, то есть буквально *содействия*, не разделяя при этом ни общей идеологии, ни стремясь воплотить революционные идеалы в отдельно взятом пригороде. То есть дело все-таки в другом.

И тут возникает вопрос: зачем мы обратились к размышлениям прилично подзабытого и, прямо скажем, по-человечески не самого симпатичного деятеля советского периода? Да и все вышеописанное может показаться лишь очередным доказательством того, что урбанизм 1920-х годов был не чем иным, как отражением утопических взглядов идеологов раннесоветского строя, мало соотносимой с жизнью фантазией о «новом городе для нового человека» и т.д. Тем интереснее, что концепция социально ориентированного проектирования и соответствующие ей проекты организации городской среды и социальных практик в этой среде вполне успешно развиваются и по сей день, без всякой оглядки на «социалистическую утопию». В частности, имеется в виду концепция, обоснованная американским урбанистом Генри Саноффом, – *democratic design*, как назвал это сам Санофф, или же «соучаствующее проектирование» в русском переводе: специфический формат обращения со средой обитания человека – жителя современного города.

Этот формат предполагает не только использование, но и проектирование с вовлечением «жителей, местных сообществ, активистов, представителей административных структур, локального бизнеса, инвесторов, представителей экспертного сообщества и других заинтересованных в проекте сторон для совместного определения целей и задач развития территории, выявления истинных проблем и потребностей людей, совместного принятия решений, разрешения конфликтов и повышения эффективности проекта». Так описывает желаемый результат Санофф [Санофф, 2015] (а современный римский урбанист Карло Челламаре неслучайно по тому же поводу использует понятие *self-made city*³).

2. Как отмечает театровед Г. Титова, попытка использовать театр как модель гармонического общественного устройства была «столь же мифологична, как и утопические идеи производственников 1920-х годов, воспользовавшихся сценой для демонстрации на ней образов будущего механизированного “рая”».

3. Cellamare C. (2014). “Self-Organization, Appropriation of Places and Production of Urbanity”, in: C. Cellamare & F. Cognetti (eds.), *Practices of Reappropriation*. Milano: Planum Publisher. P. 35–40.

Основное достоинство этого подхода, полагает профессор Санофф, заключается в его социальной трансгрессивности, в его потенциале «к преодолению привычных границ между разными профессиями и культурами» [Там же]. Политические аспекты такого подхода несомненны, Санофф напрямую указывает на них: конечно, с точки зрения политической науки истоки его лежат в идее «партиципаторной демократии» (или, опять же в переводе, «демократии участия»). Она, в свою очередь, предполагает коллективное принятие решений, децентрализацию общественной жизни; по сути, это разновидность «городской республики», в буквальном смысле «*общего дела*». Как и в теории «партиципаторной демократии», зародившейся в 1960-е годы в США и Западной Европе, участие в коллективном принятии решений не ограничивается политической сферой – оно касается социального обеспечения, культуры, досуга и в особенности труда. Такой подход можно считать наивным (и за оторванность идеала партиципации от подлинных примеров демократий этот подход критиковали буквально с момента его появления). Однако его гуманистический пафос, как нам кажется, заслуживает не только снисхождения, но и самого пристального внимания с выходами на практическое применение.

Не остается в этом смысле обойденным нашим вниманием и театр – вид искусства, обладающий просветительской, мобилизующей, солидаризирующей функциями; это вид искусства настолько политически значимый, что именно со свободным театром перво-наперво начинается ожесточенную борьбу всякая дорвавшаяся до власти диктатура (примеров тому – что из истории, что из современности – не счесть). В свою очередь, здания театров остаются важными точками концентрации социальных сил в современных городах. Сложно представить, что их архитектура и место в пространстве города останутся неизменными в условиях стремительно меняющейся реальности сегодняшнего дня. Насколько активной будет вовлеченность самих горожан в эти процессы – увидим.

А может быть, даже и поучствуем.

Источники

- Богданов А. А. (1924а) Возможно ли пролетарское искусство? // А. А. Богданов. О пролетарской культуре. Л., М.: Издательское товарищество «Книга». С. 104–111.
- Богданов А. А. (1924б) Пролетариат и искусство // А. А. Богданов. О пролетарской культуре. Л., М.: Издательское товарищество «Книга». С. 117–124.
- Богданов А. А. (1989) Тектология: Всеобщая организационная наука: в 2-х кн. М.: Экономика.
- Гинзбург М. Я. (1924) Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство. С. 18.
- Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] (1923) Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М., Пг.: Государственное издательство. С. 65.
- Коваленко Г. Ф. (ред.) (2008) Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука.
- Луначарский А. В. (1963) О старых и новых формах театра // Собр. соч.: в 8 т. Т. 3. М.: Художественная литература. С. 117.
- Луначарский А. В. (1928) О Театре Мейерхольда // Комсомольская правда. 14 сентября 1928 г.
- Луначарский А. В. (1926) Основы театральной политики советской власти. М., Л.: Госиздат.
- Луначарский А. В. (1927) Театр сегодня. Оценка современного репертуара и сцены. М., Л.: МОДПик.
- Мейерхольд Вс. Э. (1913) О театре. СПб.: Просвещение, 1913.
- Мельников К. С. (2013) О клубах. Режим доступа: <https://theory.totalarch.com/node/258> (дата обращения: 12.10.2023).
- Мурейко Л. В. (2021) Конструктивистский театр и «общество спектакля»: к проблеме конструирования образного знания // Terra Linguistica. № 3. С. 20–35.
- Пучков А. А. (2004) Забытая тектология архитектуры. О книге архитектора А. В. Розенберга «Философия архитектуры» // А. С. С. № 5. С. 29–48.
- Ревзин Г. (2023) Как деревенский дом превратился в буржуазный коттедж // Коммерсантъ Weekend, 27.01.2023. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/5774701> (дата обращения: 12.09.2023).
- Розенберг А. В. (1923) Философия архитектуры. Пг.: Культурно-просветительное кооперативное товарищество «Начатки Знаний». С. 12–13.
- Санофф Г. (2015) Соучаствующее проектирование. Практики общественного участия в формировании среды больших и малых городов. Вологда: Проектная группа 8. С. 5.
- Титова Г. В. (1995) Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб.: СПАТИ.
- Фуко М. (2006) Другие пространства // М. Фуко. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис. С. 198.
- Шалаева Н. В. (2015) Репертуар, пьеса, сюжет: становление советского театра (1920-е гг.) // Теория и практика общественного развития. № 21. С. 186–189.
- Cellamare C. (2014). "Self-Organization, Appropriation of Places and Production of Urbanity" // Practices of Reappropriation / C. Cellamare, F. Cognetti (eds.). Milano: Planum Publisher. P. 35–40.
- Lodder C. (1983) Russian constructivism. New Haven and London: Yale University Press. P. 170.

THE THEATRE IN THE CITY OF THE FUTURE: CONSTRUCTION AND CO-CREATION

Veronika L. Sharova, Candidate of Political Sciences, Research Fellow, RAS Institute of Philosophy, 12 bldg. 1 Goncharnaya str., Moscow, 109240, Russian Federation. ORCID 0000-0002-7405-2992 E-mail: veronika.sharova@gmail.com

Abstract. Early Soviet art of the 1920s and the first half of the 1930s represented a wide range of experiments that affected all artistic spheres. This article examines how the image of a new theatre was formed in the first post-revolutionary decade as a social practice, a political phenomenon, and an element of the urban landscape. A new idea of what theatre is, and what it should be, was formulated by *Proletkult* theorists, including Anatoly Lunacharsky and Alexander Bogdanov, as well as the author of the book "Creative Theater", Platon Kerzhentsev, who suggested that "a new theatre is being created by a commune, a city, a village, a quarter, a factory, a factory village, a Soviet, the mass itself." Kerzhentsev proposed the concept of "neighborhood theaters", created by neighbors in a proletarian quarter, factory village, etc. This concept is juxtaposed in the article with the modern concept of urbanism—the idea of participatory design in urban planning and decision-making. The concept of "heterotopia", introduced by Michel Foucault to describe places that have the properties of a transitional space, is also analyzed. According to Foucault, urban spaces have the most intensely expressed signs of heterotopia: among them cemeteries, museums, prisons, and theatres. He concluded that a new type of theatre, created in an era of radical transition from one type of political community to another, was a transgressive phenomenon in organizational, discursive, and spatial senses. The same can be said about the new type of urban development proposed by ideologists and architects in the early 1920s.

Keywords: constructivism; heterotopia; Proletkult; "creative theater"; city-commune; practices of participation; Alexander Bogdanov; Anatoly Lunacharsky; Platon Kerzhentsev
Citation: Sharova V.L. (2024) The Theatre in the City of the Future:

Construction and Co-creation, *Urban Studies and Practices*, vol. 9, no 1, pp. 15–22. DOI: <https://doi.org/10.17323/usp91202415-22> (in Russian)

References

- Bogdanov A.A. (1924a) Vozmozhno li proletarskoe iskusstvo? [Is Proletarian Art Possible?] *O proletarskoy kulture* [On Proletarian Culture]. L., M.: Izdatel'skoe tovarishchestvo "Kniga" [Publishing Partnership "Book"], pp. 104–111. (in Russian)
- Bogdanov A.A. (1924b) Proletariat i iskusstvo [The Proletariat and Art]. *O proletarskoy kulture* [On Proletarian Culture]. L., M.: Izdatel'skoe tovarishchestvo "Kniga" [Publishing Partnership "Book"], pp. 117–124. (in Russian)
- Bogdanov A.A. (1989) Tektologiya: Vseobshchaya organizatsionnaya nauka: v 2-kh kn [Tektology: Universal Organizational Science: in 2 volumes]. M.: Ekonomika. [Economics]. (in Russian)
- Cellamare C. (2014) Self-Organization, Appropriation of Places and Production of Urbanity. *Practices of Reappropriation*. Milano: Planum Publisher, pp. 35–40.
- Foucault M. (2006) Drugie prostranstva [Other Spaces]. *Intellektualy i vlast': Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniya i interv'yu* [Intellectuals and Power: Selected Political Articles, Speeches, and Interviews]. M.: Praksis [Praxis], ch. 3, p. 198. (in Russian)
- Ginzburg M.Ya. (1924) Stil' i epokha. Problemy sovremennoy arkhitektury [Style and Epoch. Problems of Modern Architecture]. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. [State Publishing]. (in Russian)
- Kerzhentsev P.M. [Lebedev P.M.] (1923) Tvorchestkiy teatr. 5-e izd., peresm. i dop. M., Pg.: [Creative Theater. 5th ed, revised and enlarged]. Moscow, Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo [State Publishing], p. 65. (in Russian)
- Kovalenko G.F. (ed.) (2008) Avangard i teatr 1910–1920-kh godov [Avant-garde and Theater of the 1910s–1920s.]. M.: Nauka [Science]. (in Russian)
- Lodder C. (1983) Russian constructivism. New Haven and London: Yale University Press, p. 170.
- Lunacharskiy A.V. (1963) O starykh i novykh formakh teatra [On Old and New Forms of Theater]. *Sobr. soch.: v 8 t. T. 3* [Collected Works: in 8 vol. Vol. 3]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [Art Literature]. p. 117. (in Russian)
- Lunacharskiy A.V. (1928) O Teatre Meyerholda [On Meyerhold's Theater]. *Komsomolskaya Pravda*. September 14, 1928. (in Russian)
- Lunacharskiy A.V. (1926) Osnovy teatral'noy politiki sovetskoy vlasti. Gosizdat [Foundations of the Theatrical Policy of Soviet Power. M., L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo [State Publishing]. (in Russian)
- Lunacharskiy A.V. (1927) Teatr segodnya. Otsenka sovremennoy repertuara i stseny [Theater Today. Evaluation of the Contemporary Repertoire and Stage]. M., L.: MODPiK. (in Russian)
- Meyerhold Vs. E. (1913) O teatre [On Theater]. SPb.: Prosveshchenie [Enlightenment]. (in Russian)
- Melnikov K.S. (2013) O klubakh. Available at: <https://theory.totallarch.com/node/258> [About Clubs]. Accessed: 12.10.2023. (in Russian)
- Mureyko L.V. (2021) Konstruktivistkiy teatr i 'obshchestvo spektaklya': k probleme konstruirovaniya obraznogo znaniya [Constructivist Theater and 'Society of the Spectacle': Towards the Problem of Constructing Imaginary Knowledge]. *Terra Linguistica*, no 3, pp. 20–35. (in Russian)
- Puchkov A.A. (2004) Zabytaya tektologiya arkhitektury. O knige arkhitekora A.V. Rozemberga 'Filosofiya arkhitektury' [Forgotten Tectology of Architecture. On the Book by Architect A.V. Rosenberg 'Philosophy of Architecture']. A.S.S, no 5, pp. 29–48. (in Russian)
- Revzin G. (2023) Kak derevenskiy dom prevratilsya v burzhuaznyy kottedzh [How a Village House Turned into a Bourgeois Cottage]. *Kommersant Weekend*, 27.01.2023. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/5774701> (accessed 12 September 2023). (in Russian)
- Rozenberg A.V. (1923) Filosofiya arkhitektury [Philosophy of Architecture]. Petrograd: Kul'turno-prosvetitel'noe kooperativnoe tovarishchestvo "Nachatki Znaniy" [Educational Cooperative Society "Beginnings of Knowledge"], pp. 12–13. (in Russian)
- Sanoff G. (2015) Souchastvuyushchee proektirovanie. Praktiki obshchestvennogo uchastiya v formirovaniy sredy bol'shikh i malykh gorodov [Participatory Design.

Practices of Public Participation in Shaping the Environments of Large and Small Cities]. Vologda: Proektnaya gruppa 8 [Project Group 8], p. 5. (in Russian)
Shalaeva N.V. (2015) Repertuar, p'yesa, syuzhet: stanovlenie sovetskogo teatra (1920-e gg.)

[Repertoire, Play, Plot: The Formation of Soviet Theater (1920s)]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], no 21. (in Russian)
Titova G.V. (1995) Tvorchestkiy teatr i teatral'nyy konstruktivizm

[Creative Theater and Theatrical Constructivism]. SPb.: SPATI. (in Russian)