

ГОВОРЯЩИЕ В БЕЗЗВУЧИИ: СКОРЕЕ МОЛЧАЛИВЫ, ЧЕМ НЕМЫ. СОВЕТСКИЙ ТЕАТР ГЛУХИХ И ПАНТОМИМА ПОСЛЕ СТАЛИНА

Анастасия Кайатос

В статье исследуется вопрос той роли, которую художественная речь и молчание на театральной сцене играли в становлении советской идентичности в послесталинское время. Хронологически статья охватывает конец 1950-х и 1960-е годы – период оттепели в культуре, когда господствующий политический язык социализма начал испытывать кризис, – и показывает то, как политика диктовала представления о речи и как адаптированная политикой речь была представлена в советском искусстве указанного периода. В статье утверждается, что в послесталинское время в пантомиме перформативное молчание приравнивалось к речи с политическим смыслом; соответственно, задается вопрос, кому было позволено пользоваться молчанием как стратегией репрезентации. Кроме того, делается попытка показать, как демонстрации политизированного молчания в пантомиме соотносились с другими, и прежде существовавшими ситуациями символического исключения (и замещали собой последние), – как, например, в случае с клинически «дефективными» гражданами Советского Союза.

Ключевые слова: инвалидность, театр глухонемых, пантомима, сталинизм, Советский Союз

На экране видно, что по телевизору идет документальный фильм. Логопед пытается при помощи гипноза помочь молодому человеку избавиться

Слишком мало написано о советском театре глухонемых. Моя глубокая благодарность – ведущему российскому миму Илье Рутбергу за позволение записать его воспоминания. Я также признательна людям, связанным с московским миром слабослышащих: Сюзан Берч, Виктору Паленному из журнала «В едином строю» (прежнее название «Жизнь глухих»), а также Майклу Пергславу и Анне Комаровой из Московской двуязычной школы для слабослышащих.

от заикания: «Ты сейчас будешь говорить громко и четко, легко и свободно, не боясь своего голоса и своей речи». Юноша колеблется, но все же осиливает фразу: «Я могу говорить». Этим эпизодом Андрей Тарковский начинает свой фильм «Зеркало» (задуманный в 1964 году и завершенный в 1974 году), поэтическую ленту с символикой, которая легко прочитывалась зрителями. Превращение заикания в нормальную речь служило аллегорией прихода художника к свободному самовыражению, ставшему возможным в России после того, как Никита Хрущев своим докладом XX съезду КПСС в 1956 году открыл эпоху десталинизации (все же не избавившую общество от необходимости адаптироваться то к «оттепели», то к «заморозкам», не раз повторяя переходы от вольных речей к молчанию). Перелом в речевом поведении одного юноши-заики в фильме олицетворял собой неизбежный масштабный кризис во многих сферах художественного отображения социалистической реальности, того мира, который был целиком во власти социалистического реализма – до момента, пока Хрущев не развенчал «истинный» социализм сталинистского строя и тем самым сделал несостоятельным описывавший его «реализм».

Период политической либерализации ознаменовался распространением экспериментаторства в области эстетических форм – художники стремились отразить и тем самым преодолеть, оставить в прошлом пережитый опыт несвободы в условиях советского государства. «Возрождение пантомимы как самостоятельного искусства», как называл ее один из самых выдающихся ее представителей Александр Румнев (1899–1965), как раз и представляло собой выразительный пример этого культурного прорыва [Румнев, 1964. С. 241]. Десятилетиями в период сталинского правления пантомима подвергалась официальной дискредитации, но в 60-е годы Марсель Марсо своими выступлениями в Москве покориł советских зрителей, и десятки вдохновленных его искусством, хотя и слабо подготовленных артистов, хлынули во вновь открывшиеся в столице факультеты, студии и театры пантомимы [Емельянов, 1963. С. 71].

Возвращение пантомимы символизировало собой ослабление диктата государства в сфере художественного творчества. Прежде пантомима отвергалась как формалистское искусство, не способное отвечать требованиям реалистического отображения действительности; ее сюжеты могли легко ускользать от понимания, а хронологический рассказ – превращаться в серию абстрактных жестов [Румнев, 1964. С. 240]. В результате во многих рецензиях на такие невербальные представления зазвучало беспокойство о судьбе реализма и его считающегося прозрачным языка. Пантомиму вот-вот готовы были обвинить в политической двусмысленности. Государство никак не могло решить, была ли она просто ущербным переводом с обычного, поддающегося контролю языка или изоцрненным способом умаления официальной риторики. Как говорил один мим, она была «протестом против тоталитаризма», физическим выражением «эзопова языка», воплощением

того принципа, что «свобода тела есть свобода души» [Рутберг, 2009]. Именно поэтому партийные чиновники, даже разрешив пантомиму, продолжали подозревать (и справедливо), что в беззвучных движениях тел скрываются протестные смыслы. Мимов, как и всех, не удовлетворял эстетический язык советского общества, они тоже ощутили усталость от идеологии, когда закончился сталинизм – политический стиль, утверждавший свою легитимность и поддерживавший всеобщий страх и в речи, и посредством речи.

В историографии холодной войны стало общим местом, что гражданам Советского Союза молча страдали под гнетом сталинского тоталитаризма и открыли рот только после смерти вождя и что вся последующая борьба за власть завершилась к середине 1950-х годов. Получив в руководители несколько не в меру говорливого нового генсека Хрущева, советские люди, наконец-то, стали (относительно) свободно выражать себя, и начался всеобщий праздник говорения, который скоро был снова погашен в эпоху застоя – таков, во всяком случае, общепринятый взгляд. Такая позиция, явно основанная на том, что Мишель Фуко назвал «репрессивной гипотезой», или «гипотезой репрессии», совершенно выпускает из поля зрения другой вопрос: как молчание – намеренное или вынужденное – могло проявлять себя внутри кипучей, как считалось, советской культуры. Пантомима и есть тот пункт, в котором вышеозначенный крепкий идеологический сюжет начинает рассыпаться.

Далее я пытаюсь проанализировать некоторые «зоны тишины» в постсталинском Советском Союзе в 1950-е и 1960-е годы. Я хочу показать, как политика становилась помехой искусству художественной речи и как «адаптированная» политикой художественная речь была представлена в советской культуре указанного периода, при этом особое внимание я уделяю «молчанию» в двух взаимосвязанных явлениях. Я имею в виду возрождение популярности театральной пантомимы – драматической формы, построенной на отсутствии речи, – и оживление клинико-педагогической дисциплины дефектологии, которая изучает патологию речи и стремится вывести глухонемых из «зоны молчания». Эти два явления культуры, по моему мнению, связаны тем, что в глубине их обоих лежит коллективная озабоченность проблемой «совершенной речи» как основания советской идентичности. Поскольку политическую силу молчание обретало в тандеме с нормами владения звуковой речью, его отражение в культуре, я полагаю, следует искать в диалоге с историей дефектологии, историей принудительного научения говорению.

Я пытаюсь распознать некий набор идеологических черт в присутствовавших в советском контексте видах «безречия», для которых ключевыми были бинарные оппозиции: намеренный / случайный, неестественный / естественный, осмысленный / бессмысленный, художественный / нехудожественный и здоровый / инвалид. Я особо подчеркиваю противоположность понятий молчание и немота, так как именно эта оппозиция актуализирова-

лась в пантомиме и, понятая более широко, поддерживала идеологию в Советском Союзе. В этом смысле молчание было актом речи, «скорее полным значения, чем случайным», вне зависимости от того, вынужденное оно или добровольное, и как таковое представляло собой «ярко-откровенный политический акт» [Herdina, 1996. P. 29]. Художники могли прибегать к молчанию как к тактике уклонения или сопротивления или же им его предлагало государство. В противоположность молчанию, немота рассматривалась художниками и специалистами как биологическая патология, не входившая, следовательно, в область интенций; немота представлялась состоянием отсутствия речи, не наделенным никаким эстетическим или политическим смыслом. «Немота наступает как следствие глухоты», – объясняли дефектологи. Проблемой считалась глухота, поскольку она определенным образом препятствовала развитию речи [Тумашева, 1958]. Я не признаю безоговорочного приравнивания глухоты к молчанию и немоты к немощи, и не только потому, что в Советском Союзе глухие нередко могли говорить и даже специальными методами обучались участию в обычных устных разговорах. Я потому еще (и особенно) настаиваю на своем мнении, что государство со своими акторами, а также и со своими диссидентами, неизбежно должно было активно продвигать идею, что «неполноценное» население не имеет своего голоса, – для того чтобы доказать свою государственную «коммуникационную эффективность». Я надеюсь, мне удастся поколебать те представления о речи и молчании, посредством которых вырабатывались понятия о «нормативном человеке» в период позднего социализма.

«Скорее молчаливо, чем немо».

Пантомима у «полноценных» артистов

Екатерина Фурцева (1910–1974), неоднозначная политическая фигура, министр культуры периода оттепели, была настолько очарована Марселем Марсо, что в начале 1960 года пригласила его в Москву и предложила организовать школу пантомимы по французскому образцу. Марсо отказался, остроумно ответив, что он «не желает насаждать "марсизм" в России» [Рутберг, 2009]. Но и без Марсо советские мимы-марксисты утверждали, что создали свою, национальную и отвечающую историческому моменту эстетику. Объясняя, что начало послесталинского театра было заложено уже в социалистическое время, они вели свою генеалогию от ранних революционных театральных экспериментов, тем самым отводя предположения, что они просто-напросто подражают популярному на Западе жанру [Поваго, 1962]. Они добавили энергичности Пьеро и представили его типичным пролетарием, причем преемником этого образа в век кинематографии они объявили Чарли Чаплина [Рутберг, 1981]. У Румнева пантомима была не современной буржуазной выдумкой, а последним бастионом старинного гуманистического народного площадного искусства, умевшего молчаливо

высказывать правду властям предрержащим как в прошлом, так и сейчас, в социалистическую эпоху [Румнев, 1964. С. 12–16].

Не только небуржуазной была пантомима в своем современном виде, утверждали советские артисты, – она всегда была и оставалась в драме рупором угнетенных или, скорее, инструментом в руках авангарда, который говорил с его помощью от лица следовавших за ним безгласных. В этом смысле пантомима как бы достигала заветной цели социалистического реализма – эволюционным путем вести зрителя от стихийности к сознательности, то есть добиваться прогресса социализма не через «[разрешение] классового конфликта», а через эволюционный переход индивидуума и коллектива от «спорадического, неорганизованного, даже анархического» к «контролируемому, дисциплинированному и политически сознательному» действию [Clark, 2002]. Благодаря способности пантомимы «открывать глаза» на мир, повышать сознательность, те, кто ею занимались, считали возможным ставить ее цели в один ряд с более широкими историческими целями социализма.

Критики приветствовали пантомиму за ее эстетическое новаторство и за ее притязания на роль всемирной формы искусства. С одной стороны, пантомимическое действие называлась специфическим социалистическим Gesamtkunstwerk¹, соединяющим в себе какие-то средства разговорного театра с выразительными физическими умениями, то есть элементами гимнастики, акробатики и клоунады [Поваго, 1962; Емельянов, 1963]. С другой стороны, пантомима признавалась универсально значимым способом художественной коммуникации, истинно демократическим искусством, которое могло быть понято аудиторией вне зависимости от геополитических границ, любым человеком со здоровым телом. Как писал Румнев о своем собственном Экспериментальном театре пантомимы – ЭКТЕМИМ'е:

Своим искусством, *скорее молчаливым, чем немым*, театр хочет отвечать этическим и эстетическим потребностям самого широкого круга зрителей независимо от этнических, географических или социальных барьеров. Он мечтает о создании пантомим, *совзвучных социалистической эпохе, отражающих идеологию простых людей*, их повседневные действия, чувства и мысли, заботы и интересы, их труд, их взаимоотношения, их надежды, их мечты; театр намерен стоять в рядах активных борцов за утверждение на земле справедливости, чести, мира и дружбы [Румнев, 1964. С. 155–156, курсив наш. – А. К.].

Пантомима, считал Румнев, потому успешно выполняет функцию универсального языка, что использует «мимирию» и «жест» для достижения эмоциональной кульминации, недоступной одной только устной речи. Смысл имманентен телу в пантомиме, а молчание восстанавливает первоначальную полноту коммуникативного акта, которую язык (особен-

¹ «целостным произведением искусства» (нем.). – Примеч. переводчика.

но при его постоянной деградации) обеспечить не в состоянии. Молчание актеров-авангардистов было, таким образом, формой речи, которая воспринималась как побег из политической реальности и понималась именно так благодаря подчеркиванию *добровольного выбора молчания* – молчания, но не немоты. В худшем случае сознательное молчание этих «нормальных» артистов могло быть ошибочно прочитано как неосуществление коммуникативной интенции, то есть как политическое бессилие – удел многих артистов при советском режиме.

Риск советских молчащих артистов быть не понятыми проистекает из более фундаментальной опасности, присущей пантомимической коммуникации: что мим не сможет сделать «означающее» (если воспользоваться термином из семиотики), то есть свое тело адекватным «означаемому» – тому, что он хочет выразить. Другими словами, если тело артиста «не дотягивает», не работает, как должно, то и передать оно ничего не сможет, и пантомима будет такой, какую Илья Рутберг (Московская государственная студия «Наш дом») описывает как неудачную:

Давайте мысленно представим себе пантомиму, где нет никакой стилизации движения, где все ходят, как обычно, надевают шляпу, как обычно, и вообще все делают, как обычно.

Только не говорят.

А почему не говорят

На этот простой вопрос мы не сможем дать ответа.

Молчаливое действо, где все герои будут вести себя, как в жизни, но только молчать или изъясняться знаками, будет выглядеть странным, неестественным, будет напоминать собой или мир глухонемых, или телевизор с выключенным звуком.

Так и происходит в плохой, беспомощной пантомиме [Рутберг, 1972. С. 9–10].

Неискусный мим в данном случае, перефразируя Румневу, скорее, нем, чем безмолвен; его молчание выглядит «странно, неестественно», неумело. Его артистическая беспомощность заставляет вспомнить поведение глухонемых. А глухонемой человек не напоминает ли нам плохого мима? И как выглядит глухонемой, когда представляет плохую пантомиму? Где кончается глухонемота и начинается плохая пантомима? Лишенное речи тело, похоже, уже изначально сверхдетерминировано смыслом, чтобы служить инструментом прозрачной коммуникации в символическом пространстве пантомимы. Язык тела немого мима не возвышается над речью, а безуспешно пытается добиться с ней приблизительного сходства и тем самым обнаруживает ее неадекватность или «неестественное» отсутствие. По этой бинарной логике, в контексте послесталинской культуры молчание несло в себе политический смысл, а немота была патологией. И в самом деле,

представление об отсутствии речи как патологии возродилось в России в качестве предмета официальной науки – дефектологии.

Патологическое молчание и дефектная речь

Дефектология находилась в числе дисциплин, которые при Сталине казались подозрительными с идеологической точки зрения и которые после него вновь стали изучаться. Дефектология в целом занимается научно-практической проблемой нарушений речи и является своего рода зонтичной дисциплиной для педагогических и реабилитационных практик (например, сурдопедагогики и логопедии), имеющих дело прежде всего с нарушениями когнитивных и сенсорных функций. Дефектология – это специализированная клиническая область, призванная рассматривать немоту как поддающуюся решению проблему, тесно связанную с явлениями социально-культурного порядка. Если на Западе инвалидность формулируется как медицинская, а не социальная проблема, то советские клиницисты рассматривают инвалидность как «гибридное» явление, объединяющее эти два начала, – как биологическое выражение социально-экономических условий, основанное на социально-экономической модели патологии. Эта социалистическая модель породила уникальную идею «лекарства» от физических недостатков, а именно такого, которое ратует за помещение человека в коллектив в качестве его *части* (а не регулирование жизни инвалида усилиями приватизированной медицины, как на Западе).

Раньше всех в России развилось такое направление дефектологии, как сурдопедагогика, или обучение глухих, которое обрело некоторые методологические стандарты при революционном правительстве, но в 1930-х годах, при Сталине, было задавлено. Как и в досталинские времена, сурдопедагогика новой волны, начавшейся в 1950-х годах, стремилась вырастить из глухого ребенка рядового полезного члена взрослого общества слышащих людей. Советская система обучения глухих в этот период базировалась на «[преобладании] письменного / устного языка, [главным образом] устного языка: уроки проводились устно, и знаком успеха ученика была его способность говорить» [Zaitseva et al., 1999. P. 12–13]. Сурдопедагоги любили задавать упражнения перед зеркалом, благодаря которым глухой ребенок учился «читать по губам и внятно говорить» (как указывало название постоянной колонки в ежемесячном журнале для глухонемых). Глухих учили сопровождать свою устную речь легкой жестикуляцией, применяя знаки языка жестов, следующего моделям русской разговорной речи (ручной азбукой), и избегать специального языка жестов со своей особой грамматикой («сильного» языка), которым обычно пользовались и который легко понимали русские глухие. Врач учил своего слабослышащего, но говорящего ученика «мимике» (движениям лицевых мышц) и «жесту», как учат актеров-мимов.

Стремление сделать из глухонемых обычных членов общества породило предсказуемый набор неоднозначных последствий – Сьюзан Берч назвала это «иронией аккультурации», – когда, благодаря ассимиляционистской направленности обучения глухих, стало возможным появление советской культурной идентичности глухого, которая еще больше укреплялась государственными институциями этой субкультуры [Birch, 2002]. (Например, будущие защитники прав глухих вышли именно из рядов дефектологов). Советская культура глухих переживала в это время что-то вроде «золотого века», особенно в своей театральной традиции, имеющей давнюю историю. Авангардистские театральные труппы многое брали от глухонемых, а иногда даже приглашали их в свои спектакли, считая их язык жестов родственным драматической пантомиме. Самым известным таким театром был московский Театр мимики и жеста (ТМЖ) Всероссийского общества глухих (ВОГ). В 1962 году Театр мимики и жеста стал первым в мире профессиональным театром слабослышащих. Еще и до его создания, но особенно после любительские театры глухих в Советском Союзе благоденствовали под эгидой местных организаций глухих. Приобщение к драматическому искусству привлекло внимание как в стране, так и за рубежом, к той группе населения, о которой в предшествующие десятилетия государство либо не заботилось, либо с которой вообще обходилось жестоко. Когда ТМЖ стал профессиональным, все увидели, что люди с ограниченными возможностями были не просто пассивными объектами наблюдения государственной медицины, а активными работниками советской культурной отрасли.

И все же культура глухонемых, отмеченная клеймом неполноценности, была не вдруг и не во всей полноте принята слышащими и здоровыми членами советского общества, записывавшего, однако, в свой актив ее художественные проявления. Ответственность за социальную интеграцию лежала на самом сообществе глухих, о чем свидетельствует приверженность дефектологов цели обучения глухих устной «губной речи». В монографиях по истории театра или в театральных журналах того периода также никогда или почти никогда не упоминалась пантомима глухих, несмотря на то, что она продолжала существовать сравнительно спокойно тогда, когда пантомима слышащих не разрешалась. Возможно, еще более сомнительным, чем неупоминание в прессе, было то положение, что начиная с послевоенного времени и по 1970-е годы глухих актеров от их здоровых коллег по большей части сегрегировала, отделяла, так сказать, стена звука. Привилегия использовать полное молчание давалась только труппам слышащих актеров (иногда смешанным), а труппы, где были одни глухие, обыкновенно практиковали «чревоушательский» стиль: актеры «говорили», артикулируя слова губами; при этом реплики персонажей синхронно озвучивал «переводчик», или «актер-диктор». Получалось, что вместо того, чтобы, как пантомима в театре обычных актеров, демонстрировать

новую свободу от тоталитаристского подавления творчества, спектакли глухих, при такой технике, рисковали демонстрировать обратное. Американским актерам Национального театра глухих, например, этот метод казался ближе к искусству кукольника, чем к пантомиме, – симптоматичная интерпретация в контексте холодной войны [Baldwin, 1993. P. 66].

Описанный подход предназначался для «посторонней» аудитории – слышащих зрителей, пользовавшихся обычным языком, – и, следовательно, отдавал приоритет речи перед жестами. Использование знаков и жестов в таких спектаклях «вынужденно подчинялось ритму и ходу речи». Спектакли же «для своих» «на первое место ставят глухих зрителей и основным считают перевод текста [на язык жестов] и требуют от речевого материала подчинения своему визуальному аналогу» [Benson, 2005. P. 51]. ТМЖ многое делал в угоду «посторонним» зрителям. Практически «большинство глухих зрителей плохо понимали спектакли Театра мимики и жеста», поскольку актеры пользовались для дополнения устной речи «слабым» языком жестов, «чужим для глухих зрителей» и не похожим на «тот язык, которым пользуются глухие в межличностном общении» [Зайцева, 2006. С. 341–343]. Применявшийся жестовый язык слышащая аудитория принимала за некое подобие пантомимы, хотя в начале 1960-х годов ТМЖ мог похвастаться всего одной немой пантомимой во всем своем репертуаре [Брудный, 1971. С. 38]. По большей части театр ставил классику – Шекспира, Шиллера, – чем вызывал упреки журнала Всесоюзного общества глухих «Жизнь глухих» в недостатке актуальности и художественной новизны [Полонский, 1968].

Если сами пьесы казались устаревшими и не соответствовавшими социалистической действительности, то смотреть, как точно совпадают движения губ глухих актеров со словами невидимого ведущего, было завораживающим удовольствием. Как писал один критик, «каждый спектакль становится говорящим. Полное впечатление, будто говорят сами актеры, как это происходит в дублированном фильме», – к такому сравнению прибегала и пресса глухонемых [Брудный, 1971. С. 38]¹. Рецензенты не уставали восхищаться тем, как великолепно глухие актеры держат ритм и как производят полное впечатление слышащих людей. По словам одного из авторов: «Сидящие в зрительном зале даже не представляют себе, каким тяжелым трудом все это достается актерам, которые, не слыша музыки, поют и танцуют в силу присущего

¹ Характерное замечание одного из авторов из ВОГ: «Одновременно с этим беззвучная речь [глухих] исполнителей с большим мастерством дублируется актерами-дикторами» [Исаев, 1988. P. 56]. Иностранные фильмы в советской России обычно дублировались, что тоже вносило свою лепту в поддержку советской приверженности звучащему слову. Поскольку фильмы с субтитрами облегчали их понимание неслышащей аудиторией, «Жизнь глухих» печатала обзоры таких фильмов в конце 1950-х и в 1960-х годах [Шаповалов, 1959]. Журнал выражал сожаление о том, что субтитрованных фильмов слишком мало.

им природного ритма и пластичности» [Брудный, 1971. С.38]. Особенно поразила его музыкальная пьеса о театре, в которой молодая девушка (по роли – нормально слышащая) учится петь и танцевать. Актриса играла так, что никто и не помнил, что сама она не слышит, – столь совершенно она изображала человека без физических недостатков. Но пристрастие к синхронизации сужало возможности понимания подобных зрелищ именно глухими зрителями. Можно было бы использовать в спектаклях ТМЖ «сильный» язык жестов, – размышляет один из защитников прав глухих, – «Но это сразу нарушит синхронность игры глухого актера и артиста-диктора, поющего куплеты (естественно, для слышащих зрителей). А именно к этой синхронности столь стремится театр... Как тут быть?» [Зайцева, 2006. С. 344]. И для чего вообще был создан этот театр, если не для развлечения людей, лишенных слуха, которые должны понимать происходящее на сцене?

По существу, театральные постановки с глухими актерами служили неким продолжением сурдопедагогической практики – то есть дефектологической «техники себя», или «деформансом». Последний термин принадлежит Сюзан М. Швейк и обозначает «сценарии приспособления инвалида к жизни, включающие в себя тщательно организованные и патерналистски настроенные контакты его с обществом», при установке, что человек с ограниченными возможностями «всегда стоит на пороге усовершенствования» [Schweik, 2009. P. 48]. С самого своего появления дефектология использовала театральное искусство как форму терапии для помощи людям с отставанием речевого развития или для исправления речи, не соответствующей нормам. Вообще же театр, как и государственный кинематограф, представлял собой одно из «наиболее осязаемых воплощений процесса цивилизации (модернизации, в рамках которой постулирует себя советское общество)», «технику дисциплинирования тела», дававшую «утопическому проекту нового "общественно-биологического типа" советского человека реальное тело актера» [Булгакова, 2005. С. 205–206]. Драматические зрелища демонстрировали модели телесного и речевого поведения, которым советские граждане, с физическими недостатками и без оных, должны были подражать.

Но в театре глухонемых проглядывало и другое – использование художественного представления в качестве орудия политической педагогики: от актера при подготовке спектакля требовалось добиваться идеальной целостности речи, отвечающей клиническим критериям, – чтобы безукоризненно «внятно говорить и читать по губам», – поскольку надо всем этим тяготел императив – слыть «полноценным», не отличаться от здорового. Поэтому рецензенты ТМЖ всегда включали в свои эссе длинные пассажи с (само-)критикой, указывая на недостатки дикции и «невнятную артикуляцию» актеров [Полонский, 1970. С. 9]. Это было и в обычных театральных журналах (в «Театре», например), и в периодике по дефектологии

и культуре глухих¹. Так, ТМЖ в 1970 году поставил к столетию со дня рождения Ленина некую пьесу, написанную за тридцать лет до этого и представлявшую нового советского человека, и один критик в журнале «Жизнь глухих» написал, что ни актерам, ни режиссеру не удалось достичь художественного совершенства из-за «чрезмерной суетливости» и невразумительной пантомимики, вследствие чего они не смогли донести до зрителя «революционный ум и убежденность» героя². Но в этом же номере несколькими страницами раньше читатель находил статью сурдолога – консультанта театральной труппы, в которой тот описывал правильную «актерскую речь» и рекомендовал ее в качестве примера для подражания зрителям с нарушениями речи³. В духе тех же установок, ежедневный тренинг актеров ТМЖ включал встречи с логопедом для постановки «устной звуковой речи» [Калугина, 1959. С. 22]. Звуковая речь и ее визуальное дополнение требовали совершенства, потому что, по словам одного глухого режиссера, театр – это «одно из могучих средств коммунистического воспитания» «народных масс», куда входили, разумеется, и глухие [Соболева, 1962. С. 16–17].

Но если слабослышащим исполнителям всегда было к чему стремиться, то настоящим невоспетым героем театра глухонемых был *актер-диктор*, виртуозный чревовещатель при глухой «кукле»; нередко он мастерски делал двойную работу, когда говорил для нескольких исполнителей, находившихся на сцене одновременно. Актер-диктор принимал на себя роль сурдолога в зрительном зале, давая образцы правильной речи, которые артисты беззвучно повторяли губами. В некотором смысле, ту же роль (хоть и не так заметно) играла и слышащая аудитория, когда со всем вниманием и интересом следила за тем, как тело актера послушно и точно следует за голосом диктора.

Помимо просто успеха у публики, в этих театральных воплощениях «позитивной» и «негативной» речи на кону стояло еще и успешное воплощение советской политической личности. Женщина с ограниченными возможностями (подобно героине новаторских исследований Джудит Батлер – артистке, развлекающей публику переодеванием в мужскую одежду и имитацией его повадки) раскрывает (и, наоборот, скрывает, когда ей вполне удастся ее номер!) то, как нормативные идентичности

¹ Например, вот как один актер оценивал себя и свою студию, возрожденную за два года до этого: «[Мы] ищем новые выразительные краски языка жестов, ведь мимика далеко не совершенна» [Карычев, 1967. С. 19].

² Далее критик пишет: труппа не сумела высмеять ошибочные буржуазные идеалы отрицательных героев пьесы из-за того, что у исполнителей «невнятная артикуляция, не отточены ручная азбука и жесты. Многого глухой зритель не понимает» [Полонский, 1970].

³ Авторы журнала «Жизнь глухих» также советовали смотреть кино, чтобы учиться мимике и произношению [Хвацев, 1958].

«институализируются через *стилизованное повторение действий*», которые представляются естественными в своей кажущейся «бесшовной» непрерывности [Butler, 1988. P. 519. – *Курсив авт.*]. Когда артистка с дефектным слухом попадала в ритм и правильно танцевала или хорошо синхронизировала движения тела с голосом невидимого диктора, она, через такой «оптический обман», на время сливалась с идеальной советской личностью. Когда же она допускала промашку, заметно осекалась или выбивалась из правильной последовательности слов или движений, она в глазах зрителя опять становилась «неполноценной». Вынужденная (публикой, сурдологом, режиссером и пр.) изображать совершенную речь, глухонемая актриса была лишена права обнаруживать свой «дефект», тот самый, который исключал ее из «нормального» символического порядка вещей в советской действительности.

Искусство пантомимы слышащего артиста подсознательно опиралось именно на такое представление: поскольку, предположительно, его речевое «я» полностью развито, его молчание не вызывает отторжения, в отличие от неудачных выступлений глухонемых. Артисты пантомимы считали, что их арсенал выразительных средств богаче техники обычного разговорного театра. Это превосходство казалось особенно явным на фоне считавшейся очевидной физической и артистической ограниченности глухих актеров, которые, соответственно, всегда занимались *de facto* пантомимой, потому что настоящая разговорная драма была для них заведомо недоступна. (Точно так же, если в обычном театре для дополнения речи, всегда несовершенной в мире говорящих и слышащих, использовались системы мимики и жестов, они, конечно же, не приравнивались к тем средствам коммуникации, которыми пользовались глухие актеры, в театре и вне его.) По сути дела, слышащий актер нуждался в существовании дефектной речи, для того чтобы его собственное молчание могло нести определенный смысл, воспринималось не как немота, а как мощная художественная или политическая метафора.

Языковой колониализм: искусство подражания и «я» глухого

Превращение инвалидности в метафору (как делали слышащие мимы) – это трансгисторическая тенденция, формы и результаты которой исследователи фиксировали во многих культурах за пределами (бывшего) второго мира. В данном случае, в Советском Союзе объективация, овеществление глухонемоты, выхолащивание категории реальной личности любого человека в угоду идеалу «самого здорового» привело к тому, что советские граждане с физическими недостатками не могут представлять сами себя. Требование к глухим артистам говорить при помощи устной речи (чтобы позволить другим молчать) было одним из примеров того, что некоторые западные исследователи глухоты описывают как широкую

«оралистскую¹ колонизацию» сообщества глухих, причем не только в культурном, но и в «экономическом, социальном [и] языковом» смысле [Ladd, 2008. P. 57]. Харлан Лейн самым энергичным образом проводил мысль о взаимосвязи между засильем орализма в «первом мире» и расистским колониализмом в «третьем». Он утверждал, что слухоцентристское общество и его аудиологический истеблишмент относятся к неслышащим индивидуумам с позиций патерналистского превосходства, позволяя, соответственно, государству подчинять их тела своему господству [Lane, 1992. P. 43–45]. Подобная «империалистская» концепция находит своих сторонников и в России. Галина Зайцева, активно защищавшая права глухих вплоть до своей смерти в 2005 году, считала, что «проблема жестовой речи как бы вовсе ушла из советской сурдопедагогики на долгие годы» из-за «расистских идей коммунистического лидера-невежды» И. Сталина, которые вкупе с оралистскими установками государства, «нанесли огромный урон всему делу обучения глухих и изучения жестового языка в бывшем Советском Союзе. К сожалению, последствия этих идей не преодолены полностью и сегодня» [Зайцева, 2006. С. 444].

Лейновское сближение орализма и колониализма, несмотря на его, возможно, слишком сильную терминологию, позволяет нам почувствовать фундаментальное сходство положения глухих в Советском Союзе и в США: глухие граждане представлялись неполноценными при помощи однотипных с колониальными методов, то есть «физического подчинения бесправных людей, навязывания чуждого им языка и духа и организации их обучения в угоду целям колонизатора» [Lane, 1992. P. 1]. Как в американской, так и в советской сурдопедагогике это выливалось в «помещение неслышащих детей в специальные учреждения, непризнание [языка глухонемых] настоящим языком, навязывание слуховых аппаратов..., частично совместное обучение с обычными детьми, наказание за использование ручного языка» [Davidson, 2006. P. 217]. Подобные практики накладывали на дефектологов «цивилизаторское бремя» – учить «умственно неполноценных» глухих детей «настоящему [устному] языку» и тем самым возвращать их обществу. А если это не получалось, специалисты по обучению обвиняли самих учащихся в необучаемости. Глухого ученика в Советском Союзе, таким образом, выставляли как безнадежно неполноценного и в то же время, как это ни парадоксально, все равно заставляли исправлять свои неисправимые дефекты, чтобы не остаться негодным для коммунистического прогресса [Лубовский, 1970].

Опираясь на выводы исследователя и защитника прав глухих Пэдди Лэдда, мы можем усмотреть у советского актера театра глухих интернализацию, принятие этой колонизации доминирующей культурой слышащих,

¹ От англ. *oralism* – система обучения полностью глухих людей общаться посредством речи и чтения по губам, а не с помощью языка жестов – *Примеч. пер.*

что проявляется в усвоении глухим актером «чревовещательского» подхода. «Взгляд глухого явно [направлен] вовне, на культуру большинства – признак неспособности представить себе, что жизнь глухих может быть полноправным материалом для искусства» [Ladd, 2008. P. 50]. Точно так же, только в приложении к России, считала и Г. Зайцева; она говорила, что художественная практика театра глухих отражает прочно закрепившуюся в стране культурную колонизацию российского сообщества глухих:

Долгие годы глухие люди побуждались (родителями, педагогами) к достижению определенных стандартов, устанавливаемых слышащими (овладению устной речью и т.п.). Стесняясь своей глухоты, испытывая чувство собственной неполноценности, глухие долгое время полагали, что их жизнь недостойна быть объектом театрального искусства [Зайцева, 2006. С. 349].

Более того, театральная деятельность, как мы видели, входила в арсенал дефектологов в качестве одного из инструментов; с ее помощью исправляли несовершенную речь глухих или, выражаясь фигурально, «цивилизовали варваров» или «второразрядных» субъектов слухоречевого колониализма.

Иными словами, театр глухих был формой «мимикрии колониализма», «частью повседневной жизни, в которой колонизованные люди принимают... культуру своих колонизаторов», причем их мотивом становится, пишет Х. Баба, «желание [колонизатора] иметь исправленного, узнаваемого Другого, который *почти такой же, но не совсем такой же*», как он сам [Bhabha, 1994. P. 27. – *Курсив авт.*] ¹. Мне нравится, как Баба формулирует свою мысль, потому что здесь высвечивается существенная разница между теми типами пантомимы, которые я рассматриваю: пантомиму «полноценного» артиста, считающего себя реальным субъектом, и пантомиму «дефектного» артиста, чье присутствие есть некая видимость, оно неполно и несообразно. Баба тонко улавливает это противопоставление в «разнице между "быть англичанином" и "быть англизированным"» [Ibid. P. 128]. Глухонемого актера – колонизованного мима – в послесталинском сценарии обязывали говорить, несмотря на то, что его речь была всегда отмечена как несовершенная и просто не его собственная. Это было функцией деформанса как «способности, которая постоянно выдает результат с изъяном, увековечивая модель деформированного объекта в качестве постоянного другого, при том, что он или она все время подвергаются исправлению» [Schweik, 2009. P. 28]. То, что «производящий изъян» субъект никогда не станет полноценным советским человеком, было заведомо обеспечено и даже конституировало его дефектную личность, тем самым подкрепляя прядок

¹ В своей статье по близкой к моей тематике Ирина Сандомирская говорит о том, что «идеальному существу, которое появляется в дискурсе о приведении детей к норме по-советски, глухо-слепой ребенок... противопоставляется как почти такой же или еще не совсем такой же» [Sandomirskaya, 2008. P. 331].

слухоцентристского распределения политической власти в Советском Союзе. Но такой вывод вызывает вопросы. Помимо консолидации слухоцентристской гегемонии, кому еще на пользу было держать популяцию «почти, но не совсем таких же» граждан в состоянии непрерывного самоисправления? Зачем советскому государству были нужны дефектные граждане?

Идеальная речь, идеальное государство

В «крайне бюрократизированном обществе» социалистической России, где «подчинение "нормальности" было возведено в принцип управления» [Sandomirskaya, 2008. P. 331], статус «нормальной» присуждался, в социальном и политическом смысле, личности, владеющей санкционированной государством речью – ею было, пользуясь знаменитым выражением историка Стивена Коткина, «говорение по-большевистски». Но, по моему мнению, этот тезис Коткина понимался слишком узко, поскольку его относили только к письменной форме социалистического дискурса, к вербальной, но не звуковой речи. В более же широком смысле коткинской идеи, Советский Союз был воображаемым языковым сообществом, где на первом месте были говорящие, а потом уже читающие люди, и это сообщество конституировалось, независимо от этнических границ, через перформативное высказывание и составляло новую нацию одинаково говорящих *homo soveticus*. Требовалось «говорить по-большевистски», то есть «[принять] официальный способ говорить [о себе]. ... как будто веришь», для того чтобы тебя «прочитывали» как члена советской цивилизации [Kotkin, 1995. P. 217, 220]. Хотя, как убедительно показал антрополог Алексей Юрчак, официальный язык в послесталинский период все больше стал использоваться сугубо для профформы, императив быть правильным советским, строя свою идентичность на основе одобренных государством перформативных речевых актов, держался прочно и даже в некоторых аспектах усилился. Послесталинское государство отдало приоритет форме речи перед ее содержанием – этот сдвиг имел важные последствия для людей с дефектной речью, недостатки которой стали явно считаться проблемой формы. Тот, кто имел трудности с речью, давал пример неправильного выявления своей советской речевой и иной идентичности и поэтому в глазах всех служил негативной моделью «говорения по-большевистски»¹.

Совершенствование гражданином своих голосовых возможностей было только частью грандиозного политического проекта – все более

¹ В других работах, где я описываю формальные требования к «говорению по-большевистски», я обращаюсь к позднесоветским сборникам лекций [Kaiyatios, 2010]. Содержание дисциплины риторики (для «нормальных» говорящих) и дефектологии (для людей с нарушениями речи) совпадает в некоторых характерных точках; это наталкивает на мысль, что всем советским гражданам мог быть поставлен диагноз дефективности легкой степени.

полного и совершенного включения в социалистический контекст; это особенно ощущалось во время сталинского правления и после, с приходом звука в кино, с распространением радио и появлением телевидения. Можно утверждать то, что «звуковое» было важнее «визуального» в 1930-х годах, когда «слух, благодаря радио, [доминировал] над зрением: ухо [диктовало] глазу, что он должен видеть» [Мурашов, 2007]. С другой стороны, послесталинский период характеризовало не столько соперничество или диалектическая борьба между стимулирующими сенсорикой средствами массовой информации, сколько мгновенно произошедшая синхронизация стимулов. Позднесоветское телевидение давало своим зрителям идеально сопряженные звук и образ, в то время как разного рода «веды» в сфере культуры недоверчиво наблюдали, как звуковые и визуальные компоненты соединялись вместе в кинофильмах еще в 1930-х годах. Историк кино Лилия Кагановская писала, что особенно ошестинились против «новой технологии синхронизации звука» русские формалисты. Они опасались, что это сместит «площадку для производства смысла», поскольку «уничтожит внутреннюю речь [зрителя]» или невысказанную мысль и поставит на их место голос, идущий непосредственно с экрана, «взывающий к зрителю непосредственно и делающий советского зрителя своим адресатом» [Kaganovsky, 2007. P. 268, 265]. «Внешняя» речь, речь идеологии, «привязанная к авторитарному голосу советского реализма», заглушала внутреннюю речь, исключая возможность того, что внутренняя речь индивидуума и внешняя речь государства избегнут совпадения [Armstrong, 1998. P. 223]. Настоящий советский гражданин был весь на поверхности и говорил только внешним, слышимым голосом; таким образом он или она демонстрировали полную «синхронизацию» с обществом. Внутренняя художественная речь, осмысленная, но не озвученная, как в пантомиме или в языке глухонемых на сцене, грозила вывести из равновесия это взаимно-однозначное соответствие между мыслью и высказыванием, индивидуумом и обществом.

При позднем социализме из «неполноценного» актера, как это ни парадоксально, получался одновременно и самый худший, и самый лучший советский гражданин. Даже когда он показывал «плохой пример» «говoreния по-большевистски» и вопреки тому, что формально он не проходил теста на «внешнюю речь», он предъявлял идеальную реакцию на несовершенство своей политической личности – он постоянно себя исправлял. Этим действия дефектного меньшинства аллегорически представляли работу по экзистенциальному исправлению, которое предстояло всем советским гражданам по мере того, как они превращали себя в социалистического человека нового типа, – для решения этой задачи государство развернуло систему дефектологических клиник, а также кино и театры как для «неполноценных», так и для «нормальных» граждан. Мы можем построить

хиазмическую¹ модель дефектности – одновременно универалистскую и миноритарную: все социалистические граждане до некоторой степени неполноценны и должны исправлять свою речь и движения, и есть меньшинство неполноценных – люди с нарушениями слуха и речи, – которым для исправления нарушений требуется помощь медицины.

Такая коллективная трансформация индивидуумов была движущей силой марксистско-ленинской истории. Советский человек должен был развиваться в тесном единении с обществом на его пути к коммунизму, по достижении же коммунизма государство отомрет. Чем меньше дефектов и чем совершеннее советский человек, тем меньше недостатков в социальной системе и тем ближе к идеалам коммунизма. После Сталина движение к коммунизму резко ускорилося: в 1961 году Хрущев объявил на XXII съезде КПСС, что советские люди, наконец, совершили исторический прыжок из социализма в коммунизм. Многословно воспетое социальное и политическое совершенство советского общества, конечно же, отразится в телах и душах образующих его сложный состав членов. Новая программа партии, принятая на том съезде, смело провозглашала: «на современном этапе строительства коммунистического общества... неуклонно возрастают возможности воспитания нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство» [КПСС, 1974]. Если государство с самого начала определенно выражало утопические надежды на воспитание здоровых телом граждан, – требуя «готовности к труду и обороне отечества от опасности извне, оздоровления и всестороннего физического развития», – то слово «совершенство» до этих пор не употреблялось; в дальнейшем оно стало стандартным «блюдом». Такой сдвиг в риторике свидетельствовал о формировании нового идеала советского гражданина [Vogem, 1977].

Существенно, что слово «дефект» применялось как по отношению к людям, так и по отношению к результатам недостаточно хорошей работы, а к такой работе государство тоже относилось нетерпимо и пыталось искоренить. Что показательно: в официальных кампаниях борьбы с теми и другими дефектами активно использовались понятия темпа и ритма, шла ли речь о хореографии в музыкальной постановке или о том, чтобы не снижать количественные и качественные показатели уровня социалистического производства. Двухзначное употребление термина «дефект» – слова, бросающегося в глаза в русскоязычном тексте из-за своего иностранного происхождения (на что указывал еще сам Ленин), – в официальном клиническом и культурологическом дискурсе о глухоте свидетельствует о том, что два

¹ От «хиазм» (др.-греч. χιασμός) – риторическая фигура, заключающаяся в крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов (например, фраза К.С. Станиславского: «Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве»). – *Примеч. пер.*

уровня самокоррекции – в масштабе отдельной личности и в масштабе всего населения – были неразрывно связаны. Во многих выпусках журнала «Жизнь глухих», например, основной темой были «мелкомасштабные» улучшения слуха и речи у отдельных глухих рабочих, но в дополнительных текстах и изображениях глухие пролетарии показывались на заводах и фабриках как представители рабочего класса, активные участники процесса искоренения дефектов социалистического производства – так сказать, «соматической» проблемы, с которой партия вела борьбу в 1950-х – начале 1970-х годов. Дефектные тела производят дефектные вещи – вот подспудная идея, которую нес журнал. Подразумевалось – с характерным для послесталинской эпохи переносом акцента с количества на качество, с тяжелой индустрии на легкую, с производства на потребителя, – что дефектная продукция угрожала благополучию социалистической семьи и должна была исчезнуть как из миниатюрного хозяйства одного дома, так и из народного хозяйства всей страны.

Теперь мы знаем достаточно, чтобы задаться следующим вопросом: как согласуются провозглашаемое государством желание иметь совершенных граждан и факт постоянного продуцирования им граждан дефектных? И если государство действительно желало видеть только идеальные тела, то почему оно просило «неполноценных» актеров выставлять напоказ свои недостатки в подражательных спектаклях? В качестве ответа я предложу такой вывод: если «неполноценные» порой нуждались в поддержке государства для своего выживания, то государству тоже нужны были свои «неполноценные». Как мы теперь поняли, дефект был пунктом интервенции, вмешательства со стороны партии-государства. Перманентное наличие дефектов и все более успешное преодоление их в сфере производства и у отдельных людей побуждали государство еще интенсивнее провозглашать для труда и индивидуумов цель самокоррекции. Наглядно демонстрируя физические недостатки некоторых тел – даже при объявленном коммунизме, – партия со своим аппаратом могла претендовать на то, что она нужна и даже совершенно необходима для защиты интересов советских людей. Дефект был тем, в чем государство нуждалось для оправдания своего существования, пока Советский Союз медленно, но неуклонно двигался к *безгосударственной* коммунистической утопии.

Молчание «неполноценных» и расшатывание системы

О благотворности союза партии-государства и гражданина наилучшим образом могла свидетельствовать устная, слышимая речь, молчание же и немота, при всем различии этих состояний, были подозрительны. Техника чревоушения возобладала, но с непредвиденными последствиями. Пытаясь получить видимость речи от глухонемых актеров, государство добилось некоего извращенного осуществления собственного желания

формировать речь своих граждан. Верно, что повсеместно вводимый чревовещательский подход способствовал внешней нормализации позднесоветского языка, но он также вызывал появление контргегемонистских практик среди «звуковых меньшинств». В выражении инакомыслия в это время глухие не отставали от других советских граждан, которым были доступны разные способы словесного ниспровергательства [Yurchak, 2006], но глухие испытывали, помимо прочего, еще и отчетливое давление со стороны оралистского общества. Необходимость подражать колониалистам, стеснявшая людей с физическими недостатками, одновременно порождала для них возможность отвергать свой официальный имидж, поскольку подражание, по словам Бабы, есть «двойная формулировка», способная кодировать как политическое угнетение, так и сопротивление ему [Bhabha, 1994. P. 122]. Наличие подобных амбивалентных эффектов история подтверждает со страниц «Жизни глухих», где были опубликованы красноречивые разговоры в среде глухих, иногда с участием их слышащих коллег или профессиональных дефектологов, о том, как сами глухие представляют себя обществу и какими их видит слышащий мир.

Журнал был площадкой оживленной дискуссии о состоянии театра глухих в конце 1950-х и в 1960-х годах, то есть в то время, когда складывался Театр мимики и жеста. К дебатам присоединялись читатели из самых разных кругов – по призыву директора ТМЖ, предлагавшего им считать себя «полноправными строителями театра» и вообще коммунизма: как раз тогда вышел «Моральный кодекс строителя коммунизма» [Калиновский, 1963]. Некоторые авторы даже осмеливались критиковать чревовещательский стиль за механистичность: «механическая передача текста сковывает исполнителя и заглушает в нем творчество» [Сапожников, 1958]. В целом читатели ратовали за «новые формы в театральном искусстве глухонемых» [Горбунов, 1958] – за «театр тишины» или «искусство красноречивого молчания», которое бы отразило опыт жизни людей без слуха [Смоленская, 1958]. Хотя единодушия по поводу конкретной театральной техники не было, все мечтали об особой пантомиме глухих, которая смогла бы изящно сбить пафос с советского идеала «голосовой идентичности» и одновременно показать искусственность самого этого идеала. Как замечает Жак Деррида, таков уникальный талант мима – раскрывать действенную силу любой идентичности и непрочность простого трафаретного «я», чьей плохой копией представляется мим [Derrida, 1991]. Мим не подражает «реальности» правильного субъекта (в данном случае – слышащего / говорящего идеального советского человека); он способен разрушить все «противоположности, на которых строится доктрина подражания: имитируемое и имитатор, референт и знак, означаемое и означающее» и предстать перед нами с «имитацией, которая не имитирует ничего... с двойником, который не имитирует ничего элементарного, двойником, которого ничто не предвосхищает» [Ibid. P. 170]. Импровизируя на тему этого «неэлементарного

ничего», неслышащие читатели давали волю своему воображению и все вместе мечтали об особенном, своеобразном театре глухих для глухих, «чтобы у них на сцене [не] было "[все], как у слышащих"» [Гришин, 1962], и чтобы глухого актера не заставляли имитировать такую персону, какой он никоим образом быть не мог.

Дебаты о пантомиме в послесталинское время стали метой переломного момента в советской истории. С ними появилось пространство для некоего противоборства в культуре, которое отчасти подтолкнуло поздне- и послесоциалистическое движение глухих к переосмыслению и новому пониманию «языка сцены», к признанию полноправности русского языка жестов; также поддержку получил «двухязычный» подход к обучению людей без слуха – установка учить их и языку жестов, и устной речи. В своих поисках «новых форм» неслышащие граждане неуклонно ослабляли позиции многосложного оралистского комплекса в самом сердце позднесоветской идеологии и сурдопедагогики – пожалуй, самого полного воплощения орализма. Принудительная мимикрия перестала быть проектом государственной власти. Театр глухих представлял собой не просто место коррекции бессловесных и послушных тел; он ставил декорации, в которых всю свою многогранность могли проявить личности тех из неговорящих (и несводимых к речи) советских «других», кто иной раз отказывался танцевать в ритме чьих-то революций.

Список литературы

- Боген М. М.* Физическое совершенство как основное понятие теории физической культуры // Теория и практика физической культуры. 1997. № 5. С. 18–21.
- Брудный Д.* Мимика и жест // Театр. 1971. № 11. С. 37–43.
- Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Горбунов Н.* Творческое содружество // Жизнь глухих. 1958. № 8. С. 20.
- Гришин Б.* На творческие поиски: Мысли о пантомиме // Жизнь Глухих. 1962. № 12. С. 19.
- Емельянов В.* Видели ли вы пантомиму? // Театр. 1963. № 2. С. 71–78.
- Зайцева Г. Л.* История Глухих: предмет и объект // Первый московский симпозиум по истории глухих. М.: МосгорВОГ, 1996.
- Зайцева Г. Л.* Жест и слово: Научные и методические статьи. М., 2006.
- Исаев И. А.* В строю едином: коллективный сборник. М.: Советская Россия, 1988.
- Калиновский Л.* К вершинам искусства // Жизнь глухих. 1963. № 9. С. 21.
- Калугина А.* Они будут актерами: В театральной студии // Жизнь глухих. 1959. № 9. С. 22.
- Карычев В.* Театр в пути // Жизнь глухих. 1967. № 1. С. 19.
- Коммунистическая партия Советского Союза. Программа КПСС. Принята XXII съездом КПСС. М., 1974.

- Лубовский В. И.* Дефектология – Большая советская энциклопедия / под. ред. А. Прохорова. М.: Сов. энциклопедия, 1970.
- Мурашов Ю.* Советский этос и радиофикация письма // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 47–63.
- Полонский Л.* Спектакли, созвучные времени // Жизнь глухих. 1970. № 8. С. 9–10.
- Полонский Л.* Ответственность перед временем // Жизнь глухих. 1968. № 12. С. 1.
- Поваго Ф.* Эктемиим // Молодая гвардия. 1962. № 10. С. 273–287.
- Румнев А.* О пантомиме: театр, кино. М.: Искусство, 1964.
- Рутберг И.* Пантомима: Движение и образ. М.: Сов. Россия, 1981.
- Рутберг И.* Пантомима: Первые опыты. М.: Сов. Россия, 1972.
- Рутберг И.* Пантомима: Опыты в мимодраме. М.: Сов. Россия, 1977.
- Рутберг И.* Интервью с автором. М., 2009.
- Шаповалов С.* Фильмы есть, но... мы их не видим // Жизнь глухих. 1959. № 4. С. 14.
- Сапожников И.* За новые формы // Жизнь глухих. 1958. № 2. С. 23.
- Смоленская Т.* Театр тишины // Жизнь глухих. 1958. № 2. С. 23.
- Соболева Л.* Заметки о режиссуре // Жизнь глухих. 1962. № 7. С. 16–17.
- Тумашева Н.* Советы родителям: Возвращение слуха // Жизнь глухих. 1958. № 2. С. 18.
- Хвацев М.* Кино учит произношению // Жизнь глухих. 1958. № 12. С. 23.
- Armstrong T.* Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1998.
- Baldwin S. C.* Pictures in the Air: The Story of the National Theater of the Deaf. Washington, D. C.: Gallaudet University Press, 1993.
- Berson J.* Performing Deaf Identity: Toward a Continuum of Deaf Performance // Bodies in Commotion: Disability and Performance / eds. Carrie Sandahl and Philip Auslander. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Bhabha H.* Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse // The Location of Culture. L.: Routledge, 1994.
- Burch S.* Signs of Resistance: American Deaf Cultural History, 1900 to World War II. N. Y. and L.: New York University Press, 2002.
- Butler J.* Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal. 1988. Vol. 40. № 4. P. 519–531.
- Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual, 3rd ed. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2002.
- Davidson M.* Hearing Things: The Scandal of Speech in Deaf Performance // Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature. Berkeley: University of California Press, 2006. P. 216–234.
- Derrida J.* From ‘The Double Session’ in Dissemination // A Derrida Reader: Between the Blinds / ed. Peggy Kamuf. N. Y.: Columbia University Press, 1991. P. 169–199.
- Gil J.* Metamorphoses of the Body / trans. Stephen Muecke. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Herdina Ph. The Manufacture of Silence (or How to Stop People Doing Things with Words) // *Semantics of Silences in Linguistics and Literature* / eds. Gudrun M. Grabher and Ulrike Jeßner. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996.

Kaganovsky L. The voice of technology and the end of Soviet silent film: Grigorii Kozintsev and Leonid Trauberg's "Alone" // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2007. Vol. 1. № 3. P. 265–281.

Kayiatos A. Sooner Speaking than Silent, Sooner Silent than Mute: Soviet Deaf Theatre and Pantomime after Stalin // *Theatre Survey*. 2010. Vol. 51. № 1. P. 5–31.

Kotkin S. *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Ladd P. Colonialism and Resistance: A Brief History of Deafhood // *In Open Your Eyes: Deaf Studies Talking* / ed. H-Dirksen L. Bauman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. P. 42–59.

Lane H.L. *The Mask of Benevolence: Disabling the Deaf Community*. N. Y.: Knopf, 1992.

Sandomirskaja I. Skin to skin: language in the Soviet education of deaf-blind children, the 1920s and 1930s // *Studies in East European Thought*. 2008. Vol. 60. № 4. 1 December. P. 321–337.

Schweik S.M. *The Ugly Laws: Disability in Public*. N. Y.: New York University Press, 2009.

Yurchak A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

Zaitseva G., Pursglove M. and Gregory S. Vygotsky Sign Language, and the Education of Deaf Pupils // *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*. 1999. Vol. 4. № 1. P. 9–14.

(Пер. с англ. Н. Н. Кулаковой)

Анастасия Кайатос

докторантка Калифорнийского университета в Беркли
по специальности «Славянские языки и литература»

электронная почта: akayiatos@berkeley.edu
