

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ  
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра русской и зарубежной литературы

**ТЕАТР АТХ В САРАТОВСКОМ КУЛЬТУРНОМ  
ПРОСТРАНСТВЕ: МЕДИЙНЫЕ И ПЕРСОНАЛЬНЫЕ  
ИЗМЕРЕНИЯ**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студента 4 курса 431 группы  
Направления 42.03.02. Журналистика  
Института филологии и журналистики

Зинеевой Дарьи Алексеевны

Научный руководитель

профессор, д.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

25.05.2026

подпись, дата

В. Ю. Михайлин

инициалы, фамилия

И.о. зав. кафедрой

профессор, д.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

25.05.2026

подпись, дата

А. А. Гапоненков

инициалы, фамилия

Настоящее исследование посвящено феномену саратовского театра «Академия Театральных Художеств» (АТХ), рассматриваемому через призму стратегий самопозиционирования и механизмов формирования коллективной памяти в локальном культурном пространстве. Актуальность темы определяется несколькими взаимосвязанными факторами. Во-первых, современная гуманитарная наука переживает устойчивый интерес к проблемам коллективной и культурной памяти, механизмам коммеморации и способам конструирования идентичности в локальных сообществах. Этот интерес, обозначенный в литературе как «мемориальный бум», актуализирует необходимость изучения конкретных кейсов, на которых можно проследить процессы формирования, сохранения и трансформации культурной памяти. Во-вторых, театр АТХ представляет собой уникальный пример андеграундного культурного феномена, официально существовавшего с 1988 по 2003 год, но сохранившего творческую идентичность вплоть до настоящего времени, что делает его исключительным объектом для изучения механизмов выживания культурного сообщества в условиях институционального кризиса. В-третьих, обращение к указанному кейсу позволяет решить исследовательскую проблему, связанную с характером сохранения и трансляции подобных явлений в культурной памяти города: как формируется память о театре, который никогда не имел собственного помещения, не был включен в официальный театральный истеблишмент, но при этом оказал значительное влияние на формирование культурной идентичности целого поколения саратовских зрителей. Объектом исследования выступает театр АТХ как социокультурное явление, рассматриваемое в динамике его развития с момента основания в 1988 году до актуального состояния (2026 год). Предметом исследования являются медийные и персональные измерения стратегий самопозиционирования театра АТХ, а также механизмы конструирования, сохранения и трансформации коллективной памяти о нем в

локальном культурном пространстве. Цель работы – на основе концепций культурной и коммуникативной памяти выявить преобразование стратегий позиционирования театра АТХ в саратовском культурном пространстве, а также определить, какую роль персональные измерения играют в реконструкции истории театра и его места в локальной иерархии. Для достижения поставленной цели решались следующие задачи: систематизировать теоретическую базу исследования, включающую концепции коллективной памяти М. Хальбвакса, культурной и коммуникативной памяти Я. Ассмана, «мест памяти» П. Нора, а также понятия «пространства вненаходимости» и «публики своих» А. В. Юрчака и теорию языков умолчания В. Ю. Михайлина; проанализировать творческий путь Д. И. Хармса и процесс его канонизации как «альтернативного классика»; рассмотреть социокультурный контекст позднесоветского и постсоветского периодов, послуживший причиной формирования АТХ как «пространства вненаходимости»; выявить механизмы режиссерской адаптации творчества Д. Хармса в спектакле «Почему я лучше всех?» и их воздействие на публику; проанализировать стратегии позиционирования театра в локальном медийном пространстве 1990-х годов; провести полуструктурированные интервью с тремя репрезентативными респондентами из разных групп, входящих в сообщество АТХ, и применить нарративный метод их анализа в сочетании со сравнительным анализом материалов саратовской прессы 1990-х годов.

Методологическая база исследования строится на синтезе теоретических подходов и эмпирических методов. Теоретическую основу составляют концепции коллективной памяти М. Хальбвакса, культурной и коммуникативной памяти Я. Ассмана, понятие «мест памяти» П. Нора, позволяющие анализировать акты ремеморации в локальном сообществе; теория «политики вненаходимости» и «публики своих» А. В. Юрчака, применяемая для анализа специфики социальных отношений внутри театра АТХ; концепция «языков умолчания» В. Ю. Михайлина, использованная для выявления коммуникативных стратегий спектакля «Почему я лучше всех?» и

принципов взаимодействия со зрителем. В качестве эмпирических методов используются качественный анализ журналистских текстов, метод полуструктурированного интервью, нарративный анализ интервью. Помимо этого, при изучении спектакля задействован метод включенного наблюдения на основе доступной видеозаписи постановки и опыта личной рецепции творческой манеры театра на нынешнем этапе его существования. Источниковая база включает три группы источников: медийные источники 1990-х годов – журналистские рецензии, интервью и другие публикации в саратовской прессе, цитируемые преимущественно из нетиражированного сборника «Театр АТХ», составленного бывшим администратором театра Дмитрием Богачевым и имеющего характер архивного источника; полуструктурированные интервью, проведенные автором с театральным критиком О. И. Харитоновой, режиссером театра И. И. Верховых и зрительницей Н. В. Яковлевой, каждая из которых представляет различные оптики восприятия АТХ – профессионально-экспертную, инсайдерскую и зрительскую; а также видеозапись спектакля «Почему я лучше всех?», позволяющая осуществить анализ визуальной и пластической составляющей постановки. Научная новизна исследования состоит в ранее не применявшемся комплексном подходе к изучению феномена театра АТХ как локального культурного сообщества: впервые театр АТХ рассматривается не только как художественное явление, но и как социальный феномен через призму теорий коллективной памяти и «пространств вненаходимости»; осуществлено сопоставление медийного следа 1990-х годов с персональными воспоминаниями ключевых участников сообщества спустя 35 лет, что позволяет проследить трансформацию стратегий самопозиционирования и механизмы реконструкции прошлого; введены в научный оборот ранее не публиковавшиеся интервью с участниками и свидетелями истории АТХ. Теоретическая значимость работы заключается в применении аппарата *memory studies* к локальному театральному феномену, что расширяет возможности исследования региональных культурных процессов.

Практическая значимость состоит в возможности использования материалов и выводов для дальнейшего изучения локальной культурной памяти, а также для создания истории саратовского театрального процесса.

В первой главе, носящей теоретический характер, осуществлена систематизация ключевых концепций коллективной памяти. Рассмотрена эволюция понятия памяти в социальных науках, показано, что повышенный исследовательский интерес к изучению памяти в социально-культурном аспекте начался в середине 1980-х годов и был связан с критикой истории и недоверием к ней, попыткой зафиксировать свидетельства о травмирующих событиях XX века, возрождением подавленных националистических движений и явлением ускорения истории, обозначенным П. Нора. Утверждается, что память в социально-гуманитарном понимании – это способ конструирования людьми своего прошлого. Подробно анализируется теория коллективной памяти Мориса Хальбвакса, заложившая фундамент для последующих исследований. Хальбвакс утверждает невозможность памяти вне коллектива, показывая, что воспоминания всегда обусловлены социальными рамками – комплексом пространственно-временных и социальных представлений, опосредованных языком, а также совокупностью устойчивых воспоминаний. Индивидуальная память социально сконструирована и не может существовать без опоры на социальные рамки, тогда как коллективная память опосредована группами – семьей, религиозными группами, социальными классами, которые основываются на традициях, меняющихся под потребности общества. Центральное место отводится концепции Яна Ассмана, который, опираясь на идеи Хальбвакса, выделяет два модуса коллективной памяти – коммуникативную и культурную, различая их по временной протяженности, содержанию, формам передачи и носителям. Коммуникативная память образуется внутри социальных групп, существует в пределах трех-четырех поколений, содержит исторический опыт в рамках индивидуальных биографий, передается через живые воспоминания в повседневном общении и неформальна по своей природе. Культурная

память, напротив, формируется на уровне всей культуры, почти вечна, содержит события абсолютного прошлого, воспроизводится через устойчивые объективации – праздники, ритуалы, музеи, архивы – и требует институционального учреждения. Носителями коммуникативной памяти являются современники, носителями культурной памяти – эксперты. Рассматриваются также культурные опции памяти, миф и идентичность в теории Ассмана, где выделяются «холодные» и «горячие» общества, а также соответствующие опции культуры: «холодная» фиксирует прошлое и утверждает неизменность настоящего, «горячая» придает прошлому характер уникальности и актуализирует его для потребностей настоящего. Особое внимание уделяется понятию мифа как элемента коллективной памяти, выполняющего обосновывающую и контрапрезентную функции, и проблеме формирования идентичности – индивидуальной, личной и коллективной. Дополняет теоретическую базу концепция Пьера Нора о «местах памяти» как ответе на потребность общества помнить в условиях деритуализации и десакрализации, где места памяти понимаются как останки, ритуалы общества без ритуалов, включающие материальный, символический и функциональный аспекты. В итоге формулируется вывод, что совокупность рассмотренных концепций создает инструментарий для анализа процессов конструирования, сохранения и трансформации коллективной идентичности в локальных сообществах.

Вторая глава посвящена медийному измерению стратегий самопозиционирования АТХ в локальном культурном пространстве 1990-х годов и включает анализ творческого пути Даниила Хармса, социокультурного контекста возникновения театра, поэтики спектакля «Почему я лучше всех?» и медийных стратегий позиционирования. Рассматривая путь Хармса от участника авангардного объединения ОБЭРИУ в 1920-е годы до жертвы сталинских репрессий, автор прослеживает ключевые этапы его биографии: участие в «чинарях», создание ОБЭРИУ, травлю в прессе 1927–1930 годов, работу в детской литературе, аресты 1931 и 1941

годов, смерть в блокадном Ленинграде. Особое внимание уделяется механизмам идеологического контроля: стихотворения Хармса обвинялись в «контрреволюционной пропаганде», а его творчество характеризовалось как «усыпляющее классовое сознание ребенка». Показано, что рукописи Хармса после смерти сохранил его друг Я. С. Друскин, что сделало возможным посмертное возвращение писателя в культурное пространство. В постсоветский период Хармс переосмысливается как ключевая фигура русского литературного авангарда, «альтернативный классик», одновременно жертва советской эпохи и ее неосознанный выразитель. Интерес к Хармсу в период позднего социализма связывается с «перформативным сдвигом» авторитетного дискурса по А. В. Юрчаку, когда возникает потребность в новом языке описания реальности, очищенном от идеологических штампов. Далее на основе концепции А. В. Юрчака анализируются условия возникновения АТХ как «пространства вненаходимости». Показано, что «перформативный сдвиг» создал условия для возникновения «политики вненаходимости» – способа существования советского гражданина одновременно внутри дискурсивных форм системы и за пределами их буквальных смыслов, что позволило формироваться неформальным сообществам – «публикам своих», объединенным общими интересами, ценностями и практиками, основанными на владении альтернативным культурным кодом. АТХ рассматривается как пример такого сообщества: театр возник в 1988 году из студии «НТ», существовал вне идеологического контроля, выбирал для постановок неканонических, ранее запрещенных авторов – Мрожека, Хармса, Казакова, Попова – и выстраивал особые отношения со зрителями, основанные на взаимном доверии и «квазиродственной близости». АТХ стал «пространством вненаходимости» не только для артистов, но и для постоянных зрителей, также становившихся частью «публики своих». Далее на основе концепции «языков умолчания» В. Ю. Михайлина анализируются коммуникативные стратегии спектакля «Почему я лучше всех?», премьера которого состоялась 21 января 1990 года.



Спектакль построен как коллаж из художественных и дневниковых текстов Хармса, в нем нет линейного повествования, он воссоздает не биографию, а мироощущение писателя. Используются принципы авангардного театра – минимальные декорации, передача эмоций через телесную пластику, звук и свет, обращение к субъективному восприятию зрителя. Ключевым механизмом воздействия является вторичный режим умолчания, когда режиссер намеренно создает лакуны, предоставляя зрителю право на интерситуативность – возможность достроить смысл, опираясь на собственный опыт и культурный багаж. Это создает эффект сотворчества и включенности в «публику своих». На примере сцены по миниатюре «Помеха» показано, как Верховых работает с контрастами: приватная сцена интимного сближения сменяется появлением дегуманизированных персонажей, аллегоризирующих сотрудников НКВД, при этом агрессия и эротика не демонстрируются прямо, зрителю намекают, а он достраивает реальность. Смех в спектакле неразрывно связан с чувством страха и является «формулой самозащиты», что подтверждается журналистскими рецензиями того времени. Спектакль становится «местом памяти» в терминологии П. Нора, поскольку кристаллизует в себе коллективный травматический опыт постсоветского поколения. В заключительной части второй главы анализируются стратегии позиционирования театра в локальном медийном пространстве. Показано, что АТХ конструировал альтернативную элитарность, основанную на отказе от практик официального художественного поля и на доступе к дефицитному ресурсу – способности расшифровывать имплицитные смыслы. Режиссер предоставлял зрителю «право на интерситуативность», позволяя аудитории осознать себя участником избранного сообщества, при этом внутри «публики своих» отсутствовала жесткая иерархия. Одновременно СМИ реализовывали режим «обратного присвоения» – легитимизацию театра через обращения к мнениям авторитетных деятелей культуры, российских и европейских критиков. Эта стратегия использовалась для конструирования образа театра «европейского класса» и для критики городских властей, не оказывавших



должной поддержки. Однако она оказалась неэффективной в официальном поле: муниципализация театра в 1993 году не решила проблем финансирования и отсутствия помещения, и к концу 1990-х Верховых публично отвергает элитарный статус, пытаясь привлечь более широкую аудиторию.

Третья глава представляет результаты нарративного анализа интервью с тремя информантами – театральным критиком О. И. Харитоновой, режиссером И. И. Верховых и зрительницей Н. В. Яковлевой – в сопоставлении с медийным дискурсом 1990-х годов. Анализ интервью с Харитоновой выявил как устойчивые установки, совпадающие с медиадискурсом, так и трансформированные смыслы и новые элементы, кристаллизовавшиеся в персональной памяти спустя 35 лет. К устойчивым установкам относятся восприятие АТХ как театра для «своих», построенного на «квазиродственной близости» между артистами и зрителями, интерпретация спектакля «Почему я лучше всех?» как обращения к травматическому опыту при одновременном расширении этой трактовки до общеевропейского кризиса идентичности XX века, признание сцены «Пакин и Ракукин» смысловым центром спектакля, описание природы хармсовского смеха через неразрывность трагического и комического, подтверждение тезиса о «настоящем Хармсе» в сравнении с постановкой М. Левитина, а также противопоставление АТХ институционализированным театрам – ТЮЗу Ю. Киселева и театру драмы А. Дзекуна – через различие языков высказывания. Трансформированные смыслы касаются переосмысления нищеты и бездомности АТХ: из вынужденных условий существования они превращаются в сознательный творческий принцип, позволивший труппе сохраниться как «команде и компании»; особый ритм существования театра трактуется как осознанная стратегия, позволяющая артистам не растрачивать ресурс; элитарность переосмысляется не как закрытость, а как особый тип мышления, требующийся для включения в сотворчество, при этом критерий элитарности дополняется отношениями с Автором – легитимацией через

признание писателей, по чьим текстам ставились спектакли; прогрессивность АТХ объясняется не опережением времени, а соответствием эпохе. Новыми смыслами, кристаллизовавшимися в памяти Харитоновой, становятся оптика «истинного искусства», согласно которой феномен АТХ не нуждается во внешнем подтверждении и воздействует суггестивно, трудно вербализуясь; честность как ключевая характеристика творческого метода – работа только с тем, что действительно важно для труппы в настоящий момент; а также признание того, что культура не оставляет прямых следов и что память об АТХ пока существует только на коммуникативном уровне, а культурная память еще не сложилась. Анализ интервью с Верховых подтверждает модель семейных отношений внутри труппы, противопоставление АТХ обычной театральной судьбе, аполитичную интерпретацию спектакля «Почему я лучше всех?», отрицание элитарности, рационализацию отношений со зрителем через технику Михаила Чехова, объяснение институциональной непризнанности системным характером советского культурного устройства и двойственным эффектом медийной стратегии. Интервью с Яковлевой добавляет зрительское измерение, где театр описывается через эмоциональную близость и личные истории, подтверждается отсутствие границы между труппой и зрителями, а советская травма в спектакле Хармса усматривается однозначно, природа смеха объясняется через карнавальность и сублимацию, а последний спектакль «Бояться больше нечего?» воспринимается как продолжение диалога, в котором театр и публика стареют вместе.

В заключении подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы. Все поставленные задачи были выполнены. В первой главе описаны и систематизированы ключевые концепции коллективной памяти, позволившие впоследствии разграничить модусы памяти, в которых сегодня существует сообщество АТХ, и проследить, как формировалась коллективная идентичность театра. Во второй главе рассмотрен социокультурный контекст позднесоветского и постсоветского периодов, определены социально-антропологические особенности АТХ как «пространства внаходимости» и

«публики своих», проанализированы механизмы воздействия на зрителя и поэтика спектакля «Почему я лучше всех?» через призму вторичного режима умолчания, выявлены причины возвращения Хармса в постсоветское культурное пространство и основные стратегии позиционирования АТХ в СМИ – конструирование альтернативной элитарности и режим «обратного присвоения». В третьей главе показано, как три информанта с разными позициями по отношению к АТХ реконструируют прошлое, и выявлены устойчивые установки, общие для всех трех респондентов: интимизированные, «семейные» отношения внутри сообщества, уникальность АТХ в способности сохранять такие отношения и реализовывать новые творческие проекты спустя более чем двадцать лет после формального прекращения существования, суггестивное воздействие спектакля «Почему я лучше всех?», отсутствие прямых интерпретаций и особая природа смеха как инструмента «узнавания», признание творческой конкуренции АТХ с саратовскими театрами и убежденность в том, что равнодушие городских властей – системная проблема. Зафиксированы и различия: Харитонова признает отражение советской травмы, но смещает фокус на экзистенциальное содержание; Верховых прямо отвергает политический контекст; Яковлева усматривает в постановке коллективный травматический опыт. Влияние АТХ критик и зритель оценивают через «воспитание» – вклад в людей, ставших частью сообщества, тогда как Верховых отвергает саму интенцию влияния. Элитарность также интерпретируется по-разному: режиссер отрицает ее, Яковлева и Харитонова сходятся в том, что зрители должны были обладать определенным уровнем интеллектуальной подготовки, а Харитонова добавляет к этому критерий одобрения со стороны авторов. Различие с публичным дискурсом заключается в том, что нищета и особый ритм творческого процесса, артикулировавшиеся в СМИ 1990-х как вынужденные и проблемные, в персональной памяти респондентов переосмысляются в сознательные художественные принципы, позволявшие театру оставаться «честным» и независимым. Новыми смыслами, не отраженными в медиа,

стали оптика «истинного искусства», честность как ключевая характеристика творческого метода и взгляд Верховых изнутри системы, раскрывающий механизмы давления не только на независимую АТХ, но и на государственные театры.

В силу того, что работа является первым этапом более масштабного проекта, в заключении намечаются перспективы дальнейшего исследования. В первую очередь следует провести и проанализировать интервью с представителями других групп, включенных в историю АТХ – чиновниками городского управления культуры, актерами театра, сотрудниками сцены и администрации, а также со «случайными» зрителями, которые не стали частью «публики своих». Кроме того, важно более детально вписать проведенный анализ в теоретическую логику коллективной памяти, изложенную в первой главе, и рассмотреть, как коммуникативная память о театре АТХ постепенно трансформируется в культурную память или же, напротив, угасает вместе с уходом последних носителей живого опыта. Отдельную перспективу представляет включение предполагаемого исследования в формирующуюся в современной отечественной гуманитарной науке тенденцию выстраивания локальных историй искусства – тех культурных явлений, которые в исследовательской оптике советского и раннего постсоветского канона не были представлены и остались за скобками «большой» истории. Театр АТХ является ярчайшим примером такого феномена, и его изучение способно скорректировать представления о том, как устроена локальная культурная память. Основные положения работы могут быть использованы в курсах по истории театра, культурологии и регионоведению, а также при создании музейных экспозиций и документальных проектов, посвященных театральной жизни Саратова. Результаты исследования представляют интерес для дальнейшего изучения механизмов формирования коллективной идентичности в неформальных культурных сообществах и могут послужить основой для сравнительных исследований других региональных андеграундных театров.