

Театр в истории Центрального института труда: многогранное взаимодействие (1920-е годы)

ВЛАДИМИРСКИЙ АНТОН ВЯЧЕСЛАВОВИЧ

Доктор медицинских наук, доктор исторических наук, заместитель директора по научной работе, Научно-практический клинический центр диагностики и телемедицинских технологий Департамента здравоохранения Москвы (Москва, Россия)

VLADZYMYRSKYI ANTON V.

Doctor of Medicine, Doctor of Historical Sciences, Deputy Director for Research, Research and Practical Clinical Center for Diagnostics and Telemedicine Technologies of the Moscow Health Care Department (Moscow, Russia)

E-mail: VladzimirskijAV@zdrav.mos.ru

Поиск оптимальной экономической модели развития общества, как в капиталистической, так и в коммунистической парадигме, обусловил появление в первой четверти XX века отдельного направления науки — научной организации труда (НОТ). В это понятие обычно вкладывают научно обоснованный комплекс организационных, технических и психофизиологических мероприятий, направленных на получение максимальных производственных результатов при минимальных затратах труда. История НОТ достаточно активно изучается, причем с разных точек зрения — экономики, менеджмента, социологии, истории медицины и т. д. Одним из ведущих учреждений СССР в области НОТ был Центральный институт труда (ЦИТ), созданный в 1920 году Алексеем Капитоновичем Гастевым (1882—1939). История этого учреждения изучена в общих чертах; как минимум доказан его вклад в науку управления, организации производства, а также медицину труда. Куда более подробно исследована уникальная личность самого А. К. Гастева; ему посвящено значительное число статей и книг — детально изучена биография, научная, методологическая и педагогическая деятельность в контексте общей истории НОТ, вклад в современную теорию и практику управления, кибернетику; отдельно изучается творческое художественное наследие¹.

¹ См.: *Бедрий Д. А. и др.* А. К. Гастев и наука о труде // ЭКО. 1983. № 6 (108). С. 99—112; *Голубев К. И.* История менеджмента: Тенденция гуманизации. СПб.: Юрид. центр Пресс, 2003; *Дохолян С. Б.* Роль А. К. Гастева в развитии советского тейлоризма // III Гастевские чтения:

Какова же связь между историей учреждения в области научной организации труда и историей искусств?

Послевоенные 1920-е годы стали периодом творческих экспериментов и поисков не только в науке, но и в разных сферах искусства — литературе, театре, живописи, скульптуре. Часть этих исканий оставили заметный след, заложили основы новых художественных форм и подходов, часть — остались безызвестными потугами (как тут не вспомнить театр Колумба из «Двенадцати стульев»). Не беремся судить, лишь констатируем следующий факт. Не менее удивительным экспериментом стало создание Центрального института труда и разработка в его стенах совершенно уникальных педагогических, управленческих и биомедицинских методик, на десятилетия обогнавших свое время. Творческая личность «пролетарского поэта» А. К. Гастева стала своеобразным центром притяжения экспериментального поиска в искусстве и науке.

Цель исследования — выявление и систематизация данных о взаимодействии Центрального института труда и театральных коллективов в период 1920-х годов.

Источниковая база исследования представлена совокупностью опубликованных и неопубликованных документов. В основу положены письменные источники (научные труды, делопроизводственная документация, периодическая печать, публицистические издания), материалы личного происхождения (мемуары, дневники). Используются письменные источники из фондов Российской государственной библиотеки, документы из Государственного архива Рос-

Сборник статей Международной научно-практической конференции, Москва, 14–15 апреля 2021 года. М.: РГГУ, 2022. С. 52–58; *Карашев А. В.* Первые научные школы организации труда и управления в истории Российской экономической мысли 20-х годов: Дис. ... кандидата экономических наук: 08.00.02. Нальчик, 1997; *Надехина Ю. П., Крюкова Е. В., Геокчакич А. Г.* «Культура труда» и «культурная революция» в СССР. Деятельность ЦИТа в 1920-е — 1930-е гг. // Человек и культура. 2023. № 2. С. 15–22; *Саймиддинов А. К.* Вопрос об автоматизации в контексте теории научной организации труда Алексея Гастева // Философия и культура. 2019. № 8. С. 38–45; *Сироткина И. Е.* Центральный институт труда — воплощение утопии? // Вопросы истории естествознания и техники. 1991. № 2. С. 67–72; *Старикова Е. В., Преображенский Г. М.* Поэзия «прозы труда»: научная организация труда А. К. Гастева и ее место в контексте современной теории управления // Вестник науки Сибири. 2018. № 3 (30). С. 83–92; *Ткаченко-Гастев А. В.* «Овидий горняков» и его метаморфозы. Эволюция взглядов Алексея Гастева в контексте русской революции // Гастевские чтения, 2017: Материалы научно-практической конференции, посвященной 135-летию со дня рождения А. К. Гастева (1882–1939). М.: Изд-во МПСУ, 2019. С. 7–30; *Туровец О. Г., Родионова В. Н.* Генезис бережливого производства: российские истоки. Организатор производства. 2015. № 2 (65). С. 5–12; *Чистякова К. А.* О роли и значении вклада А. К. Гастева в становление науки управления // Актуальные проблемы современной России: психология, педагогика, экономика, управление и право: Сборник статей и тезисов, Москва, 22 октября 2019 года. Т. 3. М.: Московский психолого-социальный университет, 2021. С. 140–148; *Johansson K.* Aleksej Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age / Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 16. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1983; *Bedeian A. G., Phillips C. R.* Scientific Management and Stakhanovism in the Soviet Union: A Historical Perspective // International Journal of Social Economics. 1990. Vol. 17, № 10. P. 28–35; *Lieberstein S.* Technology, Work, and Sociology in the USSR: The NOT Movement // Technology and Culture. 1975. Vol. 16, № 1. P. 48–66.

сийской Федерации (ГАРФ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), в том числе впервые вводимые в научный оборот.

Рисуя образ будущего учреждения в области НОТ, А. К. Гастев говорил: «Институт должен быть одновременно и ученым и учебным заведением. К работе в Институт должны быть привлечены в первую очередь инженеры, занятые в производстве, врачи и педагоги, союзные деятели с Техническим стажем и также представители нового искусства»¹.

В первой половине 1920-х годов научные исследования ЦИТ фокусировались на поиске оптимального трудового движения. Научным путем предполагалось определить «нормаль» ударного движения молотком и нажимного движения напильником, а затем на основе «нормалей» создать оптимальную методику тренажа рабочей силы, обеспечивающую быструю и качественную подготовку большого числа рабочих. Эта научная работа велась в лаборатории трудовых движений (заведующий А. П. Бружес) и биомеханической лаборатории (заведующий Н. А. Бернштейн). В конечном итоге она привела к настоящему прорыву в области биомеханики и физиологии движений², но в контексте этого исследования важно акцентировать иной аспект.

Изыскания ЦИТ в области «нормали» движения, оптимального физиологически обоснованного трудового движения привлекали отнюдь не только инженеров и врачей, но и хореографов, профессиональных танцоров, театральных деятелей. В 1920-е годы новые методики тренировки тела разрабатывались многими экспериментальными театральными группами (В. Мейерхольд, Н. Фореггер и др.), концептуально соприкасавшимися при этом с идеями тренажа рабочего и биомеханикой трудовых движений.

Именно идеи НОТ, «тейлоризации» человека и «живой машины» в том числе, подтолкнули к созданию особой актерской системы — «биомеханики» — выдающегося режиссера и педагога В. Э. Мейерхольда (1874–1940)³. Сам Всеволод Эмильевич входил в общественную организацию — лигу «Время» под руководством П. М. Керженцева (оппонента и критика А. К. Гастева), но одновременно поддерживал тесное взаимодействие и с ЦИТ⁴, лично направлял в институт театральных деятелей для осмотра биомеханической лаборатории⁵.

¹ ГАРФ. Ф. 5451. Оп. 4. Д. 263. Л. 1–2.

² См.: *Гастев А. К.* Трудовые установки / [Вступ. статья Ю. А. Гастева; послесл. Е. А. Петрова]. М.: Экономика, 1973; *Сироткина И. Е.* Мир как живое движение: интеллектуальная биография Николая Бернштейна / Отв. ред. А. Г. Асмолов. М.: Когито-Центр, 2018; *Талис В. Л.* Доктор, который любил паровозики: воспоминания о Николае Александровиче Бернштейне. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

³ РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 786. Л. 8–9, 12, 36.

⁴ См.: *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012; ЦИТ и его методы НОТ. М.: Экономика, 1970.

⁵ РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 632. Л. 1.

В работах специалистов по НОТ В. Э. Мейерхольд искал пути к изучению и научному обоснованию театра, созданию способов фиксации театрального зрелища: «вопросы труда, разрабатываемые Институтом труда, стоят в программе и Мастерской Мейерхольда, где они разрешаются в применении к актерской игре»¹. Также он учредил собственную научно-практическую лабораторию для проработки экспериментальным путем биомеханической системы игры и воспитания актера, при этом концептуально опираясь на труды Алексея Капитоновича: «воспитание „нового скоростного человека“ (формула А. Гастева) с его быстрой реакцией, с его способностью всегда быть настороженным к идеям социалистического строительства, с умением беречь себя, расходуя минимум нервной энергии. Воспитание конструкторской страсти. Уход за телом и нервами. Установка корпуса. Установка ракурсов. Во всех областях этой сложной системы постоянная упорная тренировка»².

Кстати, по воспоминаниям ближайшего соратника Гастева Евгения Александровича Петрова, именно В. Э. Мейерхольд был «любимым мастером театра» самого Алексея Капитоновича³.

В начале 1920-х годов художник и философ Соломон Борисович Никритин (1898—1965)⁴ сформулировал собственную художественную теорию, основанную, в том числе, на идеях биомеханики, — проекционизм. Объединив вокруг себя группу единомышленников, он основал 10 января 1922 года в Москве «Проекционный театр», фактически ставший первым в России авангардным театром⁵. Этот коллектив «вел свою работу в порядке лабораторных изысканий в области сценического движения, слова, волнения, в области содержания и формы спектакля, в области сценической педагогики»⁶.

В октябре 1923 года в Доме печати на спектакле «проекционистов» побывал А. К. Гастев. В экспериментальной постановке на абстрактный сюжет он усмотрел новый подход «к разработке выразительного движения». Находясь под впечатлением, на обсуждении после спектакля Алексей Капитонович рассказал о биомеханических исследованиях ЦИТ. Руководители «Проекционного театра» загорелись новым экспериментом — реализовать «соз-

¹ Федоров В. Мейерхольд — векам! // Зрелища. 1923. № 30. С. 13—14.

² РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Д. 786. Л. 10—11; РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Д. 1335. Л. 10.

³ Гастев А. К. Трудовые установки.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 113. Л. 1—6; РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 31. Л. 1—2; 1-ая дискуссионная выставка Объединений активного революционного искусства: каталог. М.: Мосполиграф, 1924; Соломон Борисович Никритин, 1898—1965: выставка работ. М.: Советский художник, 1969.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61—64; Пчёлкина Л. Р. Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 1. С. 105—126.

⁶ Проекционный театр (беседа с А. Богатыревым) // Новый зритель. 1926. № 6 (109). С. 14.

дание утилитарного сценического действия, прямо связанного с задачами совершенствования производства. Демонстрацию образцов производственных навыков, цирка производственных процессов». В ответ на робкое предложение А. К. Гастев немедленно согласился организовать при ЦИТ экспериментальную театральную студию.

С осени 1923 года¹ «Проекционный театр» работает в стенах Центрального института труда «в идеологической связи и контакте с вдохновителем ЦИТ'а А. К. Гастевым и частью в контакте с руководителем биомеханической лаборатории ЦИТ'а доктором Н. А. Бернштейном»².

Теперь концепции ЦИТ в области нормализации движений и подготовки рабочей силы стали основой театральной постановки³. Один из «проекционистов», Сергей Алексеевич Лучишкин, так вспоминал о работе «театра трудово-двигательной культуры»⁴: «Он [Гастев] предложил для первого эксперимента рабочие операции: рубка зубилом и опиловка. Пользуясь методом ЦИТа, время, затрачиваемое на усвоение рабочими этих операций, сокращалось в несколько раз. Показ этих приемов и стал нашей задачей. С методистами ЦИТа был составлен сценарий, написан текст. За короткий срок, к величайшему удовлетворению Гастева, мы подготовили эффектный „спектакль“. В сопровождении доклада мы демонстрировали его по клубам и предприятиям... <...> Эта тенденция приложения сценических приемов к утилитарным производственным задачам находила в практике самодеятельных коллективов широкое применение. Одним из ее проявлений были театрализованные митинги...»⁵ Спектакли сопровождалось проецированием изображения на экран, размещенный на заднике сцены. Причем изображение было не просто фоном, а включало заранее записанную часть действия⁶.

В процитированных воспоминаниях, очевидно, речь идет о пьесах, появившихся в 1924 году, о них подробнее скажем дальше. Вначале же необходимо указать на наличие произведения, вероятно созданного с участием А. К. Гастева.

В период пребывания в ЦИТ «Проекционным театром» создана пьеса «Нажим и удар». В РГАЛИ отложился обрывок сценария первого акта это-

¹ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 21, 30.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 38.

³ См.: *Пчёлкина Л. Р.* Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина.

⁴ См.: *Пчёлкина Л. Р.* Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910–1930-е гг.: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2015.

⁵ *Лучишкин С. А.* Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988. С. 81–83.

⁶ См.: *Пчёлкина Л. Р.* Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина.

го произведения¹, видимо впервые опубликованный Л. Р. Пчёлкиной²; по ее мнению, сюжет пьесы «не имеет обычной драматургии, он почти абстрактный», а жанр с трудом определяется как «мультимедийный перфоманс».

Завязка пьесы состоит в том, что «Интернациональный Технический Парламент решил окончательно: перекинуть мост с Камчатки до Аляски». Далее следует грандиозное действо, с акробатикой, танцами, а также обилием, говоря современным языком, спецэффектов и мультимедийных технологий. Кто только ни появляется на сцене: «свирепые кузнецы», «взбудораженные девицы», «молотобойцы с кувалдами», «чумазые мальчишки» и «рота бойскаутов», «монтёр с молотком», «инженер с хронометром», «слесаря», которые «рубят зубилами и чеканят», «шеренга котельщиков» и «шеренга слесарей», танцоры «с молотками» и «с балансами», а еще целая армия, которая затем превращается в зомби.

Не понятно, как некоторые элементы постановки вообще планировали реализовать. Например, олицетворяя строящийся мост, «над пропастью авансцены бросаются друг к другу два атлета и аркой висят над пропастью»; далее по ним, собственно как по мосту, должны шествовать актеры, в том числе «с громадным грузом». Другой эпизод представлен кинороликом, в котором демонстрируется «схема моста: сплетение атлетов освобождается от мускулов, остаются кости. Кости переходят в железную конструкцию фермы моста».

Согласно сценарию, мост строится, по нему начинается огромное движение, в корне меняющее товарооборот и мировую экономику, а затем мост — видимо в силу «негастевского» подхода к подготовке его строителей — рушится в океан; вместе с мостом гибнет двигавшаяся по нему армия. А вот дальше начинается нечто вовсе невообразимое: «Под Руинами (моста. — А. В.) ночью из моря выходит рука. Тренаж руки. Восстание из моря мертвецов. Вся потонувшая дивизия высовывает руки. Вся тренирует ударное движение. Шеренга лиц из рабочих толп в ужасе смотрит. Убегает в ужасе. Прибегает опять: не может оторваться. Гипноз толпы. Начинается массовый рабочий тренаж».

Впрочем, возвращаясь к теме нашего исследования, надо отметить, что действие на сцене строится на трудовых движениях (ковке, нажиме, ударе) и демонстрации тренажа (причем не только в исполнении армии зомби). В эпизоде «Тренаж», в том числе, исполняются мужской «танец удара» и женский «танец нажима». Отдельный эпизод и вовсе называется «Лаборатория движений», процитируем: «Работа отборной тренажной бригады ударщиков. Лаборатория труда. Шествие тренажных аппаратов. Лаборатория в действии. Съемка и фиксаж ударов. Циклограмма ударов. Выходит огромная модель удара. Модель в действии. Демонстрация микро-психологии»³.

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 12. Л. 47–52.

² См.: Пчёлкина Л. Р. Проекционизм Соломона Никритина...

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 12. Л. 47–52.

Не будем пытаться разобраться с понятием «микро-психология», сфокусируемся на главном — в пьесе «Нажим и удар» воспроизводится изыскательная и педагогическая работа ЦИТ. Сведений о постановке этой пьесы, увы, обнаружить не удалось. Видимо, она не состоялась в силу колоссальных материально-технических ресурсов, потребовавшихся бы для ее превращения в жизнь.

В ноябре — декабре 1923 года «Проекционный театр» готовится к своему первому показательному выступлению в стенах ЦИТ. С. Б. Никритин нервничает, в своем маленьком коллективе вводит настоящее авторитарное управление¹. Наконец, 7 января 1924 года проводится закрытая демонстрация работ мастерской, в частности — представляется этюд «монтаж со зрительными и звуковыми эффектами»². С. Б. Никритин делает обязательный доклад, в котором заявляет стратегическую задачу: «практически осуществить театр нормализованного труда».

Он утверждает: «мы хотим не играть, не стилизовать, не конструктивничать над всевозможными оперетками... мы хотим демонстрировать нормализованную трудовую установку человека и события новой трудовой культуры в подлинном Гастевском смысле слова». «Проекционный театр» пришел в ЦИТ, чтобы работать над «материальными и организационными возможностями человеко-двигателя». Вместе с тем между своей театральной мастерской и «биомеханической работой» института С. Б. Никритин проводит определенные методические разграничения: у ЦИТ основной пункт — это «биологическая координация», а у театра — «координация пространственно-временная». При этом институт «идет от частного к целному, мы от целного к частному и считаем — что наша работа осмысленная поскольку опирается на работу ЦИТа и обратно работа ЦИТа с необходимостью должна будет завершиться методом пространственно-временных установок». Соломон Борисович подчеркивает: «Нас интересует не тот или иной труд процесс — это... дело ЦИТА, а человеческая машина, во всем ее объеме, этот материал как таковой»³.

А дальше руководитель «Проекционного театра» фактически обращается с просьбой о вхождении в структуру ЦИТ. С. Б. Никритин воспринимает институт как «центральный руководящий орган, в плане движения за новую культуру в Гастевском ее понимании». Так как театр проводит работу как аппарат воздействия, поэтому «ЦИТ не может не строить свой Проекционный театр, как не может не строить свой музей, библиотеку, прессу и т. д.». Докладчик настаивает, что поддержка такой «уникальной по воздействию формы», как театр, — это не благотворительность, а «вопрос организационной

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 14.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 18, 27.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 28.

необходимости для ЦИТа», поскольку тот является «центральным органом новой культурной установки». Соломон Борисович призывает рассматривать свой коллектив как «необходимую составную единицу, как то ядро пусть даже ядрышко — в результате которого вырастет проэкт театр ЦИТА». Он не только призывает «сообща строить», но просит принять театр «в семью» и «в устав» ЦИТ «как его центральный воздействующий аппарат и как одна из его лабораторий, указывая, что совет мастерской вольется в общий совет ЦИТа». Для С. Б. Никритина «вопрос о законном сожительстве вопрос технический», «Проекционный театр» вполне может существовать как «лаборатория демонстраций организационных выводов»¹.

И демонстрация, и доклад вызывают «оживленную дискуссию», в которой выступают А. К. Гастев, Н. А. Бернштейн, профессор Гуревич, Д. Н. Хлебников и другие цитовцы. Детали обсуждения художественной составляющей, к сожалению, неизвестны. А вот структурного объединения не случилось, «Проекционный театр» получает «отказ принять в семью ЦИТа»², но может использовать какие-то его помещения и «советы» биомеханической лаборатории³.

С февраля по апрель 1924 года «Проекционный» театр работает в ЦИТ, хотя, по словам самого С. Б. Никритина, и «нелегально»; получает помощь освещением, оборудованием. В контексте нашего исследования интересно взаимодействие с биомеханической лабораторией. Сначала «Принципиальная завязка работы» перетекает в постоянную методическую поддержку Н. А. Бернштейна, использование отдельных технических средств в постановках (оборудование для циклографии, «станки на которых бы демонстрировали метод удара-нажима и сетка учебной камеры»). Примечательно, что в лаборатории Н. А. Бернштейна проводится фото-, а возможно, и хроноциклографическая съемка «аналитических этюдов движений» актеров «Проекционного театра»⁴. В этот же период проводятся минимум три закрытые демонстрации А. К. Гастеву и руководителям института.

С. Б. Никритин выстраивает различные «тактики», пытается «определить формальную организацию самой театральной темы»⁵, стремясь все же структурно интегрировать театр в институт; он настойчиво утверждает: «идеология ЦИТа есть наша идеология». Исходя из тональности дневниковых записей Соломона Борисовича в этот период, судьба театра висела на волоске, первоначальный позитивный настрой цитовцев сменился скепсисом. Тем не менее 8 марта С. Б. Никритин одержал «победу в беседе с Гастевым», а театр полу-

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 29–30, 32.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 3.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 27, 34.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 31, 39–41.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 61–64.

чил возможность дальнейшей работы в институте. При этом именно Алексей Капитонович дал установку, «по какой линии идеологической, теоретической, технической и общественной теперь продвигаемся к нашей цели»¹.

Теперь «Проекционный театр» спокойно работает над пьесой «1924», делает предварительные показы первого и второго актов А. К. Гастеву и даже участвует в подготовке «майского выступления ЦИТа на съезде профсоюзов»². В театре разрабатывается «Программа школы мастерской», включающая «программу тренажа двигательной театральной культуры» — явно выстроенную в идеологии ЦИТ³. При создании этого методического материала, по видимому, используется «Программа показательной двигательной-трудовой культуры», представляющая собой серии упражнений с «отделкой трудовых приемов» и соединяющая двигательную культуру и трудовые приемы «с конструктивно-вещевой работой» (этот документ был передан С. А. Лучишкину лично А. К. Гастевым)⁴.

По мнению самого С. Б. Никритина, с осени 1923 года до апреля 1924 года театр вел «развитие исканий в области архитектоники общей двигательной культуры — здесь сказалось влияние Гастева направившее работу мастерской в этой области в сторону организации выражения трудового приема на сцене, в сторону создания объективного театра современности в конце концов как театра нормализованного труда»⁵.

Примерно в этот же период С. Б. Никритин разрабатывает концепцию «Проекционного театра» — так называемые «Основания работы мастерской». Для данного исследования они интересны тем, что основываются на психофизиологических аспектах научной организации труда, теории «узкой базы», педагогической методике ЦИТ, в целом — на философии А. К. Гастева. В качестве доказательств приведем две цитаты.

1. Задача мастерской «при переводе общезначимых организационно-формальных достижений художников в область сцены — сделать этот перевод так, чтобы он был верен в отношении рефлексологическом, т. е. сделать его так, чтобы в результате выведенный закон сценического оформления и следовательно связанный с ним тренировочный этюд или процесс оформления спектакля помогал бы развитию общих рефлексологических данных актеров т. е. общих данных их нервной системы был бы в контакте с этими данными... основание и орудие лаборатории в ее формальных поисках служит общая анатомия и физиология человека... <...> В частности, в отношении аналитической работы в области двигательной культуры, лаборатория

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 3, 8, 10, 22, 26–27.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 35, 38, 39, 41.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 36–39.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 17. Л. 8–9.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61–64.

пользует, как основания, труды Жуля Омара (человеческая машина), Алексея Гастева (Трудовые Установки) и эпизодические материалы Центрального Института труда»¹.

2. «В основании педагогической работы мастерской лежит принцип Гастева примененный к сценической педагогике. В примитивном изложении он выражается в следующем: учащий вводится в овладение заданием по возможности автоматическим путем, без специфического нажима на его центральную нервную систему, путем последовательного тренажа. Основная сущность этого принципа состоит в том, что известное задание оперативное т. е. трудовое (примерно тренировочный этюд на движение) или теоретическое строго расчленяется на всевозможные свои составные части. После наглядного общего показания конструкции всего задания учащемуся дается первая, самая мельчайшая составная часть, которую он путем постепенного тренажа до автоматического знания и по возможности автоматическим путем»².

Занятно, что идеи С. Б. Никритина перекликаются с теорией условных рефлексов академика И. П. Павлова. У актеров Соломон Борисович хочет создавать автоматизмы «за счет наиболее максимального расчленения задания на его последние дробные анатомически составные части и за счет постепенного усвоения этих частей, часть за частью в порядке ТРЕНАЖА». То есть то или иное движение, физическое, акустическое действие актера на сцене должно быть натренировано до автоматического появления в ответ на «условно-рефлекторные возбудители», в качестве которых С. Б. Никритин полагает использовать свет, звук в различных комбинациях³. Если у Гастева фигурирует «рабочий-машина», то у Никритина явным образом появляется «актер-машина», во всяком случае концептуально.

В апреле 1924 года в помещении ЦИТ «Проекционный театр» публично представил спектакль «1924 год»⁴. Интереснейшее свидетельство содержится в рецензии Е. П. Просветова (1894–1958; дирижер, актер, режиссер-постановщик, впоследствии художественный руководитель Тарского городского театра⁵): «У всех в памяти свежо еще воспоминание о выступлении Мастерской Проекционного Театра в „Доме союзов“ ... <...> Прошел почти год и я получил повестку: „А. К. Гастев и С. Б. Никритин приглашают вас на демонстрацию работы мастерской проекционного театра в помещении ЦИТ...

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 56–57.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 60.

³ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 60.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 38; РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61–64.

⁵ Храпова Н. С. Просветов Евгений Павлович (1894–1958) и его роль в становлении профессионального театра Тары // Материалы VII региональной научно-практической конференции «Вагановские чтения», посвященной 420-летию со дня основания г. Тары (г. Тара, 14–15 марта 2014 года). Омск: Амфора, 2014. С. 293–297.

<...> Явственная ассоциация Проект-театра, ЦИТ и Гастева заинтриговала... было объявлено, что будет показана пьеса „1924“, принадлежащая перу Антона Павловича Чехова, Гастева и Максима Горького в постановке „четырёх постановщиков во главе с редактором“»¹.

Как следует из сказанного, А. К. Гастев не просто предоставил помещение «Проекционному театру», но еще и участвовал в создании пьес. Интерес современников вызывала и «ассоциация» театра с институтом.

Впрочем, представленную в ЦИТ² постановку Евгений Павлович в своей рецензии нещадно громит. В завершении он указывает: «На диспуте по поводу спектакля председательствовал Гастев, рекомендовавший мастерской избрать путь „рабочего театра“ в буквальном смысле этого слова, т. е. театра, в котором демонстрировались бы приемы фабрично заводской работы и устраивались бы чемпионаты специалистов отдельных производств»³. Примечательно, что, с одной стороны, А. К. Гастев участвует в создании пьесы, а с другой — высказывает определенную критику и дает стратегические установки «Проекционному театру».

С мая 1924 по февраль 1925 года театр в ЦИТ ведет «экспериментальные искания мастерской по линии развития нормализованной трудовой двигательной культуры», научно разрабатывает вопросы театрализации трудовых процессов, анализирует двигательную культуру, создает собственную классификацию движений, в том числе по признаку «нервнофизиологических функций в объеме данного трудового задания (пример... рубки зубилом)»⁴. Пьеса «Нажим и удар», видимо в силу своей невиданной технологичности, так и остается не поставленной; зато в этот период создаются два спектакля на тему труда: «Порядок на рабочем месте» (режиссер А. Свободин) и «Метод ЦИТ'а фабрично-заводского обучения» (режиссер С. А. Лучишкин)⁵. Вначале их представили на закрытом просмотре аудитории института, затем 27 января 1925 года продемонстрировали представителям культотделов Всесоюзного центрального совета профессиональных союзов (ВЦСПС), Московского губернского совета профессиональных союзов и Центрального комитета профсоюзов. Мероприятие получило положительную оценку, благодаря которой 13 или 19 февраля 1925 года пьесы были представлены на сцене Центрального клуба коммунистов («перед 600 зрителей рабочих и представителей культотделов, клубов и прессы»⁶).

¹ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 16–17.

² РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 2.

³ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 16–17.

⁴ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 77; РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 22. Л. 55.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 53, 55, 61–64.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 61–64.

Соответствующие рецензии появились в «Правде», «Известиях», «Рабочем зрителе» и «Организации труда»¹.

Видимо, не без влияния А. К. Гастева представители ВЦСПС и Центрального комитета профсоюзов охарактеризовали работу театра «как новое и ценное начинание в условиях нашей общественности»². Критики объясняли творческое сотрудничество стремлением театра «использовать в своей работе принципы ЦИТ'а: он строит спектакль на точном учете силы, темпа и амплитуды движений и слова»; заинтересованность же института состояла в том, что новые постановки «должны служить демонстрацией организованного и нормализованного движения», а в тексте своих экспериментальных пьес театр «агитирует за лозунги ЦИТ'а»³.

Интересно, что в ЦИТ мастерскую «Проекционного театра» называли «театром двигательной трудовой культуры», работавшим «над трудовой эпопеей, над сценическим оформлением вопросов организации труда и над чистым трудовым аттракционом»⁴.

Художественное сотрудничество длилось около трех лет, в течение которых «Проекционный театр» работал по трем линиям: применение двигательных театральных приемов в области организации труда; агитационно-театральное воплощение научных достижений ЦИТ; работа над пьесами, основной образ и тема которых — труд⁵.

Большинство спектаклей и демонстраций носили закрытый характер: «театр неоднократно устраивал просмотры своих работ в помещении ЦИТ'а, иногда, для проверки, переносил их в клубы на рабочую аудиторию. Все эти выступления были эпизодическими и носили характер постановки очередных проверочных опытов»⁶.

Тем временем вопрос интеграции театра и создания «лаборатории демонстрации организационных выводов ЦИТ'а» оставался нерешенным. С большой вероятностью причиной этого явилось крайне скромное материальное положение института. Акционерное общество «Установка», крупные заказы от наркоматов, независимое финансовое положение появятся спустя несколько лет, но в тот период средств для содержания такого дорогостоящего подразделения, как собственный театр, в ЦИТ не было. Концептуально С. Б. Никритин начинает новые искания основной темы театральной деятельности мастерской, трудится над созданием «специфического для мастерской

¹ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 2, 20–21; Мастерская проэекционного театра // Организация труда. 1925. № 1. С. 109.

² Проекционный театр // Искусство трудящимся. 1926. № 6 (63). С. 12–13.

³ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 19, 31.

⁴ Мастерская проэекционного театра. С. 109.

⁵ РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 30.

⁶ Алексеева Н. Московский проекционный театр // Советское искусство. 1928. № 4. С. 61–62.

литературно-репертуарного материала», а вот работы в области «нормализованной трудовой двигательной культуры» считает завершёнными¹. Наконец, ему удается решить и давно уже ставший критичным вопрос материального обеспечения своего коллектива. В июне 1925 года «Проекционный театр» покидает ЦИТ и переходит в ведение отдела Главнауки Наркомпроса. Однако и после ухода труппы А. К. Гастев остался в составе художественного совета «Проекционного театра» на правах почетного члена².

Спустя несколько лет театр вернулся в ЦИТ, но совсем в ином аспекте. 22 апреля 1928 года на сцене Московского театра для детей (созданном в 1921 году и возглавляемом Натальей Ильиничной Сац, 1903—1993³) состоялась премьера пьесы «Алтайские робинзоны»⁴. Основными действующими лицами в этой «комедии из современной жизни» стали «комсомольцы-ЦИТ'овцы». «Первое действие происходит в Центральном Институте Труда (есть в Москве такое совершенно замечательное учреждение)... <...> Второе... в радиофицированной теплушке, остальные в горах Алтая»⁵.

«Ученики Московского Института Труда — подростки отправились на Алтай и занялись поиском нефти, при чем это самое важное в пьесе — нефть им нужно найти не для себя, а для советского государства — нефть необходима для достойного ответа Чемберлену»⁶.

Декорации первого действия включают слесарный цех ЦИТ с рядами верстаков и кафедрой инструктора, а также манекеном «для демонстрации правильной установки». По ходу выступления воспроизводился учебный процесс со звонками-оповещениями, длинными и короткими перерывами, раскладкой инструмента и довольно натуралистичной работой актеров⁷ — «работа у станков показана без всякой излишней механизации... рабочие действительно работают, совершают ряд необходимых трудовых движений»⁸.

Пьеса написана по специальному заданию театра, которое явилось итогом «обсуждений руководителей театра темы со школьным активом»⁹. Вся

¹ РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 61—64.

² РГАЛИ. Ф. 2712. Оп. 1. Д. 21. Л. 42; РГАЛИ. Ф. 2717. Оп. 1. Д. 95. Л. 30; Проекционный театр (беседа с А. Богатыревым).

³ Десять лет среди детей // Современный театр. 1928. № 16. С. 319—321.

⁴ Автор пьесы Н. Я. Шестаков, режиссер Н. И. Сац, композитор Л. А. Половинкин, художник Б. А. Матрунин; главные роли исполнили Коренева, Пирогов, Ещенко, Вальтер, Лосев, Гальнбек, Корицкий, Васильев и Верлюк. Текст пьесы отложился в РГАЛИ (Ф. 656. Оп. 1. Д. 3101), а также был опубликован отдельной брошюрой.

⁵ «Алтайские робинзоны» в Московском театре для детей (беседа с Натальей Сац) // Современный театр. 1928. № 15. С. 309.

⁶ РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 360. Л. 2—3.

⁷ РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Д. 3101. Л. 5—6.

⁸ И. Б.-К. «Алтайские робинзоны» // Новый зритель. 1928. № 23—24. С. 12—13.

⁹ РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 360. Л. 2.

ее подготовка происходила с непосредственным участием коллектива института — «не только постановщик, но и автор, и композитор, и художник, и все исполнители ролей цитовцев в пьесе ходили в настоящий ЦИТ, а многие и не по одному разу». По словам самой Н. И. Сац, авторов произведения вдохновили «коллективизм в труде, точный учет движений, которые нужны для того или иного трудового процесса, ритм физического и духовного здоровья» института под руководством А. К. Гастева¹.

В режиссерских примечаниях Н. И. Сац рекомендовала будущим постановщикам пьесы (режиссерам и художникам) лично посетить ЦИТ, чтобы получить материал и сделать труд на сцене в первом акте «театрально-убедительным»: «основным для достижения нужного эффекта в показе сцены ЦИТ'а... является точнейшая согласованность движений всех работающих. Такая согласованность, которая на самом деле и не бывает, но необходима для того, чтобы зритель почувствовал пафос коллективного труда»².

Пьеса, в которой были «показаны методы научной организации труда (ЦИТ)»³, была хорошо встречена зрителями и критиками, а впоследствии поставлена на сценах театров Воронежа, Новочеркасска, Тифлиса⁴.

Известный литературо- и театровед Юрий Васильевич Соболев (1887—1940) в своей рецензии на «Алтайских робинзонов» указывал, что пьеса представляет собой «завершение одного из тщательно проверенных репертуарных уклонов, идущих по линии приближения к современности, раскрытой в глубоком социальном разрезе», и содержит «героику авантюризма» с «большой и сегодняшним днем насыщенной социальной значимостью»⁵.

А. К. Гастев вошел в историю не только как организатор труда, но и как поэт, его называли «одной из самых ярких страниц пролетарского творчества революционной эпохи»⁶, а поэт Г. А. Санников (1899—1969) утверждал ни много ни мало, что «великая и обширная „земля“ советской литературы покоится на трех китах и этими китами являются Максим Горький, Владимир Маяковский и Алексей Гастев»⁷.

Известно, что идею специализированного института в области научной организации труда А. К. Гастев вынашивал около 15 лет. Когда «революци-

¹ «Алтайские робинзоны» в Московском театре для детей...

² *Шестаков Н. Я.* Алтайские робинзоны. М.: Театропечать, 1929.

³ Театральная жизнь // Современный театр. 1928. № 9. С. 195; Хроника // Новый зритель. 1927. № 48. С. 13.

⁴ *Е. В.* Ребята-зрители об «Алтайских Робинзонах» // Новый зритель. 1928. № 27—28. С. 164; *Манухин Вл.* Московский театр для детей // Современный театр. 1928. № 32—33. С. 526—527.

⁵ РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Д. 360. Л. 1.

⁶ ГАРФ. Ф. Р7927. Оп. 1. Д. 1. Л. 43.

⁷ РГАЛИ. Ф. 3256. Оп. 1. Д. 109. Л. 19.

онная буря» немного утихла и открылась возможность реализовать идею на практике, он полностью сфокусировался на создании и развитии ЦИТ, выбросив лозунг «самый радикальный подход — выход из искусства». Гастев-поэт «замолк, полностью отдавшись ЦИТу, организацию которого он творил, как истинно поэтическое произведение». Центральный институт труда заполнил всю его жизнь и стал «последним художественным произведением» Алексея Капитоновича¹. Но, отрекаясь от личного художественного творчества, А. К. Гастев не мог перестать интересоваться окружающим миром, наполненным экспериментальным поиском в театре, живописи, хореографии. Этот интерес проявился в попытке соединения научного учреждения и театрального коллектива, фактически — создания пьес и формирования репертуара не только в контексте, но на основе результатов научной работы ЦИТ. С другой стороны, появление Центрального института труда в качестве места действия и источника персонажей в театральной постановке — это признак широкого общественного признания и, что еще более важно, народного понимания достижений отечественных ученых в области научной организации труда.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЦСПС — Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов.
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации.
НОТ — научная организация труда.
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.
ЦИТ — Центральный институт труда.

ЛИТЕРАТУРА

- 1-ая дискуссионная выставка Объединений активного революционного искусства: каталог. М.: Мосполиграф, 1924. 23 с.
- Алексеева Н. Московский проекционный театр // Советское искусство. 1928. № 4. С. 61—62.
- «Алтайские робинзоны» в Московском театре для детей (беседа с Наталией Сац) // Современный театр. 1928. № 15. С. 309.
- Бедрий Д. А. и др. А. К. Гастев и наука о труде // ЭКО. 1983. № 6 (108). С. 99—112.
- Гастев А. К. Трудовые установки / [Вступ. статья Ю. А. Гастева; послесл. Е. А. Петрова]. М.: Экономика, 1973. 343 с.
- Голубев К. И. История менеджмента: Тенденция гуманизации. СПб.: Юрид. центр Пресс, 2003. 221 с.
- Десять лет среди детей // Современный театр. 1928. № 16. С. 319—321.
- Дохолян С. Б. Роль А. К. Гастева в развитии советского тейлоризма // III Гастевские чтения: Сборник статей Международной научно-практической конференции, Москва, 14—15 апреля 2021 года. М.: РГГУ, 2022. С. 52—58.

¹ См.: Перцов В. О. От свидетеля счастливого: Статьи разных времен и воспоминания. М.: Современник, 1977.

9. *Е. В. Ребята-зрители об «Алтайских Робинзонах»* // Новый зритель. 1928. № 27—28. С. 164.
10. *И. Б.-К. «Алтайские робинзоны»* // Новый зритель. 1928. № 23—24. С. 12—13.
11. *Карашев А. В.* Первые научные школы организации труда и управления в истории Российской экономической мысли 20-х годов: Дис. ... кандидата экономических наук: 08.00.02. Нальчик, 1997. 198 с.
12. *Лучишкин С. А.* Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988. 254 с.
13. *Манухин Вл.* Московский театр для детей // Современный театр. 1928. № 32—33. С. 526—527.
14. Мастерская проэекционного театра // Организация труда. 1925. № 1. С. 109.
15. *Надехина Ю. П., Крюкова Е. В., Геокчакаян А. Г.* «Культура труда» и «культурная революция» в СССР. Деятельность ЦИТа в 1920-е — 1930-е гг. // Человек и культура. 2023. № 2. С. 15—22.
16. *Перцов В. О.* От свидетеля счастливого: Статьи разных времен и воспоминания. М.: Современник, 1977. 416 с.
17. Проекционный театр (беседа с А. Богатыревым) // Новый зритель. 1926. № 6 (109). С. 14.
18. Проекционный театр // Искусство трудящимся. 1926. № 6 (63). С. 12—13.
19. *Пчёлкина Л. Р.* Биомеханика движения и звука в проекционном театре Соломона Никритина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 1. С. 105—126.
20. *Пчёлкина Л. Р.* Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований: 1910—1930-е гг.: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2015. 264 с.
21. *Саймиддинов А. К.* Вопрос об автоматизации в контексте теории научной организации труда Алексея Гастева // Философия и культура. 2019. № 8. С. 38—45.
22. *Сироткина И. Е.* Мир как живое движение: интеллектуальная биография Николая Бернштейна / Отв. ред. А. Г. Асмолов. М.: Когито-Центр, 2018. 250 с.
23. *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 328 с.
24. *Сироткина И. Е.* Центральный институт труда — воплощение утопии? // Вопросы истории естествознания и техники. 1991. № 2. С. 67—72.
25. Соломон Борисович Никритин, 1898—1965: выставка работ. М.: Советский художник, 1969. 26 с.
26. *Старикова Е. В., Преображенский Г. М.* Поэзия «прозы труда»: научная организация труда А. К. Гастева и ее место в контексте современной теории управления // Вестник науки Сибири. 2018. № 3 (30). С. 83—92.
27. *Талис В. Л.* Доктор, который любил паровозики: воспоминания о Николае Александровиче Бернштейне. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 495 с.
28. *Ткаченко-Гастев А. В.* «Овидий горняков» и его метаморфозы. Эволюция взглядов Алексея Гастева в контексте русской революции // Гастевские чтения, 2017: Материалы научно-практической конференции, посвященной 135-летию со дня рождения А. К. Гастева (1882—1939). М.: Изд-во МПСУ, 2019. С. 7—30.
29. Театральная жизнь // Современный театр. 1928. № 9. С. 195.
30. *Туровец О. Г., Родионова В. Н.* Генезис бережливого производства: российские истоки. Организатор производства. 2015. № 2 (65). С. 5—12.
31. *Федоров В.* Мейерхольд — векам! // Зрелища. 1923. № 30. С. 13—14.
32. *Храпова Н. С.* Просветов Евгений Павлович (1894—1958) и его роль в становлении профессионального театра Тары // Материалы VII региональной научно-практической конференции «Вагановские чтения», посвященной 420-летию со дня основания г. Тары (г. Тара, 14—15 марта 2014 года). Омск: Амфора, 2014. С. 293—297.
33. Хроника // Новый зритель. 1927. № 48. С. 13.

34. ЦИТ и его методы НОТ. М.: Экономика, 1970. 271 с.
35. *Чистякова К. А.* О роли и значении вклада А. К. Гастева в становление науки управления // Актуальные проблемы современной России: психология, педагогика, экономика, управление и право: Сборник статей и тезисов, Москва, 22 октября 2019 года. Т. 3. М.: Московский психолого-социальный университет, 2021. С. 140–148.
36. *Шестаков Н. Я.* Алтайские робинзоны. М.: Театропечать, 1929. 127 с.
37. *Bedeian A. G., Phillips C. R.* Scientific Management and Stakhanovism in the Soviet Union: A Historical Perspective // International Journal of Social Economics. 1990. Vol. 17, № 10. P. 28–35.
38. *Johansson K.* Aleksey Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age / Acta Universitatis Stockholmiensis; Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 16. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1983. 170 p.
39. *Lieberstein S.* Technology, Work, and Sociology in the USSR: The NOT Movement // Technology and Culture. 1975. Vol. 16, № 1. P. 48–66.

Аннотация

Выявлено и описано уникальное взаимодействие ведущего научного и учебно-методического учреждения СССР в области научной организации труда (Центрального института труда (ЦИТ)) и театральных коллективов в период 1920-х годов. Заинтересованность отдельных театральных коллективов в научных изысканиях института на тему биомеханики и создания «нормали» трудового движения сменялась с приходом «под крышу» учреждения «Проекционного театра» С. Б. Никритина. С 1923 по 1925 год на основе результатов научной работы ЦИТ осуществляется попытка реализовать «театр нормализованного труда»; создаются минимум три пьесы в тематике научной организации труда и в контексте оригинальных теорий и методологий института. Взаимодействие ЦИТ и «Проекционного театра» прерывается по экономическим причинам. В 1928 году ЦИТ появляется в качестве места действия и источника персонажей в театральной постановке «Алтайские робинзоны» (режиссер Н. И. Сац), что служит признаком общественного признания достижений отечественных ученых в области научной организации труда.

Abstract

The article identifies and describes the unique interaction between the leading scientific and educational institution of the USSR in the field of scientific labor organization (the Central Institute of Labor (CIT) and theater groups during the 1920s. The interest of individual theater groups in the institute's scientific research on biomechanics and the creation of a *norm* for labor movement was succeeded by the establishment of the *Projection Theater* leading by Solomon Nikritin within the institution. Based on the CIT's research results from 1923 to 1925 an attempt to implement the „theater of normalized labor“ was made. At least three plays were created on the topic of scientific organization of labor and in the context of the original theories and methodologies of the institute. The interaction between CIT and the *Projection Theater* was interrupted due to economic reasons. In 1928, CIT appeared as the setting and source of characters in the play *Altai Robinsons* (directed by Natalya Sats), which served as a sign of public recognition of the achievements of domestic researchers in the field of scientific labor organization.

- ✓ *Ключевые слова:* проекционизм, конструктивизм, С. Б. Никритин, А. К. Гастев, Н. И. Сац, научная организация труда, Центральный институт труда (ЦИТ), биомеханика.
- ✓ *Keywords:* projectionism, constructivism, Solomon Nikritin, Alexey Gastev, Natalya Sats, scientific labor organization, Central Institute of Labor (CIT), biomechanics.

Для цитирования: *Владимирский А. В.* Театр в истории Центрального института труда: многогранное взаимодействие (1920-е годы) // Временник Зубовского института. 2024. Вып. 3 (46). С. 95–111.