

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Червяков Николай Александрович

**Концепции театра
в русской философии культуры 1910-1920-х гг.**

5.7.8. Философская антропология, философия культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
кандидат философских наук, доцент
Козырев Алексей Павлович

Москва – 2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КРИЗИС КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ТЕАТРА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.	17
§1. Кризис культуры в оценках европейских и русских мыслителей.....	17
§1.1. Сборник «Освальд Шпенглер и Закат Европы».....	17
§1.2. К.Н. Леонтьев о кризисе культуры.....	23
§1.3. Идея Третьего возрождения античности	29
§2. Кризис искусства в оценке русских мыслителей	47
§2.1. Поиски национального театра как предпосылка размышлений о театре в XIX в. Кризис буржуазного искусства (Л.Н. Толстой).....	47
§2.2. Кризис и умирание искусства (Н.А. Бердяев, И.И. Лапшин).....	56
§3. Кризис театра как феномен эпохи	59
§3.1. Театральные сборники 1900-1910-х гг.	62
ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА В РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ	96
§1. Лик, лицо и личина в театре (П.А. Флоренский)	96
§2. Философская проза о театре.....	106
§2.1. От Лица к безликости (А.Ф. Лосев).....	109
§2.2. Невыносимая легкость бы/т/ия (С.Д. Кржижановский)	121
ГЛАВА 3. МАРКСИСТСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА: ФИЛОСОФИЯ И ПРОПАГАНДА.....	129
§ 1. Философия искусства Г.В. Плеханова	133
§ 2. Сборник «Кризис театра» (В.А. Базаров, А.В. Луначарский).....	136
§ 3. Сборник «О театре» (Б.И. Арватов)	145
ГЛАВА 4. ФИЛОСОФЫ В ПОИСКАХ СУЩНОСТИ ТЕАТРА КАК ТАКОВОГО	152
§1. Театральность как философская категория (Н.Н. Евреинов).....	152
§2. Борьба актера за красоту (Е.М. Беспятов)	168
§3. «Многодушие» актёра (Ф.А. Степун)	178
§4. Автономность актёра (Г.Г. Шпет)	183
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	190
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	193
АРХИВНЫЕ ЗАПИСИ	218
ПРИЛОЖЕНИЕ	219

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Актуальность настоящего исследования обуславливается, во-первых, необходимостью введения в оборот гуманитарных наук ряда имен забытых философов, творивших во время расцвета русской философии и культуры начала XX века, а также их идей, концепций и произведений. Обогащение фактического материала и получение новых сведений о философах театра и театральные концепциях расширяет сферу философского знания, поскольку традиционно философское рассмотрение театра не считается чем-то обязательным. Важной особенностью данного диссертационного исследования потому является попытка указать на тот факт, что в условиях рубежа XIX-XX вв. обращение философов к театру было не случайным, а закономерным явлением, без которого культурные и философские процессы не могут быть представлены адекватным образом. В большой степени сама эпоха начала XX в. в Европе и в России была драматична, в силу чего можно сделать предположение о важности изучения философии театра и для понимания всего исторического процесса в целом.

Во-вторых, актуальность данного исследования выражается и в назревшей потребности создания работ, объединивших бы рассмотрение различных, порой противоположных и противоречащих друг другу, концепций театра в русской философии культуры.

Кроме того, как в философских, так и в общегуманитарных рамках можно наблюдать возрастание интереса к театру и специфике театра, в том числе и к философским воззрениям на театр русских мыслителей начала XX в. В одних случаях это выражается в обращении к текстам русских философов, затрагивавших такую специфическую тему, как «кризис театра». В других – театральные концепции русских философов 1910-1920-х гг. вплетаются в собственные размышления и собственную философию авторов.

Степень разработанности проблемы.

Если история театра 1910-1920-х гг. и философское содержание трудов классиков русского религиозно-философского ренессанса представляются относительно изученными областями гуманитарного знания (несмотря на существующие «белые пятна» в этих областях), то изучение и анализ концепций театра, представленных в трудах русских философов того периода, до сих пор, как правило, остаются на уровне рассмотрения творчества отдельных персоналий или проблем, не переходя на уровень создания и представления целостного обзора данных концепций. Кроме того, малочисленными являются исследования, которые вписывают концепции театра русских философов 1910-1920-х гг. в культурный, художественный и непосредственно театральный контексты эпохи.

Специфика театральных концепций и взглядов на театральное творчество в целом в трудах русских философов в связи с общим контекстом Серебряного века анализируются в работах С.К. Маковского¹, В.Ф. Асмуса², В.П. Шестакова³, П.П. Гайденко⁴, Н.А. Богомолова⁵, А.В. Висловой⁶, Е.В. Шахматовой⁷, А.Л. Доброхотова⁸, Е.В. Олимпиевой⁹, А.Л. Юрганова¹⁰,

¹ *Маковский С.К.* На Парнасе «Серебряного века». Нью-Йорк: Орфей, 1986.

² *Асмус В.Ф.* Философия и эстетика русского символизма. М.: URSS, 2010.

³ *Шестаков В.П.* Русский серебряный век: запоздавший ренессанс. СПб.: Алетейя, 2017.

⁴ *Гайденко П.П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001.

⁵ *Богомолов Н.А.* Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

⁶ *Вислова А.В.* «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. М.: М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, 2000.

⁷ *Шахматова Е.В.* Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020.

⁸ *Доброхотов А.Л.* Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 18-27.

⁹ *Олимпиева Е.В.* Театр как явление культуры Серебряного века. Дис. ... канд. филос. н. / Уральский государственный университет. Екатеринбург, 1999.

¹⁰ *Юрганов А.Л.* Ренессанс личности в судьбе русского модернизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.

В.В. Бычкова и Н.Б. Маньковской¹¹, Р. Берда¹², в коллективном сборнике статей «Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918»¹³.

Концепции театра русских философов начала XX в. разбираются также в работах, посвященных специфике символистского, авангардного и модернистского искусства. В частности, такой анализ можно обнаружить в работах В.А. Сарычева¹⁴, Л. Клеберга¹⁵, И.М. Чубарова¹⁶, И.Е. Сироткиной¹⁷, О. Симоновой-Партан¹⁸, в двухтомном исследовании о Государственной академии художественных наук (ГАХН) под редакцией Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко¹⁹, в сборнике статей «Символизм и модерн – феномены европейской культуры»²⁰, в англоязычном сборнике «Russian Theatre in the Age of Modernism»²¹. В исследовании К. Кларк, посвященном Петербургу, город на Неве рассматривается как специфический участник театрального процесса на рубеже 1910-1920-х гг.²².

¹¹ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Эстетика символизма. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021.

¹² Берд Р. Символизм после символизма. СПб.: Нестор-История, 2022.

¹³ Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018.

¹⁴ Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1991.

¹⁵ Kleberg L. Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. London: Macmillan, 1993.

¹⁶ Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

¹⁷ Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021.

¹⁸ Симонова-Партан О. Странствующие маски: Итальянская комедия дель арте в русской культуре. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021.

¹⁹ Искусство как языки – языки искусства: Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х гг. Том I. Исследования. М.: Новое литературное обозрение, 2017; Искусство как языки – языки искусства: Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х гг. Том II. Публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

²⁰ Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М.: Издательство «Спутник +», 2008.

²¹ Russian Theatre in the Age of Modernism / Ed. by R. Russell and A. Barratt. New York: St. Martin's Press, 1990.

²² Кларк К. Петербург, горнило культурной революции. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Исследования, посвященные непосредственно концепциям театра у русских философов обозначенного периода, представлены в работах Б.Н. Любимова²³, С.В. Стахорского²⁴, А.Б. Костериной²⁵, В.В. Гудковой²⁶, Г.А. Востровой²⁷, Н.В. Песочинского²⁸. Отдельно стоит отметить сборник работ русских философов «Из истории советской науки о театре»²⁹ под редакцией С.В. Стахорского, вышедший в 1988 году и объединивший теоретические труды о театре Вяч. Иванова, Ф.А. Степуна, Г.Г. Шпета, П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, А.И. Пиотровского и др.

Концепции театра в русской философии с точки зрения проблемы синтеза искусств разбираются А.И. Мазаевым³⁰, А.С. Никифоровой³¹. С точки зрения взаимодействия с актерским и режиссерским мастерством тема рассматривается А.Л. Бобылевой³², Г.А. Востровой³³, Т.А. Сеницыной³⁴, а

²³ Любимов Б.Н. Действо и действие. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.

²⁴ Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007.

²⁵ Костерина А.Б. Антиномии русского театра // Вестник Оренбургского государственного университета. 2003. № 3. С. 32-34; Костерина А.Б. История и метафизика русского театра. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012.

²⁶ Гудкова В.В. Театральная секция ГАХН: история идей и людей, 1921-1930. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

²⁷ Вострова Г.А. Философия театра: концепция и структура учебной дисциплины // Образование для XXI века: VIII Международная научная конференция. Москва, 17-19 ноября 2011 г.: Доклады и материалы. Секция 5. Проблемы культурологического образования. Вып. 2. М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2011. С. 47-54.

²⁸ Pesochinsky N. Dionysianism and Theatricality, Conciliarity and Synthesis: The Development of Ideas in Russian Theatre throughout the 1910s and 1920s // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов: Материалы XI Международной Ивановской конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5–7, 2019. М.: Водолей, 2021. С. 631-647.

²⁹ Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. М.: ГИТИС, 1988.

³⁰ Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992.

³¹ Никифорова А.С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX-XX веков. М.: Проспект, 2018.

³² Бобылева А.Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков. М.: Эдиториал УРСС, 2000.

³³ Вострова Г.А. Типология актёрского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 1. С. 63-76.

также в коллективной монографии сектора театра Российского института истории искусств³⁵.

Театральные концепции в русской философии 1910-1920-х гг. складывались в диалоге не только с европейской интеллектуальной средой, но и с восточной. Проблеме рецепции восточной театральной традиции в культуре Серебряного века посвящены многие исследования. Наиболее полным исследованием влияния восточного театра (индийского, китайского и японского) на театральные концепции русских философов и деятелей сцены эпохи рубежа XIX-XX вв. служит монография востоковеда и театроведа С.А. Серовой «Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия)»³⁶. Автору удалось выявить восточное происхождение многих концептов философии Серебряного века (в особенности, в работах Вяч. Иванова и А. Белого), а также проблематизировать «евразийский поворот», который имел место не только в политико-культурном дискурсе (классическое евразийство в лице Н.С. Трубецкого, П.Н. Савицкого и др.), но и в сфере теоретического осмысления искусства, в том числе и театра. Кроме того, стоит отметить коллективную монографию «Становление системы К.С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока»³⁷, где собраны исследования, синтезирующие общее представление о проблеме восточного влияния на русскую философию театра начала XX века. К указанным источникам можно добавить работы других исследователей

³⁴ *Синицына Т.А.* Философско-антропологическое исследование связи сознания и тела в театральном действе: дис. ... кан. филос. наук / Курский государственный университет. Курск, 2023.

³⁵ Русское актерское искусство XX века. СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018.

³⁶ *Серова С.А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М.: ИДВ РАН, 2017.

³⁷ Становление системы К.С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока. М.: Издательство ГИТИС, 2023.

(Е.В. Шахматова³⁸, С.Д. Черкасский³⁹), раскрывающих и уточняющих аспект восточного влияния, важный при изучении концепций театра в русской философии.

Стоит сказать, что зарубежные работы, актуальные для данного диссертационного исследования, в основном сконцентрированы на истории русского (в том числе советского и эмигрантского) театра⁴⁰, на взаимодействиях между театром и модернизмом⁴¹, на истории отдельных постановок⁴². Не оставались в стороне и символистские теоретические тексты о театре⁴³. Как правило, зарубежные публикации обзеревают концепции театра одного-двух русских философов (таковы статьи британского литературоведа Г. Тиханова⁴⁴, а также работы А. Парютенко⁴⁵,

³⁸ Шахматова Е.В. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. М.: URSS, 2013; Шахматова Е.В. Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. М.: Академический проект, 2020; Шахматова Е.В. Психическая энергия в актерской школе К.С. Станиславского и духовный опыт эпохи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 46-66.

³⁹ Черкасский С.Д. Станиславский и йога. СПб.: СПбГАТИ, 2013.

⁴⁰ Slonim M. Russian Theater: From the Empire to the Soviets. London: Methuen, 1963; Leach R. Makers of Modern Theatre: An Introduction. London, New York: Routledge, 2004; Thurston G. The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919. Evanston: Northwestern University Press, 1998; Vacquier T.I. The Russian Theatre // The Sewanee Review. 1931. Vol. 39, no. 1. P. 39-53; Barooshian V.D. The Aesthetics of the Russian Revolutionary Theatre 1917-1921 // The British Journal of Aesthetics. 1975. Vol. 15, no. 2. P. 99-117.

⁴¹ Worrall N. Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov. Cambridge: Cambridge University Press, 1989; Jestrovic S. Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde // SubStance. 2002. Vol. 31, no. 3/2. P. 42-56.

⁴² Posner D. Performance as Polemic: Tairov's 1920 *Princess Brambilla* at the Moscow Kamerny Theatre // Theatre Survey. 2010. Vol. 51, no. 1. P. 33-64; Senelick L. Gordon Craig's Moscow "Hamlet": A Reconstruction. Westport, CT: Greenwood Press, 1982.

⁴³ The Russian Symbolist Theatre: An Anthology of Plays and Critical Texts / Ed. and trans. M. Green. Ann Arbor: Ardis, 1986.

⁴⁴ Tihanov G. Gustav Shpet: Literature and Aesthetics from the Silver Age to the 1930s // Primerjalna književnost. 2006. T. 29, №. 2. P. 1-19; Tihanov G. Gustav Shpet's Literary and Theatre Theory // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2007. Vol. 9, no. 4. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1300&context=clcweb>; Tihanov G. Gustav Shpet's Literary and Theater Affiliations // Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory / Ed. G. Tihanov. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2009. P. 56-80; Тиханов Г. Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета (перев. с англ. Н. Мовниной) // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. С. 35-63.

⁴⁵ Parutenco A. La phénoménologie comme méthode de creation dans l'art du théâtre chez Gustave Chpet (1879-1937) et dans la musique chez Alekseï Losev (1893-1988) // Dialogue franco-russe en philosophie. Autour de l'œuvre de François Laruelle et de sa réception en

А.К. Баллард⁴⁶, Ф. Матерна⁴⁷, С. Голуб⁴⁸ и др.). Особняком стоят статьи современного британского историка русского театра М. Фрейма⁴⁹. В контексте анализа советских концепций театра важной работой представляется монография американского историка Ф. Корни о феномене Октябрьской революции и истории ее восприятия, недавно переведенная на русский язык⁵⁰.

В данном диссертационном исследовании через анализ русской философии театра 1910-1920-х гг. затрагиваются такие проблемы философии культуры, как: 1) взаимодействие культуры и искусства; 2) концептуализация культуры в различных философских направлениях; 3) особенности конкретных культурных феноменов в контексте общих закономерностей существования культуры.

Целью настоящего диссертационного исследования является изучение, обзор и анализ концепций театра в русской философии культуры 1910-1920-х гг.

Russie. – Collection «Russie Traditions Perspectives». – MSHA, 2018. – P. 63–76; *Parutenco A.* Phénoménologie et esthétique. Reconnaissance de l'héritage russe. À travers les œuvres de Gustave Chpet (1879–1937) pour l'art du théâtre et d'Alekseï Losev (1893–1988) pour la musique. Thèse de doctorat en «Études slaves». – Université Bordeaux Montaigne, 2020.

⁴⁶ *Ballard A.C.* The Actor's Consciousness in Russian Modernist Philosophy of Theater. A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Princeton, 2016.

⁴⁷ *Matern F.* Stanislavski, Shpet, and the Art of Lived Experience // *Stanislavski Studies*. 2013. Vol. 2, no. 1. P. 44-52.

⁴⁸ *Golub S.* Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

⁴⁹ *Frame M.* Commercial Theatre and Professionalization in Late Imperial Russia // *Historical Journal*. 2005. Vol. 48, no. 4. P. 1025-1053; *Frame M.* School for Citizens: Theatre and Civil Society in Imperial Russia. New Haven: Yale University Press, 2006; *Frame M.* Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914-1917 // *The Slavonic and East European Review*. 2012. Vol. 90, no. 2. P. 288-322; *Frame M.* Russian Theater and the Crisis of War and Revolution, 1914-1922 // *Russian Culture in War and Revolution, 1914-22: Book 1. Popular Culture, the Arts, and Institutions*. Bloomington: Slavica Publishers. P. 261-284; *Фрейм М.* Наступление частной сцены: русский театр в правление Александра III // *Родина*. 2015. № 2. С. 113-115.

⁵⁰ *Корни Ф.* Октябрь. Память и создание большевистской революции. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024.

Задачи исследования:

1. Проанализировать культурный, художественный, театральный контексты начала XX в. и выявить специфику так называемых «кризисов» того периода («кризис культуры», «кризис искусства», «кризис театра»).
2. Произвести обзор театральных сборников указанного периода и изучить влияние данных сборников на театральные дискуссии.
3. Изучить специфику концепций театра в русской философии культуры 1910-1920-х гг.
4. Рассмотреть философские концепции театра (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев, Г.Г. Шпет, Ф.А. Степун, Н.Н. Евреинов и др.).
5. Исследовать архивные материалы (РГАЛИ), а также малоизвестные работы, относящиеся к данному периоду.

Объектом данного диссертационного исследования является русская философия культуры 1910-1920-х гг. **Предметом** исследования являются различные концепции драматического театра, предложенные русскими мыслителями в указанный период.

Научная новизна исследования

1. В данном диссертационном исследовании представлен новый взгляд на творчество русских философов, традиционно относимых к канону русской философии: П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, Г.Г. Шпета, Ф.А. Степуна. Этот взгляд предполагает рассмотрение философских построений мыслителей в первую очередь с точки зрения их концепций театра.
2. В исследовании осуществлен анализ философских концепций театра таких малоизученных фигур русской интеллектуальной среды, как Е.М. Беспятов, Г.К. Крыжицкий и др.
3. В рамках работы над диссертационным исследованием был осуществлен перевод на русский язык малоизвестного эссе Н.М. Бахтина эмигрантского периода, открывающие новые аспекты его творчества.

4. Данная работа впервые систематически освещает театральные сборники начала XX в. («Театр. Книга о новом театре», «Кризис театра», «В спорах о театре», «О театре»).

5. В исследовании используются архивные материалы из фонда Н.Н. Евреинова (например, его рукопись статьи «Театр без вывески (Введение в феноменологию театра)»).

6. Автор актуализирует некоторые произведения И.И. Лапшина, которые практически не рассматриваются при анализе творчества философа (статья «Умирание искусства»).

Теоретическая и практическая значимость исследования

В данном диссертационном исследовании представлен общий обзор различных концепций театра в русской философии 1910-1920-х гг. Данная работа восстанавливает культурный, художественный, философский и театральный контексты эпохи, казавшиеся разрозненными и автономными, а также предлагает целостный взгляд на концепции театра русских философов. Таким образом, эта работа может служить основанием для дальнейшего углубления и проработки указанной темы.

Результаты данного диссертационного исследования могут быть использованы в качестве фундамента для создания учебных курсов. В частности, автором диссертации на материале диссертационного исследования был прочитан факультативный курс «Театральная эстетика Серебряного века» на философском факультете МГУ им. М.В. Ломоносова весной 2023 г.⁵¹

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Проблема кризиса театра, рассматривавшаяся и обосновывавшаяся русскими философами 1910-1920-х гг., является непосредственным следствием более масштабных процессов – кризиса искусства и кризиса культуры, также ставших предметом изучения в русской

⁵¹ Электронный доступ: <https://istina.msu.ru/courses/teachings/574335333/> (дата обращения – 15.01.2024).

философии того периода.

2. Ключевыми вопросами в философской полемике о кризисе театра в начале XX в. стали два вопроса: автономность театра и распределение власти в театральном процессе (вопрос о том, кто является главным творцом спектакля).

3. В обсуждении вопроса об автономности театра как искусства выделяются две позиции, которые можно обозначить как «отрицание театра» и «утверждение театра». Первая позиция утверждает неавтономность театрального искусства, вторая – его автономность.

4. Эти позиции реализуются в соответствующих концепциях театра – «отрицательных» и «утвердительных». «Отрицательные» концепции (религиозно-философские; марксистские) разными способами редуцируют театр к другим формам культуры. «Утвердительные» концепции (концепции «театра как такового») объединены стремлением найти и обосновать автономность театра.

5. Специфика философских концепций театра конкретных авторов коррелирует с оценкой ими фигуры актера и представлениями о человеческой природе.

Источниковая основа исследования

Основными источниками диссертационного исследования являются работы русских мыслителей начала XX в. (книги, статьи, рецензии, брошюры, мемуары), посвященные театральной проблематике и концептуально осмысляющие специфику театрального творчества, а также архивные материалы (неопубликованные статьи, письма).

Методологической основой исследования является комплексный историко-философский анализ, позволяющий охватить многообразное наследие русских философов 1910-1920-х гг., писавших о театре. Систематический анализ позволяет структурировать данное наследие в соответствии с ключевыми направлениями в нем.

В диссертационном исследовании также применяется сравнительный метод исследования, за счет которого становится возможным выделение главных аспектов рассматриваемых концепций театра, а также основывающееся на нем сравнение данных концепций.

При анализе архивных источников используется герменевтический и текстологический методы исследования. Кроме того, изучение концепций малоизученных фигур русской философии театра (например, Е.М. Беспятов) потребовало использования биографического метода, а также метода историко-философской реконструкции, дающего возможность вскрыть имплицитные влияния и заимствования в анализируемых текстах.

Степень достоверности и апробация результатов диссертационного исследования.

Результаты, полученные в данной диссертационной работе, опираются на работы и исследования компетентных специалистов в области философии культуры, философии театра, философской антропологии, а также смежных дисциплин (культурология, театроведение, искусствоведение, литературоведение). Обильное цитирование источников и литературы подчеркивает обоснованность и достоверность полученных результатов. Основные положения и выводы диссертационного исследования изложены в 7-и научных статьях (общим объемом 6 п.л.), все они опубликованы в изданиях, отвечающих требованиям п. 2.3. Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова. Работа прошла обсуждение на кафедре истории русской философии философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и была рекомендована к защите:

1. Червяков Н.А. Идея Третьего Славянского возрождения и Невельская школа философии // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2019. № 4. С. 3–16. Импакт-фактор – 0,287 (РИНЦ).

2. Червяков Н.А. Два русских эстета глазами одного британского фарисея. Рецензии У.Х. Одена о Леонтьеве и Чаадаеве // Вопросы философии. 2020. № 6. С. 126–138. Импакт-фактор – 0,37 (JCI).
3. Червяков Н.А. Борьба за красоту в философии театра Е.М. Беспятова // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 2. С. 187–198. Импакт-фактор – 0,147 (SJR).
4. Червяков Н.А. Революция и реакция: два пути в русской философии театра начала XX в. // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2023. № 1. С. 19–34. Импакт-фактор – 0,287 (РИНЦ).
5. Червяков Н.А. Поверх литературных жанров и географических границ: разные формы русской философии (обзор направления «Философия и литература») // Вопросы философии. 2023. № 7. С. 53–55. Импакт-фактор – 0,37 (JCI).
6. Червяков Н.А. Мир как театр в философской прозе А.Ф. Лосева и С.Д. Кржижановского // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2024. Т. 7, № 1. С. 141–161. Импакт-фактор – 0,147 (SJR).
7. Червяков Н.А. «Задача нашего времени»: театральные действия как проект возрождения Античности (предисловие к переводу эссе Н.М. Бахтина). Бахтин Н.М. [«Орестея» в Кембридже] / Перевод с английского Н.А. Червякова // Вопросы философии. 2024. № 12. С. 124–135. Импакт-фактор – 0,37 (JCI).

Основные положения и результаты диссертационного исследования были представлены в качестве докладов на всероссийских и международных конференциях:

1. Червяков Н.А. «О смысле русского театра времен революции 1917 года». Международная научная конференция аспирантов и молодых ученых «Театр в кругу искусств: к Году театра в России», ИМЛИ РАН. 11 октября 2019 г.
2. Червяков Н.А. «Друзья Н.М. Бахтина». Международная научная

конференция «Марсель Пруст и Михаил Бахтин: скрещение взглядов», ИМЛИ РАН, Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына. 29 октября 2019 г.

3. Червяков Н.А. «Борьба за красоту в философии театра Е.М. Беспятова». XXVIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2021», МГУ им. М.В. Ломоносова. 16 апреля 2021 г.

4. Червяков Н.А. «О двух путях в русской философии театра начала XX века». XXIX Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2022», МГУ им. М.В. Ломоносова. 21 апреля 2022 г.

5. Червяков Н.А. «Воззрения П.А. Флоренского на театр в контексте театральной эстетики Серебряного века». Международная научная конференция «Видимые и невидимые миры Павла Флоренского», МГУ им. М.В. Ломоносова, Московская духовная академия. 21 октября 2022 г.

6. Червяков Н.А. «Философия театра Г.Г. Шпета: герменевтико-феноменологический проект». XXX Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2023», МГУ им. М.В. Ломоносова. 20 апреля 2023 г.

7. Червяков Н.А. «Два взгляда на синтетичность актерского искусства: Ф.Ф. Комиссаржевский и С.Э. Радлов». VI Международная научная конференция «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика», Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. 21 апреля 2023 г.

8. Червяков Н.А. «1911 год: два взгляда на идеал женской красоты (В.В. Розанов, Е.М. Беспятов). Всероссийская научно-практическая конференция «Женская вселенная русского искусства», СПГХПА им. А.Л. Штиглица. 28 сентября 2023 г.

9. Червяков Н.А. «Споры о будущем русском театре в начале XX в.

- (случай Е.В. Аничкова)». Международная научная конференция «Образ будущего в русской литературе XX-XXI вв.», ИМЛИ РАН, Литературный институт им. М.А. Горького, Библиотека им. Н.Ф. Федорова. 5 октября 2023 г.
10. Червяков Н.А. «Мир как театр в философской прозе А.Ф. Лосева и С.Д. Кржижановского». VI Международная научная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии. К 130-летию А.Ф. Лосева и 170-летию В.С. Соловьева», ИМЛИ РАН, «Дом А.Ф. Лосева». 16 ноября 2023 г.
11. Червяков Н.А. «"Взятие Зимнего дворца" Н. Евреинова и "Октябрь" С. Эйзенштейна: мифологический соблазн ранней советской эпохи». 11-я международная научная конференция «Музыка – Философия – Культура», «Дом А.Ф. Лосева», МГК имени П.И. Чайковского. 21 мая 2024 г.
12. Червяков Н.А. «Антропологический кризис на фоне авангарда: театр и дизайн». Научно-практическая конференция «Авангард в России как новая эстетическая модель», Дальневосточный федеральный университет, 26-27 марта 2025 г.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического списка, архивных записей и приложения. Первая глава является содержательным введением, посвященным кризису культуры, искусства и театра рубежа XIX-XX вв. Вторая глава посвящена религиозно-философским концепциям театра в русской мысли. Третья глава рассматривает марксистские и советские концепции театра, в первую очередь, концепцию пролетарского театра. Четвертая глава освещает концепции театра, построенные на представлении о независимости театрального искусства и актера как творца театра.

ГЛАВА 1. КРИЗИС КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И ТЕАТРА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

§1. Кризис культуры в оценках европейских и русских мыслителей

§1.1. Сборник «Освальд Шпенглер и Закат Европы»

Как бы мы ни определяли культуру и какой бы объем ни придавали понятию «культура», очевидным и бесспорным остается изменчивый характер ее, присущая ей гибкость, динамичность и неустойчивость. Культура не есть ограниченный свод закрепленных правил и ценностей. Вероятно, неотъемлемым свойством культуры является ее подверженность различного рода флуктуациям, отхождению и сдвигам от нормы, модификациям и трансформациям. Попытки закрепить один-единственный образ «правильной» культуры в историческом измерении сопровождались, как правило, жестким ограничением, гегемонией со стороны социальных и политических институтов (государство, религия, экономика, семья, наука и др.). Мировая история являет нам огромное количество примеров, как культура, вследствие такого давления и ограничения видоизменялась, находясь в процессе поиска пути для обхождения дискурсивных и внедискурсивных ограничений. Эти и схожие с ними процессы непосредственно связаны с ситуациями кризиса⁵² – ситуациями, стагнирующими всю культурную деятельность и вызывающими вследствие этого радикальные поиски новых ценностей и способов их достижения. По всей видимости, любые кризисные ситуации происходят из культуры (хотя марксистская традиция сводила все противоречия к экономической сфере, определяя область духовного как надстройку в системе человеческой

⁵² Возможно и более узкое понимание кризиса как разрешение насущного и важного вопроса внутри как культуры, так и другой области деятельности (например, юриспруденции): «...Кризисную ситуацию можно понять как ситуацию, требующую разбирательства и вынесения решения по важному, требующему решения вопросу». См.: *Сидорина Т.Ю.* Культурные трансформации XX столетия: кризис культуры в оценке западноевропейских и отечественных мыслителей. М.: Проспект, 2023. С. 10.

деятельности⁵³). Таким образом, кризисы есть необходимые моменты в развитии культуры, даже более – «культура развивается через кризисы»⁵⁴.

Как было сказано, в мировой истории можно наблюдать большое количество культурных кризисов, но все-таки некоторые из них выделяются по своему масштабу. Так, колоссальное значение на мировую историю имеет кризис античной (и более точно – римской) культуры I-IV вв. н.э.⁵⁵, в недрах которого зародилась христианская Европа. Примечателен тот факт, что французский поэт П. Верлен, один из вестников культурного кризиса рубежа XIX-XX вв., в своем стихотворении «*Langueur*» («Томление») словно бы проводит связь с тем самым античным кризисом, сравнивая себя с Римской империей накануне завоевания ее германскими племенами Одоакра (476 г. н.э.):

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs...

Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рои...

(пер. Б.Л. Пастернака).

Это запечатленное в стихах «томление» французского поэта не было только лишь субъективным и иллюзорным состоянием. Между концом

⁵³ Здесь стоит сделать оговорку, что в марксистской традиции были попытки пересмотра данного тезиса ввиду проблематичности или невозможности в некоторых областях культурной деятельности установления влияния базиса на надстройку. Результатом этого пересмотра стали представления о различности влияния, непрямого (косвенного) влияния, гомологичных структурах, но, так или иначе, основной тезис всегда сохранял свою силу: «...Тезис о базисе и надстройке с его метафорическим элементом, подразумевающим фиксированное и совершенно конкретное пространственное отношение, оказывается, по крайней мере у некоторых авторов, весьма специфической и временами неприемлемой версией второго утверждения [речь идет о примате социального бытия над сознанием – Н.Ч.]. Тем не менее в процессе перехода от Маркса к марксизму и в развитии самого марксизма как одного из основных интеллектуальных течений тезис об определяющем базисе и определяемой надстройке, как правило, считался ключевым для марксистского анализа культуры». См.: *Уильямс Р.* Базис и надстройка в марксистской теории культуры // Логос. 2012. № 1 (85). С. 136.

⁵⁴ *Гуревич П.С.* Бессознательное как фактор культурной динамики // Вопросы философии. 2000. № 10. С. 39.

⁵⁵ См.: *Штаерман Е.М.* Кризис античной культуры. М.: Наука, 1975.

Римской империи и концом «Прекрасной эпохи» (*Belle époque*, 1871-1914 гг.) есть много общего. Если не вдаваться в такие ненаучные характеристики этих эпох, как изнеженность и сексуальная распушенность, то стоит указать на такие историко-социологические и культурологические концепты, как «демократизация культуры» и «восстание масс».

Кризис культуры рубежа XIX-XX вв., кроме глубочайших глобальных проблем (две мировые войны⁵⁶, постоянные революции, техногенные катастрофы и др.), привел также к переформатированию культурной деятельности как таковой. Интенсивный прирост научно-технических достижений и «эпоха технической воспроизводимости»⁵⁷ (В. Беньямин) привели в музыке к «концу времени композиторов»⁵⁸, но то же самое можно сказать и о живописи, скульптуре, архитектуре и других видах искусства, а также о культуре в целом. Естественно, эти процессы не могли долго оставаться без осмысления, в том числе и философского. Причем осмысление это в некоторых случаях опережало (и даже предсказывало) самые страшные последствия кризисной ситуации. Имеет смысл остановиться на некоторых наиболее важных и репрезентативных теоретических построениях,

⁵⁶ Как писал А.М. Руткевич, «...уже первые десятилетия нашего века показали, насколько эфемерными были надежды тех, кто верил в автоматический прогресс индустрии, науки и культуры. Две мировых войны, кровавые революции и контрреволюции, борьба за передел мира и колониальные войны, тоталитарные режимы и концлагеря, нравственное одичание жителей мегаполисов — все это реальность нашего века». См.: *Руткевич А.М. Философия А. Камю // Камю А. Бунтующий человек*. М.: Политиздат, 1990. С. 13. В контексте данной работы наибольшее значение, однако, имеет именно Первая мировая война (1914-1918) и осмысление ее.

⁵⁷ *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: «Медиум», 1996. С. 15-65.

⁵⁸ Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. В 1935 году в работе «Муза и мода: защита основ музыкального искусства» Н.К. Метнер описал модернизм начала XX в. как художественную силу, разрушающую основы музыкального искусства: «Вожди современного модернизма действуют только от себя и за себя... В наши дни страшно не то, что большие художники, как это было всегда, составляют значительное меньшинство, а то, что меньшинство это не влияет на жизнь и пути искусства, и еще то, что подавляющее большинство объявило линию наименьшего сопротивления единственно верным путем». См.: *Метнер Н.К.* Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Париж, 1935. С. 61. О музыкальном кризисе начала XX в. также писал критик и музыковед Е.М. Браудо. См.: *Браудо Е.М.* Кризис музыкального искусства (Россия и Запад) // Парфенон. Сборник Первый. СПб.: «Парфенон», 1922. С. 105-111.

представляющих собой попытки разобраться в причинах, проявлениях и следствиях указанного кризиса рубежа веков. Такие теории можно найти как в европейской интеллектуальной традиции, так и в русской, причем ракурс рассмотрения проблемы также разнится (социология, философия, политическая мысль, литературоведение, искусствознание и т.д.)⁵⁹.

В европейской философской мысли о кризисе культуры в начале XX века писали Э. Гуссерль, Г. Зиммель, А. Швейцер, З. Фрейд, Т. Лессинг, А. Вебер, В. Ратенау, Ф. Гаммахер, Р. Паннвиц⁶⁰. Нельзя обойти стороной концепцию культуры О. Шпенглера (1880-1936), выраженную в его книге «Закат Европы»⁶¹ (1918-1922) и вызвавшую как у европейского⁶², так и у русского⁶³ читателя колоссальный интерес⁶⁴. Шпенглеру принадлежит признание особой значимости переживаемого западным миром кризиса: «Закат Запада, феномен, прежде всего ограниченный в пространстве и времени, как и соответствующий ему закат античности, оказывается, по всей очевидности, философской темой, которая, будучи понята в своей значимости, включает в себе все великие вопросы бытия»⁶⁵. Основные

⁵⁹ Философской рефлексии о кризисе был посвящен ряд статей философского журнала «Сократ» в 2009 году. См.: *Козырев А.П.* Колонка редактора: На дне? // Сократ. Журнал современной философии. 2009. № 1. С. 6-9; *Пуцаев Ю.В.* Кризис и конец эпохи идеологий // Там же. С. 76-81.

⁶⁰ *Сидорина Т.Ю.* Культурные трансформации XX столетия: кризис культуры в оценке западноевропейских и отечественных мыслителей. М.: Проспект, 2023. С. 28.

⁶¹ Название «Der Untergang des Abendlandes» в дословном переводе звучит не как «Закат Европы», а как «Закат Запада».

⁶² *McNaughton D.L.* Spengler's Philosophy and Its Implication that Europe has "Lost Its Way" // Comparative Civilizations Review. 2012. Vol. 67. № 67. P. 7.

⁶³ Об особом интересе к идеям Шпенглера вспоминал Н.А. Бердяев в философской автобиографии «Самопознание»: «На трех докладах (о книге Шпенглера, о магии и мой доклад о теософии), - пишет Бердяев, - было такое необычайное скопление народа, что стояла толпа на улице, была запружена лестница, и я с трудом проник в помещение и должен был объяснить, что я председатель». См.: *Бердяев Н.А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: Мысль, 1991. С. 213-214.

⁶⁴ Что касается русского читателя, то этот интерес все-таки подавлялся со стороны советской философской печати. См.: *Пустарнаков В.Ф.* К оценке философской позиции Я. М. Букшпана в статье «Непреодоленный рационализм» сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы» // История философии. 2000. № 6. С. 180.

⁶⁵ *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. С. 128-129.

моменты этой концепции – отсутствие единого человечества, отсутствие единой истории, отсутствие универсализма и смысла истории (исторический релятивизм), признание неповторимой индивидуальности каждой культуры (историческая физиогномика), биологическая метафора развития культур (морфология культуры), различие культуры и цивилизации, кризис и умирание европейской культуры – после Первой мировой войны воспринимались как истины очевидные и непреложные. Проводя аналогии с концом античной эпохи, Шпенглер заключает о неизбежном падении западноевропейской культуры («фаустовской» по его определению), истощении ее творческих сил и возможностей, упадке религиозности, философии, искусства, науки и превращении ее в *цивилизацию*, где на место вдохновенного творчества приходит ремесло, на место искусства и философии – техника, на место религии – атеизм. Однако пафос Шпенглера состоял не в борьбе с этим упадком культуры, а в смелом принятии факта превращения культуры в цивилизацию, поскольку душа европейской культуры исчерпала все свои творческие возможности (в виде европейских народов, языков, наук, искусств, философии): «Умирая, античный мир не знал, что он умирает, и потому наслаждался каждым предсмертным днем, как подарком богов. Но наш дар – дар предвидения своей неизбежной судьбы. Мы будем умирать сознательно, сопровождая каждую стадию своего разложения острым взором опытного врача»⁶⁶.

О том, насколько сильным и модным было шпенглеровское веяние в философии, можно судить по выходу в 1922 году в России сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы», инициированного Ф.А. Степуном. Кроме самого Степуна, авторами сборника стали философы Н.А. Бердяев и С.Л. Франк, а также экономист Я.М. Букшпан. Общую позицию всех четырех авторов обозначил Степун: «Ценя большую эрудицию новоявленного немецкого философа, его художественно-проникновенное описание

⁶⁶ Цит. по.: *Степун Ф.А. Освальд Шпенглер и Закат Европы // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берг, 1922. С. 13.*

культурных эпох и его пророческую тревогу за Европу, мы все согласно отрицали его биологически-законоверческий подход к историософским вопросам и его вытекающую из этого подхода мысль, будто бы каждая культура, наподобие растительного организма, с неизбежностью переживает свою весну, лето, осень и зиму»⁶⁷. Кроме отрицания биологического подхода, все авторы сходились на том, что Шпенглер уделяет недостаточное внимание роли христианства в мировой истории и неверно проблематизирует понятие «судьбы», а также усматривали чисто логическое противоречие его книги – утверждая невозможность познать душу другой культуры, Шпенглер глубоко проникает в описываемые им культуры (античную, египетскую и т.д.).

Одним из главных пунктов сборника является идея о том, что описываемая немецким мыслителем смерть европейской культуры не есть смерть всей европейской культуры, а лишь переходный период, кризис ее, в результате которого отмирают увядшие и бесперспективные ветви мысли и искусства. Пройдя этот кризисный этап, Европа вновь возродится – но уже с новым духовным чувством. Как заметил Франк в статье «Кризис западной культуры», «...то, что переживает в духовном смысле Европа, есть не гибель западной культуры, а глубочайший ее кризис, в котором одни великие силы отмирают, а другие нарождаются»⁶⁸. Одним из ключевых моментов в сборнике является указание на предшественников Шпенглера среди русских мыслителей. Так, согласно авторам сборника, в размышлениях славянофилов, А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева, Н.Я. Данилевского, К.Н. Леонтьева уже содержатся критические замечания в адрес современной западной культуры, европейского рационализма, утопизма и индивидуализма⁶⁹. Кроме того, как показала С.Д. Титаренко⁷⁰,

⁶⁷ *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. СПб.: Издательство «Алетейя», Издательская группа «Прогресс» – «Литера», 1994. С. 515.

⁶⁸ *Франк С.Л.* Кризис западной культуры // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922. С. 54.

⁶⁹ Что касается сходства теории культуры у Данилевского и у Шпенглера, то об этом также не забыли упомянуть авторы сборника: «Следует еще отметить, что точка зрения

параллельно Шпенглеру философско-символически осмыслял культуру Вячеслав Иванов – один из главных теоретиков театра в Серебряном веке. Есть смысл подробнее остановиться на взглядах К.Н. Леонтьева о кризисе культуры, поскольку в его концепции культуры наиболее полно выразилось эстетическое отношение к человеку и культуре как феноменам. Недаром Н.А. Бердяев в «Русской идее» (1946) писал о Леонтьеве: «Красота ему была дороже человека, и во имя красоты он был согласен на какие угодно страдания и истязания людей»⁷¹.

§1.2. К.Н. Леонтьев о кризисе культуры

Философско-публицистическую деятельность Леонтьева можно охарактеризовать как сугубо антимодернистскую, эстетскую, радикально-консервативную и аскетически-православную. Яркий, отличающийся метафоричностью язык Леонтьева служит отличным средством для выражения его собственной позиции, но за красочностью и образностью не всегда просто опознать содержательную часть мышления Леонтьева. Однако если предпринять такую попытку (в данном случае в контексте критики культуры и описываемого кризиса культуры), то заключения Леонтьева представляют богатый кладезь честных и точных замечаний относительно характера как европейской, так и русской культуры, как их положительных сторон, так и отрицательных. Не пытаясь охватить весь пласт работ Леонтьева, проанализируем лишь наиболее важные и оригинальные его идеи касательно упадка современной ему цивилизации. Этот анализ позволит

Шпенглера неожиданно напоминает точку зрения Н. Данилевского, развитую в его книге «Россия и Европа». Культурно-исторические типы Данилевского очень похожи на души культур Шпенглера, с той разницей, что Данилевский лишен огромного интуитивного дара Шпенглера». См.: *Бердяев Н.А.* Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922. С. 63.

⁷⁰ *Титаренко С.Д.* Вячеслав Иванов и Освальд Шпенглер: две модели культуры («Родное и вселенское» и «Закат Европы») // Русско-Византийский вестник. 2024. № 1 (16). С. 146-161.

⁷¹ *Бердяев Н.А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 124.

углубиться в культурный контекст и полнее понять предпосылки возникновения остальных проявлений культурного кризиса – в особенности, кризиса искусства и кризиса театра. Жизнь Леонтьева оборвалась в 1891 году – как раз во время проникновения идей символизма и декаданса на русскую почву (в 1892 году Д.С. Мережковский выступил с публичной лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», преобразованной впоследствии в статью).

Как и позднее Шпенглер, Леонтьев начинает развёртывать собственную критику европейской истории, в первую очередь, в противовес «либерально-эгалитарному» проекту европейских интеллектуалов конца XVIII-начала XIX вв. Согласно этому проекту, история человечества отождествляется с историей Европы, и сама эта история получает характер непрерывного качественного развития всех сфер жизни – от политики до института семьи. Развитие это именуется прогрессом. Однако то, что с точки зрения этих интеллектуалов считается прогрессом (в достижении всеобщего благосостояния и равенства), в действительности оказывается упадочным процессом, приводящим к разложению основ европейской культуры как таковой, что Леонтьев показывает в знаменитой статье «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (1888). Одним из аргументов⁷² Леонтьева является указание на эстетическое убожество современной ему буржуазно-либеральной Европы. Этот «русский эстет», как называл его У.Х. Оден⁷³, считал все прогрессивные и уравнивательные процессы свидетельством смешения – классового, политического, художественного.

Здесь стоит упомянуть пресловутую трёхступенчатую формулу существования всего живого, предложенную и обоснованную на

⁷² Также можно выделить у Леонтьева телеологический аргумент, состоящий в нелепости представления о том, что вся человеческая история стремилась к идеалу среднего европейца или, словами Ф.М. Достоевского, к «торжеству ничтожности». См.: *Муза Д.Е. Град Китеж: русская пневматология*. М.: «Циолковский», 2019. С. 154-155.

⁷³ *Червяков Н.А.* Два русских эстета глазами одного британского фарисея. Рецензии У.Х. Одена о Леонтьеве и Чаадаеве // *Вопросы философии*. 2020. № 6. С. 126-138.

историческом материале Леонтьевым в работе «Византизм и славянство» (1875). Эта формула включает в себя три составляющие: 1) первичная простота, 2) цветущая сложность и 3) вторичное смесительное упрощение. Леонтьев рассматривал современную ему культуру и исторический этап развития Европы как третью часть данной формулы, то есть как смесительное упрощение, как предвестник скорой смерти. Европейская культура, в оценке Леонтьева, не находится в стадии кризиса, упадка, где остаются ещё надежды на улучшение и развитие⁷⁴, эта культура окончательно потеряла свою исключительную сложность. Этот факт не является спорным или дискуссионным – Леонтьев высказывает его как медицинский факт. Бесцветность, неоригинальность, серость в мышлении, искусстве, моде, поведенческих – всё это признаки данного этапа. Леонтьев заключал: «Форма есть деспотизм внутренней идеи, не дающей материи разбегаться»⁷⁵. Отсутствие оригинальной формы – свидетельство отсутствия внутренней идеи, духовного содержания, потерянного в результате переориентации европейского человека с духовных ценностей (то есть внутреннего содержания жизни души) на ценности материальные. Об этом же процессе утраты внутреннего содержания в эгалитарно-либеральной Европе Леонтьев в свойственной ему яркой манере писал следующее: «Шляпка-мурмолка, кепи и тому подобные вещи гораздо важнее, чем вы думаете; внешние формы быта, одежды, обряды, обычаи, моды – все эти различия и оттенки общественной эстетики живой, не той, т.е. отражения или кладбища, которой вы привыкли поклоняться, часто ничего не смысля, в музеях на выставках, - все эти внешние формы, говорю я, вовсе не причуда, не вздор, не чисто «внешние вещи», как говорят глупцы; нет, они суть

⁷⁴ Само понятие развития для Леонтьева является антонимом к понятию прогресса, апроприированного западной либеральной мыслью. В его понимании развитие – это «постепенное восхождение от простейшего к сложнейшему, постепенная индивидуализация, обособление, с одной стороны, от окружающего мира, а с другой – от сходных и родственных организмов, от всех сходных и родственных явлений». См.: *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и славянство. М.: Республика, 1996. С. 125.

⁷⁵ Там же. С. 129.

неизбежные последствия, органические вытекающие из перемен в нашем внутреннем мире; это неизбежные пластические символы идеалов, внутри нас созревших или готовых созреть...»⁷⁶.

При этом, с точки зрения эстетической, теряется не только особенность формы мыслительной, но и вещественной, поскольку конвейерное производство создаёт одинаковых людей, одевает их в одинаковые одежды, продаёт им одинаковые предметы. Всё это наводит на мысль о специфической роли в европейской истории техники и технического вообще. Техника становится флагманом прогресса, его символом и главным движущим элементом. Примечательно, что Леонтьев также отмечает губительный характер технического прогресса, связанного с нарастанием индустриализации, машинного производства и, можно сказать, появлением «технического человека», ограниченного выполняемой им функцией и сводимого к ней, о чём, конечно, писал ещё до Леонтьева К. Маркс. В этом аспекте Леонтьев, конечно, удивительным образом предвосхитил как Шпенглера⁷⁷, так и взявшую слово чуть позже философию техники XX в. (Н.А. Бердяев, М. Хайдеггер).

Однако Леонтьев понимает кризис культуры в первую очередь как кризис религиозного сознания (и в этом аспекте совпадает с Ф. Ницше). Классическое европейское христианство в XIX веке уже иссякло, превратившись в рафинированные и секуляризованные формы светского мудрствования или просто политиканства. Кроме того, Леонтьев критиковал и так называемое «розовое» христианство (в России главными представителями такового он считал Толстого и Достоевского)⁷⁸, которое в своих основах под лозунгами о любовной объединяющей гармонии несёт

⁷⁶ Там же. С. 431.

⁷⁷ Клементьев А. К.Н. Леонтьев: «Средний европеец как идеал и оружие всемирного разрушения» // Вестник Челябинского университета. Сер. 10. 2003. № 1. С. 35.

⁷⁸ В работе «Наши новые христиане, Ф.М. Достоевский и гр. Л. Толстой». См.: Ореханов Ю.Л., Постернак А.В. Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и К.Н. Леонтьев: смысл и значение спора о «розовом христианстве» // Ярославский педагогический вестник (Гуманитарные науки). 2011. Т. 1. № 3. С. 34-40.

ростки либеральной идеологии и всеобщего уравниения, что для Леонтьева, как уже было отмечено, с эстетической (но и политической) точки зрения неприемлемо и является симптомом упадка и разложения культуры. Единственным выходом для России из сложившейся ситуации всеобщего декаданса «русский Ницше», как называл его В.В. Розанов⁷⁹, считал возвращение к византизму, понимаемому как комплекс религиозных, эстетических, нравственных и политических представлений, сохраняющих в культуре и обыденной жизни разноликость, а в обществе – необходимое социальное расслоение и неравенство.

Таким образом, во взглядах Леонтьева на кризис культуры можно выделить две наиболее важные линии упадка европейской культуры – *эстетическая* и *религиозная*, которые сливаются в единый эстетико-религиозный конгломерат, отрицающий европейскую культуру XIX в. и ту часть русской, которая подверглась европейскому влиянию. В леонтьевском понимании кризиса культуры можно видеть оригинальнейший образчик тщательного изучения культуры и рецепта по излечению для русской культуры (чтобы избежать состояния живого трупа, существования *post mortem*). Примечательно, что театральные процессы конца XIX – начала XX вв. резонировали с леонтьевскими идеями: в них явным образом выделяются тенденции к индивидуализации, специфичности, нетривиальности, новым формам, и в том числе религиозным.

В действительности главная интуиция Леонтьева была и главной интуицией большинства символистов рубежа веков и близких к ним мыслителям, развивавшим философские концепции театра (Вяч. Иванов, сборник «Театр. Книга о новом театре», Ф.А. Степун, Н.Н. Евреинов и др.). Эту связь – довольно парадоксальную в силу небольшой известности Леонтьева в то время – с идеями символистов отметил в комментариях к письмам Леонтьева и В.В. Розанов: «Между тем коренная его мысль,

⁷⁹ Леонтьев К.Н. Письма к Василию Розанову. London: N. Karsov, 1981. С. 34-35.

сердцевинный пафос – порыв к *эстетике житейских форм*, к *мистицизму* и *неисповедимости житейской сути* – суть в то же время надпись на поднятом ими [«эстетами», «декадентами», «символистами» – Н.Ч.] знамени. Замечательно, что почти сейчас же после его смерти (в 1891 г.) явилось шумное, яркое, самоуверенное движение в сторону “красивых форм жизни”...»⁸⁰. Эти слова Розанова решительно призывают к тому, чтобы учитывать взгляды Леонтьева при анализе философских концепций театра, поскольку они в большой мере предвосхитили те идеи и процессы, которые имели место в 1910-1920-х гг. в философии театра.

Нельзя не увидеть в концепциях «театра-храма» Вячеслава Иванова, в «театрализации жизни» Евреинова, в «актерском многодушии» Степуна практические преломления леонтьевской философии культуры. Не всегда эти преломления были успешными (скатываясь порой в идеологию), но в их основании лежит вопрос об эстетике жизни и о том, как через искусство проникнуть в жизнь, а точнее, как слить две эти сферы настолько, чтобы они оставались в неслиянном единстве.

После Леонтьева о кризисе культуры писали многие русские философы рубежа веков (С.Л. Франк, Е.Н. Трубецкой, М.О. Гершензон, Д.С. Мережковский, Г.П. Федотов и многие другие)⁸¹. Особое внимание дальнейшему развитию и преломлению леонтьевских идей уделил А.П. Козырев в статье «Константин Леонтьев в “зеркалах” наследников»⁸². Размышления указанных философов о кризисе культуры затрагивали разные аспекты указанной проблемы (такие, как кризис идентичности, кризис

⁸⁰ Розанов В.В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники: Н.Н. Страхов. К.Н. Леонтьев. М.: Республика, 2001. С. 371.

⁸¹ Более полный список тех русских философов, кто писал о кризисе культуры, см.: Сидорина Т.Ю. Культурные трансформации XX столетия: кризис культуры в оценке западноевропейских и отечественных мыслителей. М.: Проспект, 2023. С. 215-347.

⁸² Козырев А.П. Константин Леонтьев в “зеркалах” наследников // К.Н. Леонтьев: Pro et contra. Личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей, 1891-1917 гг. Антология в 2 кн. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГА, 1995. С. 417-435.

рациональности, кризис религиозного сознания)⁸³, но в рамках данной работы стоит сконцентрироваться в первую очередь на тех аспектах, которые связаны непосредственно с философским осмыслением театра. Поэтому можно наметить некоторую общую линию размышлений: кризис культуры – кризис искусства – кризис театра.

§1.3. Идея Третьего возрождения античности

Кризис культуры в русской философии также получил своё выражение в так называемом Третьем (Славянском) возрождении античности⁸⁴ – специфическом феномене, ставшем возможным только в ситуации слома устоявшихся культурных и художественных норм⁸⁵. Есть смысл остановиться подробнее на этом феномене, поскольку он имеет свои философские и философско-театральные практические следствия (в частности, младшие последователи Славянского возрождения античности, с одной стороны, выводили онтологические заключения из идеи возрождения античности, связывая это с необходимостью примерять на себя маску Другого – другого человека, другого типа бытия (эстетического), другой культуры; с другой стороны, подтверждением теоретических оснований послужила практическая деятельность – через театральные постановки под открытым небом, ставшие в 1920-е годы повсеместным и ходовым явлением в культурной политике советской власти).

Для этого необходимо обратиться к истокам данного феномена, рассмотреть его генеалогию и связь между старшими (Ф.Ф. Зелинский,

⁸³ Пример разбора кризиса культуры со стороны указанных аспектов см.: *Пружинин Б.И., Антощенко А.В., Галчева Т.Г., Голубович И.В., Гурин Д.В., Щедрина И.О., Щедрина Т.Г., Янцен В.В.* Кризис современной культуры: взгляд из истории русской философии (Федотов – Вейдле – Ландау – Бицилли). Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 2021. Т. № 12. С. 184–212.

⁸⁴ Материалы данного раздела отражены в статье: *Червяков Н.А.* Идея Третьего Славянского возрождения и Невельская школа философии // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2019. № 4. С. 3-16.

⁸⁵ Хотя есть и другая точка зрения, согласно которой в истории русской культуры было несколько возрождений античности, и не все из них сопровождались сломом культурных норм. См.: *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000.

Вяч. Иванов, Ин. Анненский) и младшими (Н.М. и М.М. Бахтины, Л.В. Пумпянский, А.И. Пиотровский и др.) апологетами Третьего возрождения. Этот экскурс в конечном итоге покажет историческую обусловленность обращения философии к другим типам познания (или – шире – взаимодействия с действительностью), в частности, к театру. Такую тенденцию к поиску новой истины - не гносеологической, а событийной - в работах, посвящённых художественному творчеству, отмечал и М. Хайдеггер⁸⁶. Отчасти об этой тенденции философии синтезироваться с ее родовыми «условиями» (поэма, матема, политика, любовь) для достижения события истины писал и французский философ А. Бадью, называя это своеобразными «швами» философии⁸⁷. Характерными в этом контексте оказываются следующие слова Бадью: «Прислужница на Западе науки, на Востоке – политики, философия попыталась в Западной Европе услужить по крайней мере другому Господину, стихотворению»⁸⁸. Под стихотворением здесь стоит понимать не только поэзию, но искусство как таковое. Эта тенденция является свидетельством того, что можно обозначить как кризис самой философии, самих философских оснований, наиболее ярко проявившийся в конце XIX - начале XX вв. Исчерпанность понятийной философии в Европе обозначилась такими фигурами, как Ф. Ницше и К. Маркс, а на смену старым философским методам приходили новые (интуитивизм А. Бергсона). В России философы со времен спора западников и славянофилов (1830–1840-е гг.) часто ставили под сомнение ту черту европейской философии, которую можно назвать рассудочностью или рационализмом. Таким образом, происходила переориентация философского мышления — от построения логически законченных систем к поиску истоков философии как таковой, от логики к культуре и искусству. Одним из проявлений этой переориентации стало обращение к театру, появление

⁸⁶ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический Проект, 2008.

⁸⁷ Бадью А. Манифест философии. СПб.: Machina, 2012. С. 36-43.

⁸⁸ Там же. С. 42.

эксплицитной философии театра, в горизонтах которой, как представлялось, можно найти ответы на вопросы, которые ставит перед философом бытие.

Третье возрождение античности восходит к филологу-классику, антиковеду, историку религии Ф.Ф. Зелинскому (1859-1944), благодаря которому идеи об этом возрождении стали распространяться в гимназических кружках тогда ещё императорской России. Современный исследователь А. Коровашко пишет, что «вслед за Фаддеем Зелинским они [участники кружков – *Н.Ч.*] верили, что Россия будет центром грядущего Возрождения античности, третьего по счёту после романского и германского. «Третье Возрождение», будучи славянским, вернёт западному миру утраченную им духовность, пробудит к жизни затаённые пласты эллинской религии и мирозерцания»⁸⁹. Большинство участников кружка «Омфалос» (братья Бахтины, М.И. Лопатто и др.), самого яркого гимназического кружка почитателей античного возрождения, познакомились с Фаддеем Зелинским в Петроградском университете. Под его влиянием сложился полулегендарный «Союз Третьего возрождения», о котором осталось не так уж много сведений и упоминаний⁹⁰. Николай Бахтин вспоминал: «Как и всё в России, изучение античности было не столько предметом чистой науки, сколько средством изменить мир. Стать исследователем греческой культуры означало принять участие в опасном и восхитительном заговоре против основ современного общества во имя греческого идеала»⁹¹. О схожем ресентименте по отношению к тогдашнему обществу и культуре говорит в письме к Эджертону Михаил Лопатто: «Вместе с Н. Бахтиным мы ещё в Петербурге и почти не печатаясь заняли позицию очень критическую по отношению ко всей нашей лжепоэзии последних десятилетий. Бахтин был грековедом, учился у Ф.Ф. Зелинского, писал удивительные стихи, но уже тогда тайно мучился нашим отъединением и отсутствием почвы для творчества. «Для

⁸⁹ Коровашко А.В. Михаил Бахтин. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 51.

⁹⁰ Брагинская Н.В. Славянское возрождение античности // Материалы X Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г. М., 2004. С. 49.

⁹¹ Там же. С. 58.

кого писать?» - говаривал он позже. <...>. А мы мечтали о Возрождении, несвоевременно, явно ощущая близкое уничтожение всех духовных ценностей»⁹². Как видно из этих цитат, в умах учеников Зелинского то время окрашивалось в краски подлинного эллинизма. Даже больше, необходимость нового эллинизма была неоспорима ввиду назревшего духовного кризиса. Третье возрождение должно было стать делом жизни для нового поколения интеллектуалов – тех, кто был рождён в 1890-е годы.

Алексей Константинович Топорков, он же А. Немов, в работе 1915 года «Идея славянского возрождения» пишет: «На Западе в настоящее время нет учителей, есть талантливые учёные, люди широкого образования, всевозможные специалисты, аналитики и историки, но нет действительных синтетиков, пророков и вождей»⁹³. И это неудивительно, ведь для Топоркова (как и для Союза Третьего возрождения) время западного возрождения античности давно прошло. И если возрождение на этот раз должно стать славянским, то и искать пророков и вождей нужно в другом направлении. Таким вождём и учителем для эллинизирующей молодёжи стал Фаддей Францевич Зелинский. Именно он впервые на русском языке высказал идею Третьего славянского возрождения в статье 1899 года «Античный мир в поэзии А.Н. Майкова», а до этого – на немецком языке в 1898 году в рецензии на книгу М. Шнайдевина «Античный гуманизм» (1897)⁹⁴ (на последний факт недавно указал В.В. Петров⁹⁵). Эта идея встречается во многих его трудах вплоть до 1930-х гг. Суть идеи Зелинского предельно проста. Утерянное в «тёмном» тысячелетии эллинское наследие впервые

⁹² Лопатко М.И. Я не гость, не хозяин — лишь имя... Стихи, проза, письма. М.: Водолей, 2015. С. 410.

⁹³ Топорков А.К. (Немов А.). Идея славянского возрождения // Начала. 1992. № 4. С. 29.

⁹⁴ Zielinski Th. Antike Humanität // Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur. 1898. Bd 1. S. 1-22.

⁹⁵ Петров В.В. Обращение к античному наследию как условие для «возрождения» национальной культуры: источники и контексты концепции Ф.Ф. Зелинского // Приношение: Азе Алибековне Тахо-Годи от благодарных учеников и коллег к 100-летию со дня рождения: Fuga temporum. СПб.: Алетейя, 2023. С. 157-169.

широкомасштабно возродилось в Италии в XIV-XVI веках. Затем произошло второе крупное возрождение античности с центром в Германии. Оно состоялось благодаря усилиям Шиллера, Лессинга, Гёте. Последний был особенно важен для апологетов Третьего Возрождения, так как, например, в статье 1818 года «Античное и современное» Гёте писал: «Пусть всякий по своему *будет* греком! Но пусть он им *будет*». Другой пример. Так Гёте описывает личность и творческий гений Рафаэля: «Он никогда не эллинизирует, но *чувствует, думает, действует* безусловно как грек»⁹⁶. Итак, по мысли Зелинского, после двух крупных возрождений должно прийти третье, на этот раз славянское, возрождение, которое наиболее полно воплотит в себе греческий дух.

«Он воспитал не одно поколение петербургских эллинистов. И те, кому приходилось работать под его руководством, навсегда сохранят о нём память как об «учителе», в подлинном и глубоком смысле этого слова», – так писал Николай Бахтин о Зелинском в марте 1926 года, комментируя выход в свет перевода на французский язык книги последнего «Древнегреческая религия»⁹⁷. Вообще, Николай Бахтин был одним из самых последовательных учеников⁹⁸ Зелинского и оставался приверженцем идеи Третьего возрождения почти до самой смерти. Интересно, что свои небольшие статьи и заметки в журнале «Звено» Николай Бахтин публиковал под рубрикой «Из жизни идей». Точно так же назывались выходившие в начале 1900-х годов сборники Зелинского, построенные по такому же принципу свободного комментирования чужих идей, концепций и взглядов.

⁹⁶ Николаев Н.И. Идея Третьего Возрождения и Вячеслав Иванов периода башни // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 230, курсив мой – Н.Ч.

⁹⁷ Бахтин Н.М. Философия как живой опыт: Избранные статьи. М.: Лабиринт, 2008. С. 181.

⁹⁸ Мотив учительства, но уже по отношению к Вячеславу Иванову, можно найти у Михаила Бахтина. В лекциях о русской литературе Бахтин так характеризует роль Иванова: «Все его современники – только поэты, он же был и учителем». См.: Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 1. С. 318.

Одной из возможных форм осуществления идеи Третьего возрождения античности должна была стать актуализация конкретных культурных практик Древней Греции – в частности, «триединой хореи» (понятие, введенное Зелинским для обозначения единого искусства, объединяющего танец, музыку и поэзию⁹⁹). Польский философ В. Татаркевич, объясняя специфику «триединой хореи», подчеркивал: «Это искусство выражало чувства человека как с помощью звуков, так и движений, как с помощью слов, так и мелодий и ритмов»¹⁰⁰. Важным в этой характеристике оказывается синтетический характер воздействия этого единого искусства на зрителя, поэтому можно рассматривать концепцию «триединой хореи» как одну из возможных реализаций концептуализации синтеза искусств и «тотального произведения искусства» (Gesamtkunstwerk). Трудно сказать, насколько Зелинский был осведомлен о театральных спорах 1910-х гг., но бесспорно, что этот контекст находился в поле его зрения (в силу тесных контактов с Вяч. Ивановым, посещениями ивановской «башни» в северной столице и др.). При таком рассмотрении сам вызов, который Зелинский бросал современной культуре своим заявлением о необходимости нового Возрождения, предполагал не консервативное или реакционное решение, а использование древнегреческих театральных практик (живых, очевидно, только в умах филологов-классиков) для решения актуальных задач современного искусства.

Ф. Ницше в своей знаменитой работе «Так говорил Заратустра» писал: «Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать»¹⁰¹. Насколько идея Третьего возрождения античности была подходящей для решения актуальных задач в динамических искусствах, показывает пример

⁹⁹ «Триединая хорея», однако, еще не могла рассматриваться греками как часть автономной области искусства, что свойственно для культуры Возрождения и Нового времени, она являлась частью ритуала и была подчинена религиозным целям. См.: Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. Пг.: Огни, 1918.

¹⁰⁰ Татаркевич В. Античная эстетика. М.: Искусство, 1977. С. 14.

¹⁰¹ Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 29.

танцевальной студии «Гептахор» (что значит «пляска семерых»), так в 1918 году Зелинский назвал танцевальную студию, состоявшую первоначально из слушательниц Бестужевских курсов), которая и поныне продолжает свое существование. Среди первых участниц студии были ученицы Зелинского С. Руднева, Н. Энман, Н. Педькова, К. Тревер, И. Тревер, Е. Цинзерлинг, Ю. Тихомирова¹⁰². Некоторые из курсисток участвовали в экскурсии вместе с Зелинским в Грецию в 1910 году. В ней же, к слову, принял участие и Всеволод Мейерхольд¹⁰³.

Можно говорить о двух источниках вдохновения для участниц студии «Гептахор» – это пляски Айседоры Дункан, которая в своем танцевальном творчестве обратилась к духу греческого искусства, а также посещала с гастрольями Россию, став идеалом в искусстве не только для зрительниц, но и для некоторых философов (к примеру, для В.В. Розанова¹⁰⁴), а также теоретическое и – не менее важно – практическое наследие Зелинского, Иванова, Анненского, а также Д.С. Мережковского. Тем не менее, как пишет

¹⁰² Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. С. 43.

¹⁰³ Там же. С. 38.

¹⁰⁴ В.В. Розанов высоко ценил танцевальное творчество Айседоры Дункан, с которой он встречался во время ее визита в Россию и которую считал в мире искусства воплощением телесной красоты, понимаемой как гармоническое сочетание жизни с творчеством. Так, в частности, в небольшой статье «Ученицы Дункан» 1914 года, посвященной маленьким ученикам и ученицам танцовщицы, Розанов отмечал основные черты её творчества: «Две самые главные и нужные черты танца Айседоры Дункан, именно – простота и естественность, переданы или внушены великой учительницей своим питомцам. В этом всё дело, отнюдь – не в линии танца, не в копировании поз и движений с античных ваз и прочее. Устранен манекен, устранена копия; устранен, скажем обобщая, «чиновник», который в наши времена всюду пробирается и всё себе подчиняет». См.: Руднев П.А. Театральные взгляды Василия Розанова. М.: Аграф, 2003. С. 359. Как и сама Дункан (см.: Дункан А. Танец будущего (Лекция). М.: Типо-лит. К.И. Чероковой, 1907), Розанов видит в её творчестве воплощение древней Эллады, однако не всей, не афинской или спартанской, а именно – буколической или элегической. Так, Дункан «возрождала деревенскую и сельскую Элладу; которая и перешла на вазы и барельефы, отнюдь не афинского или менее всего афинского происхождения». См.: Там же. С. 360. Живая жизнь тела в античности противопоставляется Розановым мёртвой жизни тела (то есть аскетизму) в христианской цивилизации. Отсюда, конечно, и телесное понимание любви у Розанова, и чисто телесное понимание красоты. Прекрасен не дух, а тело, и даже конкретнее – тело любимой женщины.

современная исследовательница танца И. Сироткина, «ни Дункан, ни Гептахор не занимались точной исторической реконструкцией античной орхестики. Их амбиции шли гораздо дальше: они мечтали вернуть человечеству светлое, радостное, плясовое “жизнеощущение”»¹⁰⁵. Если ученицы Зелинского не пытались реконструировать греческое искусство в его первоначальном виде, то его ученики (братья Бахтины, Л.В. Пумпянский, М.И. Каган, А.И. Пиотровский, С.Э. Радлов и др.) в начале советской власти принялись за театральные реконструкции античных авторов, в чем необходимо видеть как практическое продолжение живой традиции антиковедения, так и ответ на актуальные вопросы и кризисные состояния в театре начала XX в.

Теперь, после объяснения, откуда взялась идея Третьего возрождения античности и кто был её главными идеологами, перейдём к рассмотрению деятельности Невельской школы философии, которая в своей деятельности отражала главные идеи Зелинского и Иванова.

Датой рождения Невельской школы можно считать лето 1918 года. «Мы совершали далёкие прогулки. Обыкновенно Мария Вениаминовна [Юдина – *Н.Ч.*], Лев Васильевич [Пумпянский – *Н.Ч.*], иногда кто-нибудь ещё, и во время этих прогулок вели беседы. Я помню, я им излагал даже, ну, начатки своей нравственной философии. Сидя на берегах озера так в верстах... километрах десяти от Невеля, и даже это озеро мы называли “озером нравственной реальности”. Никакого названия оно до этого и не имело»¹⁰⁶, – вспоминал М.М. Бахтин в 1973 году о событиях пятидесятипятилетней давности. В.Н. Волошинов в 1921 году писал Матвею Кагану: «Вот было бы хорошо, если б мы все – ты, Михаил Михайлович [Бахтин – *Н.Ч.*], Борис Михайлович [Зубакин – *Н.Ч.*] и я – снова соединились

¹⁰⁵ Сироткина И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. С. 44.

¹⁰⁶ М.М. Бахтин: Беседы с В.Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. С. 269.

в Москве, продолжая славную традицию Невеля: крепкий чай и разговоры до утра»¹⁰⁷. Отмечая взаимную заинтересованность членов невелиских собраний, Юдифь Матвеевна Каган, дочь М. Кагана, в открывающей сборник работ отца статье «Люди не нашего времени» пишет: «...и в Невеле, и потом в Витебске, в Ленинграде были у них разговоры до утра, серьёзные обсуждения серьёзных книг по философии, искусству, теологии, рассказы о собственных исследованиях и размышлениях»¹⁰⁸.

Однако не только такими компанейскими прогулками и посиделками занимались невелицы. Наиболее важна их общественно-просветительская деятельность. Достаточно широкие сведения о ней приведены в невелиской газете «Молот». Из этих выдержек мы видим, что раз за разом Бахтин, Пумпянский и Каган выступают на публичных диспутах.

Так, например, 27 ноября 1918 года Бахтин и Пумпянский выступали на «Диспуте (споре) для народа на тему “Религия и социализм”». 18 и 22 мая 1919 года состоялся диспут на тему «Христианство и критика», в нём приняли участие и Бахтин, и Пумпянский, и Каган. 10 июня 1919 года прошёл диспут о смысле любви, в котором читали свои доклады Пумпянский и Каган. 18 июня прошёл вечер памяти Леонардо да Винчи, где Пумпянский читал доклад об эпохе Леонардо, а Бахтин поведал о мировоззрении великого универсала (скорее всего, не без влияния идей романа Мережковского о Леонардо и эпохе Возрождения). Номер «Молота» от 4 августа 1919 года повествует об открытии Невельской научной ассоциации, где с докладами также выступали Бахтин, Пумпянский и Каган. 19 августа Каган и Бахтин выступали на диспуте «О русской культуре». Первый - с докладом о месте России в культуре, второй – о русском национальном характере в литературе и философии.

Как видно из газетных сводок, Бахтин, Пумпянский и Каган вели в 1918-1920 годах невероятно насыщенную просветительскую деятельность,

¹⁰⁷ Каган М.И. О ходе истории. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 638.

¹⁰⁸ Там же. С. 10.

которая, однако, не носила характер марксистской пропаганды, из-за чего молодые мыслители подвергались словесным (пока что) гонениям. Просветительская деятельность невелицкой троицы в этот период опиралась на классическую филологию, историю и философию, и корни этих дисциплин были в Античности, а не в трудах Маркса.

Однако наиболее симптоматичным фактом привязанности невелиццев к идее Третьего возрождения является театральная постановка «под открытым небом», о которой 27 мая 1919 года сообщает та же невелицкая газета «Молот». Из газетной сводки мы узнаём, что «ведутся подготовительные работы по постановке под открытым небом греческой трагедии Софокла «Эдип в колонне» [«Эдип в Колоне» - Н.Ч.]. К участию привлечены учащиеся трудовых школ города и уезда, числом свыше 500. <...>. Постановкой руководят знатоки Эллады и Греции гг. Бахтин и Пумпянский». Разве это не осуществление гётевского завещания быть греком? «Несомненно, общественная деятельность такого характера питалась идеей славянского Возрождения»¹⁰⁹.

Именно театральные реконструкции наиболее полно отражают соучастие в продвижении идеи Третьего возрождения. И этим занимались не только Бахтин¹¹⁰ и Пумпянский, но и представители кружка «Омфалос», вошедшие в театральную историю России, - Адриан Пиотровский и Сергей Радлов, а также отец последнего – Эрнест Леопольдович Радлов. Сергей Радлов и Пиотровский реконструировали комедию Аристофана прямо на улицах Петрограда. По поводу реанимирования греческого театра Пиотровский смело писал: «Грешно и глупо было бы поэтому извлекать из

¹⁰⁹ Брагинская Н.В. Славянское возрождение античности // Материалы X Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г. М., 2004. С. 59.

¹¹⁰ Безусловно, слишком смелым было бы утверждать, что идея Третьего возрождения античности – единственный источник интеллектуального вдохновения для М.М. Бахтина, особенно после его ареста. К наиболее интересным попыткам реконструкции взглядов Бахтина 1920-х гг. с учетом не только советского, но и западноевропейского философского контекста, относится недавно вышедшая работа «Бахтин. Мыслить незавершенность». См.: Кораев Г.Т. Бахтин. Мыслить незавершенность. Калининград: Изд-во Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2023.

двухтысячелетней давности театр Аристофана, переводить его, ставить и смотреть, не будь мы уверены в том, что взгляд наш на него иной, чем у дедов наших, и что единственно истинный и не обманный. После этических постижений Ренессанса и эстетических фантазий Винкельмана, под сентиментально-гуманитарным мусором филологии XIX века нашему поколению дано было увидеть простую и величественную, на крови и роде покоящуюся социально-религиозную основу искусства Афин – нашу античность»¹¹¹. О теоретическом влиянии идей Зелинского на философию театра свидетельствует ссылка Н.Н. Евреинова на работы известного антиковеда¹¹².

Также к вопросу практического возрождения греческого театра обращается и Вячеслав Иванов¹¹³. Если судить по тексту прочитанного им 9 мая 1919 года доклада «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия», Иванов воспринял Октябрьскую революцию как фактор возможной демократизации художественной и театральной среды. По этому поводу он писал: «По отношению к искусству главная и непосредственная задача народного образования – в том, чтобы сделать высшие достижения искусства доступными народу, а дарованиям из народа открыть возможность художественного развития»¹¹⁴. Однако не только вопрос культурного просвещения масс волнует Иванова. Куда интенсивнее и с большим энтузиазмом он устанавливает и описывает родовые связи нарождающегося народного (пролетарского) театра с оригинальным греческим театром: «Колыбели нового театра суждено стоять <...> на вольном воздухе, под

¹¹¹ Там же.

¹¹² Евреинов Н.Н. Азазел и Дионис. М.: Совпадение, 2021. С. 31-52.

¹¹³ К вопросу теоретического возрождения Иванов обращался в своих сборниках и многочисленных статьях 1900-1910-х гг., составивших основу его концепции «театра-храма», подробно разобранную С.В. Стахорским. См.: *Стахорский С.В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. М.: ГИТИС, 1991.

¹¹⁴ Иванов В.И. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия (публикация и примечания Роберта Бёрда) // Русская литература. 2006. № 2. С. 191.

открытым небом, где может собраться и свободно двигаться большой праздничный хор. Такой хор не менее дорог народу, не менее связан с коренным укладом его быта и психики у нас, чем в древней Элладe, где его великолепный расцвет, вызванный утверждением вольных народоправств, ознаменовал целый лирический период культурной истории, предшествовавший периоду главенства трагедии в судьбах творческой мысли»¹¹⁵. Однако чаяниям Иванова о «новом театре» не удалось сбыться, а сам он в 1924 году эмигрировал из СССР¹¹⁶, да и сам проект Третьего возрождения античности не был осуществлен. Причиной тому послужило и общее изменение отношения к итальянскому Ренессансу как таковому. Как замечает О. Матвейчев, «Ренессанс все острее критикуется как явление, ответственное за обездушивание и атомизацию западной культуры»¹¹⁷. Тем не менее, идеи Зелинского и Иванова не канули в лету совершенно – в творчестве А.И. Пиотровского, С.Э. Радлова и Н.М. Бахтина они нашли дальнейшее воплощение.

Творческое наследие Николая Михайловича Бахтина (1894-1950)¹¹⁸, филолога-классика и тонкого мыслителя, уже прочно вошло в поле зрения русских¹¹⁹ и иностранных¹²⁰ учёных, однако некоторые моменты его

¹¹⁵ Там же. С. 194.

¹¹⁶ Подробнее концепция Вячеслава Иванова, помимо монографии Стахорского, изложена в работе Г.А. Степановой. См.: *Степанова Г.А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М.: ГИТИС, 2005.

¹¹⁷ *Матвейчев О.* Третий Ренессанс или Новое Средневековье? Русский Серебряный век о Возрождении // *Логос*. 2024. Т. 34, № 2. С. 271–286.

¹¹⁸ Представленные в данном разделе результаты исследования отражены в публикации: *Червяков Н.А.* «Задача нашего времени»: театральные действия как проект возрождения Античности (предисловие к переводу эссе Н.М. Бахтина). *Бахтин Н.М.* [«Орестея» в Кембридже] / пер. с английского Н.А. Червякова // *Вопросы философии*. 2024. № 12. С. 124–135.

¹¹⁹ *Шестаков В.П.* Жизнь на агоне: культурологические идеи Николая Бахтина // *Культурологический журнал [Электронный ресурс]*. 2010. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhizn-na-agone-kulturologicheskie-idei-nikolaya-bahtina/viewer> (дата обращения: 10.01.2023).

творческого пути остаются малоизученными и недостаточно контекстуализированными. Зачастую о Николае Бахтине говорят как о «старшем брате Михаила Бахтина» и «друге Витгенштейна», что, конечно, нельзя считать исчерпывающим знанием. Современному западному читателю Бахтин-эссеист знаком по книге «Lectures and Essays»¹²¹, русскому – по изданию «Философия как живой опыт»¹²². Кроме того, почти неизученным Николай Бахтин остается как филолог-классик и языковед¹²³, а также как комментатор платоновских диалогов и, в частности, «Кратила»¹²⁴. Изучение общего контекста жизни и творчества Бахтина может объяснить некоторые лакуны в его интеллектуальной биографии.

В своём эссе «“Орестея” в Кембридже» о древнегреческом театре, написанном приблизительно в 1942 году, Бахтин предлагает и обосновывает теоретико-практический подход к античности, включающий в себя два пункта. Первый пункт гласит, что любой культурно-исторический или эстетический феномен можно понять, лишь учитывая время его создания и ценности того времени. Это первый шаг на пути восприятия такого феномена, он осуществляется через осознание дистанции и различия. И именно потому, что кембриджские студенты и профессора не учли (или недостаточно внимательно изучили) дистанцию древнегреческой трагедии по отношению к эпохе 30-х годов XX века, Бахтин не мог положительно оценить опус студиозусов, говорящих на древнегреческом языке с кембриджским акцентом. Второй пункт обозначенного подхода состоит в том, что понимание эстетического феномена также невозможно без соотнесения с задачей своего времени. Эту тему второго шага Бахтин не развивает. Стоит сделать предположение, что второй шаг обозначенного

¹²⁰ *Tichanov G.* Nikolai Bakhtin and the Oxford University Russian Club: Three Records (1934–1946) // *Slavonica*. 1999. Vol 5, no. 2. P. 17–23.

¹²¹ *Bachtin N.* Lectures and Essays. London: Univ. of Birmingham, 1963.

¹²² *Бахтин Н.М.* Философия как живой опыт. М.: Лабиринт, 2008.

¹²³ *Bachtin N.* Introduction to the Study of Modern Greek. Cambridge, 1935.

¹²⁴ Философские комментарии о диалоге Платона «Кратил» находятся в архиве Николая Бахтина в Бирмингемском университете.

подхода осуществляется через осознание преемственности (традиции) и единства, вызывающее к их практическому воплощению в виде возрождения.

Однако такое предположение не является бесспорным. Если вспоминать Шпенглера, то можно сказать, что в его концепции культурное возрождение является априори невозможным, поскольку у каждой культуры есть своя собственная интуиция, в соответствии с которой культура развивается. Тем не менее, в философии Шпенглера присутствует первый шаг – осознание различия и дистанции нашего времени по отношению к античности, но второй шаг у него отличается – в силу полной смерти античного мира, непроницаемости его души для европейского человека начала XX века. У каждой культуры и цивилизации своя судьба. Следовательно, и своя задача. В случае европейской цивилизации это приход и осознание юнгеровским «рабочим» самого себя¹²⁵, власть техники, алгоритмизации и всякого рода машинерии. В советской России с ее культом пролетариата такие идеи также нашли пристанище, в том числе и в эстетической мысли и театральной практике.

Идея Третьего возрождения античности нашла прямое выражение в театральной практике А.И. Пиотровского и С.Э. Радлова.

Адриан Иванович Пиотровский (1898-1937), внебрачный сын Ф.Ф. Зелинского, перенял от отца любовь к античной культуре и литературе и уже в юношеские годы приступил к переводам греческих поэтов (Аристофан, Феогнид). Больше всего он прославился как переводчик Аристофана. После Октябрьской революции Пиотровский очень скоро стал видным театральным деятелем: в качестве критика и постановщика театральных реконструкций античных авторов и массовых действ.

Однако позиция Пиотровского относительно реконструкций греческого театра 1920-х гг. позднее поменялась. То, за что он ратовал в начале советской власти, в 1930-е годы им стало осуждаться. Так, в статье «Строгие

¹²⁵ Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. СПб.: Наука, 2000.

и требовательные пятнадцать лет» (1932) он объявляет свои слова 1920-х годов о реконструкции греческого театра «риторикой», за которой «скрывалось непреодолимое стремление перейти в лагерь нового класса, принять и понять пролетарскую революцию как некую монументальную возможность Ренессанса, художественного реставраторства. И многое из того, что я (и только ли я?) делал в театре, искренне стараясь понять всю эпоху, стать ей полезным и хоть сколько-нибудь вровень с нею, оказалось искажённым вот этим реставраторством, этим дыханием мёртвого, прошлого, лёгшего и на спектакли, и на книги»¹²⁶. Стояло ли за этим «покаянием» честное движение души или это было всего лишь внешним «прикрытием», сказать трудно, но какое-то неприятие своих прошлых идей у Пиотровского было. Это следует из другой его статьи, озаглавленной «Драматургию античности на советскую сцену» (1936): «Мистика “соборного действия”, сквозь пелену которой было принято рассматривать античную трагедию, эстетски воспринятая “триединая хорей”, возрождать которую считалось необходимым при подходе к античной драме, — всё это до крайности затуманивало и отягощало проблему античной драматургии в современном театре»¹²⁷. В какой-то степени Пиотровский здесь защищает идеи своего отца (ведь именно он, вместе с С. Сребрным, ввел в научный оборот понятие «триединая хорей») от той символистской «пелены», которой овеял их Вячеслав Иванов. С другой стороны, это и отречение от идей отца.

Сергей Эрнестович Радлов (1892-1958), сын философа Э.Л. Радлова, создатель Театра народной комедии, как и Пиотровский, в первые годы после революции занимался постановкой массовых театральных реконструкций, шествий, празднеств. Примечательными оказываются его размышления о театре, поскольку театральная практика Радлова, как представляется, расходится с его теоретическими взглядами, согласно которым на первом

¹²⁶ *Пиотровский А.И.* Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 103.

¹²⁷ Там же. С. 135.

месте в театре стоит актёр (будучи с одной стороны *homo universalis*, полиматом, а с другой – советским «железным дровосеком»¹²⁸).

В статьях «О единой воле в театре» и «Электрофикация театра» Радлов выдвинул идею, что театральное действие должно подчиняться одной-единственной воле. И даже больше, не только подчиняться одной воле, но и всегда исполняться только одним актёром, который есть и драматург, и режиссёр, и постановщик, и художник: «Спектакль, как и всякое организованное произведение искусства, должен быть создан единой непреклонной и всеоформляющей волей»¹²⁹. Такая «всеоформляющая» воля воплотилась в авторе «Орестеи», Эсхиле, который сам писал, ставил и играл свои трагедии. Введение Софоклом второго актёра на сцену убило подлинный театр. Актер, который только играет роль, нарушает гармонию замысла автора.

Радлов критиковал также и символистскую мечту об исчезновении актера и зрителя, об их смешении, затрагивая попутно и представления о театре-сновидении, где якобы зритель – главный фактор действия: «Я был бы счастлив, если бы раз навсегда прекратились мнимо-античные воспоминания о каком-то механическом и фактическом слиянии зрителя и актера (“так что и не отличишь уже, где тот и другой”), и стало бы понятно, что всегда в театре зритель есть пассивная, актер же (и совершенно независимо от степени его профессионализма) действующая часть целого»¹³⁰. Это негодование того же типа, что и у Пиотровского, – критика выдуманной, надуманной античности.

Вписывается в эту критику и оценка Радловым аристотелевского понимания трагедии. Согласно Радлову, Аристотель «интеллектуализировал» греческую трагедию. Это проявляется в том, что под трагедией стало пониматься не живое действо, имеющее место один раз, а произведение,

¹²⁸ Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. С. 600.

¹²⁹ Радлов С.Э. Статьи о театре: 1918-1922. Петроград: Мысль, 1923. С. 18.

¹³⁰ Там же. С. 44.

которое читается и перечитывается: «Автор “Поэтики”, гениальный кабинетный учёный, смотрел на драму как на книгу и дал толчок к превращению истории театра в историю драматической литературы»¹³¹. На место трагедии как таковой пришло знание о трагедии, на место зрителя пришел читатель.

Н.М. Бахтин же в эссе о постановке «Орестей» в Кембридже иначе оценивал роль Стагирита. Для него Аристотель – это пример действенности трагедии. Аристотель, имевший естественнонаучный склад ума, при описании трагедии обращается к мистико-религиозному словарю, чтобы наиболее точно выразить суть её: «Очень показательно, что такой трезвый исследователь, как Аристотель, никогда не интересовавшийся религией, использует здесь термин, прямо позаимствованный из языка мистерий и религиозного ритуала – κάθαρσις – очищение»¹³². Аристотелевское определение трагедии, таким образом, полностью соответствует религиозно-мистическому духу подлинных греков.

Однако взгляды Николая Бахтина на театр менялись. Смену позиций и переход на позиции, близкие Шпенглеру и А. Тойнби (который до смерти Бахтина в 1950 году успел выпустить шесть томов «Постижения истории») можно увидеть в эссе Бахтина «Реализм в драме», написанном после эмиграции, в Англии. В этом небольшом очерке Бахтин задаётся вопросом, что такое реализм в искусстве и в театральном искусстве, в частности. Ответ на этот вопрос предполагает ответ на вопрос, что такое реальность. Во-первых, реальность – это не просто всё, что есть, а то, что существует как результат интеракций отдельных субъектов, то есть результат большого количества действий (как внешних, так и внутренних). Во-вторых, Бахтин подходит к понятию «реальность» культурологически: у разных эпох и

¹³¹ Там же. С. 69.

¹³² Цит. по: Червяков Н.А. «Задача нашего времени»: театральные действия как проект возрождения Античности (предисловие к переводу эссе Н.М. Бахтина). *Бахтин Н.М. [«Орестей» в Кембридже]* / пер. с английского Н.А. Червякова // Вопросы философии. 2024. № 12. С. 134.

разных цивилизаций реальности разные. В результате получается, что реализм в искусстве – это наиболее интенсивное и искусное выражение реальности в законченном художественном произведении. Что касается театра, то его форма выражения следует двум константам: выражение реальности через действие и наличие зрителей. Следуя аристотелевскому определению трагедии в «Поэтике», Бахтин заключает: «Исключая метафорические выражения (“действие кислорода на металлы”), действие обязательно подразумевает живого, заявляющего себя в действии, агента»¹³³. Потому Бахтин не видит искусства в таких проявлениях современной культуры, как американский экшн-кинематограф и неподвижный театр. Только внутренний порыв свидетельствует о действии: «Действие – это экстериоризация внутреннего бытия»¹³⁴. Для каждой эпохи и каждой цивилизации есть своя совершенная форма выражения реальности в театре. Если для греков таковой была, безусловно, трагедия, то для человека западной цивилизации середины XX века таковой является драма. Но для осмысления разницы между ними Бахтин обращается к сюжету, и именно через сюжет выводит разницу («внешний» сюжет древнегреческой трагедии и «внутренний» сюжет современной драмы). Греческая трагедия предъявляла требования к зрителю, требования метафизического характера, в то время как современная драма зачастую лишь развлекает. Однако, несмотря на наличие разных реальностей – нашей и античной, изучение античной трагедии все-таки имеет глубокий смысл. Да, постигнуть до конца ее нельзя, но зато можно отвоевать «забытую на долгое время область мысли и опыта», чтобы мир человека стал шире и богаче. Древнегреческая трагедия предлагает современному человеку преодолеть себя, чтобы познать самого себя и пересмотреть такие понятия, как жизнь, смерть и грех. Такова «задача нашего времени». Иначе, приходит к выводу Бахтин, «греческая трагедия

¹³³ *Bachtin N. Lectures and Essays. London: Univ. of Birmingham, 1963. P. 107, перевод мой – Н.Ч.*

¹³⁴ *Ibid.*

останется навсегда закрытой для нас: она останется просто странной, неприятной и примитивной невидалью»¹³⁵.

§2. Кризис искусства в оценке русских мыслителей

§2.1. Поиски национального театра как предпосылка размышлений о театре в XIX в. Кризис буржуазного искусства (Л.Н. Толстой)

Поиск национального начала в русской театральной мысли XIX века неотрывно связан с общим культурным и философским контекстом эпохи, поскольку он совпадает по времени (1830-1840-е гг.) с постановкой в спорах между славянофилами и западниками схожего вопроса о сущности России и её призвании (что было отражением вопроса о *Volksgeist* («духе народа»), поставленного немецкими романтиками). Можно сказать, что в России своеобразными театральными славянофилами были Н.В. Гоголь, М.С. Щепкин, а позднее и А.Н. Островский. Однако их заслуга перед историей театральной мысли состоит не столько в том, что они настаивали на национальном принципе, а в том, что они этот принцип создали (каждый по-своему) и заложили в театральную практику России.

В случае Гоголя мы можем говорить и об особой рецепции христианской мысли применительно к театральному материалу. В.В. Бычков в монографии «Русская теургическая эстетика», говоря об обращении русской эстетики XIX века к христианскому наследию, называет имя Гоголя, а также имена А.М. Бухарева, К.Н. Леонтьева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого¹³⁶. Эти мыслители предложили другой (по сравнению с утилитарной эстетикой Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева) вариант эстетики – христианскую эстетику.

¹³⁵ Цит. по: *Червяков Н.А.* «Задача нашего времени»: театральные действия как проект возрождения Античности (предисловие к переводу эссе Н.М. Бахтина). *Бахтин Н.М.* [«Орестея» в Кембридже] / пер. с английского Н.А. Червякова // *Вопросы философии.* 2024. № 12. С. 135.

¹³⁶ *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 11-55.

Развитие театральной мысли Николая Васильевича Гоголя (1809-1852) происходило параллельно его работе над такими крупными драматическими произведениями, как «Ревизор», «Женитьба», «Игроки», а в некоторых случаях теоретическое размышление о театре становилось пьесой – таков «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842). Наиболее значимые теоретические работы Гоголя о театре – это статья «Петербургские записки 1836 года» (1837) (и её черновой вариант «Петербургская сцена в 1835-36 г.»), четырнадцатое письмо из «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847) под заглавием «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», вышеназванный «Театральный разъезд...», а также небольшие работы «Развязка “Ревизора”» (1846) и «Предуведомление для тех, которые желали бы сыграть, как следует играть “Ревизора”» (1846).

Театральные идеи Гоголя имеют в своей основе три главных принципа: 1) театр должен быть по преимуществу национальным; 2) театр служит моральным целям исправления общества; 3) комедия – основной театральный жанр, а смех – средство борьбы с пороками общества.

Первый из названных выше принципов иначе можно назвать принципом «многостилья»¹³⁷ и касается не только театральной среды, но и искусства в целом. Согласно этому принципу, искусство в каждой стране должно выражать самые яркие, самые запоминающиеся черты народа, а задача художника – смочь их выявить и мастерски изобразить. Что касается театра в России, то Гоголь отмечал и недостаток качественных драматических произведений, и падение общего уровня актёрского мастерства. В частности, в «Петербургских записках 1836 года» Гоголь отмечает роковую двойственность русской сцены, затерявшейся между псевдоклассицизмом (который Гоголь отличал от подлинного классицизма Мольера) и романтизмом, между напыщенной трагедией и поверхностной мелодрамой.

¹³⁷ Поллак Е.А. Н.В. Гоголь о театре и балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 2 (39). С. 155-158.

Выход из этого положения Гоголь видит в следовании новому художественному принципу – реализму, который заимствует у предшествующих стилей лучшее, отвергая или исправляя худшее. Синтез реализма проявляется и в синтетической роли творца, соединяющего в конкретном произведении искусства традиционные черты с новаторством. Поскольку реализм призван отражать конкретную действительность, а в случае с Россией – российскую действительность, постольку русским актёрам, продолжает Гоголь, необходимо играть не французов и не немцев, а русских персонажей: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем! <...>. Мы так пригляделись к французским бесцветным пьесам, что нам уже боязливо видеть своё»¹³⁸.

Рассмотрение театра как некоего нравственного училища для народа не было оригинальной мыслью Гоголя. Начиная с конца XVIII века, закладывается новый тип существования театра – театр-школа¹³⁹. Огромное влияние на русскую театральную и общественную мысль в этом отношении оказал Фридрих Шиллер¹⁴⁰, в особенности благодаря статьям «О современном немецком театре» (1782) и «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784). Не избежал этого влияния и Гоголь. Так, наиболее лаконично принцип подчинения театра общественным целям изложен в тех же «Петербургских записках 1836 года»: «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок, где, при торжественном блеске освещения, при громе музыки,

¹³⁸ Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1967. С. 197.

¹³⁹ Беснятов Е.М. Эволюция идеи театра. Этюд по эстетической философии театра // Журнал Театра Литературно-художественного общества. 1907/1908. № 5. С. 116-121.

¹⁴⁰ О влиянии Шиллера на русскую театральную критику см.: Рыбакова Д.А. Театральная концепция Шиллера и вопрос о назначении театра в России XIX в.: постановка проблемы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 1 (6). С. 177-181.

при единодушном смехе, показывается знакомый, прячущийся порок и, при тайном голосе всеобщего участия, выставляется знакомое, робко скрывающееся возвышенное чувство»¹⁴¹.

Как видно из приведённой цитаты, исправление пороков общества уподобляется катарсису в учении Аристотеля, только здесь главное место отдаётся не трагедии и чувствам страха и ужаса, а комедии и смеху. Смех в театральной критике Гоголя рассматривается уже не просто как функция, а как действующее лицо в комедии, в определённые моменты (как в финальной сцене «Ревизора») превращающееся в древнегреческий «фобос», страх. Подтверждение тому – слова первого комического актёра из «Развязки “Ревизора”»: «Что ни говори, но *страшен* тот ревизор, который ждёт нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя»¹⁴². Таким образом, смех оборачивается страхом и совестью. Однако чаще всего о смехе Гоголь говорит в других тонах – как о средстве избавиться от пороков общества. Так, в «Театральном разъезде...» устами автора пьесы смех разделяется на несколько видов – смех, порождённый раздражительностью; праздный смех, служащий для развлечения; и подлинный глубокий смех, «который весь излетает из светлой природы человека, излетает из неё потому, что на дне её заключён вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступать ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека»¹⁴³. Таким образом, подлинный и глубокий смех есть последняя составляющая философско-театральной триады Гоголя.

¹⁴¹ Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1967. С. 198.

¹⁴² Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1967. С. 408, курсив мой – Н.Ч.

¹⁴³ Там же. С. 284.

Колоссальное влияние на русскую и мировую культуру во второй половине XIX - начале XX вв. оказал Л.Н. Толстой (1828-1910). Пожалуй, одной из главных особенностей мысли Толстого является нравственный принцип, направленность на практическое осуществление идеалов добра и любви. В этом же ключе развивается и философия искусства Толстого и, в частности, его философия театра. Наиболее полно она выражена в трактате «Что такое искусство?» (1897) и статье «О Шекспире и о драме» (1906).

Однако, прежде чем переходить к философии искусства и театра Толстого, стоит сказать несколько слов о влияниях, задавших (или отражавших) тон его мысли. Наиболее важными фигурами здесь оказываются Тертуллиан, Ж.Ж. Руссо и Н.В. Гоголь. Если говорить о последнем влиянии, то правильным представляется объяснение Б.А. Ахметовой, что взгляды и Гоголя, и Толстого на театр восходят к христианству и к той подчиненной роли, которую театр должен выполнять, – обращать людей к образу Христа. Однако понимание образа Христа у двух писателей разнится – Гоголь видит Христа как Сына Божьего, в то время как для Толстого Христос – это евангельское учение¹⁴⁴. Так, христианские мотивы отрицания зрелищного театра (в противоположность духовному) в синтезе с критическими воззрениями Руссо можно наблюдать в некоторых художественных произведениях Толстого. Так, бессмыслица зрелищного театра показана в романе «Война и мир»: «Она [Наташа Ростова – *Н.Ч.*] не могла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших; она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них. Она оглядывалась вокруг себя, на лица зрителей, отыскивая в них то же чувство насмешки и недоумения, которое было в ней; но все лица были

¹⁴⁴ Ахметова Г.А. Воззрения Л.Н. Толстого на театр в контексте культуры // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 2 (40). С. 122-134.

внимательны к тому, что происходило на сцене, и выражали притворное, как казалось Наташе, восхищение. «Должно быть, это так надобно!», думала Наташа»¹⁴⁵. Примерно с такого же пассажа начинается и трактат «Что такое искусство?».

Теперь перейдём к философии искусства и театра Толстого. В трактате «Что такое искусство?» Толстой проводит тщательный анализ современного состояния искусства и эстетики как философской науки и приходит к выводу, что искусство второй половины XIX в. бессмысленно и антиэстетично по своей сути, поскольку преследует корыстные или туманные цели, а в современных эстетических теориях нет правильного ответа на то, что такое искусство. Имея в виду цель достижения добра и справедливости между людьми, Толстой начинает свои рассуждения с указания на первичный факт искусства, с чего оно начинается: «Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий своё чувство»¹⁴⁶. Соответствуя эстетике А.Г. Баумгартена в разделении мысли (логика и наука) и чувства (искусство), в вопросе смысла искусства толстовские заключения расходятся с баумгартеновскими. Так, смысл искусства в том, что это «необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах»¹⁴⁷. Благом же, как было сказано, Толстой считал евангельские заветы, которые составляют основу религиозного сознания мира после Христа, а поэтому не всякие чувства должно передавать искусство, а только самые высшие и лучшие, которые знало человечество (например, *религиозные* - чувства братства людей и сыновности богу, а также *обыденные* - чувства бодрости, спокойствия и

¹⁴⁵ Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 10. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1938. С. 326-327.

¹⁴⁶ Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20 т. Т. 15. М.: Художественная литература, 1964. С.85.

¹⁴⁷ Там же. С. 87.

т.д.). Конечным назначением искусства Толстой видит осуществление посредством чувства и искусства истины о том, что подлинным благом для человека является единение всего человечества с помощью любви. Поэтому неудивительно, что не во всех признаваемых гениальными произведениях искусства ему удавалось эту истину обнаружить.

В статье «О Шекспире и о драме» Толстой подвергает критике Шекспира за его несоответствие идеалу добра, а также выделяет три характеристики, которыми должны обладать драматические произведения: 1) значительность содержания; 2) соответствующая драматическому искусству внешняя красота, достигаемая правильной техникой (язык характеров, естественная и трогательная завязка, проявление и развитие чувства и т.д.); 3) искренность. В драмах Шекспира, по мнению Толстого, ни одна из приведённых характеристик не присутствует. Однако статья Толстого сразу же подверглась критике. Так, драматург и философ Е.М. Беспятов опубликовал статью «Парадоксы Толстого о Шекспире» (1907), которая стала полемическим ответом на опубликованную ранее в журнале «Библиотека театра и искусства» статью «О Шекспире и о драме». Любопытна она тем, что, помимо собственно критики в адрес Толстого, в ней содержится попытка разобраться, почему автор «Войны и мира» никаким образом не мог бы примириться с Шекспиром. Иначе говоря, Беспятов, подобно своему любимому писателю Достоевскому, делает упор на психологии личности Толстого, пишет психологический очерк о нём. Суть «противления» Толстого Шекспиру Беспятов видит в том, что характер русского писателя слишком отсталый, неспособный воспринять новые веяния в искусстве. Однако помимо косности, в Толстом есть и начало разрушительное – по отношению ко всему тому новому, что он неспособен принять («новое» в данном случае значит отличающееся от христианского учения). Потому Беспятов называет Толстого консервативным анархистом. И если догмой Толстого в искусстве является *навязывание* идеи Бога, то анти-

догма Шекспира – это *искание* Бога. Беспятов не приемлет несвободы в искусстве, проповедуемой Толстым: «Где-где, а уж в искусстве-то с его бурной, кипучей свободой менее всего уместно это тенденциозное навязывание узкой идеи религиозного христианства и познаваемого Бога с прописной буквы»¹⁴⁸.

Идейное влияние Толстого, его авторитет как в сфере политико-философской, так и в сфере литературы и искусства на рубеже XIX-XX вв. были колоссальными. Французский писатель Ромен Роллан (1866-1944) подпал под это влияние, что отразилось в ряде его прозаических работ, особенно в романе-эпопее «Жан-Кристоф», где отчетливо видны генеалогические связи с романами Толстого. Определенную долю влияния русского писателя можно наблюдать и в размышлениях Роллана о сущности и призвании современного театра в книге 1903 года «Народный театр» (*Le Théâtre du peuple*). Подобно Толстому, Роллан критикует театральную ситуацию рубежа веков, которую формировали символистские, декадентские и подчеркнуто натуралистические школы, идеи и тенденции. Эта ситуация, согласно Роллану, свидетельствовала о кризисе буржуазного искусства, но причины его лежали далеко не в самом искусстве как таковом, а скорее в интенциях создателей этого искусства, ограничивавшихся вопросами кошелька, сиюминутного успеха, скандала и заигрывания с такой же буржуазной публикой. Что касается возможного выхода из сложившейся ситуации в театре, то Роллан также следует за Толстым (а также Ж.-Ж. Руссо и Э. Морелем), предлагая передать бразды правления в театре в руки простого народа.

Примечательно, что необходимость в обращении театра и драматургов к народу и понятным для народа ценностям подчеркивал не только граф

¹⁴⁸ *Беспятов Е.М.* Парадоксы Толстого о Шекспире // Библиотека театра и искусства. 1907. № 6. С. 21. Данный материал используется мною в статье: *Червяков Н. А.* Борьба за красоту в философии театра Е. М. Беспятова // Философические письма. Русско-европейский диалог, 2022. № 5 (2). С. 187-198.

Толстой, но и «Вячеслав Великолепный»¹⁴⁹, как назвал Вячеслава Иванова Лев Шестов. Иванов, будучи сотрудником Театрального отдела Наркомпроса, написал предисловие ко второму изданию книги Роллана на русском языке (1919 г.)¹⁵⁰, в котором отмечал совпадение своих взглядов со взглядами французского писателя, но видел также излишнюю смелость суждений у романиста (например, предложение Роллана не использовать в репертуаре народных театров пьесы великих древнегреческих трагиков, Шекспира, Мольера и других драматургов более ранних эпох в силу либо непонятности их идей для современного зрителя из народа, либо замутненности сюжета, «морали», смысла пьесы). В основании нового народного театра Роллан хотел поставить чувство веселья, а не разъедающего скептицизма и упадничества, которым был заражен декаданс: «Радость, бодрость и знание – вот три основных условия для народного театра»¹⁵¹. Толстовская пропаганда необходимости изменения нравственного сознания человека, прививания ему братских и добрых чувств через искусство очевидна в этих строках. При том важно отметить, что Роллан, оценивая Толстого как драматурга для нового народного театра, подчеркивал излишнюю мрачность и удручающую атмосферу его пьес (имеется в виду, в первую очередь, пьеса «Власть тьмы»).

Однако с той колоссальной поддержкой революции, которую можно обнаружить у французского писателя в его трактате (речь о разделах «Революция и народный театр»¹⁵², «Материальные и моральные условия нового театра»¹⁵³), Толстой не мог бы согласиться в 1903 году. Вопрос революционного насилия Ролланом в данной работе еще не разбирался, отчасти его позиция изменилась с началом Первой мировой войны (сборник

¹⁴⁹ Шестов Л. Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадничества // Русская мысль. 1916. № 10. С. 80-110.

¹⁵⁰ Роллан Р. Народный театр. Пг., М.: Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению, 1919.

¹⁵¹ Там же. С. 76.

¹⁵² Там же. С. 42-52.

¹⁵³ Там же. С. 68-93.

антивоенных статей «Над схваткой» 1914-1915 гг.). Несмотря на это разногласие, без сомнения можно утверждать влияние Толстого на представления о народном театре у Роллана.

Таким образом, философия театра Толстого явилась завершением той длительной традиции в европейской эстетике, которая уже была чётко обозначена у Ф. Шиллера и которая заключается в рассмотрении театрального искусства исключительно в связи с нравственным его влиянием на публику. В то же самое время эстетика театра Толстого подготовила почву для более детального изучения сущности и природы театра – появляются различные театральные сборники, порой объединяющие на своих страницах авторов с противоположными эстетическими и политическими воззрениями. Наиболее яркими примерами таких сборников являются сборники «Театр. Книга о новом театре» и «В спорах о театре».

§2.2. Кризис и умирание искусства (Н.А. Бердяев, И.И. Лапшин)

Тему кризиса искусства, а также его смерти, развивал в XIX в. не только Толстой, но и ряд других писателей и мыслителей – И.С. Тургенев, А.И. Герцен, Ф.М. Достоевский, П.Л. Лавров и др. В XX веке в русской философии эта тема была подхвачена, среди прочих, Н.А. Бердяевым и И.И. Лапшиным.

1 ноября 1917 года Бердяевым была произнесена речь «Кризис искусства», которая затем была преобразована в статью. Бердяев начинает свои рассуждения с признания особой актуальности проблемы соотношения жизни и искусства, творчества и жизнетворчества – проблемы, волновавшей весь Серебряный век: «Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни»¹⁵⁴. Основным посылом, развиваемым философом в данной статье, является

¹⁵⁴ Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. С. 3.

выделение двух стремлений (иначе – тенденций) в современном искусстве: 1) аналитическое и 2) синтетическое. Первое заключается в отделении, взаимном расхождении разных видов искусств друг от друга, а также в поисках (порой приводящих к отрицанию самого искусства, как случилось с живописью в супрематизме) первоэлемента в каждом из искусств. Второе – синтетическое – стремление имеет обратную цель – объединить или слить вместе разные виды искусств, в результате чего должно возникнуть целостное произведение искусства («тотальное произведение искусства», *Gesamtkunstwerk*), расширяющее грани самого искусства как деятельности и переводящее его в религиозно-литургийную ипостась. И тот, и другой путь развития современного искусства являются, однако, свидетельствами его упадка, окончанием старого периода, а не началом нового. Данное разделение Бердяева на аналитическое и синтетическое развитие искусства крайне важно в контексте споров о сущности театра, которые специфицируют то, что говорится мыслителем об искусстве вообще. Проще говоря, в театре аналитическая тенденция нашла свое выражение в той позиции, которую проповедовал критик А.Р. Кугель и которую можно обозначить как «утверждение театра»; синтетической же позиции соответствует позиция «революции театра»¹⁵⁵.

Одним из системообразующих моментов размышлений Бердяева о кризисе театра является вопрос о технике. Точнее, о той модификации, которую претерпевают современная культура и искусство, столкнувшись с небывалым доселе техническим развитием. На место творчества встает изобретение, причем изобретение техническое, которое в пределе становится самодостаточным и независимым от человека¹⁵⁶. В данной работе Бердяев

¹⁵⁵ См.: *Червяков Н.А.* Революция и реакция: два пути в русской философии театра начала XX в. // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2023. № 1. С. 19-34. Подробнее о данном разделении будет сказано в разделе «Кризис театра как феномен эпохи».

¹⁵⁶ Хотелось бы отметить, что один из новаторов искусства начала XX века, Василий Васильевич Кандинский (1866-1944), создатель абстрактного искусства, опирался в своих

четко не проговаривает, что только человек и его свобода есть источник всякого творчества, однако он выдвигает важное следствие из данного представления (а его он, безусловно, признавал истинным), которое касается не только отношений между искусством и техникой, но и между искусством и религией в том числе. Имеется в виду принципиальная автономность искусства: «Автономность искусства утверждена навеки. Художественное творчество не должно быть подчинено внешним для него нормам, моральным, общественным или религиозным»¹⁵⁷. Очевидно, что такая автономность должна быть распространена и на театр.

Иван Иванович Лапшин (1870-1952) продолжает бердяевские размышления в своей эмигрантской статье «Умирание искусства», опубликованной в 1924 году в пражском издании «Воля России». Эта статья не является исключительно теоретической, в ней (как и во многих статьях Лапшина) приводятся мнения разных деятелей философии, литературы и искусства XIX века о кризисе и смерти искусства. Подобно Бердяеву, Лапшин признает важность и актуальность данной проблемы, заявившей о себе наиболее ярким образом именно в начале XX века: «В последнее время потребность в освещении предпосылок эстетического скептицизма, думается мне, является особенно сильной в связи с многочисленными писаниями на тему о кризисе искусства, о кризисе театра, об антиискусстве, о конце искусства, конце музыки и т.п.»¹⁵⁸. Среди аргументов в пользу «умирания искусства» Лапшин выделяет следующие утверждения: 1) смысл искусства неотделим от религиозного смысла жизни; 2) искусство несовместимо с успехами положительных наук; 3) искусство есть продукт ненормальных

духовных поисках на философемы, присущие русскому религиозно-философскому Ренессансу (например, идея Третьего Завета, нового религиозного сознания и др.). См.: *Козырев А.П.* Василий Кандинский и русская религиозная философия его времени // *Философические письма. Русско-европейский диалог.* 2025. Т. 8, № 1. С. 181-209. Таким образом, идея Бердяева о технизации искусства и культуры, вероятно, не является бесспорной.

¹⁵⁷ *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. С. 19.

¹⁵⁸ *Лапшин И.И.* Умирание искусства // *Воля России.* 1924. № 16/17. С. 141.

условий человеческой жизни, поддерживаемый капиталистическим строем; 4) сама техника современного искусства свидетельствует о кризисном состоянии (этот аргумент повторяет оценку современной живописи в творчестве русских философов Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова); 5) историко-культурные процессы, проанализированные О. Шпенглером, также отражают упадок искусства в европейской цивилизации¹⁵⁹. В данной статье философ никак не отвечает на вопрос о кризисе или смерти театра, однако в работах, посвященных русскому театральному искусству¹⁶⁰, проблеме перевоплощаемости в искусстве и театре¹⁶¹, а также поискам А.Н. Скрябиным грани между жизнью и искусством и музыкального синтеза всех искусств¹⁶², Лапшин теоретически обосновывает существование не только театра вообще, но и существование русского театра в частности.

§3. Кризис театра как феномен эпохи

Рубеж XIX-XX веков ознаменовался так называемым «кризисом театра». О нём писали многие философы, литературные и театральные деятели эпохи; кризису театра посвящали целые сборники, речь о которых пойдет далее. Причины этого кризиса зачастую видели в изменении мышления и поведения театральных деятелей и зрителей¹⁶³, а именно – в превращении театра в исключительно хозяйственную структуру, а театрального искусства – в развлекательное зрелище и бизнес. Обратной стороной этого процесса является потеря театром своей подлинности, каковую, например, шведский исследователь советского авангарда Ларс Клеберг, описывая ситуацию в русском искусстве перед революцией 1917 года, видел в реализме: «Новая русская поэзия, театр и искусство перед

¹⁵⁹ О чем речь шла выше.

¹⁶⁰ Неизданный Иван Лапшин. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2006. С. 96-140.

¹⁶¹ *Лапшин И.И.* О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Вып. 5. Харьков, 1914. С. 161-262.

¹⁶² *Лапшин И.И.* Заветные думы Скрябина. Пг.: Мысль, 1922.

¹⁶³ *Komisarjevsky T.* The Theatre and a Changing Civilisation. London: J. Lane the Bodley Head, 1935.

революцией резко порвали с традициями реализма XIX века и предъявили буржуазному обществу свою декларацию независимости. Символистская поэзия, загадочные театральные мистерии и орнаментальная живопись, которые возникли в начале века, больше не предлагали скучной “здоровомыслящей” картины реальности – эта задача была оставлена популярному чтиву, прессе и кинематографу»¹⁶⁴.

Всплеск философии театра в начале XX века обуславливается поиском новых смыслов в театре, нового театрального языка. Однако среди пёстрого многообразия высказывавшихся мнений по поводу выхода из кризиса можно обозначить две главные тенденции, которые сформировали нить напряжения в полемике о «новом» театре (в противоположность «старому», зрелищному, неподлинному театру). Первая тенденция – *отрицательная*, или «*революционная*» (связанная, среди прочего, и с книгой Г. Фукса «Революция театра» 1911 года¹⁶⁵ и восходящая к манифесту Р. Вагнера «Искусство и революция» 1849 года¹⁶⁶). Она заключается в том, что театр нуждается в обновлении, в слиянии, в спайке с какими-то иными формами культурной деятельности (религия, литература, техника) либо в переориентации отношений внутри театрального цеха (главным творцом театрального действия должен стать режиссёр, зритель, драматург, композитор, декоратор и т.д.). Иначе говоря, революционная тенденция «обновляет» (или «возвращает» подлинность, как «возвращали» символисты театр-храм) театр внешними по отношению к сущности театра средствами.

За сохранение сущности театра, под которой чаще всего понималось искусство актёрского перевоплощения, ратовали представители другой, *утвердительной*, или «*охранительной*», тенденции. Суть их подхода заключается в том, что актёр является главным лицом театрального действия,

¹⁶⁴ Kleberg L. Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. London: Macmillan, 1993. Р. 4, перевод мой – Н. Ч.

¹⁶⁵ Фукс Г. Революция театра: История Мюнхенского художественного театра. СПб.: Книгоизд-во «Грядущий день», 1911.

¹⁶⁶ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 107-141.

без актёра может существовать зрелище, но не подлинный театр. Театр, согласно их взгляду, – особая, специфическая форма художественной деятельности, самостоятельная по отношению к другим формам. Театр неподвластен ни религии, ни литературе, ни техническим новациям в театре, ни декорациям, ни прочим претендентам на «завоевание» театра и уменьшение роли актёра. Представители утвердительной тенденции не ищут внешних факторов для «обновления» театра – они настаивают на использовании внутреннего истока театра – актерской театральности как таковой, решительно забытой, но ждущей своего воскрешения.

Обе тенденции, таким образом, – ответ «старому», заостренному, зрелищному театру, который они отвергают и презирают. Пожалуй, это единственное, что объединяет две эти позиции. В остальном же борьба между этими двумя тенденциями была неизбежной, зачастую выливаясь в форму личной вражды, осмеяния и глумления. Но порой линия между этими двумя тенденциями проходила в самом человеке, трансформируя индивидуума в *дивидуума*, выражаясь словами С. Кржижановского¹⁶⁷.

Взгляд на русскую философию театра как на борьбу двух тенденций не является единственно возможным. Так, например, С.В. Стахорский в монографии «Искания русской театральной мысли»¹⁶⁸ называет утопичность главной характерной чертой философии театра первой половины XX века и сквозь призму этого понятия прослеживает перипетии рассуждений и заключений о сущности театра. Однако, при всех своих преимуществах, такой метод слишком сильно обобщает театральные теории. Предлагаемый же в нашей работе подход позволяет, с одной стороны, увидеть теоретические баталии между философами театра в историческом разрезе, а с другой, взглянуть на рассматриваемые теории с точки зрения непосредственно театрального искусства, не привнося в них сторонние (и

¹⁶⁷ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 72-73.

¹⁶⁸ Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007.

поэтому отчасти метафизические) элементы и понятия (каковым является понятие «утопия»). В большой степени ответ на вопрос о причастности к той или иной тенденции отдельного философа кристаллизуется через конкретный вопрос о природе и специфике человека. Благодаря этому становятся возможными различные интерпретации данной дилеммы (между утвердительной и отрицательной тенденциями): от религиозных до социалистических, о чем будет сказано в дальнейших главах диссертационного исследования.

§3.1. Театральные сборники 1900-1910-х гг.

Уникальным феноменом в русской философии театра 1900-1910-х гг. являются театральные сборники. Главные из них – это «Театр. Книга о новом театре» и вышедший в пандан ему «Кризис театра» (оба – 1908), а также сборники «В спорах о театре» (1914), «О театре» (1922). Отражая дух времени и изменений начала века и выступая в качестве дискуссионной площадки, эти сборники пытались столкнуть представителей противоположных мнений и тем самым дать общую палитру театально-философской мысли.

В сборнике «Театр. Книга о Новом театре» были напечатаны статьи по теме будущего театра разных авторов (и с точки зрения политической, и с точки зрения эстетической) – А.В. Луначарского, Е.В. Аничкова, А.Г. Горнфельда, А.Н. Бенуа, Вс. Э. Мейерхольда, Ф.К. Сологуба, Г.И. Чулкова, С.Л. Рафаловича, В.Я. Брюсова и Андрея Белого. В сборнике были представлены и социалистические, и символистские, и мистико-анархистские, и «условные» представления о театре, но, пожалуй, наиболее пророческой с исторической точки зрения оказалась статья Луначарского «Социализм и искусство», где им были выражены социалистические взгляды на театр будущего. В этой статье Луначарский рассуждает о театре будущего в его связи с социализмом и приходит к следующему выводу: театр будущего будет двух видов – интимный и коллективный. Интимный театр, не

отождествляемый Луначарским с индивидуалистическим, под крылом кинематографических аппаратов будет выполнять функцию живых фотоальбомов, где будет храниться семейная и родовая память. Театр коллективный же будет ничем иным, как религиозным действием, мистерией: «Свободный, художественный, постоянно творческий культ превратит храмы в театры и театры в храмы»¹⁶⁹. Проект будущего, или нового, театра на практике должен был осуществляться молодыми энтузиастами (актёрами, поэтами, художниками) в виде коллективных процессий, постановок под открытым небом, церемониальных шествий и т.д. И можно сказать, что этот проект театра будущего в большой степени был осуществлён, поскольку 1920-е годы в России стали расцветом театрализованных представлений. В те же 1920-е годы идея о социалистическом театре преобразовалась в идею о пролетарском театре. Так, П.М. Керженцев считал, что основная задача нового, пролетарского, театра – дать народной аудитории играть самой, «связать залу со сценой, превратить зрителей в актёров»¹⁷⁰.

Символистское направление в сборнике было представлено статьей поэта, писателя, драматурга Ф. Сологуба (1863-1927) «Театр одной воли». Это самая яркая и значимая работа Сологуба о театре, но, помимо нее, его перу принадлежит большое количество осмысляющих театр как искусство статей (в том числе критических): «Мечта Дон Кихота» (1908), «Дрессированный пляс» (1912), «Тень трагедии» (1914), «Театр-храм» (1917) и др., а также ряд пьес, художественно затрагивающих данную проблематику («Победа смерти», «Литургия Мне»).

Рассуждения Сологуба о театре глубоко укоренены в философской традиции XIX века: «Художественное мировоззрение Сологуба формировалось под влиянием философских идей Фихте и Шопенгауэра. Фихтеанский дуализм субъекта и объекта у Сологуба принимает формы

¹⁶⁹ Луначарский А.В. Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 22.

¹⁷⁰ Керженцев П.М. [Керженцев В.]. Творческий театр. Пути социалистического театра. Пг.: Изд-во «Книга», 1919. С. 44.

крайнего солипсизма. “Я” отождествляется с “не-Я” и становится всем, или “единым”»¹⁷¹.

В основании театральной концепции Сологуба лежит представление о мире как об иерархической системе, в которой есть одна высшая Воля (Моя Воля), соответствующая Божественной воле, и все остальные волевые проявления, которые находятся в подчинении этой единственной, но сами могут выступать как создатели других, более мелких волевых проявлений и т.д.

Сологуб видит в жизни театр. В основании мира лежит авторская Божья воля, согласно которой человек лишь марионетка в этом мировом театральном представлении – он живёт и умирает не по своей воле. Человек уподобляется актёру, но он же, будучи актёром, может силой своей воли создавать собственный театр: «Весёлою игрою воздвиг Я миры, - и Я – жертва, и Я – жрец»¹⁷². Таков человеческий театр – в нём должна осуществляться единственно воля автора. Здесь Сологуб излагает идею театра, очень похожую на «монодраму» Евреинова, о которой речь пойдет в дальнейшем: «...в каждый данный момент зритель должен знать, на что следует ему смотреть, что надо на сцене видеть и слышать. В этом помогают ему громко произносимые чтецом ремарки автора, в этом же, конечно, поможет ему и всё искусство механических приспособлений. Всё, что является зрителю на сцене, должно быть значительно, каждая подробность обстановки должна быть строго соображена, чтобы не было ничего перед зрителем лишнего, ничего сверх самого необходимого»¹⁷³.

Кроме того, в этой статье присутствуют символистские (можно даже сказать – ивановские) мотивы о театре-храме. Это и не удивительно, ведь если весь мир – театр, тогда высшей формой театра должен быть не светский

¹⁷¹ Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 172.

¹⁷² Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 163.

¹⁷³ Там же. С. 162.

развлекательный театр, а тот театр, который будет выполнять ту самую единственную Волю – Божью Волю. Стоит привести довольно пространную цитату, чтобы показать, насколько силен пафос Сологуба по поводу осуществления этой Воли: «Весь мир – только декорация, за которою таится творческая душа, – Моя душа. Всякое земное лицо и всякое земное тело – только личина, только марионетка для одной каждой игры, для земной трагикомедии, – марионетка, заведённая на слово, жест, смех и слёзы. Но приходит трагедия, истончает декорации и обличия, и сквозь декорацию просвечивает преображённый Мною мир, мир Моей души, исполнение единой Моей воли, – и сквозь личины и обличия просвечивает единый Мой лик и единая Моя преображённая плоть. Плоть прекрасная и освобождённая»¹⁷⁴. Пантеизм Сологуба здесь достигает предела. Как итог – зрители должны перестать быть зрителями, они должны слиться с актёрами в соборном действе, в хороводной пляске. К этим же выводам приходили и другие теоретики символизма – Вячеслав Иванов и Андрей Белый (который, однако, сначала поддерживал, а потом критиковал концепцию театра-храма Иванова). Однако, в отличие от Иванова и его последователей, для которых театр-храм служил заменой религиозной соборности и литургийности, «театр-храм, каким его описывает Сологуб, представляет собой классическую робинзонаду – чудесный остров в океане злой жизни, такое пристанище, где можно найти надёжное укрытие»¹⁷⁵.

В более поздних статьях, опубликованных в еженедельнике «Жизнь и искусство», Сологуб продолжал писать о театре-храме. Например, в статье «Театр-храм» 1917 года он пытался показать, что театру чужды и как исключительно зрелищность, так и углубленность в детали: «Театр – не кабак, но и не аудитория, театр – храм, и актёр в нём – не увеселитель, но и не учитель, он – человек, приносящий самого себя, все силы своего тела, весь

¹⁷⁴ Там же. С. 165.

¹⁷⁵ Стахорский С.В. Театральная эстетика русского авангарда // Вопросы театра. 2008. № 1-2. С. 214.

трепет своих нервов, весь зной своей крови, чтобы в этом жертвенном приношении увлечь меня, зрителя, высоко, высоко над землёю, и чтобы силою и очарованием принесённого им на арену художественного образа взволновать мою совесть, восхитить мою душу»¹⁷⁶. Как видно, для Сологуба театр-храм не имеет отношения к религиозной обрядовости. Скорее, его театр-храм – это храм театральности, храм искусства (в том же смысле, что и «храм науки»), то есть высшее проявление театра.

Существует также примечательное письмо Сологуба Луначарскому, датированное 1920-м годом, в котором он описывает изменения в сознании современного человека и (по всей видимости) предлагает основать в Москве некое учреждение под названием «Институт Коллективного Творчества», «где рядом с научною работою, шла бы практическая работа по совместному вынашиванию художественных образов и по совместному созданию романа (или драмы)»¹⁷⁷. Можно строить догадки, что за драмы бы выходили из-под коллективного пера подобной группы деятелей, но вряд ли бы они отвечали тем критериям искусства, которые выдвинул Сологуб в работе «Театр одной воли».

Представления об «условном» театре в сборнике представлены статьей В.Э. Мейерхольда «Театр (К истории и технике)», а также критикующая данные идеи статья В.Я. Брюсова «Реализм и условность на сцене. Наброски и отрывки».

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940) был вечным искателем и странником в мире театра. Как хамелеон (или лицемер, так полагал Евреинов), он брался за одно, находил его бессмысленным, бросал и начинал заново. Мысль Мейерхольда неуловима, изменчива, но всё-таки в ней можно наблюдать некоторую тенденцию развития – от воспевания творческой

¹⁷⁶ Сологуб Ф. Театр-храм // Театр и искусство. 1917. № 3. С. 52.

¹⁷⁷ Петрова Г.В. Федор Сологуб о театре и о трагедии // Studia Litterarum. 2019. № 4. С. 214.

могущественности актёра до заключения того же самого актёра в рамки концепции биомеханики.

Манифест студии МХТ под руководством Мейерхольда, которая должна была открыться в 1905 году (однако так и не открылась), был гимном актёру и его артистизму, художественной способности перевоплощения, но также гимном Мейерхольда самому себе, программой действий на долгие годы: «Театр должен быть *скитом*. Актёр всегда должен быть *раскольников*. Всегда не так, как все. Творить одиноко, вспыхивать в экстазе творчества на глазах у всех. И потом опять в свою келью! Келья не в смысле отчуждения от общества, а в смысле умения священнодействовать в творческой работе. Презирать толпу, молиться новому божеству с каждым приливом, забывать его с каждым отливом. И как море менять свою краску каждый час! Как хорошо смеяться толпе в лицо, когда она нас не понимает. Раскольниковий скит должен завтра зажечь свой костёр. Товарищи, умеете же быть верными своему божеству. И умеете отыскивать красоту там, где её другие не находят»¹⁷⁸. В этом манифесте отражается специфика творческой деятельности и самого режиссера, который в своих теоретических (не говоря уже о практических) исканиях, как было сказано, постоянно менял маску, примерял различные философско-теоретические костюмы.

Однако было бы ошибкой причислять Мейерхольда к традиционным защитникам классической актерской системы наподобие системы XIX века. В частности, в своём главном теоретическом труде «О театре» (1913), основой которой послужила как раз-таки опубликованная в сборнике 1908 года его статья, Мейерхольд резко отмежёвывался от «реакционного» критика А.Р. Кугеля, стоявшего именно на таких позициях: «Полагая в актёре основу театра, Кугель мечтает о возрождении “нутра”, но всегда, казалось, понимает “нутро” как нечто самодовлеющее. И в этом смысле его театр представляется чем-то хаотическим, близким к кошмару провинциальных

¹⁷⁸ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 90-91.

сцен, и крайне безвкусным»¹⁷⁹. Идея свободного актёра и его свободного таланта вообще претит Мейерхольду, он норовит воспитать актёра, выучить, выдрессировать его. В этом одна из характерных черт подхода Мейерхольда к воспитанию актеров.

Инвариантом для театральных искателей той эпохи была неприязнь к натурализму и реализму Художественного театра. Мейерхольд не был исключением — он выдвигает условный театр как противоположность натурализму. Вообще, как считал режиссер, натуралистическим и условным театром исчерпывается весь спектр возможных инсценировок. В натуралистическом театре «стремление во что бы то ни стало *показать* всё, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в *иллюстрирование* слов автора»¹⁸⁰. Условный театр не боится Тайны, он также не боится быть Неподвижным. Театр условен всегда, но отличие Условного театра в том, что в нём условность намеренная, нарочитая. Также Условный театр — это не театр одной воли (актёрской, зрительской, авторской или режиссёрской), а театр синтеза, где все сливаются в сотворчестве (ранее, в манифесте студии МХТ, зритель объявлялся Мейерхольдом просто публикой).

Мейерхольд предлагает рассматривать натуралистический и классический театр как «театр-треугольник», где зритель получает ту картинку, которую задумал режиссёр и которую он слепил, лишив права слова автора и актёра. Условный театр должен быть «театром прямым», где творчество автора должно преломиться в творчестве режиссёра и перейти в актёра, а дело зрителя — всю эту сочетательную арифметику воспринять: «Режиссёр Условного театра ставит своей задачей лишь направлять актёра, а не управлять им... Он служит лишь мостом, связующим душу автора с душою актёра. Претворив в себе творчество режиссёра, актёр — один лицом к лицу со зрителем, и от трения двух свободных начал — творчество актёра и

¹⁷⁹ Там же. С. 124.

¹⁸⁰ Там же. С. 120.

творческая фантазия зрителя – зажигается истинное пламя»¹⁸¹. В сотворчестве актёра и зрителя Мейерхольд находит разрешение конфликта между Ницше и Шопенгауэром, философское творчество которых особенно повлияло на него¹⁸². Однако описания режиссёра в обычном театре и режиссёра в условном театре почти ничем не отличаются. Что касается актёра, то для него главным становится пластическая статуарность, проявляющаяся в подчинении всех движений и дикции ритмическому началу, якобы способному вернуть пляску в театр.

После революций Мейерхольд начинает развивать теорию взаимодействия актёра и исполняемого им образа. Ключевой в этой теории была двойственность актёра, осознание им самого себя и исполняемой роли. В 1925 году Мейерхольд так писал об актёре: «Актёр живет на сцене двойным миром, в двух мирах – в мире того образа, который он выстроил, и в мире собственного я. Он является распорядителем, организатором, порой авантюристом, порой трибуном, он знает, как ему всё расположить для определённой цели»¹⁸³. Важно, однако, отметить, что, несмотря на все реверансы Мейерхольда в сторону примата актёра на сцене, создание образа в его системе было подчинено художественному рисунку спектакля в целом. Н.В. Песочинский точно передаёт смысл этого ограничения актёра: «Прежде чем научить актёра создавать образ, имеющий символическое значение, образ-иносказание, нужно было научить его сводить к минимуму проявления житейского обыденного поведения, сдерживать бытовое движение, бытовую речь, бытовую мимику... Остановиться, замолчать и затем выполнять *лишь те элементы действия*, которые имеют образный смысл, которые *продиктованы духом спектакля*, входят составной частью в художественное

¹⁸¹ Там же. С. 141.

¹⁸² Подробнее см.: Азеева И.В. Концепт театра и традиция философского знания (к проблеме формирования теории театра в XX веке) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 12. С. 12-13.

¹⁸³ Фрагмент из «Доклада о системе и приёмах актёрской игры», хранящегося в РГАЛИ. Цит. по: Песочинский Н.В. Актёр в театре В.Э. Мейерхольда // Русское актёрское искусство XX века. СПб.: «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 121.

пространство»¹⁸⁴. Как видно, обучение актёра мейерхольдовской системе (хотя таковая им и не была в итоге разработана в виде полноценного руководства, как у К. Станиславского или М. Чехова), наряду с усовершенствованием технических приёмов, требовала и отказа актёра от своей сущности (что послужило разрывом между «хаотической» В.Ф. Комиссаржевской и «тоталитарным» Мейерхольдом в конце 1900-х гг.).

Параллельно с теорией актёра-образа Мейерхольдом разрабатывалась знаменитая концепция биомеханической театральности. На волне массовых пропагандистских зрелищ перед руководителями советских клубов, техникумов, театральных кружков встала задача воспитания «актёров», способных явить на улице пролетарское искусство. Биомеханика как раз подходила для таких целей: культ физической силы, ловкости, гимнастики в ней сочетался с взаимозаменяемостью одного актёра на другого. Ни о какой художественной самостоятельности актёра в таких условиях речи и быть не могло. Всё это походило более на физкультуру, чем на театр.

Более того, биомеханика должна была помочь строящемуся советскому государству с организацией труда. Об этом говорил и сам Мейерхольд в докладе «Актёр будущего и биомеханика» (1922): «Труд должен сделаться лёгким, приятным и непрерывным, а искусство должно быть использовано новым классом, как нечто существенно необходимое, помогающее трудовым процессам рабочего, а не только как развлечение: придётся изменить не только формы нашего творчества, но и метод. <...>. Работа актёра в трудовом обществе будет рассматриваться как продукция, необходимая для правильной организации труда всех граждан»¹⁸⁵. Иначе говоря, театр – лишь функция рабочего процесса, тренировочный лагерь, или, по выражению Горького, клуб для класса пролетариев. Толпа, над которой смеялся ранний

¹⁸⁴ Там же. С. 86, курсив мой – Н.Ч.

¹⁸⁵ Цит. по: *Щербаков В.А.* Конструктивистская утопия Вс. Мейерхольда // Вопросы театра. 2014. № 3-4. С. 157.

Мейерхольд, поселилась в нём самом и потушила все ницшеанские порывы к подлинному искусству.

Статья Валерия Яковлевича Брюсова (1873-1924) ««Реализм и условность на сцене. наброски и отрывки» во многом повторяла его статью «Ненужная правда» 1902 года. Забегая вперед, стоит сказать, что и статья 1902 года, и статья в сборнике повлияли на концепцию Ю.И. Айхенвальда об отрицании театра, о чем пишет Дж. Б. Вудард: «Первый, кто попытался привести театр в орбиту революции, которая захватила другие искусства, он [Брюсов – *Н.Ч.*] также первым высказал те мысли, которые – развитые до их логического заключения – окончательно нашли выражение в статье Айхенвальда»¹⁸⁶. Тот же Вудард видел главную заслугу Брюсова в период написания им «Ненужной правды» в том, что «он искал пути освобождения искусства театра от всякого подчинения эмпирическому опыту»¹⁸⁷. И действительно, только борец за свободу театрального искусства мог написать такие резкие в адрес драматургов слова: «Автор – слуга актёров. Если бы было иначе, театр потерял бы своё право существовать»¹⁸⁸. Подобного рода инвективы Брюсов посылает и в адрес декораторов и художников, пытающихся украсть славу у актёра. Направленная против Московского Художественного театра, статья резко обвиняла «бытовщиков» и «бытописателей», позабывших свою главную задачу – «помочь актёру раскрыть свою душу перед зрителями»¹⁸⁹.

Однако театральная мысль Брюсова постоянно менялась, переходя от одного полюса к другому и возвращаясь обратно. Поэтому говорить об эволюции его взглядов затруднительно. Запутанные в самоповторах и

¹⁸⁶ Woodard J.B. From Brjusov to Ajkhenvald: Attitudes to the Russian Theatre, 1902-1914 // Canadian Slavonic Papers. 1965. Vol. 7. P. 174, перевод мой – *Н.Ч.*

¹⁸⁷ Ibid. P. 176.

¹⁸⁸ Брюсов В.Я. Ненужная правда // Мир искусства. 1902. № 4. С. 70.

¹⁸⁹ Там же.

самоотвержениях, эти взгляды неустойчивы и спорадичны¹⁹⁰. Поэтому к 1906 году можно увидеть уже как будто совсем другого Брюсова. Так, например, в статье «Вехи. Искания новой сцены», посвящённой Мейерхольду, «кардинал» символизма настаивает на том, что театр должен быть условным, а суть любого театрального представления – выражать уже не душу актёра, а главную идею драмы. Возможно это, однако, только через действие актёра на сцене. Таким образом, познание идеи исполняемого произведения становится главной составляющей театра, но в то же время таковой является и действие актёра. И это не единственный пример двойственности Брюсова. Другая его двойственность проявилась в том, что, несмотря на возвеличивание актёра, он настаивает на обязательной условности театра, и, в частности, на условности декораций и даже самого актёра.

Через два года, в 1908 году, Брюсов в статье «Реализм и условность на сцене», опубликованной в указанном сборнике, возвращается на позиции «Ненужной правды». Бичом современного театра, помимо реализма и натурализма Художественного театра, становится и условный театр, над которым Брюсов иронизирует: «Для окончательной победы “условному” театру остаётся только одно средство: заменить артистов куклами на пружинах, со вставленными внутрь граммофонами»¹⁹¹. Беспощадной критике предаются все теории и взгляды, где актёр – не главное лицо в театре: «Искусство сцены и искусство актёра – синонимы; режиссёр и машинисты в театре значат не более, чем редактор и секретарь редакции в журнале. Декорации и обстановка для игры артистов то же, что рама для картины, и беда, если рама выступает на первый план»¹⁹². Брюсов призывает вернуться к

¹⁹⁰ Н.Г. Андреасян так характеризует эту постоянную изменчивость мысли Брюсова: «Он принимает и приветствует многое, подчас противоположное как в поэзии, так и в театре. Поиски новых путей для него становятся действительно поисками, а не вырождаются в раз и навсегда утвердившуюся находку». См.: *Андреасян Н.Г. Брюсов о театральном искусстве // Вестник общественных наук АН Армянской ССР. 1978. № 5. С. 42.*

¹⁹¹ *Брюсов В.Я. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 209.*

¹⁹² Там же. С. 212.

приёмам античного театра, где главным *действующим* лицом был актёр, но также присутствовала условность в оформлении постановок. «Только тогда мы вернём искусство сцены тому, кому оно принадлежит по праву, – художественному творчеству артистов»¹⁹³.

Поворот к античности обусловил и последующее тяготение Брюсова к театру-храму, и даже раньше, в середине 1900-х гг., можно обнаружить попытку создания такового театра (театр «Факелы»). В дальнейшем это обернётся призывами Брюсова к народному, пролетарскому театру, который якобы способен выйти из тех «буржуазных» противоречий сцены¹⁹⁴, ярким обличителем которых поэт был в прошлом. Подобно многим другим символистам, Брюсов идеализировал революцию, впав в обманчивый сон, и лишь изредка его поэтическое слово, как пифический возглас, сообщало «ненужную правду»:

Страшных зрелищ зрителями мы
В буре дней поставлены; безвольно
Никнут ныне гордые умы,
Для борьбы нет сил, и сердцу больно.

Чёрным клубом ужас родился
Из надежд великих, – спрут огромный;
Щупальцами жизнь зажата вся,
Впереди – провал, бездонно-тёмный...

В сборнике также были опубликованы статьи, очевидным образом не принадлежащие ни к каким направлениям, но тем не менее интересные с точки зрения философского осмысления театра. Таковы, например, статьи Е.В. Аничкова «Традиция и стилизация»¹⁹⁵, А.Г. Горнфельда «Дузе, Вагнер,

¹⁹³ Там же. С. 214.

¹⁹⁴ Бродская Г.Ю. Брюсов и театр // Литературное наследство. Т. 85. М.: Наука, 1976. С. 177.

¹⁹⁵ В исследовательской литературе есть другой взгляд на творчество Аничкова, сближающий его с символизмом (особенно с символизмом Вяч. Иванова и А. Блока), однако данный взгляд имеет в виду скорее художественное творчество известного в то время литературоведа, чем его работы по философии театра. См.: Успенски Э. Символизм

Станиславский», А.Н. Бенуа «Беседа о балете», С.Л. Рафаловича «Эволюция театра (Краткий исторический синтез)»¹⁹⁶.

Остановимся подробнее на статье литературоведа, искусствоведа и философа Евгения Васильевича Аничкова (1866-1937). Основная интуиция статьи уже заключена в ее названии – «Традиция и стилизация». Соответственно, Аничков выделяет две тенденции в развитии театра (и не только театра, но искусства вообще, так что указанные тенденции носят универсальный характер). Обозревая текущее положение театра, такого, каким он был в начале XX века, и проводя параллели, в первую очередь, с театром мистериальным, Аничков писал: «Наш современный светский театр, где действо совершается уже больше не при свете священных огней на жертвенных треножниках и не во искупление от грехов, - этот театр совсем человеческий, чарующий, а не распространяющий слово Божье, также должен идти со взором, обращённым назад. Театр полон воспоминаниями. Без них он не может жить. Без воспоминаний он не мыслится и в будущем. Великие тени Софокла, Шекспира, Мольера никогда не сойдут с его помостов»¹⁹⁷. Описываемая ситуация характерна для театра как такового, а потому для того, чтобы ответить на вопрос о том, каким будет будущий театр, необходимо обратиться к прошлому самого театра – к тем механизмам, каковые работали в театре прошедших веков; к тому, как происходила смена театральных систем и взглядов на театр, за счёт каких средств театру удавалось обновляться.

и идея красоты в философии Е.В. Аничкова // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2021. Вып. 35. С. 44-68; Рычков А.Л. Александр Блок между Аничковым и «Евгением Васильевичем» // Соловьёвские исследования. 2020. № 3 (67). С. 107-120; Рычков А.Л. Александр Блок между Вл. Соловьёвым и Е.В. Аничковым // Соловьёвские исследования. 2021. № 1 (69). С. 95-111.

¹⁹⁶ Стоит отметить, что в начале XX века проследить эволюцию театра пытались не только с теоретико-эстетических позиций, но и с художественной точки зрения. Примером тому служит кабаре́тная пьеса Б.Ф. Гейера «Эволюция театра» (1910), иронически изображающая развитие русского театра. См.: Гейер Б.Ф. Эволюция театра // Кабаретные пьесы Серебряного века. М.: ОГИ, 2018. С. 69-85.

¹⁹⁷ Аничков Е.В. Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 34.

Собственно, на первом шаге Аничков выделяет нерасторжимую связь любого театра (да и вообще любого феномена культуры) с прошлым его развитием. Театр, как было сказано, наполнен этими воспоминаниями, можно сказать, что это такой бессознательный архив, в котором накапливаются разные театральные инструменты и приемы. Современный театр так или иначе имеет дело с пьесами прошлых времён, вследствие чего появляется вопрос о том, как их ставить на сцене. Здесь возможны два варианта: «Одно из двух: либо продолжать ставить старые пьесы по традиции, если традиция эта еще не оборвалась, начинать новое по норме старого, или относительно более древнего театра восстановить оборвавшуюся традицию во всём её объёме <...>, либо – другой момент дилеммы, допускающий свободу творчества: оторваться от традиции, быть современным, а когда дело идет о давно прошедшем, свободно обращаться с драматическим произведением, не останавливаясь даже перед святыней самого Логоса...»¹⁹⁸. Оба способа постановки являются одинаково законными.

Однако на самом деле нельзя ставить пьесы в полном соответствии с традицией, нельзя встать на место традиции. Это невозможно в силу изменения исторических, социально-политических и иных условий существования: «Всякая эпоха чувствует по-своему красоту и по-своему творит её»¹⁹⁹. Соответственно, нельзя заново возродить традицию, каждое обращение к старой пьесе предполагает новое её прочтение и новую творческую интерпретацию. «Вновь ставить старые пьесы – значит творить. Надо раз навсегда запомнить это»²⁰⁰.

Этот процесс обновления Аничков и называет стилизацией, возводя слово «стиль» к индивидуальному лику каждого артиста или художника. Суть стилизации состоит во взаимодействии глубокого понимания

¹⁹⁸ Там же. С. 38.

¹⁹⁹ Там же. С. 54.

²⁰⁰ Там же. С. 35.

исполняемого поэта и личных художественных запросов актёра, то есть в интуитивном общении актёра и автора. В этом Аничков продолжает традицию интуитивного понимания актерского искусства (К.С. Станиславский, И.И. Лапшин)²⁰¹.

Особое внимание Аничков уделяет и художественному произведению как таковому. Он приводит интересную формулировку, что «художественные произведения имеют способность жить дальше»²⁰². Согласно Аничкову, художественные произведения изменяются и развиваются после смерти их авторов. Такое динамическое понимание литературного текста при рассмотрении его сценического воплощения является альтернативной точкой зрения к тем взглядам, которые чуть позже высказал критик Ю.И. Айхенвальд, понимавший литературный текст как некий статический эталон.

Если переходить к взглядам Аничкова на «театр будущего», то он придерживался той позиции в философии театра, которую можно назвать утвердительной. Она, как было сказано, состоит в том, что главным действующим лицом театра считается актёр (артист). Именно актёр выделяет театр на фоне остальных искусств: «В театре искусство прежде всего в артисте. Так было искони, и пока машинным способом не была усовершенствована обстановка, кроме артиста не было в сущности почти ничего <...>. Творчество рождалось само из средств и из замысла артиста. Он и понимал, и произносил поэта, он выражал его в действиях в действе, он заслонял его собой, становился его глашатаем и критиком. Костюм, грим, бутафорские вещи – всем этим он распоряжался сам, по-своему, для себя, для своей творческой интерпретации»²⁰³. И действительно, такая же интуиция развивалась позднее С.Э. Радловым (например, в его

²⁰¹ Костерина А.Б. История и метафизика русского театра. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. С. 71-73.

²⁰² Аничков Е.В. Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 41.

²⁰³ Там же. С. 46.

статье «О чистой стихии актёрского искусства», где он под актёром понимает соединяющего все творческие театральные полномочия в одних руках создателя, властелина театра, каковыми были Эсхил, Мольер, Шекспир). Наибольший расцвет в театре связывается обоими с теми периодами, когда появляются такие творцы-одиночки, способные объединять весь творческий процесс в одних руках. Именно тогда театр заживает своей жизнью.

Однако Аничков оглядывается на театральную ситуацию его времени и видит, что театру далеко до такого состояния, которое можно считать наиболее подлинным. Аничков связывает это с особым бытованием театра – театр стал предприятием, бизнесом, его захватил капитал. Другой философ театра Е.М. Беспятов в работе «Эволюция идеи театра» выделял три стадии развития театра: театр-зрелище; театр-школа; театр-искусство. В этот список можно было бы добавить и четвертую составляющую, связывающую театр-школу (XVIII-XIX вв.) с театром-искусством – театр-предприятие. Этот тип театра характеризуется тем, что актёр сам поглощён вопросами прибыли, сам ставит на первое место вопросы исключительно материальные, а не художественные. Для Аничкова победа капитала в театре недопустима, поэтому он по-социалистически заключает, что «театр будущего хочется мыслить при более совершенном порядке производства и потребления»²⁰⁴. В этом пункте ему удастся предсказать критику авторов социалистического сборника «Кризис театра».

Таким образом, Аничкову остается только надеяться на то, что в будущем ситуация в театре изменится и что художественные приоритеты будут главенствовать над денежными. Так, он с надеждой писал: «Если в середине XIX века за театр схватился капитализм и создал театр-предприятие, нанимающее актёров и требующее от них исполнительности и подчинения, угодливости наиболее распространённым вкусам, быстрого превращения своего искусства в ходкий товар, – в будущем, думается мне,

²⁰⁴ Аничков Е.В. Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 46.

артист будет в состоянии лучше отстаивать независимость своей личности и творческую своеобразность своего таланта»²⁰⁵. А порукой этому должна послужить проповедуемая им *стилизация*, несущая обновление и опирающаяся на многовековую театральную *традицию*.

Сборник «Театр. Книга о новом театре» получил немало критических откликов, среди них – статьи Д.В. Философова и А.А. Блока.

В оптике Д. Философова все авторы сборника как будто обмануты собственными иллюзиями и псевдорелигиозными поисками, недаром статья критика называется «Игра “в религию”»²⁰⁶. Не вдаваясь в изощренные словесные оскорбления «философии театра»²⁰⁷, представленной в сборнике, стоит отметить, что Философов, как представляется, верно улавливает суть данного сборника и то настроение, которым оно объединено, а именно – мифотворчеством, и в первую очередь – мифом, созданным Вяч. Ивановым, о превращении театра в храм, актера в жреца, об особой священности театрального действия и т.д. Однако сознательное мифотворчество (а именно таково оно у авторов сборника, следующих в этом плане за Ивановым) принципиальным образом обречено на неудачу и представляет собой мертворожденный плод, вследствие чего и теоретические плоды данного сборника, посвященного К.С. Станиславскому, никак не могут быть реализованы на практике. Исключением в сборнике является статья Андрея Белого «Театр и современная драма», в которой поэту удалось транспонировать логику и риторику остальных авторов – например, показать, что для «священнодействия», литургии необходим культ, а не наоборот. Как итог, Философов обозначает собственную позицию в данном вопросе, присоединяясь скорее к критике Белого: «Все эти болезненные искания оргиастических экстазов, мистических фокусов – не что иное, как

²⁰⁵ Там же. С. 47.

²⁰⁶ Философов Д.В. Игра «в религию» // Русская мысль. 1908. Кн. 4. С. 138-150.

²⁰⁷ Там же. С. 139.

судорожное желание забыть о своем ничтожестве, обмануть себя, обожествляя себя. Без Бога, не мифического, а реально существующего, личность неминуемо становится блохой, которой только и остается, что проклинать все мироздание. На нашем алтаре имя бога написано, а это обязывает нас бороться с исповедниками бога несуществующего»²⁰⁸. Однако, как это ни парадоксально, в заявленной борьбе Философов, а также Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус, обозначившие свою религиозно-философскую и политическую позицию по поводу первой русской революции 1905-1907 гг. сборником «Царь и Революция»²⁰⁹, не смогли уйти от противоречий в понимании как религиозных, так и политических аспектов данной борьбы, на что в статье «О так называемых религиозных исканиях в России» (1908-1909) указывал еще Г.В. Плеханов²¹⁰. Как видно, фокус внимания в указанной статье у Философова перемещается с проблем театра на проблемы подлинной религиозности.

Обширная статья А. Блока «О театре»²¹¹ также критически осмысляет предлагавшиеся в сборнике идеи. В вопросе о сущности театра Блок занимает литературоцентричную позицию, признавая главным создателем театра автора-драматурга, а не актера или режиссера. Тем не менее, поэт оставляет и зрителю большую роль в театральном процессе и, кроме того, подчеркивает, что в современном кризисе театра именно вопрос зрительского сотворчества выходит на первый план и определяет всю ситуацию в театральном искусстве. Сам же сборник, по мнению Блока, есть свидетельство кризиса в театре и «величайший показатель нашей умственной разьединенности»²¹². Анализируя статью Луначарского, Блок подчеркивает

²⁰⁸ Там же. С. 150.

²⁰⁹ Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В. Царь и Революция. М.: Common place, 2017.

²¹⁰ Плеханов Г.В. О религии и церкви: Избранные произведения. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 371, 377-378.

²¹¹ Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 241-276.

²¹² Там же. С. 264.

сходство его идей с идеями Вяч. Иванова (дух которого, как признавал и Философов, царит в этом сборнике), но при этом языки этих идей разнятся²¹³, становясь причиной указанной «умственной разъединенности».

Что касается представлений самого Блока о выходе из театрального кризиса, то он придерживается концепции «народного театра». Типичный зритель рубежа XIX-XX веков представляет собой фигуру, мало интересующуюся высшими достижениями театра. В противоположность ему выступает зритель из народа, не пресыщенный высоким искусством и жаждущий приобщения к нему. Для Блока совершенно очевидны три истины: 1) рабочие и крестьяне нуждаются в высоком театральном искусстве; 2) зритель из народа требует сильных характеров на сцене; 3) для народного зрителя второстепенны тонкости актерского искусства, а важнее всего – содержание роли и спектакля в целом. Таким образом, вся театральная сфера должна развернуться к народу и принять от него тот духовный импульс, который интеллигенция уже не способна производить сама, причем этот поворот к народу даже не дело выбора, а единственный оставшийся выход. Без сомнения, данные воззрения Блока дополняют другую его статью «Народ и интеллигенция», опубликованную в 1909 году, но написанную в ноябре того же года, что и данные заметки о народном театре²¹⁴.

В другом сборнике – «В спорах о театре» – был поставлен вопрос о том, есть ли у театра своя сущность и, если есть, какова она. Статья Юлия

²¹³ Мнение Блока здесь противоположно мнению Философова, для которого язык у авторов сборника, наоборот, один, а вот идеи разные. Выход из данной дилеммы можно видеть в эволюции взглядов того же Луначарского, который в ранний период творчества тяготел к символизму, затем порвав с ним и встав на позиции социализма. См.: Павлова О.А. Эволюция идей А.В. Луначарского от театральной утопии к обоснованию соцреализма // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2013. № 12. С. 41-51.

²¹⁴ Ср.: «Если интеллигенция все более пропитывается “волею к смерти”, то народ искони носит в себе “волю к жизни”». См.: Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 327.

Исаевича Айхенвальда (1872-1928) «Отрицание театра» (произнесенная как публичная речь в 1913 году) стала своеобразным «выстрелом в ночи» (если использовать выражение А.И. Герцена) применительно к философскому осмыслению театра и в принципе к театральной среде как таковой. Спустя девять лет после выхода сборника издаётся книга Александра Рафаиловича Кугеля (1864-1928) «Утверждение театра» (1923). Она должна была выйти намного раньше и стать ответом на «отрицательные» тенденции в театральной мысли, но из-за нагрянувшей в 1914 году войны выход в свет этой книги был перенесён. Статья Айхенвальда и книга Кугеля – это символы двух главных путей в философском осмыслении театра – отрицании и утверждении театра. Как революционная тенденция вырождается при своём осуществлении в отрицание театра (например, театр умерщвлённых актёров-марионеток Г. Крэга), так и противоположная ей тенденция приводит к положительному утверждению театра как искусству актёра.

В своей статье Айхенвальд заявляет не просто о кризисе, а о смерти театра, но делает оговорку, что смерть эта не эмпирическая, а логическая, поскольку «выяснилась его [театра – *Н.Ч.*] парадоксальность, его принципиальная неоправданность»²¹⁵. Неоправданность же эта строится на предположении, что театр – это отражение, иллюстрация литературы (в частности, драмы). Однако драматическое произведение, как и любое другое литературное произведение, есть самостоятельная духовная вселенная, для постижения которой театр не нужен. Театр излишен для литературы. Но, кроме этой функции иллюстрации для литературы, театр ничего предложить не может, иначе говоря, «у театра вообще нет своей сферы, своего дома, *своей автономной сути*»²¹⁶. А раз у театра нет автономной сути, то и определённым искусством оно являться не может. Критик приходит к неутешительному для театра выводу: «Театр – ложный и незаконный вид

²¹⁵ Айхенвальд Ю.И. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 6.

²¹⁶ Там же. С. 7, курсив мой – *Н.Ч.*

искусства»²¹⁷. Театр можно сравнить с аналитическим суждением, поскольку «его сказуемое (спектакль) дает лишь то, что уже есть в подлежащем (пьеса)»²¹⁸.

Ещё одним пунктом, разоблачающим театр как искусство, является фигура актёра, артиста, который рассматривается критиком как ненужный элемент, удваивающий игру людей («мы все – исполнители, мы все – актеры»²¹⁹ [в жизни – *Н.Ч.*]) и тем самым девальвирующий смысл слова, литературы и пьесы. Литературу характеризует слово и чтение, жизнь же (а совсем не театр) характеризует игра и действие. Актёрское искусство – пустое искусство, это буквально платоновское подражание подражанию, актёр не нужен, «актёр – чужой»²²⁰. Не только против актёров поднимает меч критики Айхенвальд, он отвечает также и на возникновение в начале XX века режиссерского театра. Если актёр излишне удваивает жизнь, то режиссёр ставит свою волю, своё прочтение выше авторского текста – это, по мысли критика, поистине «преступное ограничение писательского самовластия»²²¹.

Эти провокационные мысли Айхенвальда о смерти театра – лишь результат рассмотрения его как некоторой иллюстрации для литературы (причём не всегда удачной). Если литература самостоятельна, а театр подчинён, то надо избавиться от театра. Любое подчинение театра литературе (пусть и под благородным видом выражения философского содержания художественного произведения через эмоциональное его содержание на сцене, как у Ф.Ф. Комиссаржевского²²², который в названном сборнике выступил с серьёзной критикой в адрес Айхенвальда) закономерно

²¹⁷ Там же. С. 6.

²¹⁸ Там же. С. 7.

²¹⁹ Там же. С. 10.

²²⁰ Там же. С. 13.

²²¹ Там же. С. 16.

²²² В предисловии к работе «Театральные прелюдии» (1916) Ф.Ф. Комиссаржевский объяснял задачу театра как выражение главной идеи литературного произведения: «Философское содержание художественных драматических произведений постигается через их эмоциональное содержание. И через него же рассказывается на сцене». См. *Комиссаржевский Ф.Ф. Театральные прелюдии*. М., Типо-лит. т/д. А.П. Коркин, А.В. Бейдеман и Ко, 1916. С. 8.

приводит к отрицанию театра. Даже больше, любое подчинение театра чему-либо, его зависимость также приводит к отрицанию. Не всегда только последствия так очевидны, как они очевидны в строгих и последовательных размышлениях Айхенвальда.

Однако Айхенвальд в своём анализе сути театра признает (и это признание рассматривалось критиками его концепции как многозначительная ирония), что театр, возможно, есть «не искусство, а что-то другое, – может быть, большее, искаженный осколок большего»²²³, поэтому оно и не причисляется к роду искусств, каждое из которых имеет собственные правила создания и функционирования. Театр, продолжает Айхенвальд, возможно, есть сама жизнь – несимволизируемая и невыразимая, театр «не имеет своего символа, у него нет формулы»²²⁴. Айхенвальд ссылается в том числе и на философию театра Н.Н. Евреинова, где театральность как антропологическая категория является до-эстетическим и по сути до-художественным феноменом²²⁵.

Таким образом, концепция Айхенвальда сводит театр к литературе, к Слову, к драматургическому тексту, как бы замещающему в сознании читателя само представление, которое – и здесь Айхенвальд действительно последователен в разделении мышления и бытия – осуществляется через принципиально невербальное *действие*. Но по своей натуре это действие стоит вне символа как такового. Концепция Айхенвальда, следовательно, строго логична, однако ее содержательные следствия не могли быть полностью приняты в философско-театральной среде, из-за чего и стал возможным выход сборника «В спорах о театре». В защиту театра в сборнике

²²³ Айхенвальд Ю.И. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 6.

²²⁴ Там же. С. 8.

²²⁵ Там же. С. 19. Подробнее философия театра Н. Евреинова разбирается в посвященном ему разделе.

выступили Ф.Ф. Комиссаржевский, Вл. И. Немирович-Данченко, Сергей Глаголь (С.С. Голоушев), В.Г. Сахновский, М.М. Бонч-Томашевский²²⁶.

Известный в начале XX века художественный и театральный критик Сергей Глаголь (1855-1920), в юности увлекавшийся народничеством и входивший в кружок Н.К. Михайловского, ответил на резкий выпад Айхенвальда статьей «Да здравствует театр!». В ней он сводит айхенвальдовскую критику к одному вопросу: является ли театр искусством или нет? Глаголь отвечает на данный вопрос положительно, приводя в пример преимущественно недраматические формы театра – пантомиму и танец, существующие независимо не только от драматического текста, но порой и от всякого нарратива. Но и спектакли, играющиеся по драматическому тексту, также не сводимы только к произнесению слов и реплик, воспроизведению авторских ремарок. В частности, приводит пример Глаголь, символические пьесы (например, «Балаганчик» или «Незнакомка» А.А. Блока) непонятны при чтении, но зато раскрывают свой смысл зрителю при адекватной сценической интерпретации (так, символическую природу «Балаганчика» Блока удалось наиболее адекватно изобразить режиссерскому таланту Мейерхольда). Таким образом, становится невозможным говорить о ненужности театрального воплощения драматических произведений. Тем не менее, Глаголь соглашается с общим критическим пафосом Айхенвальда по отношению к современному театру, с его критикой современного положения дел в театральном творчестве: «Театра как такового в современной драме почти не существует, и если бы Ю.И. Айхенвальд говорил о том, что театр болен, что он свернул со своей дороги и заблудился, то с ним едва ли стал бы

²²⁶ Дополняющие сборник «В спорах о театре» работы А.И. Сумбатова-Южина и Д.Н. Овсяннико-Куликовского вставлены в сборник à propos: они дополняют мнения названных авторов, но написаны не по поводу статьи Айхенвальда. Например, статья Овсяннико-Куликовского написана по поводу творчества Леонида Андреева и лишь упоминает взгляды Айхенвальда о кризисе и смерти театра, без учета которых, как справедливо отмечает Л.Н. Кен, нельзя понять творчество драматурга. См.: *Кен Л.Н. Споры о театре 1910-х гг. и «Реквием» Леонида Андреева // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 4 (21). С. 141.*

кто спорить...»²²⁷. Глаголь возлагает надежды, как и многие философы театра начала XX века, на театр будущего, который, однако, он никак не специфицирует, кроме общих слов о праздничности и непосредственности этого театра.

Статья знаменитого режиссера и теоретика театра, одного из создателей МХТ Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1858-1943) «Искусство театра» открывается признанием, что в статье Айхенвальда о смерти театра есть много справедливых замечаний. Однако, как и остальные участники сборника, Немирович-Данченко находит оправдание театру в разделении двух типов актёров – актёры-иллюстраторы и актёры-творцы. Можно предположить, что выдвигавшиеся в философии театра начала 1920-х гг. классификации актерской игры (Ф.А. Степун, С.Д. Кржижановский) опирались в том числе и на данную классификацию знаменитого режиссера. По всей видимости, интерес философов к подобным классификациям актерского искусства одним из своих источников имел разрабатывавшиеся в то время актерские системы (К.С. Станиславский, М.А. Чехов, В.Э. Мейерхольд, Е.Б. Вахтангов, А.И. Таиров)²²⁸. В статье Немировича-Данченко в общих чертах проговаривается основное положение актерской системы Станиславского (оформленной в виде книги «Работа актера над собой» лишь в 1938 году) – *психологизм* актерской игры. Так, Немирович-Данченко, различая игру актера-творца от игры актера-иллюстратора, писал о том, что подлинные творцы в актерском искусстве сосредотачивают свое внимание не на словах пьесы, а на том, что «лежит за этими словами или,

²²⁷ Глаголь Сергей. Да здравствует театр! // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 31.

²²⁸ Наиболее полно обзор актерских систем XX века представлен в коллективной монографии: Русское актерское искусство XX века. СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. В этой монографии, помимо прочего, представлены статьи об актерских системах К.С. Станиславского, М.А. Чехова, В.Э. Мейерхольда, А.И. Таирова, Е.Б. Вахтангова: *Кречетова Р.П.* Великая театральная иллюзия: работа Станиславского над «системой» как повод для некоторых размышлений // Там же. С. 22-80; *Песочинский Н.В.* Актер в театре В.Э. Мейерхольда // Там же. С. 81-170; *Сбоева С.Г.* Актер в театре А.Я. Таирова // Там же. С. 259-362; *Соколова Е.В.* Актер в театре Е.Б. Вахтангова // Там же. С. 363-409; *Кириллов А.А.* Театр Михаила Чехова // Там же. С. 410-462.

вернее сказать, в подкладке этих слов, на самих переживаниях, соответствующей им мимике и интонации той или иной реплики. О самых словах пока никто еще и не думает»²²⁹. В другом месте указанной статьи режиссер уже отчетливо разделяет «сферы влияния» автора пьесы и актера в театре: «Актер-творец, он обладает настолько сильной интуицией жизни и психологии, что вносит во всякое свое создание свою собственную личность, автор же только устанавливает известную точку зрения, особое чувство жизни, и это служит для актера руководящим началом в его собственных исканиях»²³⁰.

В статье «Игра и спектакль (Возражение)» Василия Григорьевича Сахновского (1886-1945), театроведа, философа по образованию (Фрайбургский университет), «философствующего о театре» (как его назвал В.В. Иванов)²³¹, активного участника Театральной секции ГАХН, высказывается позиция, также противостоящая айхенвальдовским нападкам на театр. Пожалуй, основным пунктом критики Сахновского является указание на умозрительный, отвлечённый характер размышлений Айхенвальда, который, по его мнению, «живого искусства театра не видит», а потому «пишет не о том, что есть»²³². Однако такие выводы о ненужности театра следуют из общего непонимания особой специфики театрального творчества и конкретного его создателя – актёра. Актёр работает с самим собой (душой и телом) как с некоторым материалом – как с глиной, из которой, подобно Пигмалиону, творит необходимый ему образ. Почувствовать оригинальность и тонкость актёрского искусства дано не каждому, считает Сахновский, отсюда и постоянный соблазн объявить театр

²²⁹ Немирович-Данченко В.И. Искусство театра // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 47.

²³⁰ Там же. С. 49.

²³¹ Неизвестный театральный манифест. Сахновский В.Г. Театральное скитальчество. Публ., вступит. статья и коммент. В.В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 4. М.: «Индрик», 2009. С. 182.

²³² Сахновский В. Игра и спектакль (Возражение) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 65.

кривляньем, а актёра – клоуном или иллюстратором. Он заключает: «Нам легче отвергнуть театр как лжеискусство, признать в нём грубость большую, чем в каком-либо из других искусств, потому что искусство актёров творит жизнь на сцене теми же средствами, какими мы играем драму в жизни»²³³. Взгляд обывателя на театр (а именно таковой взгляд на театр у Айхенвальда, по мнению Сахновского) – это замыленный взгляд, неспособный опознать то преобразование действительности, которого достигает театр за счёт актёрской игры и к которому сам актёр приобщается в игровом процессе. Сахновский заключает, что именно анализа актёрской игры нет у Айхенвальда, но ведь именно игра актёра и есть «основа театра»²³⁴. Закольцовывая свою статью, мыслитель вновь настаивает на абстрактности и безосновательности нападок Айхенвальда, поскольку даже подступиться в своих размышлениях к сути театра, его сердцевине, знаменитому критику не удалось.

Статья Федора Федоровича Комиссаржевского (1882-1954) «Писатель и актер (Мысли)» также преисполнена критикой по поводу позиции Айхенвальда и является, пожалуй, наиболее аналитической и аргументированной в сборнике. Комиссаржевский выделяет три основных довода, на которые ссылается «отрицатель» театра Айхенвальд: 1) театр подделывает жизнь, копирует ее; 2) искусство – свободно, театр же привязан к литературному материалу; 3) актер лишь материализует (иллюстрирует) слова пьесы. Для каждого аргумента Комиссаржевский приводит собственные контраргументы, ставшие впоследствии основой теоретического содержания книги «Театральные прелюдии» (1916), обобщившей ранний театральный опыт режиссера²³⁵.

Во-первых, театр занимается не копированием жизни, а «лишь воспроизведением со строгим отбором самого типичного для внутренней характеристики действующих на сцене и выражением философского смысла

²³³ Там же. С. 68.

²³⁴ Там же. С. 72.

²³⁵ *Комиссаржевский Ф.Ф.* Театральные прелюдии. М., Типо-лит. т/д. А.П. Коркин, А.В. Бейдемман и Ко, 1916.

всей пьесы»²³⁶. Во-вторых, театр не сводим к литературе в силу своего принципиально иного способа функционирования, обязательно предполагающего живое действие на сцене – и не только действие, но и паузы, интонации, обстановку. К тому же, в истории театра были периоды, когда фиксированное в тексте слово не играло значимой роли во время спектакля – тогда расцветала на сцене импровизация – например, в эпоху *commedia dell'arte*²³⁷. Традиция *commedia dell'arte* продолжалась и в эпоху европейского и русского модернизма: в Европе – наиболее ярко в постановках Г. Крэга, в России – в некоторых постановках В. Мейерхольда²³⁸, Н. Евреинова²³⁹, А. Таирова²⁴⁰, Е. Вахтангова²⁴¹. Наконец, в-третьих, анализируя ощущения актера при выражении художественного образа, Комиссаржевский выдвигает формулу развития душевных состояний актера: 1) ритмическое состояние; 2) произвольное движение; 3) произвольный звук; 4) мысль; 5) слово. Из данной схемы развития душевных состояний вытекает вывод, что слову предшествуют четыре стадии выражения, каждая из которых вполне независима от слова. Комиссаржевский приходит к закономерному выводу: «Главным орудием актера является движение и звук, – иначе говоря, мимическая часть роли (под мимикой я подразумеваю движение не только лица, но и всего тела) и часть звуковая, не словесная, не зависящая от автора, а исключительно от силы душевных потрясений актера»²⁴². В качестве примера невербального воздействия актерской игры и, что важнее, понимания публикой содержания

²³⁶ Комиссаржевский Ф.Ф. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 58.

²³⁷ Duchartre P.L. The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes. New York: Dover Publications, 1966. P. 30-40.

²³⁸ Rudlin J. *Commedia dell'Arte : An Actor's Handbook*. London, New York: Routledge, 1994. P. 167-176.

²³⁹ Симонова-Парман О. Странствующие маски: Итальянская комедия дель арте в русской культуре. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. С. 146-152.

²⁴⁰ Там же. С. 152-153.

²⁴¹ Там же. С. 159-184.

²⁴² Комиссаржевский Ф.Ф. Писатель и актер (Мысли) // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 62-63.

роли и переживаний героя при непонимании языка, на котором ведутся диалоги, Комиссаржевский приводит игру своей сестры В.Ф. Комиссаржевской во время гастролей в Нью-Йорке, поскольку «в игре Комиссаржевской всегда и главным образом зритель-слушатель ощущал то, что под текстом»²⁴³.

Михаил Михайлович Бонч-Томашевский (1887-1939) в статье «Смерть или бессмертие?» во многом повторяет аргументацию предшествующих авторов. Отмечая, что разговор о смерти театра непосредственно связан с театральными исканиями начала XX века и конкретно с понятием «революция театра», а также с представлениями о синтезе искусств²⁴⁴, он разделяет два возможных способа взаимодействия с жизнью в искусстве – ее отображение и ее преображение. Отображением жизни ведает ремесло, которое может быть и творческим (фотография); преображением же жизни, под которым понимается создание «призрачной» жизни, ведает сфера искусства²⁴⁵. Подробно разбирая многие возможные варианты взаимодействия театра с другими искусствами (живопись, музыка, литература и др.), Бонч-Томашевский показывает несостоятельность редукции театра к ним и его независимость от них. Эта независимость базируется на том, что в театре главным смыслообразующим моментом является действие: «Единственно, без чего театр невозможен – это без действия»²⁴⁶. Даже актер не является необходимым условием для театра, поскольку в истории можно обнаружить примеры театра без актера (японский театр *но*).

²⁴³ Там же. С. 64.

²⁴⁴ Общий социально-политический контекст идеи синтеза искусств в русской театральной среде начала XX века подробно разобран А.С. Никифоровой. См.: *Никифорова А.С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX-XX вв.: дис. ... канд. филос. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. М., 2016. С. 102-114.*

²⁴⁵ *Бонч-Томашевский М.М. Смерть или бессмертие? // В спорах о театре: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 74.*

²⁴⁶ Там же. С. 88.

Интересным представляется анализ Бонч-Томашевским взаимодействия (а точнее – вековой борьбы) христианской церкви с театром, в чем автор видит одну из причин закабаления и упадка театрального искусства (позднее эти идеи подхватит Г.К. Крыжицкий). Как и предыдущие авторы, Бонч-Томашевский согласен с общей оценкой Айхенвальдом тогдашней ситуации в театральном искусстве, но их понимание искусства сильно разнится. Если для Айхенвальда искусство должно быть вечным (как литературное произведение), то Бонч-Томашевский предлагает другую линию разделения – искусство создает новую, «призрачную» реальность, и эта реальность может ускользать очень быстро, но это не значит, что она не принадлежит сфере искусства. Таковым оказывается и искусство театра, где действие всегда обречено на исчезновение.

Как было сказано, статья «К вопросу о задачах театра» Дмитрия Николаевича Овсяннико-Куликовского (1853-1920), известного литературоведа и публициста императорской России, автора трехтомной «Истории русской интеллигенции» (1906-1911), не имеет прямого отношения к обсуждаемой статье Айхенвальда. В ней анализируются позиция писателя Л.Н. Андреева по вопросу о сущности театра как искусства, о состоянии театра в начале XX века, а также его теоретические прогнозы касательно «театра будущего». Имеет смысл подробнее остановиться на взглядах Андреева, так как его философия театра, подчеркивавшая особую роль психологизма в театре, очень близка режиссерской системе К.С. Станиславского, и возникала как ответ и реакция на деятельность режиссера, с которым Андрееву пришлось сотрудничать при постановке его пьесы «Жизнь Человека» на сцене МХТ в 1907 году.

Философия театра Леонида Андреева (1871-1919) представлена в двух «Письмах о театре» (1912-1913). Они представляют собой размышления о современном состоянии театра, о зарождающемся кинематографе («кинемо»)

и перспективах и развитии нового театра. Для Андреева основанием нового театра должна стать совсем другая концепция и драматургии, и исполнительского мастерства – панпсихизм. Если основанием старого театра было притворство, нарочитая игра, зрелище, то новый театр должен быть театром психологическим, душевным, театром переживания. Должно поменяться само содержание театра: вместо балаганных представлений-действий с бесконечно сменяющимися событиями должен настать театр, исследующий человека и душу как главное его богатство.

В театральном панпсихизме Андреева главным понятием очевидным образом оказывается «психе», «душа», под которой понимается и душа мира (*anima mundi*), и конкретные души людей, и душа, разлитая по всему сущему, как в неоплатонизме. Оттого даже «вещи не есть вещи, а рассеянные мысли и ощущения единой души»²⁴⁷. В театральной практике своего времени Андреев видит только несколько примеров такого психологического театра – это постановки Московским Художественным театром пьес А.П. Чехова и романов Ф.М. Достоевского. В них все оказывается одушевлено, панпсихично: «Одушевлённое время, одушевлённые вещи, одушевлённые люди – вот в чём тайна очарования чеховских пьес, доселе не сходящих с репертуара Художественного театра»²⁴⁸.

Главным принципом драматургии как искусства письма Андреев объявляет переживание, исследование тайников души. Психологизм оказывается принципом исследования подлинной реальности. Недаром Достоевский писал в «Дневнике писателя», что он не психолог, а реалист в высшем смысле, ведь исследует глубины человеческой души²⁴⁹. Для Андреева, однако, в русской литературе «реалистами» в таком смысле слова оказываются ещё и Л. Толстой с Чеховым. Толстой одушевляет тело, а Чехов

²⁴⁷ Андреев Л.Н. Собрание сочинений в 6 т. Т.6. М.: Художественная литература, 1996. С. 526.

²⁴⁸ Там же. С. 527.

²⁴⁹ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 27. Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1984. С. 65.

одушевляет вообще всё, творя при этом из ничего, выражаясь словами Льва Шестова²⁵⁰.

В основе актёрского искусства должно лежать переживание, а не игра. Старый театр, согласно Андрееву, возвёл в качестве идолов притворство и маску. Они, в свою очередь, не дают поверить зрителю в подлинность изображаемого на сцене. Андреев, в отличие от некоторых других театральных деятелей Серебряного века (например, Н. Евреинов), игру рассматривает не как образующий принцип жизни, а как забавную подделку, которой можно иногда увлечься, но не навсегда и не всерьёз. Психологический театр требует иного – он требует правды – правды изображения, правды переживания. Актёр на сцене такого театра не играет, не притворяется, он «переживает, творит, изображает – всё, что угодно, но только не играет»²⁵¹. Приход кинематографа уничтожит необходимость в обычном старом театре: играть будут только там. Кинематограф овладеет жаждой приключений, его стезей станет изображение внешних событий.

Игра для Андреева не есть, однако, что-то совершенно негативное. Вне стен театра, в обычной жизни, играть даже здорово. Только нужно самому играть, а не отчуждаться от этой невинной забавы, приходя в театр и наблюдая за игрой других. Театр игры должен избавиться от зрителя как такового, иначе «он становится насмешкой и оскорблением»²⁵². Зритель должен быть вовлечён в процесс игры, тогда и всё действие будет иметь смысл. Это первая линия, по которой должен «исчезнуть» зритель.

Вторая линия связана с новым театром. В психологическом театре душа зрителя (или читателя) приобщается к происходящему в пьесе или романе, то есть сама переживает то, что происходит в душе героев: «Главным и царственным свойством всякого крупного психологического произведения

²⁵⁰ Шестов Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // Шестов Л. Избранное: В 2-х ч. Ч. 2. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 20-52.

²⁵¹ Андреев Л.Н. Собрание сочинений в 6 т. Т.6. М.: Художественная литература, 1996. С. 530.

²⁵² Там же. С. 551.

является то, что изображаемое целиком поглощает собою воспринимающего, совершает почти физическое чудо, поглощение одного “я” другим – личностью автора и его героев»²⁵³. Наверное, не поглощение имел в виду Андреев (ведь поглощение подразумевает уничтожение), а скорее сотворчество, сопереживание, или же, словами Станиславского, перевоплощение, которое позволяет и глубоко воспринимать произведение, и сохранять определённую дистанцию по отношению к нему. Поэтому о поглощении можно говорить только в процессе восприятия произведения, когда на месте мыслей и переживаний одного субъекта – мысли и переживания другого субъекта/героя.

Интересной представляется критика на страницах журнала «Театр и искусство» этих идей Андреева А.Р. Кугелем. В частности, Кугель иронизирует по поводу одушевлённых вещей у Чехова, приводя в пример роман Э. Золя «Чрево Парижа»: «...все эти сосиски, колбасы и копчёные окорока “золаичны” совершенно так же, как ибсеничны фьорды, очеховлена русская деревня или провинция в “Дяде Ване” и “Трёх сёстрах”»²⁵⁴. Суть критики Кугеля в том, что панпсихизм Андреева служит слабым доводом о переходе к якобы новому театру. Каждый драматург и писатель одушевляет то, что выходит из-под его пера, касается ли дело приключений тела или жизни души. Кугель приходит к выводу, что Андреев «театра не любит и театр отвергает», поскольку отвергает главное в театре – актёрскую игру. Андреев был в первую очередь писателем и драматургом, а потому смотрел на театр сквозь очки литературы (или даже – литературности), возможно, не до конца прочувствовав разницу между искусством слова и искусством сцены.

Если говорить в целом про концепцию театра Андреева, то она, несмотря на символизм некоторых его произведений (например, той же «Жизни Человека») и многочисленные явные и скрытые отсылки к модному

²⁵³ Там же. С. 554.

²⁵⁴ Кугель А.Р. [Ното новус]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 18.

тогда символизму и концепции театра-храма, вряд ли может быть причислена к символистской эстетике (Вяч. Иванов, М. Волошин, Ф. Сологуб, Андрей Белый, А. Блок, Эллис, Г.И. Чулков). Писатель видел недостаток такой «теургической» эстетики в малой роли психологизма и приспособленности символической онтологии скорее к выражению идей, чем к выражению переживаний (Кугель, однако, опроверг и это положение Андреева, приведя в пример героев «психолога-реалиста» Достоевского, «заражённых» идеями). В среде символистов также не принимали Андреева за своего идейного сторонника. Так, М. Волошин в статье 1907 года «Леонид Андреев и Феодор Сологуб» заключал: «Не менее ошибаются и те, которые считают Андреева символистом. Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира»²⁵⁵. Андреев, по мнению Волошина, такой способности к провидению не обладал и был типичным представителем реализма и подражателем Достоевского. Более подробно непричастность Андреева к символистам обсуждается в работе Е.В. Булышевой «“Театр панпсихизма” Леонида Андреева»²⁵⁶. В этой же работе Булышевой дан более широкий анализ концепции театра у Андреева, однако в рамках данного диссертационного исследования нет нужды углубляться в эту тему. Важным было показать лишь необходимость учитывать философию театра Андреева при анализе концепций театра в русской философии 1910-1920-х гг., а также его непосредственный творческий диалог со Станиславским и некоторую тенденцию к отрицанию театра в силу литературоцентричности его позиции.

²⁵⁵ Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 445.

²⁵⁶ Например: «Андреев не разделяет их [символистов – Н.Ч.] веры в “магическое преобразование человека и онтологическое преобразование жизни при помощи искусства”, но и не подвергает прямой критике их театральные представления». См.: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева: дис. ... канд. Искусствоведения / Рос. гос. институт сценических искусств. СПб., 2016. С. 22.

Книга А.Р. Кугеля «Утверждение театра» была ответом не только отрицателю театра Айхенвальду, но и всем остальным «революционерам», недаром в одном из очерков, составивших книгу, он говорит о себе как о реакционере: «Меня окрестили “реакционером в искусстве” за то, что я с большим сомнением, а часто и с нескрываемым недоброжелательством, отношусь ко всякого рода легкомысленным опытам в области театра и не вижу толка (а вижу скорее вред) в большей части так называемых “исканий”. Пожалуй, если презрение к снобизму есть признак реакционерства, то я – реакционер»²⁵⁷. За что же нарекли Кугеля реакционером? За то, что он последовательно отвергает все формы неавтономности театра. Его позиция – «законы театра суть законы актёра». В «Утверждении театра» Кугель отклоняет и театр единой воли Сологуба, и «литературный» театр, и режиссёрский театр, и декорационный театр, и театр-зрелище. Даже концепцию Евреинова Кугель не приемлет, поскольку декларируемая первым тотальность театральности оборачивается в итоге её отсутствием: «Если всякая иллюзия – театр, то можно остановиться на любой иллюзии, назвав её театральной. Если всякий материал – театральный материал – то нет права театра на собственный материал и т.д. Если театр всё, то с одинаковым основанием можно сказать, что театр – ничего»²⁵⁸. Кугель заявляет, что если в театре и можно говорить о единой воле, то этой волей должна быть воля актёра, поскольку именно актёрское начало отличает театр от всех остальных искусств. В этом и заключается утверждение театра как автономного вида искусства: «Утверждая театр, мы *освобождаем* его, таким образом, от *зависимого, подчинённого* состояния»²⁵⁹.

²⁵⁷ Кугель А.Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журн. «Театр и искусство», 1923. С. 81.

²⁵⁸ Там же. С. 8.

²⁵⁹ Там же. С. 28, курсив мой – Н.Ч.

ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА В РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ

§1. Лик, лицо и личина в театре (П.А. Флоренский)

Но вы, которым светит Лик,
Не возвращайтесь в ночь Личины.

Вяч. Иванов

Эпиграф из стихотворения Вячеслава Иванова «Демоны маскарада» 1914 года, посвященного Ф.А. Степуну, взят не случайно, поскольку зачастую для более полного понимания философской концепции какого-либо автора нужно обратиться не только к тем темам и вопросам, которые выходят на первый план в его трудах, но и к тем темам, которые составляют скрытый план мышления или даже упоминаются *à propos*. Эти побочные темы могут рассматриваться и как продолжение главной интуиции, и как самостоятельные мотивы мышления. Павел Александрович Флоренский, как человек колоссальных знаний, затрагивал не только религиозно-философские проблемы, но и искусствоведческие, и — более конкретно — театральные. Интересным поэтому представляется рассмотреть его творчество с этой точки зрения и в общем контексте Серебряного века²⁶⁰. Для этого необходимо проблематизировать его позицию по отношению к театру за счёт представления альтернативных точек зрения, бытовавших в то время, поскольку любая контекстуализация нужна для того, чтобы избежать односторонности и некритического следования выбранной позиции или идеологии.

Зададимся вопросом: что является главными составляющими того контекста, в котором Флоренский писал о театре? Во-первых,

²⁶⁰ Первые подходы к данной теме осуществлены в работах П.А. Руднева и А.С. Никифоровой. См.: *Руднев П.А.* Театральная доктрина о. Павла Флоренского. Наброски к теме // *Петербургский театальный журнал*. 2016. № 1 (83). С. 82-88; *Никифорова А.С.* Идея театральности в трактовке П.А. Флоренского // *Философские опыты. Человек, общество, образование*. Выпуск 13: Сборник научных трудов. М.: Издатель Воробьев А.В., 2023. С. 137-146.

общекультурная ситуация упадка христианской цивилизации (что в философии Ф. Ницше получило название «смерть Бога»). Во-вторых, это идея синтеза искусств, восходящая к Р. Вагнеру. В-третьих, это споры о сущности театра, где в огромном количестве мнений выделяются два основных полюса — это «утверждение» театра и его «отрицание». Два последних фактора являются прямыми следствиями более масштабного события — так называемого «кризиса театра». Отголоски или прямые указания на эти факторы встречаются и у Флоренского.

В качестве важного замечания стоит сказать, что у Флоренского нет произведений, всецело посвящённых театру и, что самое важное, специфике театра. Это можно объяснять различными причинами, например, какими-то биографическими моментами (в частности, увлечённость Флоренского естествознанием или понятное отсутствие театральной жизни в Троице-Сергиевой Лавре). Однако кое-что в его творчестве о театре сказано. Как правило, это отдельные отрывки и мысли в посвящённых какой-то другой тематике работах. Так, размышления о театре можно найти в «Иконостасе» (1922), в «Обратной перспективе» (1919), в «Храмовом действе как синтезе искусств» (1918), «Гамлете» (1905) и более специфических статьях и набросках, а именно «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» (1919), отрывок «О золотом сечении античных трагедий» и неопубликованное при жизни предисловие к книге художницы Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (1924).

Обратимся к первой по времени статье Флоренского, затрагивающей театральную тематику, – статье «Гамлет». Однако, как было сказано, о самом театре здесь почти не говорится, а говорится о том, что волновало не только Флоренского и что сделало фигуру Гамлета определяющей для начала XX века в России — имеется в виду некоторый перелом, слом, изменение мировоззрений. Кроме Флоренского, об этом писали, например, и

Л. Шестов²⁶¹ (в ницшеанском ключе), и Л.С. Выготский²⁶². Выготский, как подчеркивает П.Г. Щедровицкий, отмечает, что «Гамлет является художественным отражением эпохи грандиозного перелома. В такие эпохи люди самой действительностью ставятся в положение, когда вопросы их личной судьбы невольно связываются с закономерностями жизни в целом. Они хотят понять причины того, почему те или иные начала одерживают победу или, наоборот, погибают»²⁶³. Начало XX века было таким переломом и в политическом плане, и в мировоззренческом. Флоренского переход к атеизму явно не устраивал, поэтому в своей интерпретации Гамлета он сначала использует литературоведческий анализ двусторонности (или, как позднее бы сказал М.М. Бахтин, — диалогичности) героя, замечает его неопределённость в самих словах, затем в поступках, далее — в сознании героя, а затем делается метафизический скачок из сознания героя в область философии истории, где неопределённость Гамлета-героя становится неопределённостью субъекта в истории — и шире — борьбой языческого сознания и культуры с христианским сознанием и культурой. Двусмысленность Гамлета Флоренский интерпретирует как «две ипостаси его, две личины, две маски»²⁶⁴. Примечательно, что в 1905 году слова «ипостась» и «маска» Флоренским используются как синонимы, что после 1911 года представить уже невозможно. Трагизм и пьесы У. Шекспира, и сознания Гамлета, и перехода человечества от язычества к христианству «состоит в борьбе двух правд». Как заключает Флоренский, «...теомахия — вот истинное содержание «Гамлета» и его нутряное, глубинное действие»²⁶⁵.

²⁶¹ Здесь необходимо упомянуть как первую книгу Льва Шестова «Шекспир и его критик Брандес», так и предшествовавшую ей статью «Георг Брандес о Гамлете». См.: *Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес*. СПб.: тип. А.М. Менделевича, 1898; *Шестов Л. Георг Брандес о Гамлете* // Киевское слово. 1895. № 2855. 22 дек. С. 2-3.

²⁶² *Выготский Л.С.* Полное собрание сочинений в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр. М.: Левъ, 2015. С. 77-304.

²⁶³ Цит. по: *Щедровицкий П.Г.* «Трагедия о Гамлете, принце Датском» Л.С. Выготского // Вопросы методологии. 1991. № 4. С. 88.

²⁶⁴ *Флоренский П.А.* Сочинения. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1994. С. 265.

²⁶⁵ Там же. С. 269.

Здесь закономерно было бы перейти к работе «Иконостас», где тема театра, или, точнее говоря, драматургического произведения, побочным образом рассматривается. Следует остановиться на двух моментах, важных для понимания театрального учения Флоренского, — это, во-первых, сновидение и, во-вторых, концептуальное различие лица, личины и лика²⁶⁶.

По мысли Флоренского, сновидение подобно «...превосходной драме, в которой конец приходит потому, что вызрели все подготовлявшие его события, и было бы нарушением смысла и цельности всей драмы, если бы развязки не произошло»²⁶⁷. Развязка в сновидении и в драме определяется телеологическим характером обоих. Сон есть «граница утончения здешнего и оплотнения тамошнего»²⁶⁸, но встаёт вопрос — можно ли то же самое сказать про драму? Флоренский отвечает положительно. По его мнению, «в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний»²⁶⁹. Затем происходит нисхождение и облачение истин горнего мира в символы. Однако Флоренский говорит здесь о драме как литературном произведении, но не о живом воплощении драмы на сцене. Поэтому здесь разумным представляется вспомнить философию театра М. Волошина, общавшегося с Флоренским. Стоит сказать, что главной идеей театральной эстетики Волошина является идея театра как сновидения. Эту идею он высказывает в многочисленных статьях, особенно важны две: «Театр — сонное видение» (1906) и «Театр как сновидение» (1912-1913). Основной механизм рассуждения Волошина — это признание аполлонического и дионисийского начал в театре, которые дополняются зрительским сновидением, синтезирующим противоборствующие силы. Это

²⁶⁶ В данной работе, как пишет немецкий филолог Р. Гольдт, Флоренский осуществляет «наиболее разнообразное религиозно-философское осмысление маски, лица и лика». См.: *Гольдт Р. Демоны маскарада. Проблематика маски, лика и личности в творчестве Федора Степуна и Вячеслава Иванова* // Федор Августович Степун. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 185.

²⁶⁷ *Флоренский П.А. Иконостас. Избранные работы по искусству*. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 10.

²⁶⁸ Там же. С. 17.

²⁶⁹ Там же. С. 18.

значит, что на театральной сцене, как пишет Волошин, «реальны только знаки вещей, а внешние формы их не имеют в этом мире значения»²⁷⁰. Иными словами, «на сцене реальны не вещи, а идеи вещей»²⁷¹. Смысл идеи театра-сновидения в том, что зритель своим творческим субъективным актом наполняет сценические действия смыслом (или же не наполняет и тогда, подобно Наташе Ростовской в «Войне и мире», видит вместо театра кривляния актёров и скудоумие автора). Если у Флоренского сон и драма телеологичны, то у Волошина сон и театр — логичны. Он пишет: «Для сна есть особая логика, совершенно отличная от логики нашего дневного сознания, но тем не менее вполне строгая и согласная с какими-то основными, но малоизвестными нам свойствами нашего мозга. И эта логика сна тождественна с логикой сцены»²⁷².

Что касается различия лица, личины и лика, то можно сказать, что это различные ступени осуществления онтологической реальности, хотя, строго говоря, реален, по Флоренскому, только лик. Лицо — это грань между ликом и личиной. Для понимания отношения Флоренского к театру важным здесь оказывается именно понятие личины или маски, которые используются им как синонимы. Личина пуста внутри, она выдаёт себя за то, чем не является на самом деле, говоря языком Ж. Бодрийяра, она - чистый симулякр. Маска, как пишет Флоренский, — это «мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса»²⁷³. О подобном же пережитом «ужасе» писал и В.В. Розанов в статье «Актёр» (1909), описывая словами «Как это странно! Как это страшно!»²⁷⁴ свои впечатления от пребывания в гримёрной и переодевания знакомого актёра. В этой же статье Розанов так характеризовал актёров: «Тут страшное дело.

²⁷⁰ Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 353.

²⁷¹ Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 7.

²⁷² Там же. С. 8.

²⁷³ Флоренский П.А. Иконостас. Избранные работы по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 29.

²⁷⁴ Цит. по: Руднев П.А. Театральные взгляды Василия Розанова. М.: Аграф, 2003. С. 335.

Актёр — страшный человек, страшное существо»; «Это вполне дьявольская вещь, и существо актёра глубоко дьявольское»; «Мёртвая вобла. Пустое «нет». Лица нет. Человека нет. Вовсе ничего нет, только видимость. Страшная видимость человека, когда человека вовсе нет!»²⁷⁵; «Фу, обезьяна²⁷⁶: если ты не можешь быть человеком, лучше умри!»²⁷⁷. В какой-то мере эта позиция Розанова является радикальным продолжением мысли Флоренского о личине и вообще раннехристианской традиции отношения к театру, восходящей к трактату Тертуллиана «De spectaculis» («О зрелищах»). Недаром критик А.Р. Кугель в ответ на статью Розанова писал, что подобный взгляд ведёт к кострам инквизиции. И тот же Кугель пытался оправдать актёра как художника: «Всякий художник — в известном смысле актёр, долженствующий надевать на себя личину, пробовать себя — не иного кого — на разные лады, ставить себя в разные положения, рядить себя в разные одежды для того, чтобы постигать жизнь и её течение»²⁷⁸. Кроме того, использование слов «маска» и «личина» Флоренским как синонимов тоже спорно. В частности, режиссёр и философ театра Н.Н. Евреинов в статье «Тайна чёрной полумаски» (1923) подвергает критике употребление слова «маска», которое этимологически означает только «чёрное пятно». Вместо понятия «маска» необходимо использовать понятие «личина»²⁷⁹. Иначе говоря, маска отвечает за хтонические силы, где подлинного преображения нет, а есть низ-вержение, исчезновение любой личины. Торжество же личины (prosopoeion, persona) — это итог индивидуальной театральности и преображения. Такое различие маски и личины снимает с творчества (в том числе и театрального) дьявольскую окраску.

²⁷⁵ Там же. С. 338.

²⁷⁶ Примечательно, что близкий Флоренскому А.Ф. Лосев в рассказе «Театрал» начала 1930-х годов также обыгрывает «обезьянью» тему, рисуя нравственное падение людей, признавших власть фаллоса, т.е. чувственного начала. Данный рассказ разбирается в соответствующем разделе данного диссертационного исследования.

²⁷⁷ Там же. С. 337.

²⁷⁸ Там же. С. 347.

²⁷⁹ Евреинов Н.Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. М.: Ессе Ното, Логос-альтера, 2004. С. 72.

Однако в «Обратной перспективе» Флоренский как раз и писал об этом разрыве между религией и театром. Связывая появление перспективы с античными театральными представлениями и возрождение её в эпоху Ренессанса, он замечал: «Когда безусловность теоцентризма заподозривается, и наряду с музыкой сфер звучит музыка земли (разумею «землю» в смысле самоутверждения человеческого «я»), тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей — подобия и призраки, на место теургии — иллюзионистическое искусство, на место божественного действия — театр»²⁸⁰. Классифицируя виды искусств в своих лекциях «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях», Флоренский подчеркивает «низший» характер театрального искусства, поскольку, словами А.С. Никифоровой, «он обладает чувственной природой, конкретностью формы и механистичностью соединения»²⁸¹.

Как видно, вопрос о сценографии даёт повод Флоренскому снова заговорить о борьбе мировоззрений и в какой-то мере цивилизаций, видя в театре — идеал язычества, а в «божественном действе», то есть литургии — идеал христианства, который, однако, в «Храмовом действе как синтезе искусств» Флоренский возводит к античной трагедии. Кроме того, Флоренский в «Храмовом действе» прямо называет литургию музыкальной драмой, представляя как бы православный проект универсального произведения искусства по Вагнеру. Однако, как верно отмечает С.В. Стахорский, «Флоренский видел в искусстве теургию и в эстетическом переживании выдвигал на первый план духовное преображение»²⁸².

²⁸⁰ Флоренский П.А. Иконостас. Избранные работы по искусству. СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. С. 212.

²⁸¹ Никифорова А.С. Идея театральности в трактовке П.А. Флоренского // Философские опыты. Человек, общество, образование. Выпуск 13: Сборник научных трудов. М.: Издатель Воробьев А.В., 2023. С. 142.

²⁸² Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 370.

Наиболее проникновенной и, как представляется, наиболее глубокой в плане понимания театра работой Флоренского является письмо к Н.Я. Симонович-Ефимовой, которое должно было стать предисловием к её книге 1925 года «Записки петрушечника»²⁸³. И, возможно, из-за некоторой «детскости» обсуждаемого предмета — кукольного театра — Флоренский сбавляет религиозный пафос и переходит на приземлённый язык. Главная идея Флоренского состоит в том, что через куклу (как некоторый символ, соединяющий конкретно-чувственное с идейно-духовным) до зрителей доносится, словами М. Пруста, голос «утраченного времени», точнее, голос детства. И этот звук напоминает о той реальности, которую мы переживаем в детстве как «изначальную близость со всем бытием, когда мы приникали ещё к жизни природы»²⁸⁴, и эта реальность для Флоренского — реальность Бога, «идеал бытия, подобие райского сада Эдема, открывшегося в сознании посредством искусства как недостижимая прекрасная мечта, манящее видение ушедшего детства, когда душе ведома была еще безмятежность и безгрешность, чувство причастности ко всему живому, уверенность в крепости и вечности мира»²⁸⁵. Таков метафизический смысл кукольного театра. Стоит заметить, что и сами супруги Ефимовы вкладывали похожий смысл в свои кукольные представления для детей и взрослых. Как передавал их идеи художник Н.Д. Бартрам, «кукольный театр – пародия на театр людей, как его всегда понимали, у него свои законы, более незыблемые, чем в театре живых артистов, и ему незачем подражать людям»²⁸⁶. В историческом же плане супругам Ефимовым в своих постановках удалось, как пишет

²⁸³ Симонович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М., Л.: Гос. изд-во, 1925.

²⁸⁴ Флоренский П.А. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 535.

²⁸⁵ Ковычева Е.И. П.А. Флоренский о духовном смысле искусства на примере представления театра кукол И.С. и Н.Я. Ефимовых // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2012. № 2. С. 68.

²⁸⁶ Цит. по: Театр художников. И.С. Ефимов. Н.Я. Симонович-Ефимова. М.: Русский Миръ, 2023. С. 254.

Флоренский, «преодолеть кризис театра, около которого толчется наше время, и ввести театр в общенародную жизнь»²⁸⁷.

Интересно, однако, что Флоренский при рассмотрении кукольного театра не обращает внимание на очевидную связь одного из главных персонажей кукольного театра, Петрушки, с его европейскими «родственниками» – итальянским Пульчинеллой, английским Панчем, немецким Гансвурстом. «Родословную» Петрушки изучал другой философ, специализировавшийся на вопросах метафизики пола, ученик основателя психологии В. Вундта, Иосиф Григорьевич Ашкинази (1880-1939), писавший в честь вагнеровского Зигфрида под именем «Зигфрид Ашкинази». Его перу принадлежит статья «Бессмертный Петрушка» (1914), опубликованная в «Ежегоднике императорских театров», где Ашкинази подчеркивает, что тот Петрушка, образ которого обычно изображают на сцене детских кукольных театров, не имеет никакого отношения к тому реальному Петрушке, что является прямым «родственником» Пульчинеллы, Панча и Гансвурста, его образ подается чрезвычайно упрощенно: «...У нынешнего Петрушки отнято множество драгоценных черт, встречающихся в простонародном ярмарочном театре. Он значительно смягчен, упрощен и вылощен, язык его потерял былую меткость и красочность и в шутовских монологах нет уже прежней бесшабашной веселости»²⁸⁸. Однако даже не в этом состоит неполнота рассмотрения кукольного театра Флоренским, который, безусловно, сближал описываемый им театр художников Ефимовых со средневековым. Флоренский проигнорировал те смыслы, которые приобрел образ Петрушки при последующем развитии кукольного театра, особенно в Новое время. Ашкинази доказывает на историческом материале, что Петрушку стоит понимать скорее как дьявольское начало, чем как провозвестника нравственности для детей. Он живописно рисует: «...Вглядитесь пристально

²⁸⁷ Там же. С. 532–533.

²⁸⁸ Ашкинази З. Бессмертный Петрушка // Ежегодник императорских театров. 1914. № 4. С. 2.

в этот фантастический образ, целиком составленный из отрицаний, без единой положительной черты, с его странной тоской по «материи» и мистической боязнью «пустоты». В нем ничего не означено резко, очерк лица неясен, несмотря на аляповатые пятна румян и белил <...> – и из-за лубочно размалеванной маски выглядывает безымянное лицо, “зыбкое, как туман”. Это подлинное лицо Петрушки страшно не своей необычностью, а *серой обыденностью, повседневностью, печатью бессмертной пошлости, пошлости sub specie aeterni*. <...>. Он точно говорит чужую роль, этот жуткий двойник, *дьявольская пародия на человека*²⁸⁹. При таком понимании кукольный театр действительно становится пародией на всю мировую историю, на жизнь людей, сопровождаемое бесконечным смехом главного героя – Петрушки. Причем Ашкинази увязывает эту пародию со сном, приснившимся русской литературе как таковой, – Достоевскому в «Братьях Карамазовых» и Сологубу в «Мелком бесе». Стоит сразу заметить, что подобное прочтение Петрушки может многое дать для понимания философской прозы А.Ф. Лосева, где мотивы дьявольской актерской игры также очевидны.

Можно сказать, что итоговым выводом в философии театра Флоренского является выделение двух типов театра: ложного и подлинного. Ложный театр — это театр в привычном смысле, театр светский, актёрский, лицедейский, нерелигиозный по своей цели. Подлинный театр, соответственно, — это храмовое действо, религиозное, соборное, сакральное представление, где нет актёров и зрителей, зато есть явление трансцендентной (божественной) реальности. Но в силу своего трансцендентного характера подлинный театр уже и не является театром как таковым, поскольку исчезают все признаки театрального представления — развитие действия, воплощение, актёр и зритель — зато есть акт

²⁸⁹ Там же. С. 17.

преображения (или трансгрессии, как говорит театровед П.А. Руднев²⁹⁰), выносящий человека за пределы дольного мира к трансцендентному. Как итог, дихотомия между театром и религией углубляется, поскольку театр интересуется проблемами человека в этом мире и с перспективы человеческого взгляда, тогда как религия (наряду с метафизикой) занимается вопросами, выходящими за рамки человеческого взгляда. И потому, пожалуй, Флоренский единственной формой приоткрывания для человека горнего мира театральным путём считает только кукольный театр, в котором совершается отказ от рационального восприятия действительности в пользу символического восприятия. За счёт этого Флоренскому всё-таки удаётся избежать радикально отрицательной позиции по отношению к театру.

§2. Философская проза о театре

Сопоставление двух русских мыслителей, А.Ф. Лосева (1893-1988) и С.Д. Кржижановского (1887-1950)²⁹¹, с точки зрения их философских взглядов на театр представляет собой малоисследованную область, которая требует более тщательного изучения в силу ряда историко-культурных и биографических обстоятельств. Во-первых, и Лосев, и Кржижановский в 1920-е гг. активно участвовали в работе Государственной академии художественных наук (ГАХН)²⁹², где обсуждались вопросы специфики театрального искусства в контексте полемики о синтетической природе театра²⁹³. Во-вторых, и Лосев, и Кржижановский жили в ту эпоху, когда «относительная» (выражаясь словами Лосева из «Диалектики мифа»)

²⁹⁰ Руднев П.А. Театральная доктрина о. Павла Флоренского. Наброски к теме // Петербургский театральный журнал. 2016. № 1 (83). С. 85-86.

²⁹¹ Основные результаты исследований данной темы диссертантом отражены в статье: Червяков Н.А. Мир как театр в философской прозе А.Ф. Лосева и С.Д. Кржижановского // Философические письма. Русско-европейский диалог. Т. 7, № 1. С. 141–161.

²⁹² Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х гг. Том II. Публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 115-123, 397-399, 621-624, 631-636, 733-736.

²⁹³ Гудкова В.В. Театральная секция ГАХН: история идей и людей, 1921-1930. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

мифология окончательно становилась на место религиозного и философского сознания (или, как говорил Н.О. Лосский во время высылки из России, «религиозно-философской идеологии»²⁹⁴), да и попросту здравого смысла. Если представление об истории всегда мифологично, то в эпоху ранней советской власти *мифологические соблазны*²⁹⁵ проявлялись в самых разных аспектах – от создания революционного мифа, революционной «теогонии», марксистского философского канона (от Радищева до Ленина) до театральных постановок под открытым небом, которые должны были повторить значимые события революции 1917 года и тем самым заново пересоздать миф, сделать из октябрьского переворота – Революцию с большой буквы, облаченную божественным атрибутом необходимости. Наиболее ярким примером создания такого мифа театральными средствами является реконструкция в 1920 году Н.Н. Евреиновым штурма Зимнего дворца большевиками. Как писала об этом событии советский и российский кинокритик Н.М. Зоркая, данное театральное представление «заместило собой, подменило реальное событие. Вошла в историю новая версия, возможно, гораздо более четкая, продуманная, организованная»²⁹⁶. Для самого же Евреинова, кстати говоря, мир также – через понятие театральности – представал как театр, а сама интуиция мира как театра, как отмечал А.Л. Доброхотов, была свойственна сознанию философов и художественных деятелей Серебряного века²⁹⁷, да и сами эти деятели зачастую мифологически отождествляли эпоху Серебряного века с театром²⁹⁸. И, наконец, в-третьих, в философской прозе Лосева и

²⁹⁴ Евреинова А.А. Записи под чертой // Новый журнал (The New Review). 1955. Кн. 40. С. 273.

²⁹⁵ Жукова О.А. О мифологических соблазнах русской истории и культуры // Вопросы философии. 2010. № 4. С. 110-122.

²⁹⁶ Зоркая Н.М. Миф об Октябре как о венце истории // Культурологические записки. Вып. 2. М., 1996. С. 65.

²⁹⁷ Доброхотов А.Л. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 18-27.

²⁹⁸ Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. М.: М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, 2000.

Кржижановского можно обнаружить схожее понимание разных образов (концептов) театра, включающее и такое понимание, которое приписывает театру универсальность, тотальность. При такой оптике театр становится мерилom сущего, онтологической категорией, фундирующей реальность. В первую очередь речь идет, конечно, о социальной реальности, что в социологической традиции XX века нашло свое отражение в теории И. Гофмана о театральной природе социального взаимодействия²⁹⁹, а в так называемой критической теории было определено как «общество спектакля» (Ги Дебор)³⁰⁰. Кроме того, представление об игре (в том числе и театральной) было распространено и на область психологических взаимоотношений людей (транзакционный анализ Э. Берна³⁰¹).

Целью данного раздела будет попытка указать на необходимость учитывания и рассмотрения философской прозы двух русских мыслителей как, во-первых, художественного воплощения интуиции о театральной природе социального взаимодействия и, во-вторых, как необходимой предпосылки – в силу утверждения об универсальности театра – для перехода к этой интуиции, то есть попросту как онтологического утверждения о мире как театре. Наиболее ярко представление о мире как театре у Лосева выражено в рассказе «Театрал» (1932), а у Кржижановского – в трактате «Философема о театре» (1922), однако и другие художественные произведения и биографические материалы двух авторов задействуются при анализе данной темы.

²⁹⁹ Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-Пресс-Ц», «Кучково поле», 2000.

³⁰⁰ Дебор Г. Общество спектакля. М.: Издательство «Логос», 2000.

³⁰¹ Берна Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. СПб.: Лениздат, 1992.

§2.1. От Лица к безличности (А.Ф. Лосев)

Да, я устал, устал, и сердце стеснено!
О, если б кончить как-нибудь скорее!
Актер, актер... Как глупо, как смешно!
И что ни день, то хуже и смешнее!

К.К. Случевский

Театр в жизни А.Ф. Лосева играл большую роль, особенно в ранние годы – время учебы в Новочеркасске, а затем в Московском университете. В последние годы жизни мыслитель, вспоминая юношеские впечатления от увиденных спектаклей, отмечал: «От впечатления сценического я сделал шаг к раздумью, к попыткам самостоятельного мышления и оформлению своих наблюдений словом. Театр оказался для меня первым храмом познания науки и искусства. Ему я обязан почти всем»³⁰². Замеченная Лосевым связь между театром и пробуждающейся мыслью свидетельствует о непосредственном проникновении живого театрального материала (или действия) в личность воспринимающего его субъекта. Эта интуиция не является случайной. Позднее (по отношению к событиям, которые вспоминает философ), в 1920-е гг., Лосев в «Диалектике художественной формы» будет определять искусство театра как искусство личности, синтезирующей духовное и телесное начала. Как комментирует данные воззрения Лосева театровед С.В. Стахорский, «преимущество театра перед всеми другими искусствами состоит в том, что он воспроизводит личность целиком, во всей её полноте, тогда как иные искусства сосредоточиваются на какой-то одной стороне личности»³⁰³. Не останавливаясь подробно на «Диалектике художественной формы», которая достаточно подробно проанализирована Стахорским³⁰⁴, обратимся к философской прозе Лосева, где личностное (или

³⁰² Лосев А.Ф. Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988. С. 359.

³⁰³ Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 395.

³⁰⁴ Там же. С. 392-396.

персонологическое) понимание театра накладывается на вымысел Лосева-прозаика.

Чтобы лучше понять рассказ Лосева «Театрал»³⁰⁵ и выводимые в нем образы театра, есть смысл обратиться к тем событиям, которые переживал философ во время создания рассказа. Как известно, рассказ написан в ноябре 1932 года. Лосев в этот момент находился в сталинских лагерях, и из переписки его с женой В.М. Лосевой (Соколовой) можно узнать настроения Лосева в тот период, которые явным образом находят выражение и в рассказе. В частности, в письме от 11 марта 1932 года Лосев писал: «Я уже писал тебе в прошлом письме, что лучше я не могу охарактеризовать свое отношение ко всему этому [к лагерю и лагерной обстановке – *Н.Ч.*] как назвавши все это *неимоверно скучным и пустым*, не страшным и не ужасным, не беспокойным и даже не опасным, а просто только *блевно скучным и пустым*. Есть что-то мелкое и бездарное во всех этих угрозах смерти, которые я пережил, во всей этой жесточайшей, но в сущности наивной и *пустой* изоляции, в этом *мареве мертвых душ* <...>. Все это как-то бездарно, *внутренне бессодержательно*»³⁰⁶. Это настроение (или даже состояние), которое описывает здесь Лосев, можно найти и в рассказе «Театрал»: оно соответствует одному из образов театра.

Однако, прежде чем переходить к анализу «Театрала», имеет смысл провести одну неожиданную параллель, через которую можно ближе подойти к пониманию лосевского рассказа. Для этого необходимо обратиться к творчеству австрийского психотерапевта Виктора Франкла (1905-1997), основателя логотерапии, прошедшего через опыт концлагерей в годы Второй мировой войны. У Франкла, помимо теоретических работ о психологии

³⁰⁵ Безусловно, предлагаемая здесь интерпретация прозаических текстов Лосева не претендует на исчерпывающий характер. Она опирается на фундаментальное исследование Е.А. Тахо-Годи и дополняет его. См.: *Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева*. М.: Большая российская энциклопедия, 2007.

³⁰⁶ *Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа*. М.: Советский писатель, 1990. С. 310-311, курсив мой – *Н.Ч.*

заключенных концлагеря, есть также написанная после войны пьеса «Синхронизация в Биркенвальде» (1946), где он преобразовал в художественную форму основные теоретические тезисы³⁰⁷ о поиске человеком смысла жизни. У этой пьесы есть подзаголовок – «Метафизическая конференция», поскольку параллельно с основным сюжетом, происходящем в нацистском концлагере, идет разговор трех философов – Сократа, Спинозы и Канта. В определенный момент диалога философы (а также присоединявшаяся к ним душа матери одного из заключенных) приходят к выводу, что мир – это концлагерь, где заключенные разыгрывают спектакль перед неизвестным им зрителем. Сам концлагерь называется «Концлагерь Планета Солнечной системы Земля» (сокращенно – КЛ ПССЗ). Важными оказываются следующие строки из их диалога:

«МАТЬ: Для кого же мы играем, господа? Пожалуйста, скажите!

СПИНОЗА: Для простодушной театральной публики, такой простодушной, что она думает, будто мы играем.

СОКРАТ: А между тем играют они – играют зрителей.

КАНТ: Да, они всегда играют. Разыгрывают друг перед другом свои роли, играют для самих себя.

МАТЬ: Но для кого же мы все играем? Должно же что-то быть – должен кто-то быть, кто на нас смотрит, откуда-то...

КАНТ: Вы первый раз стоите на сцене, сударыня?

МАТЬ: Да, сударь.

КАНТ: Тогда скажите, что вы видите – там? (*Показывает на зрительный зал*).

МАТЬ: Ничего не вижу, лампы меня слепят. Вижу только большую черную дыру.

КАНТ: А если я вам скажу, что зритель все же есть?

МАТЬ: Ну, тогда я вам поверю.

³⁰⁷ Разбор пьесы Франкла с точки зрения отражения в ней основных понятий логотерапии осуществлен С.В. Штукаревой. Однако, как представляется, в этом разборе не освещена основополагающая для пьесы метафора мира как театра. См.: *Штукарева С.В.* Некоторые важнейшие концепты логотерапии на примере пьесы В. Франкла «Синхронизация в Биркенвальде» // Психологические проблемы смысла жизни и акме: Электронный сборник материалов XXV Международного симпозиума. М.: ФГБНУ «Психологический институт РАО», 2021. С. 271-284.

КАНТ: Да, вы должны в это верить, потому что знать этого мы не можем. Мы его не знаем – великого зрителя спектаклей нашей жизни. Он сидит, в темноте, где-то там – в ложе. Но он смотрит на нас внимательно!»³⁰⁸.

На основании данного отрывка можно сделать предположение, что общий опыт концлагерей у Лосева и у Франкла привел их к отчасти схожим выводам, подтверждением чему и служит рассказ «Театрал». Однако если у Франкла за людьми, играющими на мировой сцене, наблюдает все-таки *зритель*, то у Лосева всегда присутствует скорее не зритель, а надзиратель, конвоир, охранник – иначе говоря, тот, кто следит, а не созерцает. Еще одним важным аспектом, который подчеркивает Франкл и в пьесе, и в теоретических работах, оказывается утрата смысла жизни у заключенного концлагеря, когда все кажется пустым, бессодержательным, бессмысленным, серым и, цитируя Лосева, «блевно скучным». Но и у того, и у другого надежда для человека все-таки остается.

После указания на схожесть концлагерного опыта у Франкла и у Лосева, можно рассмотреть те типы театра, которые представил в своем рассказе русский мыслитель. Стоит выделить четыре таких образа в рассказе: 1) театр-школа (театр-кафедра); 2) театр-зрелище; 3) театр-балаган (театр-вакханалия), носящий всенародный и площадной характер; 4) «театр-концлагерь», отсылающий как раз к лагерному опыту Лосева. В связи с разными образами театра можно наблюдать как изменение смысла театра и его интенсивности, так и своеобразную «архитектурную» изменчивость, поскольку театр-школа и театр-зрелище ассоциируется с обычной театральной сценой (так называемой сценой-коробкой), театр-балаган представим уже только на улице, под открытым небом, на площади; а театр-концлагерь уже не имеет фиксированной сцены или даже ландшафта – такое понимание встречается и у Шекспира в его знаменитой фразе “All the world is a stage” («Весь мир – театр», или «Весь мир – сцена», если точно переводить

³⁰⁸ Франкл В. Сказать жизни «Да!»: Психолог в концлагере. М.: Альпина нон-фикшн, 2023. С. 205-207. В приведенной цитате некоторые авторские ремарки опущены.

английское слово “stage”). Есть смысл остановиться на каждом образе театра подробнее и посмотреть, как они проявляются в рассказе.

Что касается театра-школы (театра-кафедры), то он связан с гимназическими воспоминаниями Пети (героя рассказа), когда театр был единственным местом для всех высоких стремлений юноши, для его надежд и восхищения. Этому аспекту соответствуют, например, такие слова Пети в рассказе: «Ты сам, конечно, помнишь, сколько светлых минут и сколько счастья доставил нам с тобою театр в жизни <...>. Театр спасал нас от мещанства, от засасывающей тины провинциального болота. Театр давал нам мировые горизонты, и душа наша трепетала в унисон с Софоклом, Шекспиром, Шиллером и Гете <...>. От нас не могла укрыться тоска гения, принимающего смерть от дикой толпы, которая его не понимает, – восторг и упоение любви, нашедшей свое осуществление и свою благословенную взаимность среди грубой пошлости обыденной жизни, – страдания и подвиги героя, захотевшего положить свою жизнь за свободу и счастье людей, – мелкая и напряженная злоба человеческой жизни, построенной на эгоизме, лжи, клевете, интригах и мести... <...>. И все это нам дал с тобою театр!»³⁰⁹. Собственно, такой образ театра-школы предполагает, что в театре зрителям преподносятся некие нравственные истины, а также примеры правильного поведения, которые формируют нравы и мораль публики. Такой взгляд был достаточно распространен в русской философии театра еще в XIX веке (например, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой).

Образ театра-зрелища в рассказе появляется уже после того, как Петя устроился почтовым чиновником (показательна его фраза по этому поводу – «...кончилась чудная музыка искусства, кончилась *глубокая школа ума и жизни!*»³¹⁰). Сам этот период в жизни Пети ознаменован появлением дамы в черной вуали (несущей символическое значение и предстающей как

³⁰⁹ Лосев А.Ф. «Мне было 19 лет...». Дневники. Письма. Проза. М.: Русские словари, 1997. С. 210-211.

³¹⁰ Там же. С. 213, курсив мой – Н.Ч.

своеобразная маска). Восприятие театра у героя также меняется в этот момент. Он начинает видеть всю подноготную артистического мира, его лицемерие, тщеславие, самодовольство, спесь и гордыню. В ярких филиппиках героя по отношению к актерам отчетливо отражается кризис театра конца XIX века, связанный, как отмечал режиссер и театровед Ф.Ф. Комиссаржевский, с коммерциализацией театра, превращением его в бизнес, главенством в театре антрепренера и появлением так называемой «звездной» системы (когда весь театральный репертуар ориентирован на звезду)³¹¹. В самом рассказе Лосева этот образ театра передается через две картины – фантасмагорический концерт, где у дирижера вырастает хвост, и честование известного актера, апартаменты которого в гостинице представлены как серпентарий, наполненный спрутами и прочими тварями.

После этого образа театра в рассказе следует образ театра-балагана, театра-вакханалии, народного, площадного театра. Не затрагивая вопрос влияния на этот образ творчества Вячеслава Иванова, его прочтения дионисийства, а также концепции театра-храма, имеет смысл указать на малоизученный контекст, представляющий как бы картину эпохи 1920-х гг. и напрямую отраженный в рассказе. Этот контекст составляют два аспекта: 1) фаллическая тематика; 2) концепция пролетарского театра, которая, безусловно, отражена в четвертой главке рассказа.

Что касается первого аспекта, то здесь необходимо вспомнить имя одного забытого режиссера, актера, театроведа, футуриста – Г.К. Крыжицкого (1895-1975), участвовавшего, наряду с Г.М. Козинцевым, Л.З. Траубергом и С.И. Юткевичем, в Фабрике эксцентрического актера (ФЭКС)³¹². В 1920-е гг. Крыжицкий создал ряд работ, объединенных общим пафосом переоценки театральных ценностей. Одной из наиболее важных является работа «Философский балаган» (1922).

³¹¹ *Komisarjevsky T.* The Theatre and a Changing Civilisation. London: J. Lane the Bodley Head, 1935.

³¹² *Крыжицкий Г.К.* Театр азарта // Эксцентризм. Эксцентрополис (бывш. Петроград): 5-я гос. тип., 1922. С. 6-8.

Предвестием ее, однако, была брошюра «Театр духа и плоти» (1921), в которой Крыжицкий ищет причины кризиса, «болезни» театра, и находит таковые в засилье «ремесленников» театра: «Мне кажется, что пресловутый “кризис театра” объясняется тем, что подсобные работники театра, как то – режиссёр или художник, захватили театр в свои руки и съели актёра, этого *единственного носителя театрального действия*»³¹³. Описывая перипетии отношений старого и нового театров, Крыжицкий приходит к закономерному выводу, что подлинный театр будущего должен взять самое лучшее от того и другого, «идеальный театр должен облечь совершенное содержание в столь же совершенную форму»³¹⁴. Осуществить этот синтез ради идеального театра способен только совершенный актёр, в котором, словно в спинозистском мире пантеизма, каждое движение духа сопровождается его точным эквивалентом движения тела, плоти. «Новый актёр – это акробат духа и плоти»³¹⁵. Иначе говоря, актёр должен существовать в четырёх измерениях – уметь владеть своим телом в трёх пространственных измерениях, а также искусно вольтижировать во временном измерении – измерении мирового духа, что значит – уметь жонглировать философскими идеями³¹⁶. Как видно, идеи Крыжицкого испытали колоссальное влияние творчества Мейерхольда – как его ранних опытов по творческой интерпретации *commedia dell'arte*, так и его биомеханическая концепция. Кроме того, как отмечал А.А. Пронин, творчество Крыжицкого продолжало общую направленность театра Серебряного века на античную трагедию, а своих коллег по Фабрике эксцентричного актёра он рассматривал как «театральных мальчиков», которые «олицетворяли в его сознании сочетание образованности с художественными талантами; в них он увидел юных эллинов, исповедующих

³¹³ Крыжицкий Г.К. Театр духа и плоти. Одесса, 1921. С. 14, курсив мой – Н.Ч.

³¹⁴ Там же. С. 29.

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ В философском балагане Крыжицкого «Спиноза преломляется в головокружительное salto, а Ницше выезжает на осле, здесь Платон, вместо лекций, ходит на канате, а Мудрость бренчит балаганными бубенцами». См.: Крыжицкий Г.К. Философский балаган. Театр наоборот. Петербург: Книгоиздательство «Третья Стража», 1922. С. 11.

культ красивого тела и острого ума, силу *гимнопедии* (γυμνοπαίδιαι), спартанских “нагих игр”»³¹⁷.

В эссе «Неприличный театр», входящем в работу «Философский балаган» (1922), Крыжицкий взлетает на феерическую высоту эротических прозрений. Театр у него – это самая настоящая вакхическая оргия под символом фаллоса. Всех участников театральной оргии объединяет одно чувство – «оргиастическое наслаждение творчеством, какой-то нервный (физический) подъем, общая напряженность, взвинченность, на фоне которой актер – уже чисто-технически – выводит узоры “эмоций” и чего угодно»³¹⁸. Примечательно, что заканчивается эссе намеками Крыжицкого на inferнальную природу театра: «Театр – это место массового безумия, где неудержимым ключом бьет инстинкт, где славят не разум, а безрассудство, где зверь – через человека – становится Богом...»³¹⁹. Эти намеки Крыжицкого в следующей его работе «Христос и Арлекин» (1924) преобразуются уже в воспевание ада и Арлекина как олицетворения дьявола на сцене.

Эта работа была написана Крыжицким летом 1921 года, но увидела свет только спустя три года в Ленинграде. Под именами Христа и Арлекина Крыжицкий подразумевает церковь и театр, а борьба Христа с Арлекином – это борьба церкви с театром. Играя с Книгой Бытия, Крыжицкий называет первым актером дьявола: «Он *воплотился* в змия и вздумал освободить человеческую личность из-под гнета личности бога и заставил первых людей вкушать плодов древа познания добра и зла, то есть заставил познать самих себя, а через себя и вселенную»³²⁰. Чтобы успешнее бороться с церковью, театру необходимо было принять другое обличье, поэтому дьявол обернулся

³¹⁷ Пронин А.А. Эллины в Эксцентрополисе: древнегреческая культура как базис театральных теургий русского авангарда (Н. Евреинов, Г. Крыжицкий) // Scholē. Философское антиковедение и классическая традиция. 2022. Т. 16, № 2. С. 753-762.

³¹⁸ Крыжицкий Г.К. Философский балаган. Театр наоборот. Пг.: Книгоиздательство «Третья Стража», 1922. С. 16.

³¹⁹ Там же.

³²⁰ Крыжицкий Г.К. Христос и Арлекин. Л., 1924. С. 39-40.

в Арлекина, который есть одновременно «олицетворение театральности и театра» и «порождение сатаны и исчадь Ада». Арлекин и Христос столкнулись в непримиримой борьбе в начале XX века: «Неподвижным призраком стоит Христос на месте и манит вдаль, назад, в прошлое. Арлекин же ведет вперед, к новой, лучшей жизни, в мимолетном улавливать бесконечное; он говорит нам, что от нас же самих зависит превратить жизнь или в сгусток ужасов, грязи и крови, или же в полновесную радость бытия. *Философия театра диаметрально противоположна философии религии*»³²¹. Конечно, идеи Крыжицкого не были на виду, однако они, среди прочего, составляли и реалии 1920-х гг., и контекст рассказа Лосева, будучи противоположными марксистскому официозу³²². Однако они явно шли вразрез и с философскими, и с художественными взглядами самого Лосева.

Что касается непосредственно самого марксистского театрального официоза, то здесь можно обратиться как к образчику социалистической театральной традиции (А.В. Луначарский, В.М. Фриче и др.) к книге П.М. Керженцева (1881-1940) «Творческий театр», которая на рубеже 1910-1920-х гг. выдержала несколько изданий, а также переводилась на многие европейские языки. В книге Керженцева, служившей своеобразным пропагандистским учебником по театральному искусству, развивалась линия социалистического театра, который в качестве актерского материала задействует массы, пролетариат, толпу (которая у Лосева характеризуется тупостью и серостью), коллектив и т.д. Керженцев опирался на книгу Р. Роллана «Народный театр» (1903, опубликована на русском языке в 1910

³²¹ Там же. С. 57-58, курсив мой – Н.Ч.

³²² В действительности творческое развитие Крыжицкого включало в себя еще ряд метаморфоз. В частности, отчаявшись в русском театре, Крыжицкий обращается к театру Востока, где, по его мнению, ещё сохранились две константы подлинного театра – Балаган и Мистерия. Плодом этого обращения на Восток стала книга «Экзотический театр» (1927), где Крыжицкий препарирует театральные традиции Индии, Китая, Турции, Персии и Кореи. См.: *Крыжицкий Г.К. Экзотический театр: Ява, Индо-Китай, Турция, Персия, Корея*. Л.: Academia, 1927. Однако постепенно новаторский запал Крыжицкого пропадал (последним ярким словом была книга «Режиссёрские портреты» 1928 года), а его индивидуальная речь становилась всё более и более «массовой», теряя не только свою эксцентричность, но и остатки какой-либо оригинальности.

г.³²³), позаимствовав у него идею о неразрывной связи народа и революции, выражаемой в искусстве театра наиболее ярким образом. В книге Керженцева разрабатываются такие понятия, как «театр народа» (осуществляемый в народных празднествах), «социалистический театр», «пролетарский театр», «крестьянский театр», «искусство на улице» и т.д. Если вкратце охарактеризовать позицию Керженцева, то она объясняет кризис театра кризисом буржуазного и индивидуалистического сознания, поэтому вопрос о «новом театре» в начале XX века непосредственно связан с левым политическим движением и структурным изменением общества: «Новый театр создается не коммерсантом-предпринимателем, не акционерным обществом или группой артистов и художников, а коммуной-городом, деревней, кварталом, заводом, фабричным поселком, Советом, самой массой»³²⁴. Итак, в образе народного, площадного театра, театра-вакханалии в рассказе Лосева можно увидеть два этих названных аспекта, когда серая толпа людей превращается через оргиастический акт в обезьян³²⁵.

В качестве отступления стоит сказать, что лосевское представление о театре перекликается с идеями о творчестве актера, высказанными Л.П. Карсавиным в 1928 году в его статье «Об актере и театре». В частности, знаменитый философ истории рассматривал современное состояние театра как упадочное, а роль актера сводилась к роли обманщика, бессознательно вводящего в заблуждение и развращающего как самого себя, так и зрителя, подменяя маской, личиной собственное лицо. В конечном итоге этот процесс обмана заканчивается абсолютной деградацией личности и человека³²⁶.

³²³ Роллан Р. Народный театр. СПб.: Изд. тов. «Знание», 1910.

³²⁴ Керженцев П.М. Творческий театр. М., Пг.: Государственное издательство, 1923. С. 65-66.

³²⁵ Ср. оценку А.М. Ремизовым новой власти и новых форм искусства: «Прочь обезьяньи лапы! Ты не смеешь! Мой труд нельзя ни реквизировать, ни национализировать, как нельзя мысли моей ни повелевать, ни приказывать – меня можно только убить». Цит. по.: Дмитриевский В.Н. Формирование отношений сцены и зала в отечественном театре в 1917-1930 гг.: Учебное пособие. М.: РАТИ-ГИТИС, 2010. С. 17.

³²⁶ Л.П. Карсавин в указанной статье писал: «Несчастье современного, да и не только современного, актера в том, что он не играет, а тщетно пытается обмануть и себя, и

Далее в рассказе встречается последний образ театра – «театр-концлагерь». Здесь как раз наблюдаются те два аспекта, которые отмечались Франклом в «Синхронизации в Биркенвальде». Первый – отсутствие смысла жизни и изменение отношения к миру, когда привычные вещи лишаются своего значения. В рассказе Лосева этому соответствуют, например, следующие строки: «Я перестал видеть назначение предметов. Подходя к какой-нибудь вещи, я осязал ее внешнее тело, но переставал понимать, для чего это тело существует. Я потерял душу вещей. Также, встречая людей, чужих и даже хорошо знакомых, я видел в них какие-то *мертвые тела*, какие-то *пустые механизмы*, и с трудом заставлял себя что-нибудь говорить с ними и верить в их восприимчивость, верить в то, что они могут мне что-то ответить <...>. И уже улетела душа вещей от самих вещей, и оставалось одно внешнее, *безымянное, тупое и темное тело* их... И весь мир как бы потухал, становился мнимым, терял очертания и краски. И некуда было деться от этой тьмы и *безымянной, бесконечной массы тел, телесной массы* – неизвестно чего»³²⁷.

Вторая черта «театра-концлагеря» – это наличие вечно взирающего ока, великого зрителя спектакля нашей жизни (Франкл) или надсмотрщика, надзирателя (Лосев). В частности, в самом рассказе это находит выражение в следующих словах главного героя: «В течение всего моего существования кто-то великий и могучий, злой и мстительный придирается ко мне, – да, да, придирается ко мне, дразнит меня, задирает меня, машет кулаками около

других. Вместо того, чтобы в каком-то новом образе явить себя, он «вживается» в роль, «проникается» чувствами другого, т.е. отказывается от своего лица и надевает личину. Он именно – лицедей. Но сегодня он надевает одну личину, завтра – другую, потом – третью. Таким образом у него, в конце концов, своего лица не остается: за личинами потерялась личность, да так потерялась, что ее уже и не найти. Театр превращается в сферу разложения и распада личности, прежде всего – личности актера, потом – и личности зрителя. Он делается фактором разложения общества». Цит. по: *Шаронов В.И.* «Тут вопрос о всей культуре». Статья Л.П. Карсавина «Об актере и театре» и сопутствующие ей темы // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 76.

³²⁷ *Лосев А.Ф.* «Мне было 19 лет...». Дневники. Письма. Проза. М.: Русские словари, 1997. С. 219, курсив мой – *Н.Ч.*

носа, вызывает на драку, на месть, на ругательства. Что ему нужно от меня? Да кому это – «ему»? А есть этот он, – вернее, оно, – да, да, оно, это хамское и бездарное «оно», завистливое и мстительное, и куда *ты от него денешься, если оно и есть все?* Главное – завистливое и придирчивое, мелко-мстительное, бездарно-злобное, нудно-вымогательное. Оно неустанно следит за тобой, за каждым твоим шагом, ты вечно в поле его зрения; и оно не выпускает тебя ни на одну секунду, ни на одно мгновение... Этот горящий и светящийся глаз вечно бдит где-то вдали, в тусклой и тошной мгле бытия, не моргая и магнетически пронизывая тебя, – издали, из-за угла, откуда-то сбоку»³²⁸. Сам же Петя, герой рассказа, не сумел после осуществления своей главной идеи (сжечь здание провинциального театра³²⁹) избавиться от «обездушения», от неспособности видеть души предметов и людей. Такова в общих чертах картина того, что можно обозначить как «театр-концлагерь».

Тем не менее, «театр-концлагерь» не является безапелляционным приговором миру. И у Франкла, и у Лосева есть выход из этого состояния – любовь. Свидетельство тому можно найти в уже цитированной переписке Лосева с женой, а именно в письме Лосева от 6-9 марта 1932 года: «Однако, когда перейден определенный предел, скрываться друг от друга мы не только переставали хотеть, но даже и не могли бы скрывать, если б захотели, так как слишком *интимно* знаем мы *взаимно наши души*. <...> Вот и теперь <...> могу ли скрывать свои подлинные настроения и могу ли замазывать картину своей жизни чуждыми красками, т.е. надевать – перед кем же, перед тобою? – какую-то *искажающую меня маску*? Нет, это не в наших с тобою правилах, и волей-неволей приходится быть *правдивым*»³³⁰.

³²⁸ Там же. С. 228-229, курсив мой – Н.Ч.

³²⁹ Известным фактом в биографии Лосева является его любовь к театру, особенно в новочеркасский период жизни. Новочеркасскому театру, как и театру в рассказе, было суждено погибнуть в пожаре. Это событие сильно опечалило Лосева, о чем свидетельствует дневниковая запись от 21 августа 1914 года. См.: Там же. С. 135-136.

³³⁰ Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. М.: Советский писатель, 1990. С. 306-307, курсив мой – Н.Ч.

Примечательно, что и Франкл, описывая свой опыт концлагеря, пришел к выводу, что именно любовь выводит человека из состояния той подавленности и «обездухения», о которых говорилось ранее. Так, воспроизводя в памяти один из дней в концлагере, он вспоминал: «...Пред моим духовным взором стоит любимый человек. Моя фантазия сумела воплотить его так живо, так ярко, как это никогда не бывало в моей прежней, нормальной жизни. Я беседую с женой, я задаю вопросы, она отвечает. Я вижу ее улыбку, ее ободряющий взгляд, и – пусть этот взгляд бестелесен – он сияет мне ярче, чем восходящее в эти минуты солнце»³³¹.

§2.2 Невыносимая легкость бы/т/ия (С.Д. Кржижановский)

Творчество С.Д. Кржижановского, одного из самых недооцененных русских писателей³³² XX века («прозванного гения», по выражению В.Г. Перельмутера) изобилует театральными метафорами.

Кржижановский был связан с театром и театральной средой очень тесными узами. Родившись в Киеве, он начал свою интеллектуальную карьеру там: окончил Киевский университет (1913) и читал публичные лекции в киевских театрах и консерваториях. Затем он перебрался вместе со своей женой Анной Гавриловной Бовшек, актрисой и театральным педагогом, ученицей К.С. Станиславского, Л.А. Сулержицкого и Е.Б. Вахтангова, в Москву. В 1923-1948 гг. Кржижановский работал в Экстемасе (Экспериментальные театральные мастерские) при Камерном театре (главным создателем и вдохновителем которого был Александр Таиров), преподавая там психологию актера. В 1923 году на сцене Камерного театра была поставлена пьеса Кржижановского «Человек, который был Четвергом (по схеме Честертона)». Писатель также работал в газете «Семь дней Московского камерного театра», которая должна была проповедовать

³³¹ Франкл В. Сказать жизни «Да!»: Психолог в концлагере. М.: Альпина нон-фикшн, 2023. С. 79.

³³² Считавшего себя, однако, скорее философом, нежели писателем. См.: Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 721.

таировские взгляды на театр. Свою основную работу по философии театра Кржижановский готовил для публикации в журнале «Мастерство театра», где была опубликована и статья Г.Г. Шпета «Театр как искусство»³³³.

Одной из главных черт его интеллектуальной прозы является постоянная игра с философско-театральным восприятием мира и Бога (как в работе «Игра “в религию”»). Неудивительно, что основной фигурой анализа для Кржижановского становится Шекспир, который в театральном творчестве синтезирует ренессансное представление о мире как театре (стоит упомянуть в этом контексте и пьесу Кальдерона «Жизнь есть сон», и творчество Эразма Роттердамского). Шекспиру Кржижановский посвятил большую часть своего творчества³³⁴. Однако если выводить за скобки шекспировские штудии Кржижановского, хотя и самостоятельные, но все-таки сильно привязанные к конкретному материалу пьес английского драматурга, то наиболее важной работой по философии театра у Кржижановского является «Философема о театре», стоящая на грани философской прозы и философии как таковой. В «Философеме о театре» можно обнаружить несколько образов театра, которые осмысливают отношение «мир-театр» в разных перспективах. Эти образы представлены через понятия «бытие», «быт» и «бы», выступающие как онтологические категории и порождающие специфические формы эстетического восприятия.

Но прежде Кржижановский вводит уникальный антропологический концепт *ресноты*, который описывает феноменологическое восприятие мира человеком: весь мир уместается во взгляде (на *ресницах*) человека, вследствие этого – мир всегда единичен и уникален. Каждый человек, совсем как у французского писателя А. де Виньи, должен творить собственную сказку, устраивать «театр для себя» (Н. Евреинов)³³⁵. Однако в силу

³³³ Шпет Г.Г. Театр как искусство // Мастерство театра. 1922. № 1. С. 31-55.

³³⁴ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 153-384.

³³⁵ Философия театра Евреинова близко стоит к философии театра Кржижановского. Так, в черновике статьи «Театр без вывески (Введение в феноменологию театра)», написанной

ограниченных способностей людей по осуществлению такой сказки в жизни, им нужно место, где эта способность бы давала себе выход. Таким местом оказывается театр: «Театр, сокращающий все пространство мира до короткого, в десяток аршин, воздушного куба сцены, тоже близок к вере, что мир наш — ресный мир, и если техника театра утончится, то, может быть, ему и удастся доказать наинагляднейшим образом, что все мнимые глубины и длины мира мер не длиннее длины ресницы»³³⁶. В главе «Актер как разновидность человека» (которая, по всей видимости, отражает основное содержание доклада Кржижановского в ГАХН 20 декабря 1923 года) можно увидеть связь с идеями как Евреинова, так и Ф.А. Степуна. Особенно заметна связь со Степуном, с его работой «Основные проблемы театра» (1923), где присутствуют несколько важных тезисов и концептов (например, классификация актерского искусства у Степуна³³⁷ четко отражается в образах театра у Кржижановского; и у того, и у другого важен мотив «театра призраков»). В произведениях Кржижановского есть прямое указание³³⁸ на общение со Степуном по поводу «театрализации мысли» в связи с философским жонглированием словом «якобы» в статье писателя «Якоби и “Якобы”» (1919).

предположительно в 1920-1930-е гг., Евреинов писал: «Театрально-творческое воображение присуще не одним лишь изощренным фантазерам типа Бодлера: - простой пастух, как и великий эстет, волен видеть в веренице обликов феерическую игру сказочных гигантов. Избалованные театральными эффектами на сцене, мы и в жизни нередко принимаем то или другое явление природы за явление театра». См.: Приложение диссертации.

Философию театра обоих мыслителей роднит театральный антропологизм – признание человека главным творцом в театре. Хотя Кржижановский не использует в «Философеме о театре» евреиновское понятие театральности, которое близко бердяевскому пониманию свободы (см.: *Кашина-Евреинова А.А.* Мои встречи и переписка с Н.А. Бердяевым // “La Renaissance” (Возрождение). 1968. № 199. С. 100-101), он, тем не менее, отождествляет радостную «игру в игру» (театр по своей сути) со свободой. См.: *Кржижановский С.Д.* Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 63.

³³⁶ *Кржижановский С.Д.* Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 48.

³³⁷ *Степун Ф.А.* Сочинения. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. С. 150-185.

³³⁸ *Кржижановский С.Д.* Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 646.

Возвращаясь к онтологическим категориям «бытия», «быта» и «бы», стоит сказать, что Кржижановский не просто играет в слова³³⁹, но наделяет каждую из категорий четким философским смыслом, который содержит в себе определенную картину мира и вытекающие из нее способы художественного производства. «Бытие», из которого, словно в неоплатонизме, проистекает «быт» и «бы», характеризуется у Кржижановского классическими метафизическими эпитетами: незримое, единое, неизменное. Такое субстанциальное (клонящееся к логоцентризму) понимание «бытия» выключает его из области интересов театра, поскольку театр принципиально динамичен и полисемичен, но склонность человека к театрализации всего сущего приводит к тому, что «бытие» находит-таки и театральное выражение, а именно – мистерияльные действия. Сама мистерия «идет не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности»³⁴⁰. Это предполагает наличие некоего первообраза личности – подлинного бытия, к слиянию с которым и стремится мистик, ведь «задача мистерии в том, чтобы перестать играть в свои “я”, которые суть не подлинности, но роли»³⁴¹. Театр «бытия» говорит на языке божественном (метафизическом), а не человеческом, являясь литургией, а не спектаклем, что было прекрасно показано о. Павлом Флоренским.

«Быт», выступающий у Кржижановского как обозначение обыденной реальности, где правит здравый смысл, где все имеет свое якобы рациональное объяснение, где любая *неординарность* приводит к вытеснению либо поглощению *неординарного*, сам есть мнимость и

³³⁹ Как пишет О.Г. Самойлова, Кржижановским «выбор между философским и художественным словом был решен <...> в пользу создания особой поэтики, в которой авторский философский, эмоциональный интерес к жизни выражен и реализован так, что художественное слово перестает быть только средством этого выражения. Слово у Кржижановского становится сложным, порой строптивым собеседником, своего рода партнером в игре, выговаривающим свои и чужие смыслы...». См.: Самойлова О.Г. Сигизмунд Кржижановский: этика и поэтика // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 3. С. 162.

³⁴⁰ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 56.

³⁴¹ Там же. С. 57.

неординарность, играющая роль подлинности и неизменности. Такой обыденной реальности театр также не нужен, однако признаваемая Кржижановским неизбежная склонность человека к театрализации порождает театр «быта» – драму, главной характеристикой которого является *повторяемость*. Но в этой повторяемости предполагается возможность различия, неординарности, что, по мысли Кржижановского, и приводит к появлению в «быте» театра как развлечения (тогда он вписан в «быт»), а – по сути – места обретения человеком собственной природы (тогда он приводит к «бы»).

Кржижановский выдвигает идею о том, что сам мир, понятый через систему И. Канта как мир феноменов (явлений), есть результат «игры нумена (сути)» (вещи-в-себе)³⁴². «Быт» парадоксален в силу своей онтологической не-необходимости, случайности, вторичности по отношению к «бытию», но, тем не менее, очевидность его неоспорима.

Если проводить параллели между данной идеей с положениями о первообразе художественной формы, развиваемыми Лосевым в «Диалектике художественной формы» (1927), то можно обнаружить очевидные схождения. Так, для Лосева художественная форма также есть игра, «ибо первообраз, оставаясь самим собою и не нуждаясь ни в чувственном становлении, ни в рассудочном осмыслении (ибо он уже есть все это и дальше гораздо больше этого), тем не менее при воплощении в конкретное произведение искусства вздымает опять целые вороха чувственного материала и осмысленных связей и с легкостью подчиняет их себе, так что как будто бы и нет ничего, кроме этого первообраза, хотя мы видим, что есть что-то и оно – произведение искусства»³⁴³. Распространить эту «игру первообраза» можно, конечно, не только на произведения искусства в прямом смысле слова (картина, скульптура, спектакль и т.д.), но и на весь

³⁴² Там же. С. 50.

³⁴³ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 106.

мир, благодаря чему только и возможно возникновение образов в отдельных, характеризующих собственную эстетическую специфику, искусствах.

Онтологическая категория «бы» (которая, безусловно, генетически связана с актерской системой К.С. Станиславского и его представлением о воображаемой ситуации «если бы»³⁴⁴) удваивает мнимость «быта», приоткрывая завесу здравого смысла и показывая свою легкость, но – как это ни парадоксально – и свою неотвратимость. Категория «бы» открывает новый взгляд на человека – не сущностный (характерный для религии и метафизики) и не сущностно-дескриптивный (характерный для науки), а экзистенциальный, отвергающий человека как неизменяемую сущность ради человека как изменяемого существования, понимаемого как неискоренимая свобода. Через мир, который открывает категория «бы», то есть через театр, *anthropos apteros* (по выражению У.Х. Одена), привязанный к обыденной реальности, обретает крылья, чтобы возвыситься над всегда невыносимой легкостью бы/т/ия.

Через категорию «бы» писатель критически осмысляет и категорию «бытие». В очерке «Игра “в религию”»³⁴⁵ из сборника заметок «*Juvenilia*» метафизика бытия помещается Кржижановским в общий контекст театральности, вследствие чего сама религия объявляется одной из возможных форм игры человеческой фантазии. Человек проникается «религиозным актерством», «он драматизирует свою боль и тоску, разыгрывает свою душу в лицах»³⁴⁶. Однако такой критицизм не порывает с религией – в мире-театре «бы», можно сказать, заново обретается человеческая – и выше – божественная свобода, поскольку «бы» содержится

³⁴⁴ Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 85-112.

³⁴⁵ Примечательно, что статья с похожим названием («Игра в религию») есть у Д.В. Философова. Правда, у него она привязана непосредственно к сборнику «Театр. Книга о новом театре» (1908), в котором, согласно критике, авторы сборника лишь играют в религию, сами создают себе Бога, не имея в действительности подлинной веры. См.: Философов Д.В. Игра в религию // Русская мысль. 1908. Кн. 4. С. 138-150.

³⁴⁶ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. М.: Б.С.Г.-Пресс, СПб.: «Симпозиум», 2010. С. 447.

в «бытии». Такое, практически экзистенциальное, прочтение Кржижановского подтверждается и ссылкой на трактат Степуна, где философ, рассуждая о подлинной актерской игре, приводит схожую интуицию: «Игра актера-воплотителя – самодовлеющий и первозданный мир, не отраженный и не истолкованный, но просто-напросто существующий, как Божий мир»³⁴⁷. Эта интуиция в кратком виде выражается так: мир – это «театр Господа Бога» (Н. Гумилев).

В философской прозе Лосева и Кржижановского метафора мира как театра имеет динамически-иерархическую структуру, объединяя разные образы (концепты) театра. В силу этого можно говорить об отражении в иерархическом и динамическом характере этой метафоры эволюции самого театра. Впрочем, эта эволюция у Лосева носит скорее негативный характер, представляя собой упростительный процесс, инволюцию. Такое изображение инволюции театра вписывает лосевскую концепцию театра в персонологическую и – шире – богословскую проблематику, позволяя взглянуть на главного героя рассказа не только как на попросту спившегося мещанина, но и как на личность, постепенно отдаляющуюся от *Лица*, теряющую собственное *лицо*, утопающую в *личине* и – как итог – растворяющуюся в *безличности* «театра-концлагеря».

У Кржижановского эволюция театра движется по пути выяснения самой сути театра, заключающейся в игре как таковой и кристаллизуемой в категории/частице «бы». Поскольку мир непредставим вне человеческого взгляда, постольку театральная условность присуща миру и человеку. Театр возвращает человека самому себе через специфику своей онтологии, которая удваивает мир, за счет чего «две противоположных ошибки сочетаются в

³⁴⁷ Степун Ф.А. Сочинения. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. С. 180.

истину»³⁴⁸. Несмотря на очевидную схожесть такой онтологии с платоновской иерархией, как отмечает В.В. Петров³⁴⁹, театр у Кржижановского не выступает в качестве искажающего подлинную реальность искусства. Наоборот, театр в силу своей выверенной ограниченности лишь подтверждает принципиальное присутствие высшего бытия, признание которого, однако, не приводит Кржижановского к религиозному утверждению онтологии высшего бытия – он ограничивается лишь эстетическим его утверждением.

Представленный анализ театральных концепций в философской прозе Лосева и Кржижановского позволяет сделать вывод о разнонаправленности (не исключающей, однако, и многих пересечений) данных размышлений о мире как театре, не исчерпывающих всей палитры философии театра начала XX века в России, но показывающих ее сложность и интеллектуальную значимость. Эпилогом к данному сравнению могут послужить слова Кржижановского из «Философемы о театре»: «...Подлинная *философия театра* возможна лишь в том случае, когда *театр* и *всё* совпадают, то есть когда нет ничего в мире, что не было бы театром в той или иной его модификации»³⁵⁰. Как было показано, представление о таком *theatrum mundi* составляет сердцевину воззрений на сценическое искусство у обоих мыслителей³⁵¹.

³⁴⁸ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 51.

³⁴⁹ Петров В.В. Платон и его учение у Сигизмунда Кржижановского (1887-1950) // Логос. 2012. Т. 22, № 6. С. 58-84.

³⁵⁰ Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 44.

³⁵¹ Важно уточнить, однако, что у Кржижановского это не типичный *theatrum mundi*, а своеобразная метонимия, которая своей фигурой может дать представление о целом мире. Как подчеркивала А.К. Баллард, «для Кржижановского театр – это не только модель мира (классический *theatrum mundi*), но и более мощная, реальная и самоутверждающаяся метонимия для нашего мир. Он стремится через обращение к сцене переопределить отношения между людьми, мыслями и вещами». См.: Ballard A.C. The Actor's Consciousness in Russian Modernist Philosophy of Theater. A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Princeton, 2016. P. 111, перевод мой – Н.Ч.

ГЛАВА 3. МАРКСИСТСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА: ФИЛОСОФИЯ И ПРОПАГАНДА

Революционные события 1917 года радикальным образом изменили архитектуру всей культурной и интеллектуальной жизни России. Если не входить в область оценок накрывшей страну революционной волны, диапазон которых распространялся от абсолютно отрицательных (И.А. Ильин) до абсолютно положительных (А.А. Блок), то вне сомнения стоит факт колоссального влияния уже новой политико-идеологической ситуации на философию театра. В силу изменяющейся специфики театрального продукта, либо принимавшего советскую реальность, либо отрицавшего ее, но никоим образом не игнорировавшего, модифицировалась и русская философия театра. Проще говоря, новый предмет (появляющийся советский театр) трансформировал сам философский процесс и результат размышлений о театре. Театр становится неотъемлемой частью, необходимым инструментом пропагандистской программы советской власти. Причем особая важность театра в деле пропаганды и агитации осознавалась и признавалась высшими руководителями советской власти. Как вспоминал М.И. Калинин, Ленин «мыслил так, что, пожалуй, кроме театра нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, надо религию эту чем-то заменить, и товарищ Ленин говорит, что на место религии заступит театр»³⁵². Кроме вождя марксизма в России, схожесть литургии со спектаклем отмечал Л.Д. Троцкий, подчеркнув важность и необходимость подмены религиозных чувств народа на социалистические, проводником которых, очевидно, обязан стать театр: «Театральные средства, применяемые церковью, должны преобразовываться в развлечения, в “игру” и стать орудием “коллективного

³⁵² Цит. по: *Дмитриевский В.Н.* Формирование отношений сцены и зала в отечественном театре в 1917-1930 гг.: Учебное пособие. М.: РАТИ-ГИТИС, 2010. С. 7.

образования”...»³⁵³. Изменяются после событий 1917 года и отношения между создателями театра (в данном случае – заказчиками) и публикой, зрителями. Вместо отношений «художник – зритель» пришли отношения «советская власть – исполнитель – зритель». Как справедливо замечает театровед В.Н. Дмитриевский, «если раньше публика так или иначе в рамках складывающегося культурного спроса и предложения влияла на направленность художественной жизни, то после большевистского переворота инициатива масс оказалась целиком приватизирована идеологами нового режима»³⁵⁴.

Однако, несмотря на очевидную политизированность раннего советского театра, можно сказать, что новые художественные формы, использовавшиеся для чисто идеологических целей, отвечали тем потребностям в театральном искусстве, которые были вызваны описывавшимся ранее «кризисом театра». Об этом свидетельствует и мнение известного советского психолога и философа Л.С. Выготского, который в статье «Театр и революция» (1919) писал: «То, что обычно называлось “кризисом театра”, и что было в действительности изживанием и развалом старых форм театрального искусства, проявилось с наибольшей силой за время войны и, в особенности, накануне революции»³⁵⁵. Таким образом, события политической истории удивительным образом пересекались с линией развития театрального искусства как такового, причем как в России, так и в Европе в целом.

Как известно, начальные годы советской власти сопровождались созданием многочисленных культурных и образовательных организаций, а также специализированных журналов, в том числе и таких, которые специализировались на теоретических и философских исследованиях театра (например, Театральный отдел Народного комиссариата просвещения (ТЕО

³⁵³ Там же. С. 10.

³⁵⁴ Там же. С. 8.

³⁵⁵ *Выготский Л.С.* Полное собрание сочинений в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр. М.: Левъ, 2015. С. 316.

Наркомпроса); Пролеткульт; Театральная секция Государственной академии художественных наук (ГАХН, первоначально – Российская академия художественных наук); журнал «Народный театр» и др.).

Кроме того, специфической чертой раннего советского искусства являются массовые театральные действия, шествия и празднества, служившие целям привития народным массам социалистических взглядов и ценностей. Такие мероприятия должны были способствовать коллективизации внутри сферы искусства и, соответственно, подавлять всяческий индивидуализм. Стоит зафиксировать тот факт, что подобные театральные агитационные мероприятия не являются изобретением русской революции. В действительности идея эта принадлежит деятелям Великой французской революции (1789-1794), которые таким же образом, как и советская власть, создавали специальные органы управления театральными постановками на открытом воздухе, которые противопоставлялись театральной традиции классицизма, так плодотворно раскинувшейся на французской ниве (Ж. Расин, П. Корнель, отчасти Мольер) и отождествлявшейся с монархическим искусством³⁵⁶. Всевозможные примеры подобных народных шествий, празднеств, спектаклей приводит Р. Роллан в работе «Народный театр»³⁵⁷.

Этот факт свидетельствует о наличии преемственной связи между французской и русской революциями, подтверждая тем самым идею Б.В. Межуева об особом статусе французской революции, не сводимом просто к историческим событиям, но являющемся некоторым символом освобождения человека от оков нравственности и религии: «По существу лишь революция, точнее, переживание революции как универсального события, позволила предсказать “объединение природы и свободы в

³⁵⁶ По крайней мере, можно говорить, что вместо традиционного классицизма во время революции 1789-1794 гг. появился новый подтип классицизма – революционный классицизм.

³⁵⁷ Роллан Р. Народный театр. Пг., М.: Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению, 1919.

человеческом роде по внутренним правовым принципам”, то есть констатировать самостоятельность человека, обретенную им способность к моральному поведению без контроля со стороны претендентов на “духовное пастырство”»³⁵⁸. Безусловно, данное утверждение относится не только к «онтологии» революции, но и к приложению ее в сфере конкретных постановочных решений, а также и в философии театра в целом. Такая переориентация возможна только при условии целенаправленного формирования нового субъекта, нового человека, которое и происходило на рубеже 1910-1920-х гг. в России. Эта тема – создание нового типа субъекта (социалистического человека) – возможно, лежит в основании всей марксистской философии театра. Основанием ее является, во-первых, представление о возможном бессмертии, которое способно предоставить новому субъекту наука (проповедуемые в русском космизме овладение временем и победа над смертью), а также, во-вторых, тотальная пролетаризация всех интересов субъекта, помещение субъекта только в контекст труда и производства, что вызывает соответствующие модификации в других сферах жизни общества, традиционно рассматриваемых как независимые от сферы производства³⁵⁹. Новый тип субъекта требует нового типа искусства и театра. В данной главе будет совершена попытка осмыслить социалистический³⁶⁰ контекст философии театра в России периода 1910-1920-х гг.

Внимание будет сосредоточено на нескольких темах, феноменах и персоналиях. Во-первых, будет рассмотрена позиция Г.В. Плеханова по

³⁵⁸ Межуев Б.В. Диалектика Контрпросвещения // Вопросы философии. 2022. № 6. С. 49.

³⁵⁹ Подробнее о создании нового типа человека сквозь призму искусства см.: Григорьева Е.С. Основные категории раннего советского искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 135-153.

³⁶⁰ В общественных науках, как отмечает В.В. Мухачев, под понятиями «социализм» и «марксизм» понимаются порой довольно разные вещи. См.: Мухачев В.В. Социализм, домарксовский (утопический) социализм и марксизм: уточним понятия // Terra economicus. 2013. Т. 11, № 2. С. 69-81. В данной главе данные термины (и их модификации) используются как синонимы, под которыми подразумевается классическое учение К. Маркса и Ф. Энгельса, а также их продолжателей на русской почве.

поводу общей социалистической эстетики (в философском марксистском лексиконе – «научной эстетики»³⁶¹), которая является основанием для советской философии театра. Во-вторых, на сборнике «Кризис театра» (1908) и коллективном сборнике «О театре», вышедшем в 1922 году в Твери и являющимся своеобразным продолжением полемики, заложенной предшествовавшими сборниками («Театр. Книга о новом театре», «Кризис театра», «В спорах о театре»). Закрытие ГАХН, где обсуждались, как было сказано, и театральные темы, в 1931 году практически совпало с «годом великого перелома» (1929), который Сталин связал с победой социализма на всех общественных фронтах, а также с официальным воцарением в искусстве направления *соцреализма*. Это время и можно считать временем прекращения марксистской философии театра в России, по крайней мере – в наиболее свободном её виде.

§ 1. Философия искусства Г.В. Плеханова

Философия искусства Георгия Валентиновича Плеханова (1856-1918), одного из наиболее авторитетных марксистских лидеров, признаваемых в Европе, была сконцентрирована в первую очередь вокруг литературы и живописи. Анализ театра в его статьях в основном осуществлялся через рассмотрение драматических текстов, а не путем поиска специфики театрального искусства. Тем не менее, Плеханову удалось сформулировать те ключевые пункты в марксистском учении об искусстве, на которые в значительной степени опирались в дальнейшем социалистические концепции театра. Системообразующим текстом философии искусства Плеханова является обширная статья «Искусство и общественная жизнь» (1912).

В этой статье Плеханов обосновывает социологический взгляд на искусство, как это делали и авторы сборника «Кризис театра». Кроме того, театр для Плеханова оказывался заменителем религии, которая понималась

³⁶¹ См.: Фриче В.М. Г.В. Плеханов и научная эстетика // Плеханов Г.В. Искусство. Сборник статей. М.: Новая Москва, 1922. С. 9-34.

им в точности с учением Л. Фейербаха. Вот как в предисловии к работам Плеханова об искусстве такую перестановку подчеркивает В.М. Фриче, один из авторов вышеназванного сборника: «В общекультурном смысле искусство должно было, с точки зрения Плеханова, заменить религию. Религия, будучи плодом фантазии и воображения, выдает себя за действительность, между тем как искусство, отражая действительность, является тем, что оно есть в самом деле, – плодом художественного воображения. А в частности, *театр должен заменить собой церковь*»³⁶². Однако театру, как было сказано, Плеханов уделял не так много внимания. Зато его анализ современной ситуации в искусстве (как западном, так и русском) представляет собой попытку ответить на вопрос о кризисе искусства. Во многом ответы Плеханова схожи с ответами Льва Толстого, однако, разумеется, религиозность последнего не принималась марксистским мыслителем. Отметим основные положения социологического подхода к искусству, выделяемые Плехановым в данной статье.

Если говорить очень кратко, то сжатая форма такого социологического подхода будет выглядеть следующим образом: «экономика – класс – классовая психология – искусство»³⁶³. Это значит, что в пределе искусство определяется экономическим развитием общества, и точнее – производственными отношениями. Класс обладает своей психологией, в соответствии с которой и производит культурные продукты. В этих культурных продуктах сознательно или бессознательно отражаются ценности, установки, «коды» данного класса. Причем Плеханов (и здесь он не одинок в марксистском лагере) разбирает психологию буржуазии и буржуазного искусства *par excellence*, обозначая признаки и принципы пролетарского искусства лишь большими мазками.

³⁶² Фриче В.М. Г.В. Плеханов и научная эстетика // Плеханов Г.В. Искусство. Сборник статей. М.: Новая Москва, 1922. С. 18, курсив мой – Н.Ч.

³⁶³ Плеханов Г.В. Искусство. Сборник статей. М.: Новая Москва, 1922. С. 27.

Кризис искусства XIX-XX вв. объясняется Плехановым увеличением расстояния между интеллектуальным классом, интересы которого связаны больше с буржуазией, чем с пролетариатом, и актуальными общественными и экономическими проблемами. О кризисе искусства свидетельствует появление идеи «искусство для искусства» (*l'art pour l'art*). В статье «Искусство и общественная жизнь» данная идея приобретает следующий вид: «Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой»³⁶⁴. Так, французские писатели и поэты (парнасцы, Т. Готье и др.) никак в своем творчестве не касаются проблем, интересов или ценностей рабочего движения, поскольку эти проблемы, интересы и ценности максимально далеки от их сознания, которое как бы обманывает само себя. Как считает Плеханов, подобная игра в «чистое искусство» (*l'art pur*) свидетельствует о бессознательном самообмане художников: неспособные на эмпатию и обычные человеческие чувства, они презирают интеллектуалов, повернувшихся к рабочему классу, и воспевают независимое искусство. Интересно, что подобные размышления Плеханова словно бы отвечают основному посылу авторам «Вех», среди которых был и Н. Бердяев, который как раз впоследствии в статье «Кризис искусства» утверждал автономный характер искусства. Для Плеханова, очевидно, независимое и автономное искусство было невозможно, точнее, оно представляло собой абсурдный феномен.

Соответственно, обратной будет ситуация, когда интеллигенция не оторвана от интересов большей части населения, когда произведения искусства создаются утилитарно: «Так называемый утилитарный взгляд на искусство, то есть склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах возникает и укрепляется там,

³⁶⁴ Плеханов Г.В. Литература и эстетика. Т. 1. Теория искусства и история эстетической мысли. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 139.

где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством»³⁶⁵. Это ситуация здорового пролетарского искусства, которая и противопоставляется якобы автономному «искусству для искусства» большей части интеллектуального и творческого класса.

Таким образом, философия искусства Плеханова центрирована вокруг одной главной идеи – искусство, как и все общественные феномены, не может быть лишено утилитарности, то есть классовости, ангажированности. На той стадии общественного развития, на которой находилась Россия начала XX века, можно выделить два типа обязательно утилитарного искусства – погибающее буржуазное искусство, маскирующееся под видом «искусства ради искусства», и набирающее обороты пролетарское и народное искусство, не чурающееся своей неавтономности, но зато дающее образцы справедливого отношения человека к человеку.

§ 2. Сборник «Кризис театра» (В.А. Базаров, А.В. Луначарский)

Сборник «Кризис театра» (1908) представляет собой коллективный ответ социалистически настроенных деятелей культуры начала XX века сборнику «Театр. Книга о новом театре». В нем выражены, с одной стороны, основные настроения и реакции социалистической интеллигенции, поруганной Н. Бердяевым в веховской статье «Философская истина и интеллигентская правда» (1909)³⁶⁶, по поводу развития культуры и театра, а с другой стороны, выражены некоторые собственные идеи о том, как выйти из театрального кризиса, какой должна быть суть подлинного (в данном случае – пролетарского) театра, кто должен выступать в качестве основных создателей театра и искусства в целом. Стоит сказать, что – за редким исключением – марксистская философия театра данного периода сводит

³⁶⁵ Там же. С. 144.

³⁶⁶ Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. М.: Грифон, 2007. С. 33-56.

театр к надстройке и попросту эпифеномену развития экономических отношений. Самые типичные способы объяснения театрального кризиса в марксистской философии театра – это преобладание буржуазной финансовой системы в театре, буржуазных актеров и репертуара. Такая модель объяснения сохранялась в большинстве своем и в 1920-е годы (П.М. Керженцев, сборник «О театре»). Тем не менее, имеет смысл обратиться к наиболее ярким фигурам и статьям данного сборника, чтобы продемонстрировать 1) критическую и 2) содержательную стороны раннемарксистской философии театра в России. В сборнике представлены статьи Ю.М. Стеклова, В.А. Базарова, В.М. Шулятикова, В. Чарского (А. Луначарского) и В.М. Фриче.

Критическая сторона в сборнике «Кризис театра» представлена в первую очередь статьей революционера Юрия Михайловича Стеклова (настоящее имя – Овсий Моисеевич Нахамкис) (1873-1941) «Театр или кукольная комедия?». Автор работ о русских (Н.Г. Чернышевский, А.И. Герцен, М.А. Бакунин) и западных (П. Лафарг, П.-Ж. Прудон) мыслителях, Стеков в данном сборнике выступил с серьезной критикой теоретических разысканий авторов сборника «Театр. Книга о новом театре». Стеков отмечает крайнюю разноголосицу мнений, высказанных в сборнике, по поводу причин театрального кризиса: «Наличность кризиса они признают все, но в чем он выражается, каковы его причины и средства к их устранению, – здесь мнения товарищей по сборнику сильно расходятся»³⁶⁷. Стеков обвиняет авторов сборника в жонглировании разными околорелигиозными терминами (например, «театр-храм»), в своеобразной «игре в религию», как охарактеризовал сборник Д.В. Философов, хотя самого Философова Стеков тоже относит к таким же «игрокам в религию» наряду с Н.А. Бердяевым, Вяч. Ивановым, Ф. Сологубом, Д.С. Мережковским³⁶⁸.

³⁶⁷ Стеков Ю. Театр или кукольная комедия? // Кризис театра: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 7.

³⁶⁸ Там же. С. 6.

Сама статья представляет собой ряд остроумных и ироничных портретов авторов сборника, за исключением А. Луначарского («один Луначарский попал в эту честную компанию по недоразумению...»³⁶⁹). Не вдаваясь в подробности критики каждого персонажа статьи, укажем на ту проблему, которую, как кажется Стеклову, не смогли уяснить авторы «Книги о новом театре». Дело в том, что вместо бесконечных вопросов о сущности грядущего, будущего театра необходимо задаться вопросом, лежащим в иной плоскости – а именно в плоскости социологической. Стеклов формулирует этот вопрос таким образом: «Не заключается ли очередная задача театрального дела в приближении театра к народу, в популяризации великих произведений драматургии среди широких масс, в содействии общедоступности театра?»³⁷⁰. Такая постановка вопроса о театральном кризисе может искоренить все мудрствования о сути театра, каковые можно встретить у модернистов и символистов. Досконально разобрав все статьи критикуемого сборника, Стеклов завершает статью утверждением о необходимости разворота современного театра к народным массам. Театр «должен углубить свое *социальное содержание* и сделаться общедоступным»³⁷¹. Ориентир на социальную значимость театра, а в дальнейшем на идеологическую и пропагандистскую значимость – вот что составляет визитную карточку ранней марксистской философии театра в России.

Остальные статьи (за исключением, пожалуй, статьи Луначарского «Художественный театр», повествующей об истории творческих исканий Московского художественного театра) составляют содержательную часть раннемарксистской философии театра в России.

Статья «Мистерия или быт?» Владимира Александровича Базарова (настоящая фамилия – Руднев) (1874-1939), революционера, экономиста,

³⁶⁹ Там же.

³⁷⁰ Там же. С. 7.

³⁷¹ Там же. С. 49, курсив мой – Н.Ч.

философского соратника и корреспондента А.А. Богданова³⁷², представителя эмпириокритицизма, переводчика, к которому постепенно возвращается исследовательский интерес³⁷³, посвящена проблеме условного (или модернистского, символического) театра, который словно бы балансирует между мистериальным театром и бытовым театром, не находя при этом своей сущности. Такое подвешенное состояние условного театра позволяет Базарову сделать вывод об особой психике его представителей и законодателей – *утонченной* психике: «Носители рассматриваемой здесь утонченной психики никогда не желают того, чего они желают, и всегда желают того, чего они не желают»³⁷⁴. Выстраиваемая на таком негативном принципе *ценность* искусства и жизни в условном театре закономерно приводит к экзальтированности и иллюзорности художественных стремлений, и как итог – к краху подобной идеологии, к ее творческому бесплодию. Отсюда неприятие Базаровым любых символистских идей о театре-храме, соборном действе и т.д. Взамен этих надуманных принципов необходимо осуществить сбрасывание оков, освобождающее массы трудящихся: «Сложная дифференцированность коллективной жизни должна остаться. На слом обречены лишь те непроницаемые горизонтальные и вертикальные переборки, которые, обращая существование огромного большинства в сплошное страдание, в то же время уничтожают для всех смысл коллективного жизнестроительства, придают последнему вид бестолковой сутолоки»³⁷⁵. Оценивая кризисную эпоху рубежа XIX-XX веков, Базаров находит ей место в диалектическом развитии истории в качестве

³⁷² Steila D. From Experience to Organization: Bogdanov's Unpublished Letters to Bazarov // Aleksandr Bogdanov Revisited. Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. P. 151–172.

³⁷³ В частности, в 2014 году был опубликован двухтомный сборник избранных работ В.А. Базарова, объединивших философские, политические и экономические труды мыслителя. См.: *Базаров В.А. Избранные произведения*. Т. 1, 2. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2014.

³⁷⁴ Базаров В. Мистерия или быт? // Кризис театра: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 63.

³⁷⁵ Там же. С. 77.

«удобрения для будущих всходов прогресса»³⁷⁶. Таким же удобрением должны стать и театральные искания русских модернистов и символистов.

В статье «Новая сцена и новая драма» Владимира Михайловича Шулятикова (1872-1912), литературного критика, переводчика, автора историко-философской работы «Оправдание капитализма в западноевропейской философии (от Декарта до Э. Маха)»³⁷⁷ (1908), где он подошел к истории европейской философии с «вульгарно-социологизаторских»³⁷⁸ позиций, объясняя конкретные философские системы и идеи путем обращения к развивавшимся в Европе в Новое время капиталистическим отношениям. Такой же метод объяснения Шулятиков применяет и к анализируемому им современному модернизму в данной статье сборника. В частности, задача статьи при таком подходе – «выяснить значение перелома, совершающегося в драматическом искусстве, но выяснить его, не ограничиваясь указаниями на общий фон социально-экономических отношений, которые предопределили рост «новых веяний», а сосредоточивши внимание главным образом на одном, крайне важном, на наш взгляд, промежуточном звене, связующем «высоты» идеологии с «низами» материальных интересов. Это звено – хозяйственная организация самого идеологического «творчества», роль, какая в данном случае принадлежит специфическим орудиям и средствам производства»³⁷⁹. Речь идет о театральной технике и о том, как техника фигурирует в представлениях о новом, или будущем, театре.

Шулятиков обращает внимание на два аспекта изменения устройства театральной сцены, о которой говорят театральные деятели модернистского направления (например, Макс Рейнхардт). В частности, речь идет об 1)

³⁷⁶ Там же. С. 80.

³⁷⁷ Шулятиков В.М. Оправдание капитализма в западноевропейской философии. От Декарта до Э. Маха. М.: URSS, Книжный дом «Либроком», 2011.

³⁷⁸ Бажов С.И. Шулятиков Владимир Михайлович // Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2010. С. 401.

³⁷⁹ Шулятиков В. Новая сцена и новая драма // Кризис театра: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 101.

упразднении главенства техники в театре и 2) так называемом «народном театре», предполагающем сцену в виде амфитеатра *à la grecque*. Первый аспект должен вернуть человека самому себе, а второй манифестирует воссоединение человека с другим человеком и народом как целым. Однако и то, и другое заявления базируются, как показывает Шулятиков, на представлениях исключительно финансового плана, поскольку постоянно совершенствующаяся театральная техника требует расходов на ее приобретение³⁸⁰, а сцена-амфитеатр выгоднее экономически, чем классическая барочная сцена-коробка³⁸¹. Что касается фигуры драматурга, то он также не находится вне системы экономических отношений, и потому изменяется и драматургия, подстраиваясь под манифесты о новом театре. На основании этих доводов Шулятиков делает разоблачительный для модернистских и символистских исканий вывод: «Великолепный культ “человеческой личности” оказывается, на проверку, поклонением “золотому тельцу”». Романтические построения предполагают самый плоский, торгашеский “реализм”»³⁸².

Линию «вульгарного социологизаторства» в сборнике продолжила статья литературоведа и искусствоведа Владимира Максимовича Фриче (1870-1929) «Театр в современном и будущем обществе». Признавая, что XIX век стал веком бурного развития капитализма, Фриче фиксирует превращение театра из орудия классовой борьбы «в простое торгово-промышленное предприятие, работающее прежде всего на рынок, ради прибыли»³⁸³. Этому процессу превращения сопутствуют изменения и в зрительском восприятии театра – театр становится местом исключительно развлечения. Несоциалистическая молодежь XIX века чувствовала эти радикальные изменения в театре, но не могла с ними ничего поделать в силу

³⁸⁰ Там же. С. 91.

³⁸¹ Там же. С. 96-98.

³⁸² Там же. С. 99.

³⁸³ Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра: Сборник статей. М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. С. 154.

уже подчеркивавшейся В. Базаровым «нервной психики буржуазной интеллигенции конца XIX века»³⁸⁴, благодаря чему могли появиться только слабые и ничего не меняющие символическое и импрессионистическое направления.

Если говорить о том идеальном театре будущего, который должен быть осуществлен в социалистическом обществе, Фриче не соглашается с некоторыми воззрениями на этот счет других социалистов. В частности, его не устраивает ни позиция А.А. Богданова, который в романе-утопии «Красная звезда» предполагает, что в коммунистическом обществе будет место для трагедий, так как останется борьба человека с природой, ни позиция А.В. Луначарского, высказанная в сборнике «Театр. Книга о новом театре», также опирающаяся на аргумент борьбы человека со стихиями. Однако Фриче на эти прогнозы приводит аргументы о существовании в коллективистическом обществе особых комиссий по производству и потреблению, которые должны предотвратить любые возможные конфликты между человеком и природой. Как итог: «В социалистическом обществе сцена должна снова слиться с публикой и театральные зрелища с их разделением на зрителей и актеров уступят место коллективным празднествам, торжественным процессиям, массовым хорам и т.п.»³⁸⁵. Стоит заметить, что отчасти эти прогнозы в 1920-е гг. сбылись.

Несмотря на то, что сборник «Кризис театра» не вызвал такой значительной ответной реакции, как сборник «Театр. Книга о новом театре», среди символистов нашлись те, кто отреагировал на альманах, – естественно, с отрицательных позиций. Таковым стал отзыв поэта, критика, философа Эллиса (Л.Л. Кобылинский) «Кризис современного театра», опубликованный в журнале «Весы». Основной ошибкой авторов сборника он считал их излишнюю торопливость при оценке символизма, поскольку ими не учитывалась история символизма и главные вехи в ней, которые по

³⁸⁴ Там же. С. 166.

³⁸⁵ Там же. С. 181.

художественному уровню стоят выше современных «поделок» символистских авторов. К тому же, авторы-социалисты игнорируют предельную индивидуальность каждого из символистов, воспитание и развитие которой является не недостатком, а преимуществом и в большой степени целью всего символизма. Коллективизм же, как и коллективное мышление социалистов, приводит к полнейшему упадку и обезличенности мысли³⁸⁶. Понимание кризиса театра Эллисом не носит фатальный характер, он оценивает его как переходную стадию к новому состоянию, присоединяясь таким образом к плеяде символистских мыслителей, высказывавших такую же точку зрения.

Говоря о кризисе театра и одноименном сборнике, нельзя не вспомнить Вячеслава Иванова, которому авторы-социалисты справедливо приписывали имплицитное влияние на сборник «Театр. Книга о новом театре», а также его небольшую статью «О кризисе театра». Ивановский подход к «театральной проблеме» («О проблеме театра» – первоначальное название статьи) основывается, как это ни парадоксально, на – схожем с социалистическим – разделении театра индивидуалистического и коллективного. Кризис, или проблема, современного театра, по Иванову, сводится к борьбе между индивидуалистическими интересами художников театра (режиссеры, драматурги, поэты) со зрительским восприятием, которое – в силу тенденций к упрощению и размежеванию театрального действия – изменяется в сторону развлекательно-критическую. Причиной этой борьбы между художником и публикой стала утрата на протяжении всей истории театра живой связи между ними (чему посвящена другая статья Иванова – «Поэт и чернь»). Художник помыслил себя вне интересов народа, а народ отвернулся от

³⁸⁶ Как прокомментировал это сам Эллис: «Точно не упомяну, кто что из них сказал, ибо идея классовых и массовых переживаний так приучила их к шаблону, что всякая индивидуальность их мышления и формы их изложения уничтожилась решительно». См.: Эллис. Кризис современного театра // Весы. 1908. № 9. С. 64.

зазнавшегося художника. Однако этот конфликт внутри театральной среды имеет более глубокие характеристики, чем просто расхождение интересов. Речь идет об утрате 1) безусловности содержания сначала трагедии, затем драмы и 2) ответственности (понимаемой, как отмечал С.С. Аверинцев, как ответ или ответствование³⁸⁷) между зрителем и творцом. Эти два фактора послужили истоками того кризиса, к которому пришел европейский театр на рубеже XIX-XX вв. Театр перестал осуществлять свою полноту или, как писал сам Иванов, «театр или не достигает полноты своего действия, или достигает ее извращением своей эстетической и нравственной сущности»³⁸⁸. Если два этих названных фактора (безусловность содержания драмы и ответственность между зрителем и художником) будут исправлены, то тогда можно будет говорить о восстановлении хорового начала в театре и в культуре вообще. Наличие хора, под которым понимается «свободно и согласно действующий коллектив»³⁸⁹, предполагает два этих условия, необходимых для того, чтобы разрешить театральный кризис. Для того, чтобы из него выйти, необходимо обратиться не к чисто эстетической действительности, а к тому, что определяет и ее саму, – к бытию как таковому³⁹⁰.

Таким образом, те искажения и тот «либерализм форм», которыми был богат театр начала XX в., объясняется Ивановым нисхождением в силу реальности, в закономерной утрате театром бытийственной энергии (поскольку он стал рассматриваться не как ритуальное и религиозное действие, то есть *необходимое* действие, а как вид искусства). Для Иванова было очевидно, что проект «искусства ради искусства» (*l'art pour l'art*), проповедовавшийся в русской культурной среде, например,

³⁸⁷ Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 443.

³⁸⁸ Иванов В.И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 218.

³⁸⁹ Там же.

³⁹⁰ Один из мотивов, лежащих в основании незаконченной работы М.М. Бахтина «К философии поступка».

«мирискусниками»³⁹¹ (А.Н. Бенуа, автор сборника «Театр. Книга о новом театре», С.П. Дягилев и др.), лишь игнорировал существующие разногласия в театре, а не разрешал их в подлинном смысле. Настоящим разрешением кризиса театра может быть только теургия, в основании которой лежит принцип «a realibus ad realiora», а не замыкание в чисто эстетической области или подмена реальной жизни искусством. Исходя из целей создания в театре хорового начала (или сонма, как он писал в статье «Множество и личность в театре»³⁹²), Иванов заключает: «Искусство бессильно создать хор; но жизнь может»³⁹³. Идеи Иванова повлияли на практиков советского театра и кинематографа, одновременно бывших младшими апологетами Третьего возрождения античности, – на А.И. Пиотровского и С.Э. Радлова.

§ 3. Сборник «О театре» (Б.И. Арватов)

Своеобразным продолжением и развитием сборника «Кризис театра» стал коллективный сборник 1922 года «О театре», вышедший в Твери. Среди авторов сборника особо выделяются театральный критик и театровед Э.М. Бескин (1877-1940), конструктивист А.М. Ган, но, пожалуй, наиболее важной фигурой оказывается Борис Игнатьевич Арватов (1896-1940), яркий участник ЛЕФа, один из теоретиков идеи искусства как производства³⁹⁴. Общий пафос участников сборника в вопросе о театре выражен в предисловии редакции, говорящем о социологической линии в понимании сущности театра авторами сборника: «...Социологический разрыв с прошлым, приобщение театра к единому великому движению по пути пролетарской диктатуры к социализму, – и есть общая платформа авторов настоящего сборника»³⁹⁵. Некоторые из

³⁹¹ Исчерпывающий анализ роли и значения деятелей «Мира искусства» в театральном и общекультурном контексте представлен в монографии В.П. Шестакова «Русский серебряный век: запоздавший ренессанс». См.: *Шестаков В.П. Русский серебряный век: запоздавший ренессанс*. СПб.: Алетейя, 2017. С. 69-74, 145-148.

³⁹² *Иванов В.И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2.* Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 219.

³⁹³ Там же. С. 218.

³⁹⁴ *Арватов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей.* М.: Пролеткульт, 1926.

³⁹⁵ *О театре.* Тверь: 2-я Гостиногография, 1922. См. раздел «От издательства».

статей сборника посвящены проблемам научного изучения театра в контексте рефлексологии, некоторые – значению оперы в современном театре. Остановимся на статьях Бескина и Арватова, поскольку именно в них полемика с предыдущими сборниками прослеживается наилучшим образом. Кроме того, в этих статьях выражаются критические соображения касательно кризиса театра и некоторые тезисы о социалистическом и пролетарском театре будущего.

Э.М. Бескин в статье «На новых путях (Обрывки мыслей)» прямо полемизирует с Айхенвальдом и Л. Андреевым, взгляды которых разбирались до этого. Бескин признает справедливость тех неутешительных выводов о конце театра, к которым приходили указанные авторы. Однако в причинах упадка театра Бескин с Айхенвальдом расходится, он видит их в неспособности буржуазного театра (именно как классового культурного предприятия) увлечь зрителя, поскольку ценности, пропагандируемые на сцене современного театра, глубоко чужды пролетариям и в целом рабочему классу. Сама манера буржуазного театра противоречит ритму и течению жизни, мировосприятию рабочего, которое Бескин характеризует как жизнерадостное, активное, а не упадническое. Буржуазный театр, кроме упаднического настроения, не способен также и вовлекать зрителя в спектакль, приобщать зрителя к действию. Приговор Бескина буржуазному театру таков: «[Это] театр пассивного зрелища, театр тихих созерцательных переживаний, то в ключе комедийно-салонной улыбки, то рафинированного щекотания нервных сплетений спинного мозга. Театр, утративший радость “театральности”, сознательно изгоняющий ее и отдавшийся весь в кабалу книги с ее скучной рассудительностью и психологизмом, театр того интеллигентского скепсиса, который привел у нас Ю. Айхенвальда даже к отрицанию театра...»³⁹⁶. Таким образом, если Айхенвальд считал театр принципиально бессмысленным, то Бескин настаивает на непонимании

³⁹⁶ Бескин Э.М. На новых путях (Обрывки мыслей) // О театре. Тверь: 2-я Гостипография, 1922. С. 12.

Айхенвальдом сути подлинного театра. В данной статье Бескин (в отличие от многих других пропагандистов) пытается выразить некоторые главные характеристики концепции подлинного пролетарского театра.

Во-первых, спектакль в пролетарском театре – это не изолированное представление, а массовое действие, которое «явится организатором гармонически слитной коммуны, не знающей чувства розни и оттачивающей грани человеческого “я” в массовом содружестве, в массовой энергии, в массовых достижениях производительного труда»³⁹⁷. Во-вторых, это массовое действие нельзя путать с теми ложными «массовыми действиями», цель которых (по выражению автора статьи) превратиться в «кассовые действия». Инициаторами таких псевдонародных действий становятся театральные деятели от буржуазии, которые либо намеренно обманывают зрителей демократическими устремлениями, либо сами обманываются, вводя в заблуждение участников подобных «массовых действ». Логика Бескина здесь в некоторой степени напоминает критику Плехановым народничества в работе «Наши разногласия»³⁹⁸ (хотя, как правило, никакого отношения к теоретическому народничеству деятели театра конца XIX-начала XX вв. не имели, но речь именно о выделении различия между подлинным и ложным «массовым» действием): не может быть народного массового действия, а только пролетарское массовое действие.

Одним из проявлений массовых действ были реконструкции греческой трагедии, на которые Бескин также обрушивает свою критику. Они являются образцом буржуазного самообмана, который под предлогом возвращения античных театральных форм уходит от решения назревших социальных проблем. Как было показано, такой деятельностью занимались преемники Ф.Ф. Зелинского – представители Невельской школы, а также А.И. Пиотровский и С.Э. Радлов. Отчасти против них была направлена критика Бескина, признававшего необходимость для пролетарского театра большой

³⁹⁷ Там же. С. 21.

³⁹⁸ Плеханов Г.В. Сочинения. Т. 2. М., П.: Государственное издательство, 1925. С. 91-107.

сцены, даже площади, арены, но отрицавшего отождествление его с древнегреческим театром: «Смешны те, которые этот чисто-архитектонический принцип часто теперь распространяют и на весь древнегреческий театр в целом, реставрируя для пролетариата древнеэллинскую драматургию, например, софокловского «Эдипа»³⁹⁹, с его пассивным культом Рока. Жалкое заблуждение! Если наш новый театр должен празднично и торжественно звучать на подобие греческого, то это еще не значит, что надо уподобившись эллину, пред представлением свершить обряд заклания козла в жертву богам»⁴⁰⁰.

Таким образом, Бескин выдвигает концепцию массового театрального действия, в основании которого лежит театральность, которая «зовет и зрителя к шумному вторжению даже в самое действие»⁴⁰¹. В данном случае театральность понимается как желание коллективного соединения энергий людей. Те очевидные изменения в культуре XX века, которые становились предметом анализа у мыслителей, писавших о кризисе культуры, вроде заката индивидуалистической культуры и восхода культуры коллективистической, социалистической, не могли не поменять и форму театрального искусства и даже, как полагает Бескин, исходного атома театра – театральности, ставшей вместо индивидуальной коллективной.

Статья Б. Арватова «Театр как производство» была призвана переформатировать все театральное искусство эпохи, превратив его из инструмента иллюстрации абстрактных (опять-таки буржуазных) ценностей в рабочее предприятие, рассматриваемое как одно из государственных производительных сил. Эта тенденция свойственна не только творчеству Арватова, но и в целом советской мысли об искусстве в 1920-х гг. (Н. Чужак, О. Брик и др.). Характеризуя в целом концепцию «искусства как производства», Е. Григорьева пишет: «Коллективизированное производство

³⁹⁹ Именно его ставили представители Невельской школы.

⁴⁰⁰ Бескин Э.М. На новых путях (Обрывки мыслей) // О театре. Тверь: 2-я Гостипография, 1922. С. 30.

⁴⁰¹ Там же. С. 27.

становится новым и единственным способом создания произведений искусства, противопоставляется старым формам, которые ассоциируются в этих обстоятельствах с буржуазными пережитками прошлого, ушедшего мира, связывавшего искусство с сугубо индивидуальным, личным уровнем»⁴⁰². Такая же ситуация закономерным образом наблюдается и в театральной концепции Арватова – театра как производства.

Театр как производство предполагает два ключевых шага, которые необходимо осуществить: 1) превратить режиссера в церемониймейстера труда и быта; 2) превратить актера в квалифицированного человека, то есть в социально-действенную личность гармонического типа. Как видно, Арватова не сильно интересует концепция массового действия, где есть упразднение связи «актер-зритель». Его привлекает фабричная модель, модель завода. Он так и пишет, говоря о будущем пролетарском театре: «...Он будет строить образцы быта и модели людей; он превратится в сплошную лабораторию новой общественности, а материалом его станет любое отправление социальных функций. Театр как производство; театр как фабрика квалифицированного человека, – вот что рано или поздно напишет на своем знамени рабочий класс»⁴⁰³. Логическим следствием из данного представления является так называемое *ожизнение* театра (в противоположность театрализации жизни), а главным действующим лицом становится не актёр, а сам человек «в его социальной функции»⁴⁰⁴. Таким образом, целью преобразования буржуазного театра в пролетарский театр является создание нового пролетарского актёра, который будет не актёром, а новым типом субъекта, озабоченным вопросами исключительно труда и классовой борьбы. Важным здесь оказывается и вопрос о технике, о средствах театрального производства. Комментируя американизацию советского театра (и упоминая творчество членов Фабрики эксцентрического

⁴⁰² Григорьева Е.С. Основные категории раннего советского искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 135-153.

⁴⁰³ Арватов Б. Театр как производство // О театре. Тверь: 2-я Гостипография, 1922. С. 115.

⁴⁰⁴ Там же. С. 116.

актёра – Юткевича, Крыжицкого, Трауберга, Козицкого, а также Эйзенштейна), Арватов признает в появлении в театре таких чисто технических усовершенствований, как электричество, лифт, скетинг-ринг, аэроплан, положительное явление. Все эти технические средства *«революционируют»* театр, приспособляя его к современности, делая пригодным для последующего диалектического перехода не из жизни в эстетический театр, а из “ожизненного” уже театра в жизнь»⁴⁰⁵. В концепции театра как производства, таким образом, можно увидеть одно из возможных ответвлений революционной тенденции в театре. Эта концепция отвергает самостоятельность театра как искусства и актера как творца и растворяет их в классовой борьбе и трудовой деятельности.

Сборник «О театре» 1922 года стал продолжением полемики о сущности театра, выдвинув, в свою очередь, несколько новых театральных концепций (театр как массовое действие, пролетарский театр, театр как производство), осмысляющих театр с позиций марксистской философии и исторических реалий советской действительности. Если в сборнике «Кризис театра» упор в основном делался на критической составляющей, то сборник «О театре» дает уже какие-то конкретные представления о том, что марксистские философы искусства и философы театра могут предложить в качестве замены буржуазного театра.

Однако история пошла другим путем, чем предполагали авторы сборника, и чаяния марксистских философов театра не были осуществлены в полной мере. Можно сказать, что после закрытия Государственной академии художественных наук в 1931 году закончился процесс свободного рассуждения о смысле и целях театрального творчества, а дискуссии о театральных путях, по которым должно пойти общество, были прекращены. Многие из идей и имен, упомянутых в данном разделе, канули в лету на

⁴⁰⁵ Там же. С. 121, курсив мой – Н.Ч.

долгие годы, и лишь теперь постепенно возвращаются в гуманитарный оборот.

ГЛАВА 4. ФИЛОСОФЫ В ПОИСКАХ СУЩНОСТИ ТЕАТРА КАК ТАКОВОГО

§1. Театральность как философская категория (Н.Н. Евреинов)

В 1921 году в Петрограде вышла одна книга для детей, «Что такое театр» Николая Николаевича Евреинова (1879-1953), в которой можно было прочитать: «Разумеется, нарядиться да покраситься это еще не значит стать другим человеком. Вы это, дети, и сами наверное знаете! Небось любите играть, наряжаясь в папино или мамино платье, очки, скажем, надев или фуражку отцовскую, а то и солдатиком вырядившись! Ведь для того, например, чтобы разыграть из себя солдатика или как говорится у вас – «сыграть в солдатики», нужно, чтобы вы почувствовали, что каждый из вас в отдельности в самом деле как будто солдатик!»⁴⁰⁶. В этих «детских» фразах знаменитый философ театра, драматург и режиссёр высказал суть всей своей концепции театральности.

Николай Николаевич Евреинов с самого раннего детства приобщился к театру – в возрасте трёх с половиной лет его сводили на детский спектакль в Пушкине. Случилась первая любовь. «Ему нравилось расхаживать в чёрных очках и отцовской крылатке и хриплым голосом страшного незнакомца пугать прислугу. Брату Володе и сестрёнке Тусе он рассказывал шёпотом, что на самом деле его зовут Бакларо и скоро он убежит из дома и станет выступать в цирке...»⁴⁰⁷. Как видно, и сам автор театрального руководства для детей в юные годы с большим удовольствием предавался таинственной радости различных превращений⁴⁰⁸. В этом – исток и личности Евреинова

⁴⁰⁶ *Евреинов Н.Н.* Что такое театр. Пг.: Светозар, 1921. С. 64.

⁴⁰⁷ *Бабенко В.Г.* Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов и Александр Вертинский. Судьбы артистов (Документы. Размышления. Литературные фантазии). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 16.

⁴⁰⁸ О «детскости» Евреинова Е.М. Беспятов писал: «Вообще отличительное свойство Евреинова – это какая-то детски простодушная интуиция». См.: *Беспятов Е.М.* Новые книги о театре // Театр и искусство. 1914. № 2. С. 35.

(часто его называют «русским Арлекином»⁴⁰⁹, «человеком-театром»⁴¹⁰), и его театральной деятельности и концепции театральности.

Концепция эта складывалась в полемике с современниками Евреинова (Мейерхольд, Станиславский, символисты во главе с Вяч. Ивановым) и в первую очередь касалась проблемы взаимоотношений между жизнью и искусством. В своей неприязни (в манифесте «Апология театральности» 1908 года) ко всем распространённым в то время теориям и концепциям театра Евреинов стремится освободить театр от любого выражения того, чем театр не является: «Говорят – театр должен быть храмом, другие говорят – он должен быть школой, при том одни утверждают, что школой нравственности, другие – что вообще школой жизни... Наконец, есть и такие, которые до сих пор на развалинах натурализма утверждают, что театр – зеркало действительности...»⁴¹¹. Нетрудно угадать, что под теми, для кого театр должен быть храмом, Евреинов подразумевает символистов. Под апологетами натурализма имеются в виду, конечно, Московский художественный театр во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко. А под теми, кто желал бы сделать театр школой жизни и нравственности, Евреинов мог понимать вообще довольно большой круг интеллектуальной общественности (например, Толстой). В этом состоит критическая часть

⁴⁰⁹ См. послесловие Г.А. Востровой и М.Г. Литавриной в: *Евреинов Н.Н.* Откровение искусства. СПб.: Изд. дом «Мирь», 2012. С. 745. Здесь же можно встретить очень ёмкую характеристику Евреинова: «Евреинов – наш Homo Ludens начала XX века». См.: Там же. С. 749.

⁴¹⁰ Также меткий портрет личности Евреинова даёт Т. Джурова: «Стремясь не ограничивать себя ничем, состояться на поприще теоретика и историка театра, драматурга, режиссёра и т.д., он в определённом смысле остался талантливым дилетантом. Человек-театр, он виртуозно жонглировал творческими и имиджевыми масками, зачастую неотделимыми друг от друга». См.: *Джурова Т.С.* Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 5.

Близкой к этой, но более разоблачительной, оказывается характеристика, которую дал Евреинову Г.К. Крыжицкий в работе «Режиссёрские портреты»: «Самореклама, наряду с самовлюблённостью, вторая натура Евреинова, и другого такого мастера по этой части, как он, пожалуй, не найти». См.: *Крыжицкий Г.К.* Режиссёрские портреты. М., Л.: Театропечать, 1928. С. 38.

⁴¹¹ *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 40.

евреиновского манифеста. В чём же, однако, заключается его положительное содержание?

«Я полагаю, настало время возвратить театру его истинное значение. Не храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой должен быть театр, а только театром... Театр должен быть прежде всего театром, то есть самодовлеющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезе всех искусств, но при том с таким расчётом, чтобы не нанести урона самостоятельному значению сценизма...»⁴¹². Итак, театр наконец-таки должен обрести свою сущность – то есть стать театром, а это значит полный отказ от какой-либо привязки к другим формам человеческой деятельности. Театр должен перестать быть медиумом между тотальными формами культуры и зрителем, он должен сам стать тотальным, то есть самостоятельным и экспансивным. Уже в этой первой теоретической статье Евреинова виден, по выражению А.Р. Кугеля, «теоретический театральный империализм»⁴¹³. Иначе говоря, главный пафос Евреинова в «Апологии театральности» – очищение театра от любой подражательности, миметичности и возвращение театра самому себе.

Апофеозом этого очищения становится понятие «театральности», которое, как показала Т. Джурова⁴¹⁴, проходило ряд содержательных метаморфоз. В «Апологии театральности» это понятие Евреиновым определяется следующим образом: «Под “театральностью” как термином я подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создаёт подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности – легко, радостно и

⁴¹² Там же.

⁴¹³ Кугель А.Р. [Ното новус]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 8.

⁴¹⁴ Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 9-45.

всенепременно»⁴¹⁵. В этом определении важно вычлениить три существенных смысловых момента.

Во-первых, театральность не локализуема пределами только театра, она повсеместна. Хотя в этой маленькой статье ещё нет указания на первичность театральности по отношению к культуре, но уже тут можно увидеть тотальность театральности, игры, предшествование её всем остальным формам культуры и жизни. Эта черта роднит концепцию театральности Евреинова с концепцией игры Й. Хёйзинги (а также Р. Кайуа⁴¹⁶). По словам А.Л. Доброхотова, «...Евреинов здесь утверждает онтологию игры, пожалуй, даже более радикально, чем Хёйзинга. Ведь у него театральная игра – не ослабленный вариант серьёзного дела, а его метафизический источник...»⁴¹⁷.

Во-вторых, «монстрация» явным образом противопоставляется Евреиновым демонстрации, де-монстрации. Если демонстрация – это выражение уже готового смысла, то монстрация сама создаёт смыслы. Демонстрация выражает или подражает, монстрация же являет себя, показывает себя. Благодаря монстрации творчество обновляется: «Театральность, а не что-либо другое обуславливает на сцене творчество новых форм жизни; без театральности мы имели бы только дубликат жизни, всё равно в виде ли бытового или символического её образчика»⁴¹⁸.

В-третьих, театральность лежит в субъективной природе человека. Театральности можно помочь появиться внешним образом (с помощью декораций, костюмов), но местом обитания её остаётся субъективное. Театральность можно назвать тогда, перефразируя Бергсона, «эстетическим порывом» (*l'élán esthétique*).

Порыв этот наивен, лёгок, прост. Ребёнок наряжается как солдатик не потому, что ему нужно выразить природу солдатика, показать солдатика в

⁴¹⁵ Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 40-41.

⁴¹⁶ Кайуа Р. Игры и люди. М.: Издательство АСТ, 2022.

⁴¹⁷ Доброхотов А.Л. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 25.

⁴¹⁸ Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 41-42.

своей сущности или во всех деталях, а потому, что он вообразил себя солдатиком. В этом воображении, в этой фантазии о себе как о солдатике и кроется простота театральности, а также её условность. Поэтому Евреинов называет методом искусства симплификацию – «стремление объять многое в видимо малом». И эстетически совершенном.

В «Апологии театральности» свой собственный метод Евреинов называет сценическим (или театрально-условным) реализмом. Однако, как представляется, точнее суть этого метода уловил Б.В. Казанский, автор первой монографии о «русском Арлекине»: «Для Евреинова – человеческое стремление, личностный акт воли не служит ничему, он самоцель, самодовлеющее творческое усилие анархической воли, не подчиняющееся никаким законам, хотя бы это были законы красоты»⁴¹⁹. Наличие анархического начала у Евреинова верно подмечено Казанским, и этот анархизм не негативен, как футуристические разрушение и эпатаж (хотя эстетика Евреинова зачастую неверно отождествляется с эстетикой футуристов), а созидателен – в силу того, что субъекты театральности независимы.

Развитием этих идей о театральности является небольшая брошюра «Введение в монодраму» (1909). В ней Евреинов, опираясь на передовых психологов того времени (К. Гроос, Т. Рибо), очерчивает границы восприятия человека и выдвигает, в соответствии с ними, идею о монодраме. Под монодрамой здесь понимается «такого рода драматическое представление, в котором мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий в любой момент своего сценического бытия»⁴²⁰. Отсюда вытекает два следствия.

Первое следствие – во время сценического представления актёр и зритель должны как бы слиться в единое целое, чтобы соединить свои

⁴¹⁹ Казанский Б.В. Метод театра (Анализ системы Евреинова). Л.: Academia, 1925. С. 44.

⁴²⁰ Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб.: Н.И. Бутковская, 1909. С. 15.

восприятия в восприятии сценического образа: что видит актёр – то видит и зритель, что чувствует актёр – то видит и зритель, но оба – и актёр, и зритель – видят и чувствуют то, что должен видеть и чувствовать сценической образ (герой, характер): «Монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью, то есть чувствовать как он и иллюзорно мыслить как он, стало быть, прежде всего, видеть и слышать то же, что и действующий. Краеугольный камень монодрамы – переживание действующего на сцене, обуславливающее тождественное сопереживание зрителя, который становится чрез этот акт сопереживания таким же действующим. Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы»⁴²¹. То, как это возможно в реальности, Евреинов изобразил в пьесе «Красивый деспот».

Второе следствие состоит в том, что монодрама – не только действие на сцене, это в первую очередь действие в жизни. Каждый человек играет свою монодраму (позднее Евреинов напишет работу «Театр для себя», где частица «для себя» будет означать примерно то же, что она означает в экзистенциализме Ж.-П. Сартра, – преобразование человека в соответствии с какой-то ролью или образом). Евреинов мог подписаться⁴²² под знаменитыми словами У. Шекспира из комедии «Как вам это понравится»:

Весь мир – театр.
В нём женщины, мужчины – все актёры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

Монодрама – это не просто театральный жанр, это и есть подлинный театр, лежащий в основе жизни. Монодрама – это категория скорее антропологическая, нежели цехово-театральная.

⁴²¹ Там же.

⁴²² Собственно, он под ними и подписывается. В книге «Театр для себя» есть примечательная глава «Суд понимающих», представляющая собой воображаемый драматический диалог Евреинова, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Л. Толстого, Л. Андреева, Ф. Сологуба, Т. Гофмана, О. Уайльда и А. Бергсона. Именно там Евреинов произносит фразу: «All the world is a stage, and all the men and women the players on it». См.: *Евреинов Н.Н. Демон театральности*. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 323.

Эволюция взглядов Евреинова на театральность состояла, по словам В. Максимова, «в распространении законов театра на любые жизненные процессы»⁴²³. Экспансивность Евреинова заключалась в том, что он шёл в обратном Дарвину направлении – от культуры к природе, от театра людей к театру животных.

В статье «Театрализация жизни» (в сборнике «Театр как таковой» 1912 года) театральность им понимается уже как «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы»⁴²⁴. Здесь театральность уже не «эстетическая монстрация явно тенденциозного характера», а просто некий инстинкт. Инстинкт убивает тенденциозность. И подобно тому, как империи после пика своего владычества постепенно утрачивают мощь, так и расширенный до пределов инстинкта театр утрачивает свою определённую. Это заметил Кугель, друг и враг Евреинова по «Кривому зеркалу»: «...такое безмерное распространение понятия “театр” является, в сущности, также своего рода “отрицанием театра”»⁴²⁵. Однако, представляется, что театральность Евреинова отрицает «жизнь» (как противоположность театральному), чем отрицает «театр». Жизнь есть театр, нет жизни без театра. Так что здесь скорее понятие «жизни» оказывается лишним, чем наоборот: «Сама жизнь – театр всемирной игры»⁴²⁶.

Хотя каждому от роду свойственно играть и преображаться, в театре всегда был элемент, наглядно говорящий о преображении. Это маска. В «Театрализации жизни» Евреинов уделяет внимание маске как средству

⁴²³ См. вступительную статью В. Максимова «Философия театра Николая Евреинова»: Там же. С. 5.

⁴²⁴ Там же. С. 43, курсив мой – Н.Ч.

⁴²⁵ Кугель А.Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журн. «Театр и искусство», 1923. С. 8.

⁴²⁶ Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 21.

переодевания, преображения и перевоплощения. Маска, как в знаменитом одноимённом кинофильме 1994 года, абсолютна, она полностью захватывает преображающегося: «Подобно дикарю, который, надевая маску и отдаваясь экстатической пляске, сопричащался духу племенного божества, еврейновский человек-актёр, надев маску, становится Другим, выходит за пределы собственного “я”»⁴²⁷. Однако, исходя из тотальности театральности, можно сделать вывод, что человек без «маски» и не существует. Человек всегда есть преображение в Другого. Евреинов здесь удивительным образом предвосхищает мысль Ж. Делёза о бесконечном становлении (становлении-женщиной, становлении-звездой и т.д.)⁴²⁸, что подтверждается и ссылкой в работе «Введение в монодраму» на неокантианца Германа Зибекка, согласно которому «каждый эстетически рассматриваемый предмет является для нас личностью, - не только человек, что само собою понятно, но также и... неорганические предметы»⁴²⁹.

Однако, что интересно, в 1923 году Евреинов в статье «Тайна чёрной полумаски» подвергнет критике употребление слова «маска», которое означает только «чёрное пятно», что показывает его театральная этимология. На место маски в концепции театральности приходит личина: «Назвать накладные личины Эллады “масками” неверно (этимологически) и чудовищно консервативно (исторически), и, наконец, превратно до полнейшей бессмыслицы (логически), так как *prosopon*, как искусственный лик, является как раз крайней противоположностью маске, как чёрному

⁴²⁷ Там же. С. 22.

⁴²⁸ См.: *Deleuze G. Critique et Clinique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1993. P. 11-13. Сходство Евреинова и Делёза отмечает И. Чубаров в монографии «Коллективная чувственность»: «Чтобы добраться до подлинного смысла человеческого существования, необходимо изначально, пользуясь феноменологическим языком, исключить натуральное эго. Смысл этот, по Евреинову, - стать Другим, претерпеть становление Другим, как мы могли бы сказать сегодня словами Жюль Делёза». См.: *Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда*. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. С. 131.

⁴²⁹ *Евреинов Н.Н. Введение в монодраму*. СПб.: Н.И. Бутковская, 1909. С. 19.

пятну»⁴³⁰. Иначе говоря, маска отвечает за хтонические силы, где подлинного преобразования нет, а есть низ-вержение, исчезновение любой личины. Торжество личины (*prosopon*, *persona*) – это итог индивидуальной анархической театральности. Каждый должен обладать личиной, но для всех она должна быть индивидуальной, по крайней мере – индивидуально разыгрываемой.

Дальнейшее развитие эта тенденция к индивидуализации театра получила в работе «Театр для себя» (1915-1917), где было продолжено и имперское шествие театра, о котором писал Кугель.

Метафоры «власти» тут оказываются к месту, поскольку Евреинов вводит в этом произведении понятие «театрокрации» – власти театра. Та необходимость преобразования, которая уже прочитывалась в понятии театральности как инстинкта, закрепляется Евреиновым на новом уровне. Театроκραтия вводится им как «господство над нами Театра, понимаемого в смысле закона общеобязательного творческого преобразования воспринимаемого нами мира»⁴³¹. Этот закон освобождает человека от социальных ролей, если они ему ненавистны, и открывает поле возможностей самостоятельного, единственно подлинного, преобразования. Каждый человек предстанет перед судом Театра. И, возможно, даже Бог как «Главное Действующее Лицо вселенского представления»⁴³². В «Театре для себя» жизнь окончательно становится театром.

В дальнейшем (например, в работе «О новой маске») Евреинов дополняет понятие театрокрации понятием театротерапии. Терапевтическое действие театра должно проявляться в очищении душ зрителей от злых намерений и низменных страстей путём восприятия преступлений и наказаний, разыгранных актёрами на сцене. Истоком театротерапии

⁴³⁰ Евреинов Н.Н. Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. М.: «Ессе Номо», «Логос-альтера», 2004. С. 72.

⁴³¹ Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 118.

⁴³² Там же. С.116.

оказывается, как и положено, понятие катарсиса, разработанное Аристотелем в «Поэтике», но Евреинов добавляет ему новых свойств: «Я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое бы раскрывало сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается»⁴³³.

Апофеозом экспансии театральности на мир живого стала работа «Театр у животных» (1924). Как Хёйзинга (а до него – К. Гроос) распространяет на мир животных игру, так и Евреинов приписывает им (а также растениям) инстинкт театральности: «Театр у животных есть первейшая зачаточная форма искусства»⁴³⁴. У растений и животных этот инстинкт проявляется в формах миметизма, мимикрии, игры с одушевлёнными и неодушевлёнными предметами, брачных играх и т.д. Евреинов идёт дальше и находит у животных зачатки сцены, масок, декораций, костюмов, танцев, музыки, драмы. Позднее Ж. Делёз и Ф. Гваттари, описывая концепт ритурнели, будут также обращаться к актёрам-животным, но их примеры словно бы взяты из еврейновской работы: «Птица из влажных лесов Австралии *Scenopoietes dentirostis* каждое утро сбивает с дерева специально срезаемые ею листья, переворачивает их так, чтобы их бледная внутренняя сторона лучше контрастировала с землёй, сооружает себе таким образом сцену наподобие ready-made и поёт точно над этой сценой, сидя на лиане или древесной ветке, причём её сложное пение состоит из её собственных нот, перемежаемых звуками других птиц, которые певица передразнивает, демонстрируя желтизну своих нижних пёрышек на горле; настоящий артист»⁴³⁵. Впрочем, схожесть еврейновской мысли с делёзианской уже отмечалась выше. Кроме того, тема театральности у животных в начале XX века в России не была совсем уж неизвестной. В

⁴³³ Там же. С. 148.

⁴³⁴ Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 297.

⁴³⁵ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия. СПб.: Алетейя, 1998. С. 81.

частности, о зачатках театральности и музыкальности у птиц писал князь С.М. Волконский в статье 1912 года «Птица и человек (Музыкальное сопоставление)»⁴³⁶.

Из всего этого следует любопытный вывод: Евреинов, подобно многим философским антропологам XX века (М. Шелер, А. Гелен, Х. Плеснер), видел в человеке только сложноорганизованное, высшее животное. И особенностью человека не является даже то, что он якобы театральное животное, он лишь «наиболее из всех лицедействующее животное». Начав с рассмотрения театральности как присущей исключительно культурному человеку («Апология театральности»), Евреинов кончил полным растворением театральности в природе («Театр у животных»), приписав любой жизни инстинкт театральности.

Так театр во главе с Николаем Евреиновым завоевал мир: «Он [Евреинов – *Н.Ч.*], пожалуй, единственный из театральных деятелей Серебряного века, кто предложил целостную концепцию театра как мирового явления, пронизывающего всю историю и все сферы жизни человека»⁴³⁷.

Оставался ещё один непокорённый бастион, имя которому – история. Завоевать театральностью историю вознамерился Евреинов в 1920 году, когда ему советской властью было предложено провести масштабную реконструкцию взятия большевиками Зимнего дворца. Уникальное действие состоялось 8 ноября 1920 года – в день трёхлетия Октябрьской революции.

Стоит сказать, что масштабные театрализованные зрелища к тому времени уже вошли в моду – примером тому могут служить «Мистерия освобождённого труда», одним из режиссёров которой был А. Кугель, и постановка «К мировой Коммуне», в которой участвовали С.Э. Радлов и А. Пиотровский. Постановка по взятию Зимнего дворца должна была стать

⁴³⁶ Волконский С.М. Отклики театра. Пг.: Изд-во «Сириус», 1914. С. 99-108.

⁴³⁷ Рыженков В.Ю. Николай Евреинов в культурной жизни России и Зарубежья. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2013. С. 122.

«вехой» в революционном искусстве. Она таковой стала, но по другим причинам. «Взятие Зимнего дворца» должно было стать реконструкцией реального штурма, но в итоге, как свидетельствовали участники подлинных событий, «в 17-м пуль выпустили меньше, чем теперь»⁴³⁸. Евреинов, заполучив в свои режиссёрские руки такую великую сцену (постановка проходила непосредственно на Дворцовой площади) и такое большое количество актёров (около 4 тысяч), не мог создать «рядовую» реконструкцию. Его целью, которая совпала с государственным заказом, было создание мифа – мифа о героическом взятии Зимнего дворца, где были свои герои (большевики) и антигерои (Временное правительство). Данная постановка стала логическим продолжением всей театральной мысли Евреинова по поводу «театрализации жизни»: «Евреинов, разумеется, не реконструировал действительность, он её поэтизировал и подчинял законам искусства, красоты, гармонии и симметрии»⁴³⁹.

Можно задаться вопросом, удалась ли Евреинову эта поэтизация? Адриан Пиотровский, присутствовавший при повторном «взятии» Зимнего, считал, что подлинная цель действия не была достигнута, это была «не “мистерия”, а мелькание кинофильма»⁴⁴⁰. Такое ощущение создано из-за переменного освещения площадок. Однако этот приём обсуждался Евреиновым ещё в 1909 году в работе «Введение в монодраму». Театр захватывает зрителя только в том случае, если зрителем воспринимается один герой и его чувства (в данном случае главным героем оказывается «красный» лагерь). К тому же, в конце главы «Суд понимающих» в работе «Театр для себя» Евреинов в своём воображаемом диалоге с пришедшими во сне мыслителями соглашается с Бергсоном о кинематографическом

⁴³⁸ Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 125.

⁴³⁹ Максимов В.И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: (материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г.). СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. С. 36.

⁴⁴⁰ Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 143.

восприятию реальности⁴⁴¹. Поэтому говорить о провале постановки бессмысленно – она соответствовала теоретическим исканиям своего создателя и, кстати говоря, явила правду об имморализме театральности – о том, что преображаться можно действительно в кого угодно и во что угодно (ведь Евреинов марксистом совсем не был).

Только при определённой оптике можно рассмотреть эту постановку как провал. Это обсуждает исследователь советского модерна И.М. Чубаров в работе «Коллективная чувственность». Есть два фактора, или причины, этого провала. Правда, Чубаров в гегелевском духе «снимает» их, а саму постановку Евреинова вписывает в историю «левого» искусства. Но речь не об этом.

Первым фактором оказывается появление кинематографа как нового вида медиа, который более соответствует целям идеологического утверждения власти. «Техническая воспроизводимость» (В. Беньямин) произведения искусства способствует этому. И в данном случае на смену громоздкой театральной реконструкции Евреинова приходит заснятый на плёнку «Октябрь» Эйзенштейна (1927), который по своей способности распространяться превосходит любые слухи и воспоминания о случившемся 8 ноября 1920 года в Петербурге.

Вторую причину провала еврейновского проекта хорошо описывает Чубаров в указанной книге. Приведу достаточно пространную цитату: «Идея тотального театра, спроецированная на символический локус революционного Петрограда при огромном скоплении народа, могла подменить собой событие реальной революции, встать на её место, сохраняя, однако, театральный характер. В этой постановке Евреинов предложил способ перетекания искусства в “политику” – без многолетней подпольной партийной работы, без ссылок и каторги, без массовых убийств и грабежей. Эффект от инсценирования и повтора события непредсказуем, особенно если

⁴⁴¹ А присутствующие при этом Ницше, Шопенгауэр, Уайльд и Гофман комически вопрошают «Что такое кинематограф?».

в нём оказывается затронутой реальность группового желания. Такая составляющая театральной машины, как массовка, становится массой и может осознать свою силу и повторить революцию уже в отношении новой власти»⁴⁴².

Таким образом, второй причиной провала евреинового проекта служит устранение советской властью подобных театрализованных представлений-реконструкций, поскольку они явным образом уже не вписывались в сложившуюся конъюнктуру и попросту представляли реальную политическую опасность.

Но всё это было бы к месту, если бы у Евреинова была цель продолжать играть роль советского режиссёра, ратующего за героизацию Октябрьского переворота и создание пролетарского театра. Ничего подобного в его намерениях не было. Его цель – подменить «правду» настоящей революции «театрализованным» представлением о ней – была достигнута. Миф, героика были созданы. И поныне тот миф, что создан Евреиновым и продолжен Эйзенштейном, продолжает существовать. «Средневековые “Страсти Христовы” куда важнее того, что реально происходило в первом веке. Миф 1920 года стремительно вытеснил реальные события 1917-го»⁴⁴³.

Евреинов отыграл свою роль мифотворца и в скором времени окончательно уехал в Париж, где сошёлся с другим реконструктором – Жаком Копо.

Ни о триумфе, ни о провале Евреинова касательно «Взятия Зимнего дворца» 1920 года говорить не приходится. Это не был триумф, потому что Евреинову всё равно пришлось бы уехать в Европу. Это не был провал, потому что слава о постановке осталась. Скорее всего, это была та самая «эстетическая монстрация явно тенденциозного характера», которая и

⁴⁴² Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда... С. 138.

⁴⁴³ Максимов В.И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо... С. 38.

составляет особенность всей философии театра Евреинова и «театра Евреинова» в том числе.

В эмиграции Евреинов продолжил работу над философским осмыслением театра, плодом чего стали работы «Театр в жизни», написанная на французском языке («Le théâtre dans la vie»), и монументальный труд по философии и психологии искусства «Откровение искусства». Обе работы вписываются в контекст русской философии по нескольким причинам⁴⁴⁴. Во-первых, в данных работах Евреинов обращается к наследию русских философов-эмигрантов (Н.А. Бердяев, И.И. Лапшин, Н.О. Лосский, И.А. Ильин и др.). Во-вторых, Евреинов в эмиграции не прекращал общение с русскими философами (с теми же Бердяевым и Лапшиным⁴⁴⁵). В-третьих, идеи, излагаемые Евреиновым в данных работах, находили отклик и реакцию у русских философов, в первую очередь, у Бердяева.

Как свидетельствует А.А. Кашина-Евреинова, жена Николая Евреинова, в Париже между Бердяевым и ее мужем первоначально не случилось взаимопонимания, однако впоследствии «Николай Александрович очень сошелся с ним в своих философских исканиях»⁴⁴⁶. Кроме того, в письме от 1 апреля 1933 г. Бердяев признается супруге Евреинова: «Совсем недавно прочел я книгу Вашего мужа «Le théâtre dans la vie» и нахожу ее очень интересной и имеющей философское значение. Она связана с проблемой, которой я как раз сейчас занят. На половину совершенно верю тому, что говорится в книге, на половину же, по-моему, неверно. Всякая

⁴⁴⁴ Подтверждается это и статьей философа культуры О.А. Жуковой, посвященной изучению содержания и философско-культурного контекста главной (по мнению автора статьи) книги Евреинова. См.: Жукова О.А. Серебряный век между творческим экспериментом и откровением: эстетический трактат Николая Евреинова // Вопросы философии. 2025. № 1. С. 140-151.

⁴⁴⁵ См. поздравительную открытку с Новым годом от Лапшина семейству Евреиновых, отправленную из Праги в Париж в 1937 году: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 204.

⁴⁴⁶ Кашина-Евреинова А.А. Мои встречи и переписка с Н.А. Бердяевым // «La Renaissance» (Возрождение). 1968. № 199. С. 99-100.

театральность имеет социальный характер в том смысле, что она означает обращенность «я» к другим, к человеческому множеству. Играть роль можно только в социальной среде, в человеческих отношениях. Нужен зритель. Но когда «я» обращается к своему внутреннему существованию, тогда все меняется и театральное представление кончается. Театральность есть только защита своего внутреннего «я» от людей. Правда, человек может играть роль и перед самим собой, но это есть ступень обращения к себе, в которой он не добрался до глубины»⁴⁴⁷. Данный отрывок из письма Бердяева стоило привести целиком, поскольку у философа мало упоминаний непосредственно театра или заметок о театральной среде. Помимо этого, интерес Бердяева к театру также нашел свое выражение в полемике о Хромоножке, героине романа Ф.М. Достоевского «Бесы», инициированной спектаклем В.И. Немировича-Данченко «Николай Ставрогин» (1913)⁴⁴⁸. В полемике о спектакле участвовали, помимо Бердяева, Д.С. Мережковский, Вяч. Иванов, С.Н. Булгаков, Г.И. Чулков, Б.К. Зайцев, Л.А. Зандер, С.А. Аскольдов, К.В. Мочульский⁴⁴⁹.

Размышления Бердяева о театральности мира и человека нашли отражение в работе «Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения» (1934), проанализированной в диссертации Т.А. Сеницыной: «Театральность тем самым для Бердяева всегда социальна, ведь для того, чтобы играть роль, надевать маску, в человеческих отношениях нужен зритель, «другой». Взаимодействие с обществом устроено так же, как и игра актера перед зрителем. Человек надевает маску, скрывая под ней свое внутреннее, духовное содержание. <...>. Обществу же нет дела до подлинного человеческого содержания, и тем самым Бердяев обрекает

⁴⁴⁷ Там же. С. 100-101.

⁴⁴⁸ Бердяев Н.А. «Ставрогин» // Русская мысль. 1914. № 5. С. 80-89.

⁴⁴⁹ Богданова О.А. Спор о Хромоножке: литература – театр – литература // Вопросы литературы. 2016. № 5. С. 191-213.

человека на одиночество»⁴⁵⁰. Так в творчестве Бердяева отразилась идея театральности Н. Евреинова.

§2. Борьба актера за красоту (Е.М. Беспятов)

Имя Евгения Михайловича Беспятова (1873/8-1919), врача, драматурга, педагога и философа, малоизвестно⁴⁵¹. В философии театра оно затмевается именами более успешных, плодovitых и признанных авторов, вроде К.С. Станиславского, Н.Н. Евреинова, Ф.Ф. Комиссаржевского, Вяч. Иванова, Ф.А. Степуна и др. Однако в жизни Беспятова всегда находилось место для философии: в поле его интересов была эстетическая философия театра, а также психология личности, в конце XIX–начале XX вв. ещё синкретически связанная с философией. В статьях Беспятова можно обнаружить близкое знакомство автора с западным и русским философским наследием (И. Кант, Ф. Ницше, В.С. Соловьёв). Помимо этого, он отметился как талантливый драматург, пьесы которого ставились в петербургском Малом театре.

По происхождению сын потомственного дворянина, Беспятов с детства был увлечён театром. Однако в качестве профессионального пути он избирает путь медицинский: сначала оканчивает естественное отделение физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета в 1897 году, а затем Военно-медицинскую академию в 1901 году. Но став служителем Асклепия, Беспятов не переставал быть служителем Мельпомены и Талии, талантливо соединяя обе стороны своей личности в

⁴⁵⁰ Синицына Т.А. Философско-антропологическое исследование связи сознания и тела в театральном действе: дис. ... канд. филос. наук / Курский государственный университет. Курск, 2023. С. 34.

⁴⁵¹ В небольшом автобиографическом очерке, напечатанном в сборнике «Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей» (1911) под редакцией Ф.Ф. Фидлера, Беспятов характеризует своё творчество так: «Во всей моей деятельности тесно и органически сплетаются и врач, и литератор, и театрал, и художник». См.: Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей / Собр. Ф.Ф. Фидлер. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911. С. 253. Забегая вперед, стоит сказать, что к такому же идеалу врача-литератора-театрала-учёного будет стремиться Муромский, главный герой пьесы Беспятова «Лебединая песнь».

художественном творчестве, благодаря чему появились такие «медицинские» пьесы, как «Лебединая песнь» и «Доктор».

Писать Беспятов начал, будучи студентом. Его писательская карьера началась с рассказов «Жиган», «Что осветило солнце», «Весною» в «Литературном сборнике произведений студентов императорского Санкт-Петербургского университета» (1896). Примечательно, что в этом же сборнике, редакторами которого были такие маститые авторы, как Д.В. Григорович, А.Н. Майков, Я.П. Полонский, был опубликован рассказ «К идеалу» будущего философа-интуитивиста Н.О. Лосского, в те времена ещё студента Петербургского университета.

В 1899 году выходит маленькая книга рассказов и стихов «Люттик», посвящённая Лидии Валериановне Волошиновой, участнице ложи розенкрейцеров и матери Валентина Николаевича Волошинова, поэта, музыканта, друга М.М. Бахтина. Скорее всего, она же была прототипом Лидии из «Лебединой песни», первой серьёзной пьесы Беспятова, опубликованной в 1903 году. «Лебединая песнь» была поставлена в петербургском Малом театре, и о ней З.Н. Гиппиус в статье «Слово о театре» оставила нелицеприятный отзыв⁴⁵².

В этой пьесе, в речи врача Муромского, главного героя, прослеживаются те взгляды на красоту, которые Беспятов позднее выскажет уже под своей фамилией. Так, Муромский, обращаясь к Лидии, в которую влюблён, восклицает: «Пользу принести может всякий, то есть пользу фактическую, материальную, – но быть истинным созидателем ценностей, истинно-культурною силой, внести в общую культуру существенный вклад, может только личное творчество, – творчество художника! Вот почему и от врача я требую художественно-научного миропонимания. Пусть он, глядя на испорченный человеческий организм, пусть исправит он в мыслях своих эту бедную форму, пусть идёт он к больной, несовершенной природе с истинной

⁴⁵² Гиппиус З.Н. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. М.: Русская книга, 2003. С. 58-63.

мыслью творца и художника, с чистой любовью созидателя, с искренней верой в светлое будущее, в грядущую зарю Красоты и Бесконечности!»⁴⁵³.

Муромскому противостоит его ученик, студент Вастель, который имеет другой взгляд на красоту. По его мнению, природа совсем не так несовершенна, как выходит у Муромского, а наоборот, она-то и есть само совершенство: «Природа, жизнь тем и хороши, тем-то и притягательны, что они бесцельны. Цель как-то ограничивает, указывает конец, сужает и умаляет самую сущность, - как-то дешевит самое явление. А если цели нет, так нет и конца...»⁴⁵⁴. Природа бесцельна, совершенна и бесконечна. Взгляд Вастеля прислушивается к жизни, не так отдалён от неё, как идеалистические мечтания Муромского, но художественная правда, правда творчества остаётся на стороне последнего.

С 1907 года Беспятов начинает преподавать в театральной школе А.С. Суворина в Петербурге историю западноевропейского театра, психологию искусства и философию. Примерно с этого же времени он начинает активно публиковаться в таких журналах, как «Театр и искусство», «Журнал Театра Литературно-художественного общества», «Библиотека театра и искусства».

В 1908 году выходит статья «Эволюция идеи театра» с подзаголовком «Этюд по эстетической философии театра». Эпиграфом для этой статьи Беспятов берёт сентенцию из наследия французского писателя А. де Виньи: «Если искусство – сказка, то она должна быть философской». Эпиграф задаёт тон всем последующим рассуждениям. Искусству необходимо обратиться к философии, чтобы обрести свою сущность, тем более это нужно сделать театру, без которого «работа общественной идеи не может быть полной, целесообразной и творчески прекрасной»⁴⁵⁵. Однако из этого не следует, что театр должен выражать некие абстрактные общественные идеалы, он вообще

⁴⁵³ Беспятов Е.М. Лебединая песнь // Библиотека театра и искусства. 1903. № 7. С. 5.

⁴⁵⁴ Там же. С. 21.

⁴⁵⁵ Беспятов Е.М. Эволюция идеи театра. Этюд по эстетической философии театра // Журнал Театра Литературно-художественного общества. 1907/1908. № 5. С. 116.

ничего не должен выражать, кроме самого себя. В этом пункте мысль Беспятова совпадает с положениями из «Апологии театральности» Евреинова. Но этому самовыражению театра предшествуют другие, заостреные его формы существования, с которыми и ведёт борьбу за красоту современный театр. Представляется, что в самой этой схеме постепенного осознания театром самого себя, сменяемого в соответствии с историческими эпохами, отражается не гегельянская идея прояснения Абсолютным Духом самого себя или синтезирующая разные метафизические и общественные силы философия Владимира Соловьева, а скорее позитивизм XIX века в духе О. Конта, поскольку данной схематике соответствует скрупулезный анализ историко-театрального материала, останавливающийся на стадии научного, а не метафизического, обобщения. Правда, позднее Беспятов подпадет под влияние Владимира Соловьева, значение которого для философии и эстетики Серебряного века трудно переоценить⁴⁵⁶.

Театр, как и всё живое, эволюционирует, и старые формы заменяются новыми, более сильными в художественном плане. Беспятов выделяет три таких формы (театр-зрелище, театр-школа, театр-искусство), первой из которых предшествует стадия театра-обряда, где религиозное и театральное слиты воедино. Театр-зрелище – самая живучая из форм театра, её историю Беспятов начинает с этрусков и заканчивает эпохой Мольера, которому приходилось вести борьбу с ложноклассицизмом Расина и Вольтера⁴⁵⁷ (что не мешало ему, однако, водить дружбу с тем же Расином). Параллельно с театром-зрелищем начинает развиваться театр-школа (Шиллер, Лессинг, Гоголь), провозгласившая, что театр должен учить и поучать зрителя. Тем не менее, обе эти формы театра были обречены на постепенное историческое угасание, поскольку «зрелище угнетало театр пустотой и ничтожеством», а

⁴⁵⁶ О фундаментальном значении В.С. Соловьева на русскую философию того периода писала П.П. Гайденко. См.: *Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века*. М.: Прогресс-Традиция, 2001.

⁴⁵⁷ Безусловно, речь идет не об историческом Вольтере, жившем позднее Мольера, а о том историческом типе театра, который выразился в театральном творчестве Вольтера.

«школьная тенденция тормозила в театре свободное развитие чисто-художественных эстетических задач методизмом и узостью догмы»⁴⁵⁸. Этим угасанием объясняется и тот кризис театра, о котором в конце XIX и начале XX века кричали все теоретики театра (сборник «Кризис театра» 1908 года, статья Вяч. Иванова «О кризисе театра» и др.), и та борьба, которую ведёт современный театр со своими пережитками: «Театр переживает мучительно-прекрасный момент перевоплощения в третью стадию развития, – в театр-искусство»⁴⁵⁹.

В основании этой борьбы лежит формула «отречения от быта», но проявляться она может несколькими путями. Беспятов называет, помимо символизма и стилизации, ещё два пути: 1) *выявление из быта духовной философской сущности* и 2) *«скелетизацию» бытовых элементов* (неблагозвучность этого понятия признавалась и самим мыслителем). Первый путь предполагает «облечение всякого явления философской мыслью, как бы мелко и повседневно оно ни было», второй – «очищение быта до его возможной первобытности, до основных его художественных элементов»⁴⁶⁰. Наиболее удачными выразителями этих двух путей в театре были Чехов и Метерлинк (особенно в «Синей птице», где во главу угла ставится мудрость и непорочность ребёнка).

Развитием этих идей стала статья «Повозка Тесписа», опубликованная в 1909 году в журнале «Библиотека театра и искусства». В ней развиваются основные понятия и направления эстетической философии Беспятова. В частности, Беспятов определяет театр как «монотворчество в лицедейственных образах»⁴⁶¹. Это «монотворчество» предполагает наличие Я, которое «едино-цельно, едино-реально, едино-безусловно». Иными

⁴⁵⁸ Беспятов Е.М. Эволюция идеи театра. Этюд по эстетической философии театра // Журнал Театра Литературно-художественного общества. 1907/1908. № 5. С. 117.

⁴⁵⁹ Там же.

⁴⁶⁰ Там же. С. 120.

⁴⁶¹ Беспятов Е.М. Повозка Тесписа. Очерк по общей теории театра // Библиотека театра и искусства. 1909. № 5. С. 13.

словами, Я едино и подлинно, в силу чего оно способно творить. Но в театре Я не только творит, но и творимо самим собой. Единая воля актёра творит и проживает образы, творя тем самым и свою собственную волю, и свою личность. В более поздних работах Беспятов откажется от такой неудобоваримой терминологии, но главные понятия его концепции (Я и Красоты) останутся. Как видно, идея театра как монотворчества близка концепции Евреинова о монодраме, и, по всей видимости, имеет её своим истоком, поскольку в том же 1909 году Беспятов написал положительную рецензию на брошюру Евреинова «Введение в монодраму»: «Я утверждаю, что г. Евреинов даёт прекрасное положение своей теорией трудному и самому насущному вопросу в эстетической философии театра – вопросу об оправдании личности на сцене, о “я” сцены»⁴⁶². Монотворчество (или монодрама) дают повод Беспятову говорить об особом виде бытия – *сценическом бытии*, однако дальнейшая разработка этого понятия Беспятовым не была осуществлена.

Отношения Беспятова и Евреинова на этом не закончились. В 1911 году выходит сборник работ разных авторов «Нагота на сцене» под редакцией Н.Н. Евреинова. Беспятов также принял в нём участие своей статьей «Пролегомены о Красоте», где резко противопоставлял вечную Красоту в театре – спекуляции на сексуальном желании зрителя (примером чего служила великая революционерка в танцевальном искусстве А. Дункан)⁴⁶³: «Тело, те внешние формы, которым человечество так часто и так незаслуженно приписывает Красоту, – несовершенно, конечно,

⁴⁶² Беспятов Е.М. Монодрама Н.Н. Евреинова // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 3. С. 79.

⁴⁶³ В примечаниях к статье «Повозка Тесписа» Беспятов делает следующий комментарий по поводу готовящейся им статьи о наготы на сцене: «В человеке истинная красота – дух и его творчество, а тело безобразно, неэстетично и привлекает только в смысле решения половой проблемы. И даже смелая вдохновенная Айседора Дункан неправа, думая, что “от человеческого тела возникло первое основное понятие красоты”. Ведь сама же она косвенно указывает на половую проблему, ограничивая «Танец Будущего» наготой женского тела, а не тела вообще». См.: Беспятов Е.М. Повозка Тесписа. Очерк по общей теории театра // Библиотека театра и искусства. 1909. № 5. С. 15.

целесообразно, привязано целью к брэнной реальности»⁴⁶⁴. Как не увидеть здесь развития приведённых выше мыслей Муромского и ответа тем рассуждениям, которыми делился с той же Лидией студент Вастель в «Лебединой песни»? Несмотря на кажущееся противоречие, эти положения объединяются Беспятовым в «Прологоменах» и образуют довольно чёткую позицию автора по вопросу о красоте – позиция эта идеалистическая. Бог, согласно этой позиции, есть субстанция совершенная, вечная, не имеющая цели. Человек как эманация Бога соединяет в себе и природу духовную, и природу материальную. Растворение в одной из них приведёт к смерти – либо исчезновение в Боге, либо впадение в животную неразумность. Потому у человека одна цель – стремиться к идеалу, *достигать* идеала, но не *достичь* (вспомним об искании Бога в статье о Толстом и Шекспире). Красота присуща совершенному Богу, а для человека она открывается в творческом духе; тело же, как более низкая структура в иерархическом строении человека, красивым быть никак не может – зато оно может быть объектом сексуального вожделения, страсти. Когда это вожделение оберегается и пестуется человеком больше красоты, появляется стыд, феномен которого описывал Владимир Соловьёв в «Оправдании добра», которое Беспятов, по всей видимости, также изучал и имел в виду.

И Соловьёв же может помочь ответить на тот вопрос, на который Беспятов не удосужился ответить, – что такое красота. В работе «Красота в природе» Соловьёв определяет красоту как «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала»⁴⁶⁵. Это определение закрывает лакуну в концепции Беспятова. Также Беспятов не проговаривает закономерный вывод, который следует из его положения о бесцельности красоты. Если красота действительно была бы бесцельна, то разве была бы она совершенной? На этот вопрос также отвечает Соловьёв: «Она [красота –

⁴⁶⁴ Беспятов Е.М. Прологомены о Красоте // Нагота на сцене. Под ред. Н.Н. Евреинова. Санкт-Петербург: Тип. Мор. м-ва, 1911. С. 86, курсив мой – Н.Ч.

⁴⁶⁵ Соловьёв В.С. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 361.

Н.Ч.] ценится как цель сама в себе»⁴⁶⁶. Итак, через Соловьёва идеализм Беспятова становится более фундаментальным, но и, по справедливости говоря, менее самостоятельным⁴⁶⁷. В чём, однако, Беспятов независим от Соловьёва, так это в том, что подлинным полем битвы за красоту в современном мире он видит только театр: «Ни одному искусству этого вопроса не решить, вопроса об Идеокрасоте, и только один театр дерзает проникать за строгие пределы возможности»⁴⁶⁸.

Свои «Пролегомены о Красоте» Беспятов писал в Обераммергау летом 1910 года, когда в этой маленькой, но известной на весь мир деревушке состоялось традиционное представление «Страстей Христовых» в исполнении местных жителей. Представление это произвело на Беспятова, как он сам признаётся, грандиозное впечатление, вылившееся в целых три статьи (правда, небольшого размера) на страницах журнала «Театр и искусство», а также в полемику с главным редактором А.Р. Кугелем. Статьи эти («Обераммергау»⁴⁶⁹, «Обераммергау и мы»⁴⁷⁰, «Ещё по поводу Обераммергау»⁴⁷¹) нетипичны для Беспятова – в них он выступает за необходимость соборного искусства, со-молитвенного переживания, богослужебного экстаза, короче говоря, всех атрибутов символистского театра. Но, по всей видимости, излишняя экзальтированность продлилась недолго – уже в 1912 году Беспятов, в работе «Элементы научной психологии в театральном искусстве в связи с общими вопросами театра» категорически высказывался о невозможности уничтожить рампу и раствориться в соборном действе: «Никакой “соборности” нет и быть не

⁴⁶⁶ Там же. С. 358.

⁴⁶⁷ Примечательна зависимость Беспятова от Соловьёва даже в выборе эпиграфа к «Пролегоменам». Если в статье «Красота в природе» Соловьёв использует знаменитую сентенцию Достоевского «Красота спасёт мир», то Беспятов выбирает выражение Леонардо да Винчи «Мир держится только Красотою».

⁴⁶⁸ *Беспятов Е.М.* Повозка Тесписа. Очерк по общей теории театра // Библиотека театра и искусства. 1909. № 5. С. 22-23.

⁴⁶⁹ *Беспятов Е.М.* Обераммергау // Театр и искусство. 1910. № 30. С. 569-572.

⁴⁷⁰ *Беспятов Е.М.* Обераммергау и мы // Театр и искусство. 1910. № 34. С. 632-634.

⁴⁷¹ *Беспятов Е.М.* Еще по поводу Обераммергау // Театр и искусство. 1910. № 38. С. 695-696.

должно. Рампа никоим образом ни фактически, ни символически уничтожена быть не может. Актёр есть художник, театр есть искусство, а публика – публика»⁴⁷².

Работа «Элементы научной психологии в театральном искусстве в связи с общими вопросами театра» представляет собой предназначенный для педагогических целей краткий конспект лекций, читанных Беспятовым в театральной школе А.С. Суворина⁴⁷³. В этой работе Беспятов рассуждает о том, кто творит театр, – об актёре. Именно актёр (а не драматург, не режиссёр и не зритель) создаёт театр своей личностью, и чем развитее актёр как личность, тем качественнее театр как искусство. В этой абсолютизации роли актёра Беспятов предвосхитил схожие мысли А.Ф. Лосева 1920-х гг., для которого театр – это искусство личности, соединяющей духовное начало с пластическим. В основании описываемой Беспятовым науки о театре, таким образом, лежат два положения. Первое гласит, что «актёр, как творчески-действенная личность, есть единый и вполне самостоятельный творец театра»⁴⁷⁴. Второе положение вытекает из первого и заявляет не только об автономности актёра, но и об автономности театра как искусства актёра: «театр – самостоятельное и самодовлеющее искусство, независимое от других искусств»⁴⁷⁵.

Сами же искусства делятся на статические (искусства бытия, *Sein*) и динамические (искусства становления, *Werden*). К первым относятся, например, литература и живопись. Театр относится к динамическим, поскольку в основании актёрского искусства лежит действие – термин, которым Беспятов заменяет философски нагруженное немецкое *Werden*,

⁴⁷² Беспятов Е.М. Элементы научной психологии в театральном искусстве в связи с общими вопросами театра. СПб: Тип. И.В. Леонтьева, 1912. С. 17.

⁴⁷³ Остов этой работы составляет опубликованная в 1909 году статья «“Действо” актёра». См.: Беспятов Е.М. «Действо» актёра. Этюд по эстетической философии театра // Библиотека театра и искусства. 1909. № 7. С. 16-28.

⁴⁷⁴ Беспятов Е.М. Элементы научной психологии в театральном искусстве в связи с общими вопросами театра. СПб: Тип. И.В. Леонтьева, 1912. С. 6.

⁴⁷⁵ Там же.

становление. Действо – это «кинетическое творчество актёра, творчество в движущемся моменте, а не в законченном и в сущности мёртвом произведении искусства»⁴⁷⁶. Потому и театр содержится не в написанных, то есть законченных, пьесах Чехова или Гоголя (это область литературы), а в неповторимом, единожды творящемся и единожды актуальном, действе актёра.

Подлинный актёр творит только ради красоты, он «призван творить живую красоту, выявить из реальной жизни... её художественную тайну, её немую красоту, – всё, что в ней есть вечного, бесконечного, совершенного»⁴⁷⁷. Иначе говоря, актёр – борец за красоту, который, проходя стадии ощущения, чувства и познания красоты, достигает идеи красоты, выразителем которой он и становится на сцене. Тенденции, намеченные Беспятовым в «Эволюции театра» и «Прологоменах о Красоте», в этой работе вылились уже в полноценное исследование психологии актёра, что явилось, пожалуй, главным результатом его деятельности на поприще философии театра.

Беспятову в своём творчестве удалось затронуть и тему театральных представлений вне театральных стен, которые стали столь популярны в раннее советское время. Так, в статье 1918 года, озаглавленной «Театр под открытым небом» и опубликованной в журнале «Народный театр», он прослеживает истоки этого феномена, возводя его не только к древнегреческим мистериям, но и к древнему индийскому театру, к японскому театру «кабуки», к древнеанглийским, старофранцузским, средневековым итальянским комедиантам. Представления на открытом воздухе во всех этих случаях (религиозные обряды, народные забавы, символические игры и др.) были вызваны естественным течением эстетических воззрений: «Театр под открытым небом не был придуман в целях той или другой постановки в смысле занятости или красоты, а

⁴⁷⁶ Там же. С. 10-11.

⁴⁷⁷ Там же. С. 18.

слагался вполне правильно на исторической и эстетической почве именно в такую, а не другую какую-либо форму. Поэтому-то нельзя и подходить к нему только с технической точки зрения и принимать театр под открытым небом как одну из форм сценической постановки»⁴⁷⁸. Это предостережение направлено против, с одной стороны, идущих на поводу у публики, излишне эстетствующих театральных искателей, а с другой стороны, против применения массовых театральных действий в качестве средства пропаганды. Народный театр, по заветам Гоголя, должен выражать национальный взгляд на мир, поэтому заимствованные из других культур формы выражения театральности стоит применять с большой осторожностью, поскольку «область применения технических средств сценического воспроизведения так обширна и так разнообразно интересна, что опыты с постановками на чистом воздухе отвлекут деятелей народного театра от настоящего художественного дела и могут увлечь в сторону праздного любопытства»⁴⁷⁹.

Жизнь Беспятова оборвалась стремительно – в 1919 году он подхватил болезнь от пациента и за два-три дня угас. Перед смертью он собирался написать книгу об А.И. Сумбатове-Южине, но его последней работой осталась ненапечатанная «Смерть театра», следы которой пока не найдены.

§3. «Многодушие» актёра (Ф.А. Степун)

В основании философии театра Фёдора Августовича Степуна (1884-1965) лежит, с одной стороны, интуиция о глубоко артистичной природе русского человека, а с другой, представление о творчестве как неминуемо трагическом осуществлении неосуществимых мечтаний и стремлений.

Несмотря на то, что театральный опыт Степуна не был столь большим⁴⁸⁰, как у других рассматриваемых в этой работе фигур, никто в XX

⁴⁷⁸ *Беспятов Е.М.* Театр под открытым небом // Народный театр. 1918. № 3. С. 25.

⁴⁷⁹ Там же. С. 27.

⁴⁸⁰ Он работал в Первом государственном Показательном театре в 1919-1920 годах. Но с подмостков театра Степун перенёс свой актёрский талант на «подмостки» университетских кафедр: «Назначенный по протекции Луначарского организовывать

веке, по признанию С.В. Стахорского, «об актёре лучше Степуна не писал»⁴⁸¹. Всё дело в том, что Степун, писав об актёре, писал в то же время о человеке, откуда и название первой статьи в его работе «Основные проблемы театра» (1923) – «Природа актёрской души». Название статьи обманчиво, поскольку содержание её куда шире, или, можно сказать, что под актёром в этой статье Степун понимает не только того, кто профессионально лицедействует, но потенциально любого человека, поскольку грань между творчеством и жизнью должна истончаться и в итоге совершенно исчезнуть (этому вопросу посвящена работа Степуна «Жизнь и творчество» 1923 года). Будучи неокантианцем по выучке у немецких профессоров, Степун начинает свои рассуждения с разделения категорий данного и заданного, но тут же обозначает проблему: как быть тому человеку, у которого избыток заданного; кто способен придать своей жизни не одну цель, а множество; кто обладает не одной душой, ждущей творческого воплощения, а многими душами?⁴⁸²

Такому человеку нужно «выбрать» свой путь – путь мещанства, мистицизма или артистизма. Таковы три формы примирения с необузданностью человеческой природы и жадой абсолютного. Но мещанство и мистицизм – формы неприемлемые. Первое – из-за того, что игнорирует бушующие силы души, второе же – из-за того, что растворяет эти

новый государственный театр, Степун попробовал себя на подмостках в качестве актёра и режиссёра, но в полной мере обнаружил свой *артистический темперамент уже в эмиграции, на профессорской кафедре*. В памяти дрезденских и мюнхенских студентов он остался *блестящим лектором, не без склонности к некоторому позёрству и самостилизаторству*». См.: Жукова О.А. Россия и Революция: философия и социология русской культуры Ф.А. Степуна // Социологическое обозрение. 2018. Т. 17. № 2. С. 243, курсив мой – Н.Ч.

⁴⁸¹ Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 373.

⁴⁸² Себя Степун считал (и таковым, безусловно, являлся) человеком с многими душами, а своё *сгедо* он передавал словами: «Жить надо так же, как играть в шахматы: обязательно всеми фигурами сразу». Специальный раздел, посвящённый «многодушию» Степуна см. в: Штейнберг Е.А., Новожилов С.В. «Многодушие» Ф.А. Степуна как средство адаптации в период социального слома // Slavia. Journal for Slavonic Philology. 2020. Vol. 89, no. 3. P. 348-352.

силы в силе более могущественной, чем человеческая. Единственной приемлемой формой примирения оказывается артистизм: «Только артистизму ведома настоящая, страстная любовь к душе человека, к душе, связующей в тайне своего бытия два мира, к душе, которая никогда не всецело вещь и никогда не всецело дух, но всегда и дух, и вещь вместе – одухотворённая вещь, овеществлённый дух, – к Душе, в которой под знаком борьбы и тревоги в неслиянности – но и в нераздельности – вечно живы все её бесконечные души»⁴⁸³.

Артистическая душа потому и называется артистической, что должна приводить к творчеству, то есть к осуществлению в действительности своего многодушия, а через творчество – к искусствам, artes. Однако окончательного осуществления этого многодушия (а душ, как пишет Степун, бесконечно много) артистическая душа добиться не может: «Радость артистической души – богатство её многодушия; страдание артистической души – невоплотимость этого богатства в творческом жесте жизни»⁴⁸⁴. Поэтому артистизм – это скорее метод, путь, который предполагает постоянное проживание своего многодушия, но не претендует на его исчерпание. Театр же – это «родная стихия специфически артистической души», а актёр в театре – это «призрак, играющий в жизнь». Настоящий актёр – это тот, кто сумел преодолеть границы однопланного бытия (действительности) и стать человеком двухпланного бытия, соединяющего в себе действительность и мечты. Очевидно, что таковым может стать не только актёр, играющий на сцене, но и каждый, кто в своей жизни готов перевоплощаться в образы других душ: «Между мастерством сценического переживания настоящего, не случайного на сцене актёра и жизненным

⁴⁸³ Степун Ф.А. Сочинения. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. С. 157.

⁴⁸⁴ Там же. С. 158.

актёрством творчески артистической души нет потому никакого принципиального различия»⁴⁸⁵.

Во второй части «Основных проблем театра» – статье «Основные типы актёрского творчества» – Степун переходит, по выражению Г.А. Востровой, к театральной антропологии⁴⁸⁶, а именно составляет классификацию актёров по степени их творческой потенции к перевоплощению. Так, он выделяет четыре (идеальных) типа актёра: имитатор, изобразитель, воплоитель и импровизатор. Актёр-имитатор наименее всех талантлив и наиболее всех практичен, по своему душевному складу он почти всегда мещанин. Актёр-импровизатор до того отдаётся творческому порыву, что его чувство меры словно бы исчезает в оглушающем потоке бесконечных перевоплощений. Импровизаторы, как правило, – мистики, а их искусство обладает «бледным отсветом какой-то иной, высшей жизни», как выразился об игре В.Ф. Комиссаржевской Степун. Подлинно артистической душой обладают актёры-изобразители и актёры-воплоители, последние – в большей мере: «Игра актёра-воплоителя – самодовлеющий и первозданный мир, не отражённый и не истолкованный, но просто-напросто существующий, как Божий мир»⁴⁸⁷.

В статье «Театр будущего», завершающей работу «Основные проблемы театра», Степун характеризует революционную ситуацию в России как глубоко трагическую. Но именно этот трагизм, который принесла революция, очищает жизнь от всего несущественного и обыденного, обращая *просто* жизнь в *подлинную* жизнь. Примечательно, что Степун в вопросе о подлинности жизни находился в полемике с Ю. Айхенвальдом, чья философия жизни утверждала значимость обычной, размеренной жизни, лишенной героических свершений или трагедийности, свойственных не

⁴⁸⁵ Там же. С. 168.

⁴⁸⁶ Вострова Г.А. Типология актёрского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 1. С. 72.

⁴⁸⁷ Степун Ф.А. Сочинения. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. С. 180.

только Степу, но и Шпенглеру⁴⁸⁸. Однако подлинная жизнь, считает Степун, была бы невозможна без движения в сторону трагедии русского народа⁴⁸⁹, самого артистичного народа, по мнению Степуна⁴⁹⁰. Русский народ многодушен, отсюда его бесконечная жажда перевоплощений, но и отсюда же извечный трагизм русского существования, не способного осуществить всё своё многодушие. Таким образом, в русском народе (в отличие от русского искусства Серебряного века) запечатлена трагедия подлинной жизни и подлинного театра. Его-то Степун и называет «театром будущего» –

⁴⁸⁸ Тахо-Годи Е.А. Юлий Айхенвальд: апология повседневности // Философский журнал / Philosophy Journal. 2024. Т. 17. № 3. С. 155-157.

⁴⁸⁹ Это движение можно обозначить как «артистическую эпоху». См.: Кантор В.К. Артистическая эпоха и её последствия (По страницам Фёдора Степуна) // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 124-166. Более подробный обзор данной проблематики представлен в других работах автора: Кантор В.К. Русская классика, или Бытие России. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. С. 482-520; Кантор В.К. Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (перечитывая Фёдора Степуна) // Фёдор Августович Степун. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 187-234. Похожим образом рассуждает и А.В. Вислова: «Почти все деятели “серебряного века” были одновременно режиссёрами и актёрами собственного театра жизни, в буквальном смысле играя на его сцене и воплощая свои самые разнообразные по смелости и стилю исполнения замыслы». См.: Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. М.: М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, 2000. С. 10.

⁴⁹⁰ Об артистизме русского народа Степун много писал в своих воспоминаниях «Бывшее и несбывшееся». Вот один из ярких примеров его рассуждений: «Пусть князь Волконский [имеется в виду С.М. Волконский – Н.Ч.] тысячу раз прав, утверждая, что французский актёр много совершеннее владеет логикой и фонетикой сценической речи, чем русский; пусть психологический рисунок роли у больших итальянских трагиков и самых крупных немцев по своей глубине и отчётливости иной раз и превосходит русские проникновения в тайны человеческой души; самого нерва театра, детского театра перевоплощения на Западе бесконечно меньше, чем у нас. В этом ещё не растратченном детстве мне чудится великое наследие тех крепостных лицедеёв, которые, играя в барских театрах, ощущали свою игру не профессией, не забавой, а вполне реальным для них выхождением из своего тёмного, бесправного жития в новую и светлую жизнь, как бы неким художественным предвосхищением своего социально-бытового и душевно-духовного освобождения. Быть может, и та страсть к театру, что залила Россию в первые революционные годы, объясняется той же народной жаждой быстрого социального восхождения. За правильность этой гипотезы говорит, во всяком случае, и нелюбовь деревни к пьесам из крестьянского быта и бесспорное пристрастие деревенских лицедеёв к ролям из господской жизни. Нет, не только зрелищ, наряду с хлебом, жаждет революционная масса, но и игры. Быть может, игры даже больше, чем зрелищ». См.: Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. СПб.: Издательство «Алетейя», Издательская группа «Прогресс» – «Литера», 1994. С. 548-549, курсив мой – Н.Ч.

театром, где артистизм русского народа и русского актёра будет воплощаться в форме трагедии, единственной подлинно художественной форме искусства.

§4. Автономность актёра (Г.Г. Шпет)

При рассмотрении философии театра Густава Густавовича Шпета (1879-1937) в центре внимания будут две работы начала 1920-х гг., хотя обращение Шпета к драматической литературе (в первую очередь, переводы) было постоянным и повсеместным⁴⁹¹. Первая работа называется «Дифференциация постановки театрального представления» (1921 г.). Вторая работа – «Театр как искусство» (1922 г.). Представляется необходимым осветить эти две работы не только в свете их содержания, но и в общем контексте философии театра того периода.

Стоит сказать, что Шпет вообще имел большое количество театральных связей и был хорошо знаком с театральным миром, в какой-то мере его можно назвать *homo theatralis*. Первой его женой была актриса Мария Александровна Крестовская. Он также общался со знаменитым актёром Василием Ивановичем Качаловым, дружил с режиссёром-экспериментатором Александром Яковлевичем Таировым и его женой актрисой Алисой Коонен. Дружил с женой А.П. Чехова актрисой Ольгой Книппер-Чеховой. Дружил Шпет и с теоретиком символизма Андреем Белым (чему посвящено исследование Т.М. Суриной «Андрей Белый и Густав Шпет: два взгляда на театральное творчество»⁴⁹²). Остались свидетельства, что в доме Шпета и второй его супруги Натальи Гучковой часто устраивались детские спектакли, в которых участвовали дочери философа Татьяна и Марина, а сама Наталья Гучкова дружила с великой Верой Фёдоровной Комиссаржевской. Уже в 1930-е годы в ссылке в Сибири Шпет общался и дружил с драматургом Николаем Эрдманом. Этих фактов

⁴⁹¹ В этом контексте стоит упомянуть издание, посвященное исключительно шекспировской теме в творчестве Шпета: Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы. М.; СПб.: Петроглиф, 2013.

⁴⁹² Сурина Т.М. Андрей Белый и Густав Шпет: два взгляда на театральное творчество. М.: Кругъ, 2018.

достаточно для того, чтобы увидеть, что театр в жизни Шпета занимал, очевидно, важное место.

Однако перейдём к теоретическим и философским вопросам. Автор оригинальной концепции философии языка, ученик Э. Гуссерля (который в своей философии касался вопросов феноменологии театра⁴⁹³), Шпет совмещал феноменологический и герменевтический методы философствования. Как отметил Г. Тиханов, несмотря на преобладание в советском литературоведении 1920-х гг. социологических, формалистских и психоаналитических методов, «творчество Шпета не впадало ни в одну из этих парадигм; оно руководствовалось исключительно философскими задачами...»⁴⁹⁴. Возможно, главным предметом интереса для Шпета были язык и слово как хранители народных и единичных (персональных) смыслов. Воплощения языка разнолики, и одним из них является театр.

Подходя к театру как к феномену и сосредотачивая своё внимание на его специфике, Шпет приходит к заключению о независимом характере театра. Автономность театра базируется на присутствии специфической фигуры творца, личности, присущей только театральному искусству, – это фигура актёра. Задача актёра состоит в чувственном выражении идеи пьесы (иначе говоря, в чувственно осязаемом и эмоционально переживаемом выражении смысла). Об этом Шпет много говорит в работе «Театр как искусство», однако сначала стоит сказать о работе «Дифференциация постановки театрального представления». Эта работа также важна, поскольку здесь Шпет показывает, что именно составляет проблематику театральной эстетики того времени и почему она сложилась таким образом. Дело в том, что Шпет прослеживает генезис выделения театральных актёров, участников театрального действия. Он заключает, что первоначально (и исторически, и,

⁴⁹³ *Сартр Ж.П.* Воображение // Логос. 1992. № 3. С. 98-115.

⁴⁹⁴ *Tihanov G.* Gustav Shpet's Literary and Theatre Theory // LCWeb: Comparative Literature and Culture. 2007. Vol. 9, no. 4. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1300&context=clcweb>. Перевод мой – Н.Ч.

скажем так, логически) единственным участником театрального представления является автор, который выступает и в качестве актёра. То есть это одна фигура автора-актёра, который и пишет художественное произведение, и исполняет его на сцене. Заметим, что подобные же идеи высказывал на рубеже 1910-1920-х гг. С.Э. Радлов (например, в работе «О технике греческого актёра»). По мнению Шпета, дифференциация театрального представления далее продолжается с увеличением актёрской труппы, где не все могут показывать одинаковый уровень сценического мастерства. Поэтому появляется фигура режиссёра, который должен управлять общим строем спектакля и ретушировать недостатки актёров. Однако режиссёр в действительности часто берёт на себя и функции интерпретации, что приводит к тому, что можно назвать «конфликтом интерпретаций», когда режиссёрское видение сталкивается с актёрским видением. Это порождает двусмысленности при представлении театрального образа, как вышло с постановкой в Московском художественном театре пьесы Генрика Ибсена «Бранд», где Василий Качалов, игравший главную роль, в начале спектакля представил Бранда как «человека в возрасте четвертого десятка, испытавшего не мало, испробовавшего не один путь, утомленного неудачами и вновь увлеченного какой-то сумасбродной идеей. Казалось, перед зрителем был типичный *безвольный неудачник*. Но затем он превращался в неистового героя, едва не повелителя стихий, перед которым склонялись сердца и воли...»⁴⁹⁵. Кроме того, вторгаться в битву за смысл между режиссером и актёром может и живописец, и музыкант, и другие участники постановки. Шпет, анализируя этот пример, приходит к выводу, что режиссёр и актёр всё-таки не должны заниматься интерпретацией, истолкованием пьесы, а должен это делать специальный человек, которому должны быть отведены интерпретационные функции при постановке театрального представления. Суть работы этого театрального экзегета – в

⁴⁹⁵ Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. С. 16.

выявлении идеи произведения. Шпет формулирует его задачу так: «Идею пьесы надо уметь вычитать. Это – искусство и мастерство *своего рода*. Для этого нужна *своего рода* подготовка, *своего рода* школа. И это – дело интерпретатора-мастера; до сих пор были только дилетанты»⁴⁹⁶. Итак, интерпретатор – это тот, кто вскрывает идейный, разумный смысл пьесы. Как видно, речь здесь идёт о работе, обращающейся к исключительно драматическому произведению. Шпет считает, что назрела необходимость создать науку по интерпретации драматических произведений. Этим исчерпывается основное содержание работы «Дифференциация постановки театрального представления».

В работе же «Театр как искусство» Шпет пытается ухватить специфику театрального искусства как такового. Стоит заметить, что эту работу нельзя понять без обращения к контексту эпохи. Дело в том, что в 1914 году вышел разбиравшийся выше сборник «В спорах о театре». Главной статьёй, вызвавшей полемику, была статья Айхенвальда «Отрицание театра». Напомним основные тезисы статьи, выдвигаемой Айхенвальдом: первый тезис – театр лишь иллюстрирует литературу; второй тезис – в театре главным лицом является автор, а не актёр; третий тезис – театр не имеет своей собственной сущности, а потому он и не искусство; четвёртый тезис – возможно, театр даже больше, чем искусство, и относится он скорее к области жизни. Шпет критикует такой взгляд. Его аргумент состоит в том, что при данном подходе не учитывается фигура зрителя, который в таком случае мог бы и сам спокойно прочитать пьесу дома в кресле, а не покупать билет и идти в театр. Значит что-то в театре всё-таки есть дополнительное к чисто литературному содержанию пьесы. И Шпет добавляет: «Идейная, историческая, бытовая интерпретация сами по себе положительного эстетического наслаждения не создают. Это – только голый отвлечённый остов, который впервые заискрится чувственно-воспринимаемым

⁴⁹⁶ Там же. С. 17.

содержанием лишь в творческом наполнении художника-актёра»⁴⁹⁷. Собственно, здесь уже можно видеть, что актёр является самоценным сорботником и режиссёра, и интерпретатора, но без него театр невозможен. При этом Шпет отрицает и такой взгляд, который под театром понимает синтетическое соединение искусств (пресловутый вагнеровский Gesamtkunstwerk), а также его более ослабленную версию, когда «к характеристике театрального действия приложимы и всегда прилагаются эпитеты: пластическое, живописное, поэтическое и т.д.»⁴⁹⁸.

Таким образом, в работе «Театр как искусство» Шпет формулирует десять тезисов, составляющих фундамент его воззрений на театр и возвращающих нас к двум основным тезисам Е.М. Беспятова: «1) Театр есть самостоятельное и специфическое искусство в ряду других искусств; театр имеет для себя свою литературу, живопись, музыку, и не существует только для целей литературы, изобразительных искусств или музыки; 2) Художественный творец в театральном искусстве – актёр; 3) Техническим материалом в творчестве актёра является он сам; 4) Художественное содержание сценического искусства - экспрессивность актёра; внешняя форма этого содержания - моторно-симпатическое действие; 5) Художественная задача театра - не реализация личности актёра и не оживотворение литературного образа, а чувственное воплощение идеи в создаваемый творчеством актёра характер; 6) Композиционное отношение формы чувственного образа на сцене и идеи изображаемого лица есть внутренняя форма сценического представления. Оно принципиально символично; 7) Представление актёра искусственно; классический театр принципиально оправдывается эстетикой; натуралистический театр - лжереалистичен; эстетическая театральная правда - в экспрессионистической иллюзорности; 8) Реализм театра - в чувственном воплощении закономерно возможного бытия, но не «случая» или «стечения обстоятельств». Это есть

⁴⁹⁷ Там же. С. 22.

⁴⁹⁸ Там же. С. 20.

реализм внутренних форм действующего лица, но не обстановки действия; 9) Действительность театрального представления, как и во всяком искусстве, есть отрешенная действительность; критерий соответствия обыденной и натуральной или прагматической действительности к театральному представлению не приложим; 10) Имитирующие переживания актёра irrelevantны для его искусства»⁴⁹⁹.

Несмотря на критику Айхенвальда, Шпет по каким-то причинам не анализирует специфику зрительского восприятия. Однако в феноменологии проблематизация Другого (а для актёра зритель – это Другой, как и наоборот) занимала важнейшее место. Для таких мыслителей, как М.М. Бахтин, Э. Левинас, М. Бубер, присутствие Другого есть конститутивный фактор в становлении Я. Отсюда можно сделать предположение об априорном характере театральности как таковой, где актёр и зритель – два необходимых участника спектакля (театрального со-бытия). Притом в некоторой степени такое расширение театральных границ на проблемы бытия в целом противоречит довольно строгому методу Шпета и должно быть само подвергнуто философской ревизии. Однако нет смысла отрицать, что в театральной науке, возникшей в России в 1920-е годы, спектакль подразумевает обязательное наличие как актёра, так и зрителя, а инструментарий театроведения сводится скорее к описательному, чем феноменологическому восприятию⁵⁰⁰, то есть можно заключить, что шпетовские тексты в 1920-х годах не были прочитаны в достаточной степени.

В заключение стоит добавить, что шпетовский анализ театра в большей степени герменевтический, чем чисто феноменологический. Категория смысла и интерпретации имеет здесь наибольшее значение, поэтому если и можно говорить о герменевтико-феноменологическом проекте Шпета, то только в более позднем смысле (как в герменевтике Г.Г. Гадамера). Значение

⁴⁹⁹ Там же. С. 39.

⁵⁰⁰ Введение в театроведение: Учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011.

Шпета также заключается в том, что он хотел подойти к театру с научной точки зрения. В этом он продолжает традицию Е.М. Беспятова, тоже мечтавшего о создании театральной науки и специальной академической институции, которая бы готовила научно-театральные кадры. Стремления Шпета сходятся и со стремлениями К.С. Станиславского, который в знаменитой книге «Работа актёра над собой в творческом процессе переживания» (1936) пытался обосновать театр и актёрское мастерство научными способами, используя в том числе и философскую терминологию. Как показал Фредерик Матерн, теоретические построения обоих мыслителей восходят к понятию *Erlebnis* («переживание»)⁵⁰¹, которое фундирует экспрессивность и психологизм актёрской игры. Таким образом, если продолжать линию рассмотрения «утверждения» и «отрицания» театра как двух путей в русской философии театра, то Шпет, безусловно, принадлежит к утвердительному направлению, для которого театр есть самостоятельное искусство, а актёр – главный деятель в этом искусстве.

⁵⁰¹ *Matern F. Stanislavski, Shpet, and the Art of Lived Experience // Stanislavski Studies. 2013. Vol. 2, no. 1. P. 48.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская философия театра 1910-1920-х гг. – это уникальный феномен, универсальный по значимости, но остающийся малоизученным по ряду исторических причин. Философия театра этого периода смогла сказать новое и важное не только о театре как виде искусства, но и о театре как метафоре мира, и о человеке как *homo theatralis*. В этом ярком и насыщенном разговоре самой эпохи были высказаны истины, могущие удовлетворить в искусстве как прогрессистов, так и реакционеров.

После наступления 1930-х гг. традиция русской философии театра не прекратилась, но видоизменилась, приспособившись к различным социальным условиям – эмигрантским и советским. Например, такое продолжение русской философии театра в эмиграции можно видеть в творчестве В.Н. Ильина (1890-1974), философа культуры и богослова, который развивал учение о театротерапии⁵⁰². Писали о театре Н.А. Бердяев, Н.М. Бахтин, Л.П. Карсавин, Н.Н. Евреинов и многие другие. В СССР свободная философская мысль о театре в 1930-е гг. заканчивается утверждением официальной идеологии в искусстве – соцреализмом, а конкретно в театральном искусстве официальной теорией становится метод К.С. Станиславского. Но тем не менее, и в России философская мысль о театре продолжалась – как минимум, в лице бывших участников ГАХНа (А.Ф. Лосев, С.Н. Дурылин⁵⁰³).

Проведенный в диссертации анализ философских концепций театра 1910-1920-х гг. открывает новые горизонты изучения русской философии культуры – с точки зрения ее вовлеченности в театральные дискуссии и театральные процессы на рубеже двух исторических эпох – императорской и советской России. Русская философия того периода, как было показано в

⁵⁰² *Petzold H.G. Das "Therapeutische Theater" V. N. Iljines als Form Dramatischer Therapie // Petzold H.G. Gestalttherapie und Psychodrama. Kassel: Nicol, 1973. P. 97-133.*

⁵⁰³ *Дурылин С.Н. О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам. М.: Издательство ГИТИС, 2021.*

первой главе диссертации, осмысляла кризисные феномены в культуре и склонялась к эстетическим оценкам, носила эстетический характер, что соответствовало и духу самой эпохи – во многом театрализованной и театрализующей. Узловыми пунктами в философской полемике о театре стали вопросы 1) о независимости театрального искусства и 2) о распределении власти в театральном процессе (то есть о том, кто является главным создателем спектакля). Рассмотренные в диссертации концепции театра представляют собой различные ответы на данные вопросы. Кроме того, очевидной становится релевантность различения «отрицательных» и «утвердительных» концепций театра, которое при дальнейшем анализе позволяет предположить, что характер каждой отдельной концепции связан с представлением о роли и месте человека в общефилософских построениях автора концепции или близких ему философов.

Эта связь, как было показано во второй главе диссертации, прослеживается в русской религиозно-философской мысли. Согласно ей, театр («действие») не должен подменять литургию («действие»), а актёр не должен и не может осуществлять божественную работу, на что он претендует, создавая роли-образы. В третьей главе диссертации было показано, что в марксистской советской мысли эта связь также очевидна. Основные тезисы ее можно выразить так: театр не является самостоятельным искусством в силу невозможности быть оторванным от социально-экономических условий; идеал человека и личности (в лице пролетария) должен реализоваться на сцене через трудящегося актера, через пролетарский театр, понимавшийся и реализовывавшийся в различных вариантах на советских сценах, площадях и улицах. В четвертой главе диссертационного исследования показано, что в тех концепциях театра, которые не заявляют напрямик о связи с религией или марксизмом, также можно наблюдать указанную связь. В этих концепциях театр, как правило, объявляется независимым видом искусства, а философский анализ,

сфокусированный в первую очередь на специфике человеческого бытия, приводит к выводу о свободе актёра и его первенстве в вопросе о «хозяине спектакля».

Таким образом, проведенный в диссертации анализ открывает новую перспективу для изучения философии театра в России – перспективу, которая неразрывно связывает театр и актёрское искусство с философским взглядом на человека, с философской антропологией.

Предпринятое в данной диссертационной работе рассмотрение концепций театра в русской философии 1910-1920-х гг. позволяет лучше понять культурную и философскую ситуацию указанного периода. Остается надеяться на то, что это понимание будет осуществлено, а в дальнейшем – уточнено и расширено.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Азеева И.В.* Концепт театра и традиция философского знания (к проблеме формирования теории театра в XX веке) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 12. – С. 7–14.
2. *Андреасян Н. Г.* Брюсов о театральном искусстве // Вестник общественных наук АН Армянской ССР. – 1978. – № 5. – С. 39–45.
3. *Андреев Л.Н.* Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. – М.: Художественная литература, 1996. – 719 с.
4. *Аничков Е.В.* Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. – С. 34-55.
5. *Арватов Б.И.* Театр как производство // О театре. – Тверь: 2-я Гостиногография, 1922. – С. 113–122.
6. *Арватов Б.И.* Искусство и производство: Сборник статей. – М.: Пролеткульт, 1926. – 132 с.
7. *Асмус В.Ф.* Философия и эстетика русского символизма. – М.: URSS, 2010. – 86 с. – (Серия «Из наследия мировой философской мысли: эстетика»).
8. *Ахметова Г.А.* Воззрения Л.Н. Толстого на театр в контексте культуры // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 2 (40). – С. 122–134.
9. *Ашкинази З.* Бессмертный Петрушка // Ежегодник императорских театров. – 1914. – № 4. – С. 1–18.
10. *Бабенко В.Г.* Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов и Александр Вертинский. Судьбы артистов (Документы. Размышления. Литературные фантазии). – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 368 с.

11. *Бадью А.* Манифест философии. – СПб.: Machina, 2012. – 190 с. – (Серия «Критическая библиотека»).
12. *Бажов С.И.* Шулятиков Владимир Михайлович // Новая философская энциклопедия в 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 2010. – С. 401.
13. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. – 955 с.
14. *Бахтин Н.М.* Философия как живой опыт: Избранные статьи. – М.: Лабиринт, 2008. – 240 с.
15. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: «Медиум», 1996. – 239 с.
16. *Берд Р.* Символизм после символизма. – СПб.: Нестор-История, 2022. – 320 с.
17. *Бердяев Н.А.* «Ставрогин» // Русская мысль. – 1914. – № 5. – С. 80–89.
18. *Бердяев Н.А.* Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и Закат Европы. – М.: Берег, 1922. – С. 55–72.
19. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. (Репринтное издание). – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
20. *Бердяев Н.А.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43–271.
21. *Бердяев Н.А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: Мысль, 1991. – 318 с.
22. *Бердяев Н.А.* Философская истина и интеллигентская правда // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. – М.: Грифон, 2007. С. 33–56.
23. *Бескин Э.М.* На новых путях (Обрывки мыслей) // О театре. – Тверь: 2-я Гостипография, 1922. – С. 8–32.

24. *Беснятов Е.М.* Лебединая песнь // Библиотека театра и искусства. – 1903. – № 7. – [Отдельный номер журнала].
25. *Беснятов Е.М.* Парадоксы Толстого о Шекспире // Библиотека театра и искусства. – 1907. – № 6. – С. 3–30.
26. *Беснятов Е.М.* Эволюция идеи театра. Этюд по эстетической философии театра // Журнал Театра Литературно-художественного общества. – 1907/1908. – № 5. – С. 116–121.
27. *Беснятов Е.М.* «Действо» актёра. Этюд по эстетической философии театра // Библиотека театра и искусства. – 1909. – № 7. – С. 16–28.
28. *Беснятов Е.М.* Монодрама Н.Н. Евреинова // Ежегодник императорских театров. – 1909. – № 3. – С. 75–81.
29. *Беснятов Е.М.* Повозка Тесписа. Очерк по общей теории театра // Библиотека театра и искусства. – 1909. – № 5. – С. 11–23.
30. *Беснятов Е.М.* Обераммергау // Театр и искусство. – 1910. – № 30. – С. 569–572.
31. *Беснятов Е.М.* Обераммергау и мы // Театр и искусство. – 1910. – № 34. – С. 632–634.
32. *Беснятов Е.М.* Еще по поводу Обераммергау // Театр и искусство. – 1910. – № 38. – С. 695–696.
33. *Беснятов Е.М.* Прологомены о Красоте // Нагота на сцене. Под ред. Н.Н. Евреинова. – СПб.: Тип. Мор. м-ва, 1911. – С. 85–92.
34. *Беснятов Е.М.* Элементы научной психологии в театральном искусстве в связи с общими вопросами театра. – СПб: Тип. И.В. Леонтьева, 1912. – 37 с.
35. *Беснятов Е.М.* Новые книги о театре // Театр и искусство. – 1914. – № 2. – С. 35–36.
36. *Беснятов Е.М.* Театр под открытым небом // Народный театр. – 1918. – № 3. – С. 25–27.

37. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – СПб.: Лениздат, 1992. – 400 с.
38. *Блок А.А.* Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. – М., Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 799 с.
39. *Бобылева А.Л.* Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 166 с.
40. *Богданова О.А.* Спор о Хромоножке: литература – театр – литература // Вопросы литературы. – 2016. – № 5. – С. 191–213.
41. *Богомолов Н.А.* Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 720 с.
42. *Брагинская Н.В.* Славянское возрождение античности // Материалы X Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г. – М., 2004. – С. 49–80.
43. *Браудо Е.М.* Кризис музыкального искусства (Россия и Запад) // Парфенон. Сборник Первый. – СПб.: «Парфенон», 1922. С. 105–111.
44. *Бродская Г.Ю.* Брюсов и театр // Литературное наследство. Т. 85. – М.: Наука, 1976. – С. 167–189.
45. *Брюсов В.Я.* Ненужная правда // Мир искусства. – 1902. – № 4. – С. 67–74.
46. *Булышева Е.В.* «Театр панпсихизма» Леонида Андреева: дис. ... канд. Искусствоведения / Рос. гос. институт сценических искусств. – СПб., 2016. – 252 с.
47. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.
48. *Бычков В.В., Маньковская Н.Б.* Эстетика символизма. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 608 с.
49. *Вагнер Р.* Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.

50. Введение в театроведение: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – 367 с.
51. Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. – М.: М-во культуры РФ. Рос. ин-т культурологии, 2000. – 212 с.
52. Волконский С.М. Отклики театра. – Пг.: Изд-во «Сириус», 1914. – 204 с.
53. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. – 376 с. – (Серия «Литературные памятники»).
54. Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии. – М.: Эллис Лак 2000, 2007. – 894 с.
55. Вострова Г.А. Философия театра: концепция и структура учебной дисциплины // Образование для XXI века: VIII Международная научная конференция. Москва, 17-19 ноября 2011 г.: Доклады и материалы. Секция 5. Проблемы культурологического образования. – Вып. 2. – М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2011. – С. 47–54.
56. Вострова Г.А. Типология актёрского искусства в отечественной театральной эстетике начала XX века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. – № 1. – С. 63–76.
57. Выготский Л.С. Полное собрание сочинений в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр. – М.: Левъ, 2015. – 752 с.
58. Гайденок П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
59. Гейер Б.Ф. Эволюция театра // Кабаретные пьесы Серебряного века. – М.: ОГИ, 2018. – С. 69–85.
60. Гиппиус З.Н. Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. – М.: Русская книга, 2003. – 528 с.

61. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. – М.: Художественная литература, 1967. – 496 с.; Т. 6. – М.: Художественная литература, 1967. – 600 с.
62. *Гольдт Р.* Демоны маскарада. Проблематика маски, лика и личности в творчестве Федора Степуна и Вячеслава Иванова // Федор Августович Степун / под ред. В.К. Кантора. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – С. 178–186. (Серия «Философия России первой половины XX в.»).
63. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. – М.: «КАНОН-Пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. – 304 с.
64. *Григорьева Е.С.* Основные категории раннего советского искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2024. – № 2. – С. 135–153.
65. *Гудкова В.В.* Театральная секция ГАХН: история идей и людей, 1921-1930. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 648 с.
66. *Гуревич П.С.* Бессознательное как фактор культурной динамики // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – С. 37–41.
67. Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы. – М.; СПб.: Петроглиф, 2013. – 760 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
68. *Дебор Г.* Общество спектакля. – М.: Издательство «Логос», 2000. – 184 с.
69. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия. – СПб.: Алетейя, 1998. – 286 с.
70. *Джурова Т.С.* Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 160 с.
71. *Дмитриевский В.Н.* Формирование отношений сцены и зала в отечественном театре в 1917-1930 гг.: Учебное пособие. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2010. – 114 с.

72. *Доброхотов А.Л.* Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2010. – С. 18–27.
73. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 27. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1984. – 463 с.
74. *Дункан А.* Танец будущего (Лекция). – М.: Типо-лит. К.И. Чероковой, 1907. – 16 с.
75. *Дурылин С.Н.* О знаменитых деятелях сцены. Эскизы к портретам. – М.: Издательство ГИТИС, 2021. – 294 с.
76. *Евреинов Н.Н.* Азazel и Дионис. – М.: Совпадение, 2021. – 560 с.
77. *Евреинов Н.Н.* Введение в монодраму. – СПб.: Н.И. Бутковская, 1909. – 30 с.
78. *Евреинов Н.Н.* Что такое театр. – Пг.: Светозар, 1921. – 74 с.
79. *Евреинов Н.Н.* Демон театральности. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 535 с.
80. *Евреинов Н.Н.* Тайные пружины искусства. Статьи по философии искусства, этике и культурологии. – М.: Ессе Номо, Логос-альтера, 2004. – 194 с.
81. *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах. – М.: Совпадение, 2005. – 399 с.
82. *Евреинов Н.Н.* Откровение искусства. – СПб.: Изд. дом «Мір», 2012. – 776 с.
83. *Евреинова А.А.* Записи под чертой // Новый журнал (The New Review). – 1955. – Кн. 40. – С. 269–274.
84. *Жукова О.А.* О мифологических соблазнах русской истории и культуры // Вопросы философии. – 2010. – № 4. – С. 110–122.
85. *Жукова О.А.* Россия и Революция: философия и социология русской культуры Ф.А. Степуна // Социологическое обозрение. – 2018. – Т. 17, № 2. – С. 242–261.

86. Жукова О.А. Серебряный век между творческим экспериментом и откровением: эстетический трактат Николая Евреинова // Вопросы философии. – 2025. – № 1. – С. 140–151.
87. Зелинский Ф.Ф. Древнегреческая религия. – Пг.: Огни, 1918. – 163 с.
88. Зоркая Н.М. Миф об Октябре как о венце истории // Культурологические записки. – Вып. 2. – М., 1996. – С. 50–66.
89. Иванов В.И. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – 851 с.
90. Иванов В.И. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия (публикация и примечания Роберта Бёрда) // Русская литература. – 2006. – № 2. – С. 189–197.
91. Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. – М.: ГИТИС, 1988. – 339 с.
92. Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х гг. Том I. Исследования. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 447 с.; Том II. Публикации. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 928 с.
93. Каган М.И. О ходе истории. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 703 с.
94. Казанский Б.В. Метод театра (Анализ системы Евреинова). – Л.: Academia, 1925. – 171 с.
95. Кайуа Р. Игры и люди. – М.: Издательство АСТ, 2022. – 288 с. – (Философия-Neoclassic).
96. Кантор В.К. Артистическая эпоха и её последствия (По страницам Фёдора Степуна) // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 124–166.

97. *Кантор В.К.* Серебряный век как предвестие и стилистика русского тоталитаризма (перечитывая Федора Степуна) // Федор Августович Степун. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – С. 187–234.
98. *Кантор В.К.* Русская классика, или Бытие России. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. – 600 с. – («Российские Пропилеи»).
99. *Кашина-Евреинова А.А.* Мои встречи и переписка с Н.А. Бердяевым // “La Renaissance” (Возрождение). – 1968. – № 199. – С. 98–102.
100. *Кен Л.Н.* Споры о театре 1910-х гг. и «Реквием» Леонида Андреева // Вестник СПбГУКИ. – 2014. – № 4 (21). – С. 140–145.
101. *Керженцев П.М.* [Керженцев В.]. Творческий театр. Пути социалистического театра. – Пг.: Изд-во «Книга», 1919. – 88 с.
102. *Керженцев П.М.* Творческий театр. – М., Пг.: Государственное издательство, 1923. – 234 с.
103. *Кларк К.* Петербург, горнило культурной революции. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 484 с. – (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).
104. *Клементьев А. К.Н.* Леонтьев: «Средний европеец как идеал и оружие всемирного разрушения» // Вестник Челябинского университета. Сер. 10. – 2003. – № 1. – С. 31–38.
105. *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000. – 240 с.
106. *Ковычева Е.И. П.А.* Флоренский о духовном смысле искусства на примере представления театра кукол И.С. и Н.Я. Ефимовых // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2012. – № 2. – С. 64–75.

107. *Козырев А.П.* Василий Кандинский и русская религиозная философия его времени // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2025. – Т. 8, № 1. – С. 181–209.
108. *Козырев А.П.* Колонка редактора: На дне? // Сократ. Журнал современной философии. – 2009. – № 1. – С. 6–9.
109. *Козырев А.П.* Константин Леонтьев в “зеркалах” наследников // К.Н. Леонтьев: Pro et contra. Личность и творчество К. Леонтьева в оценке русских мыслителей и исследователей, 1891-1917 гг. Антология в 2 кн. Кн. 1. СПб.: Изд-во РХГА, 1995. С. 417–435.
110. *Кораев Г.Т.* Бахтин. Мыслить незавершенность. – Калининград: Изд-во Балтийского федерального университета им. И. Канта, 2023. – 163 с.
111. *Корни Ф.* Октябрь. Память и создание большевистской революции. – СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2024. – 408 с. – (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).
112. *Коровашко А.В.* Михаил Бахтин. – М.: Молодая гвардия, 2017. – 450 с. – (Серия «Жизнь замечательных людей»).
113. *Костерина А.Б.* История и метафизика русского театра. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. – 311 с.
114. *Кржижановский С.Д.* Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. СПб.: «Симпозиум», 2006. – 848 с.; Т. 5. – М.: Б.С.Г.-Пресс, СПб.: «Симпозиум», 2010. – 638 с.
115. *Крыжицкий Г.К.* Театр азарта // Эксцентризм. – Эксцентрополис (бывш. Петроград): 5-я гос. тип., 1922. – С. 6–8.
116. *Крыжицкий Г.К.* Театр духа и плоти. – Одесса, 1921. – 30 с.
117. *Крыжицкий Г.К.* Философский балаган. Театр наоборот. – Пг.: Книгоиздательство «Третья Стража», 1922. – 32 с.
118. *Крыжицкий Г.К.* Христос и Арлекин. – Л., 1924. – 63 с.

119. *Крыжицкий Г.К.* Экзотический театр: Ява, Индо-Китай, Турция, Персия, Корея. – Л.: Academia, 1927. – 77 с.
120. *Крыжицкий Г.К.* Режиссёрские портреты. – М., Л.: Театропечать, 1928. – 101 с.
121. *Кугель А.Р.* [*Ното новус*]. Заметки // Театр и искусство. – 1914. – № 1. – С. 16–18.
122. *Кугель А.Р.* Утверждение театра. – М.: Изд-во журн. «Театр и искусство», 1923. – 208 с.
123. *Лапшин И.И.* О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. – Вып. 5. – Харьков, 1914. – С. 161–262.
124. *Лапшин И.И.* Заветные думы Скрябина. – Пг.: Мысль, 1922. – 38 с.
125. *Лапшин И.И.* Умирание искусства // Воля России. – 1924. – № 16/17. – С. 140–150.
126. *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и славянство. – М.: Республика, 1996. – 798 с.
127. *Леонтьев К.Н.* Письма к Василию Розанову. – London: N. Karsov, 1981. – 139 с.
128. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. – М.: Политиздат, 1988. – 366 с.
129. *Лосев А.Ф.* «Мне было 19 лет...». Дневники. Письма. Проза. – М.: Русские словари, 1997. – 352 с.
130. *Лосев А.Ф.* Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
131. *Лосев А.Ф.* Форма. Стил. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
132. *Любимов Б.Н.* Действо и действие. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 520 с.
133. М.М. Бахтин: Беседы с В.Д. Дувакиным. – М.: Согласие, 2002. – 400 с.

134. *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
135. *Маковский С.К.* На Парнасе «Серебряного века». – Нью-Йорк: Орфей, 1986. – 363 с.
136. *Максимов В.И.* «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: (материалы науч. конф. 16 февр. 2009 г.). – СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. – С. 33–39.
137. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002. – 293 с.
138. *Матвейчев О.* Третий Ренессанс или Новое Средневековье? Русский Серебряный век о Возрождении // Логос. – 2024. – Т. 34, № 2. – С. 271–286.
139. *Межуев Б.В.* Диалектика Контрпросвещения // Вопросы философии. – 2022. – № 6. – С. 45–57.
140. *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Ч. 1. – М.: Искусство, 1968. – 350 с.
141. *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Филосовов Д.В.* Царь и Революция. – М.: Common place, 2017. – 172 с.
142. *Метнер Н.К.* Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. – Paris: YMCA-Press, 1935. – 154 с.
143. *Муза Д.Е.* Град Китеж: русская пневматология. – М.: «Циолковский», 2019. – 336 с.
144. *Мухачев В.В.* Социализм, домарксовский (утопический) социализм и марксизм: уточним понятия // Terra economica. – 2013. – Т. 11, № 2. – С. 69–81.
145. *Неизданный Иван Лапшин.* – СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2006. – 424 с.

146. *Никифорова А.С.* Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX-XX вв.: дис. ... канд. филос. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. – М., 2016. – 155 с.
147. *Никифорова А.С.* Идея театральности в трактовке П.А. Флоренского // *Философские опыты. Человек, общество, образование. Выпуск 13: Сборник научных трудов.* – М.: Издатель Воробьев А.В., 2023. – С. 137-146.
148. *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
149. *Олимпиева Е.В.* Театр как явление культуры Серебряного века. Дис. ... канд. филос. н. / Уральский государственный университет. – Екатеринбург, 1999. – 153 с.
150. *Ореханов Ю.Л., Постернак А.В.* Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и К.Н. Леонтьев: смысл и значение спора о «розовом христианстве» // *Ярославский педагогический вестник (Гуманитарные науки).* – 2011. – Т. 1, № 3. – С. 34–40.
151. *Павлова О.А.* Эволюция идей А.В. Луначарского от театральной утопии к обоснованию соцреализма // *Вестник ВолГУ. Серия 8.* – 2013. – № 12. – С. 41–51.
152. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей / Собр. Ф.Ф. Фидлер. – М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1911. – 268 с.
153. *Песочинский Н.В.* Актёр в театре В.Э. Мейерхольда // *Русское актёрское искусство XX века.* – СПб.: «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. – С. 81–170.
154. *Петров В.В.* Платон и его учение у Сигизмунда Кржижановского (1887-1950) // *Логос.* – 2012. – Т. 22, № 6. – С. 58–84.
155. *Петров В.В.* Обращение к античному наследию как условие для «возрождения» национальной культуры: источники и контексты

- концепции Ф.Ф. Зелинского // Приношение: Азе Алибековне Тахо-Годи от благодарных учеников и коллег к 100-летию со дня рождения: *Fuga temporum*. – СПб.: Алетейя, 2023. – С. 157–169.
156. *Петрова Г.В.* Федор Сологуб о театре и о трагедии // *Studia Litterarum*. – 2019. – № 4. – С. 202–219.
157. *Пиотровский А.И.* Театр. Кино. Жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 511 с.
158. *Плеханов Г.В.* Сочинения. Т. 2. – М., П.: Государственное издательство, 1925. – 406 с.
159. *Плеханов Г.В.* О религии и церкви: Избранные произведения. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 607 с.
160. *Плеханов Г.В.* Литература и эстетика. Т. 1. Теория искусства и история эстетической мысли. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 614 с.
161. *Поллак Е.А.* Н.В. Гоголь о театре и балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 2 (39). – С. 155–158.
162. *Пронин А.А.* Эллины в Эксцентрополисе: древнегреческая культура как базис театральных теургий русского авангарда (Н. Евреинов, Г. Крыжицкий) // *Schole*. Философское антиковедение и классическая традиция. – 2022. – Т. 16, № 2. – С. 753–762.
163. *Пружинин Б.И., Антощенко А.В., Галчева Т.Г., Голубович И.В., Гурин Д.В., Щедрина И.О., Щедрина Т.Г., Янцен В.В.* Кризис современной культуры: взгляд из истории русской философии (Федотов – Вейдле – Ландау – Бицилли). Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. – 2021. – № 12. – С. 184–212.
164. *Пустарнаков В.Ф.* К оценке философской позиции Я. М. Бушпана в статье «Непреодоленный рационализм» сборника

- «Освальд Шпенглер и закат Европы» // История философии. – 2000. – № 6. – С. 180–197.
165. *Пуцаев Ю.В.* Кризис и конец эпохи идеологий // Сократ. Журнал современной философии. – 2009. – № 1. – С. 76–81.
166. *Радлов С.Э.* Статьи о театре: 1918-1922. – Пг.: Мысль, 1923. – 93 с.
167. *Розанов В.В.* Собрание сочинений. Литературные изгнанники: Н.Н. Страхов. К.Н. Леонтьев. – М.: Республика, 2001. – 477 с.
168. *Роллан Р.* Народный театр. – СПб.: Изд. тов. «Знание», 1910. – 149 с.
169. *Роллан Р.* Народный театр. – Пг., М.: Театральный отдел Народного комиссариата по просвещению, 1919. – 134 с.
170. *Руднев В.П.* Энциклопедический словарь культуры XX века. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 864 с. – (Серия «Новый культурный код»).
171. *Руднев П.А.* Театральные взгляды Василия Розанова. – М.: Аграф, 2003. – 368 с.
172. *Руднев П.А.* Театральная доктрина о. Павла Флоренского. Наброски к теме // Петербургский театральный журнал. – 2016. – № 1 (83). – С. 82–88.
173. *Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918.* – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. – 464 с.
174. *Русское актерское искусство XX века.* – СПб.: Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2018. – 880 с.
175. *Руткевич А.М.* Философия А. Камю // Камю А. Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. – С. 5–22. – (Серия «Мыслители XX века»).
176. *Рыбакова Д.А.* Театральная концепция Шиллера и вопрос о назначении театра в России XIX в.: постановка проблемы // Вестник

- Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2011. – № 1 (6). – С. 177–181.
177. *Рыженков В.Ю.* Николай Евреинов в культурной жизни России и Зарубежья. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2013. – 320 с.
178. *Рычков А.Л.* Александр Блок между Аничковым и «Евгением Васильевичем» // Соловьевские исследования. – 2020. – № 3 (67). – С. 107–120.
179. *Рычков А.Л.* Александр Блок между Вл. Соловьевым и Е.В. Аничковым // Соловьевские исследования. – 2021. – № 1 (69). – С. 95–111.
180. *Самойлова О.Г.* Сигизмунд Кржижановский: этика и поэтика // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2022. – Т. 5, № 3. – С. 159–184.
181. *Сартр Ж.П.* Воображение // Логос. – 1992. – № 3. – С. 98–115.
182. *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1991. – 320 с.
183. *Сахновский В.* Игра и спектакль (Возражение) // // В спорах о театре: Сборник статей. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. – С. 65–72.
184. *Серова С.А.* Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). – М.: ИДВ РАН, 2017. – 416 с.
185. *Сидорина Т.Ю.* Культурные трансформации XX столетия: кризис культуры в оценке западноевропейских и отечественных мыслителей. – М.: Проспект, 2023. – 384 с.
186. Символизм и модерн – феномены европейской культуры. – М.: Издательство «Спутник +», 2008. – 384 с.

187. *Симонова-Партан О.* Странствующие маски: Итальянская комедия дель арте в русской культуре. – СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. – 255 с.
188. *Симонович-Ефимова Н.Я.* Записки петрушечника. – М., Л.: Гос. изд-во, 1925. – 240 с.
189. *Синицына Т.А.* Философско-антропологическое исследование связи сознания и тела в театральном действе: дис. ... канд. филос. наук / Курский государственный университет. – Курск, 2023. – 158 с.
190. *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2021. – 238 с.
191. *Соловьёв В.С.* Сочинения в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1988. – 822 с.
192. *Сологуб Ф.* Театр-храм // Театр и искусство. – 1917. – № 3. – С. 50–52.
193. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений в 9 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1989. – 511 с.
194. Становление системы К.С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока. – М.: Издательство ГИТИС, 2023. – 304 с.
195. *Стахорский С.В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. – М.: ГИТИС, 1991. – 101 с.
196. *Стахорский С.В.* Искания русской театральной мысли. – М.: Свободное издательство, 2007. – 472 с.
197. *Стахорский С.В.* Театральная эстетика русского авангарда // Вопросы театра. – 2008. – № 1–2. – С. 200–225.
198. *Степанова Г.А.* Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М.: ГИТИС, 2005. – 139 с.
199. *Степун Ф.А.* Освальд Шпенглер и Закат Европы // Освальд Шпенглер и Закат Европы. – М.: Берег, 1922. – С. 5–33.

200. *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. – СПб.: Издательство «Алетейя», Издательская группа «Прогресс» – «Литера», 1994. – 644 с.
201. *Степун Ф.А.* Сочинения. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2000. – 998 с.
202. *Сурина Т.М.* Андрей Белый и Густав Шпет: два взгляда на театральное творчество. – М.: Кругъ, 2018. – 56 с.
203. *Татаркевич В.* Античная эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 327 с.
204. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. – М.: Большая российская энциклопедия, 2007. – 398 с. – (Серия «Знаменитые имена российской энциклопедии»).
205. *Тахо-Годи Е.А.* Юлий Айхенвальд: апология повседневности // Философский журнал / Philosophy Journal. – 2024. – Т. 17, № 3. – С. 150–164.
206. Театр художников. И.С. Ефимов. Н.Я. Симонович-Ефимова. – М.: Русский Миръ, 2023. – 480 с.
207. *Титаренко С.Д.* Вячеслав Иванов и Освальд Шпенглер: две модели культуры («Родное и вселенское» и «Закат Европы») // Русско-Византийский вестник. – 2024. – № 1 (16). – С. 146–161.
208. *Тиханов Г.* Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета (перев. с англ. Н. Мовниной) // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 3. – С. 35–63.
209. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 10. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1938. – 433 с.
210. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 20 т. Т. 15. – М.: Художественная литература, 1964. – 480 с.
211. *Уильямс Р.* Базис и надстройка в марксистской теории культуры // Логос. – 2012. – Т. 22, № 1. – С. 136–156.

212. *Успенски Э.* Символизм и идея красоты в философии Е.В. Аничкова // Парадигма: философско-культурологический альманах. – 2021. – Вып. 35. – С. 44–68.
213. *Философов Д.В.* Игра в религию // Русская мысль. – 1908. – Кн. 4. – С. 138–150.
214. *Флоренский П.А.* Иконостас. Избранные работы по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 2007. – 365 с.
215. *Флоренский П.А.* Сочинения. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1994. 797 с.; Т. 2. – М.: Мысль, 1996. – 877 с.
216. *Франк С.Л.* Кризис западной культуры // Освальд Шпенглер и Закат Европы. – М.: Берег, 1922. – С. 34–54.
217. *Франкл В.* Сказать жизни «Да!»: Психолог в концлагере. – М.: Альпина нон-фикшн, 2023. – 239 с.
218. *Фрейм М.* Наступление частной сцены: русский театр в правление Александра III // Родина. – 2015. – № 2. – С. 113–115.
219. *Фриче В.М.* Г.В. Плеханов и научная эстетика // *Плеханов Г.В.* Искусство. Сборник статей. – М.: Новая Москва, 1922. – С. 9–34.
220. *Фукс Г.* Революция театра: История Мюнхенского художественного театра. – СПб.: Книгоизд-во «Грядущий день», 1911. – 287 с.
221. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с. – (Серия «Философские технологии: философия»).
222. *Червяков Н.А.* Идея Третьего Славянского возрождения и Невельская школа философии // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2019. – № 4. – С. 3–16.
223. *Червяков Н.А.* Два русских эстета глазами одного британского фарисея. Рецензии У.Х. Одена о Леонтьеве и Чаадаеве // Вопросы философии. – 2020. – № 6. – С. 126–138.

224. *Червяков Н.А.* Борьба за красоту в философии театра Е. М. Беспятова // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2022. – № 5 (2). – С. 187–198.
225. *Червяков Н.А.* Поверх литературных жанров и географических границ: разные формы русской философии (обзор направления «Философия и литература») // Вопросы философии. – 2023. – № 7. – С. 53–55.
226. *Червяков Н.А.* Революция и реакция: два пути в русской философии театра начала XX в. // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2023. – № 1. – С. 19–34.
227. *Червяков Н.А.* Мир как театр в философской прозе А.Ф. Лосева и С.Д. Кржижановского // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2024. – Т. 7, № 1. – С. 141–161.
228. *Червяков Н.А.* «Задача нашего времени»: театральные действия как проект возрождения Античности (предисловие к переводу эссе Н.М. Бахтина). *Бахтин Н.М.* [«Орестея» в Кембридже] / пер. с английского Н.А. Червякова // Вопросы философии. – 2024. – № 12. – С. 124–135.
229. *Черкасский С.Д.* Станиславский и йога. – СПб.: СПбГАТИ, 2013. – 88 с.
230. *Чубаров И.М.* Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 342 с.
231. *Шаронов В.И.* «Тут вопрос о всей культуре». Статья Л.П. Карсавина «Об актере и театре» и сопутствующие ей темы // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2024. – № 2. – С. 64–76.
232. *Шахматова Е.В.* Искания европейской режиссуры и традиции Востока. – М.: URSS, 2013. – 173 с.

233. *Шахматова Е.В.* Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. – М.: Академический проект, 2020. – 413 с.
234. *Шахматова Е.В.* Психическая энергия в актерской школе К.С. Станиславского и духовный опыт эпохи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 4. – С. 46–66.
235. *Шестаков В.П.* Жизнь на агоне: культурологические идеи Николая Бахтина // Культурологический журнал [Электронный ресурс]. – 2010. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhizn-na-agone-kulturologicheskie-idei-nikolaya-bahtina/viewer> (дата обращения: 10.01.2023).
236. *Шестаков В.П.* Русский серебряный век: запоздавший ренессанс. – СПб.: Алетейя, 2017. – 218 с.
237. *Шестов Л.* Георг Брандес о Гамлете // Киевское слово. – 1895. – № 2855. – 22 дек. – С. 2–3.
238. *Шестов Л.* Шекспир и его критик Брандес. – СПб.: тип. А.М. Менделевича, 1898. – 282 с.
239. *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадничества // Русская мысль. – 1916. – № 10. – С. 80–110.
240. *Шестов Л.* Творчество из ничего (А.П. Чехов) // Шестов Л. Избранное: В 2-х ч. Ч. 2. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – С. 20–52.
241. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
242. *Шпет Г.Г.* Театр как искусство // Мастерство театра. – 1922. – № 1. – С. 31–55.
243. *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М.: «Российская политическая

- энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – 712 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
244. *Штаерман Е.М.* Кризис античной культуры. – М.: Наука, 1975. – 183 с.
245. *Штейнберг Е.А., Новожилков С.В.* «Многодушие» Ф.А. Степуна как средство адаптации в период социального слома // *Slavia. Journal for Slavonic Philology*. – 2020. – Vol. 89, no. 3. – P. 339–353.
246. *Штукарева С.В.* Некоторые важнейшие концепты логотерапии на примере пьесы В. Франкла «Синхронизация в Биркенвальде» // Психологические проблемы смысла жизни и акме: Электронный сборник материалов XXV Международного симпозиума. – М.: ФГБНУ «Психологический институт РАО», 2021. С. 271–284.
247. *Шулятиков В.М.* Оправдание капитализма в западноевропейской философии. От Декарта до Э. Маха. – М.: URSS, Книжный дом «Либроком», 2011. – 150 с.
248. *Щедровицкий П.Г.* «Трагедия о Гамлете, принце Датском» Л.С. Выготского // Вопросы методологии. – 1991. – № 4. – С. 84–92.
249. *Щербаков В.А.* Конструктивистская утопия Вс. Мейерхольда // Вопросы театра. – 2014. – № 3–4. – С. 148–160.
250. *Эллис.* Кризис современного театра // Весы. – 1908. – № 9. – С. 63–66.
251. *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт; Тотальная мобилизация; О боли. – СПб.: Наука, 2000. – 537 с.
252. *Юрганов А.Л.* Ренессанс личности в судьбе русского модернизма. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 372 с.
253. *Bachtin N.* Introduction to the Study of Modern Greek. – Cambridge, 1935. – 86 p.
254. *Bachtin N.* Lectures and Essays. – London: Univ. of Birmingham, 1963. – 145 p.

255. *Ballard A.C.* The Actor's Consciousness in Russian Modernist Philosophy of Theater. A Dissertation Presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. – Princeton, 2016. – 227 p.
256. *Barooshian V.D.* The Aesthetics of the Russian Revolutionary Theatre 1917-1921 // The British Journal of Aesthetics. – 1975. – Vol. 15, no. 2. – P. 99–117.
257. *Deleuze G.* Critique et Clinique. – Paris: Les Editions de Minuit, 1993. – 192 p.
258. *Duchartre P.L.* The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes. – New York: Dover Publications, 1966. – 366 p.
259. *Frame M.* Commercial Theatre and Professionalization in Late Imperial Russia // Historical Journal. – 2005. – Vol. 48, no. 4. – P. 1025–1053.
260. *Frame M.* School for Citizens: Theatre and Civil Society in Imperial Russia. – New Haven: Yale University Press, 2006. – 262 p.
261. *Frame M.* Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914-1917 // The Slavonic and East European Review. – 2012. – Vol. 90, no. 2. – P. 288–322.
262. *Frame M.* Russian Theater and the Crisis of War and Revolution, 1914-1922 // Russian Culture in War and Revolution, 1914-22: Book 1. Popular Culture, the Arts, and Institutions. – Bloomington: Slavica Publishers. – P. 261–284.
263. *Golub S.* Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. – Ann Arbor: UMI Research Press, 1984. – 307 p.
264. *Jestrovic S.* Theatricality as Estrangement of Art and Life in the Russian Avant-Garde // SubStance. – 2002. – Vol. 31, no. 3/2. – P. 42–56.

265. *Kleberg L.* Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. – London: Macmillan, 1993. – 152 p.
266. *Komisarjevsky T.* The Theatre and a Changing Civilisation. – London: J. Lane the Bodley Head, 1935. – 183 p.
267. *Leach R.* Makers of Modern Theatre: An Introduction. – London, New York: Routledge, 2004. – 226 p.
268. *Matern F.* Stanislavski, Shpet, and the Art of Lived Experience // Stanislavski Studies. – 2013. – Vol. 2, no. 1. – P. 44–52.
269. *McNaughton D.L.* Spengler's Philosophy and Its Implication that Europe has "Lost Its Way" // Comparative Civilizations Review. – 2012. – No. 67. – P. 7–15.
270. *Parutenco A.* La phénoménologie comme méthode de creation dans l'art du théâtre chez Gustave Chpet (1879–1937) et dans la musique chez Alekseï Losev (1893–1988) // Dialogue franco-russe en philosophie. Autour de l'œuvre de François Laruelle et de sa réception en Russie. – Collection «Russie Traditions Perspectives». – MSHA, 2018. – P. 63–76.
271. *Parutenco A.* Phénoménologie et esthétique. Reconnaissance de l'héritage russe. À travers les œuvres de Gustave Chpet (1879–1937) pour l'art du théâtre et d'Alekseï Losev (1893–1988) pour la musique. Thèse de doctorat en «Études slaves». – Université Bordeaux Montaigne, 2020. – 310 p.
272. *Pesochinsky N.* Dionysianism and Theatricality, Conciliarity and Synthesis: The Development of Ideas in Russian Theatre throughout the 1910s and 1920s // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов: Материалы XI Международной Ивановской конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5–7, 2019. – М.: Водолей, 2021. – С. 631–647.

273. *Petzold H.G.* Das "Therapeutische Theater" V. N. Iljines als Form Dramatischer Therapie // *Petzold H.G.* Gestalttherapie und Psychodrama. – Kassel: Nicol, 1973. – P. 97–133.
274. *Posner D.* Performance as Polemic: Tairov's 1920 *Princess Brambilla* at the Moscow Kamerny Theatre // *Theatre Survey*. – 2010. – Vol. 51, no. 1. – P. 33–64.
275. *Rudlin J.* Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook. – London, New York: Routledge, 1994. – 282 p.
276. *Russian Theatre in the Age of Modernism* / Ed. by R. Russell and A. Barratt. – New York: St. Martin's Press, 1990. – 269 p.
277. *Senelick L.* Gordon Craig's Moscow "Hamlet": A Reconstruction. – Westport, CT: Greenwood Press, 1982. – 234 p.
278. *Slonim M.* Russian Theater: From the Empire to the Soviets. – London: Methuen, 1963. – 354 p.
279. *Steila D.* From Experience to Organization: Bogdanov's Unpublished Letters to Bazarov // *Aleksandr Bogdanov Revisited*. – Helsinki: Aleksanteri Institute, 2009. – P. 151–172.
280. *The Russian Symbolist Theatre: An Anthology of Plays and Critical Texts* / Ed. and trans. M. Green. – Ann Arbor: Ardis, 1986. – 371 p.
281. *Thurston G.* The Popular Theatre Movement in Russia, 1862-1919. – Evanston: Northwestern University Press, 1998. – 374 p.
282. *Tihanov G.* Gustav Shpet: Literature and Aesthetics from the Silver Age to the 1930s // *Primerjalna književnost*. – 2006. – T. 29, №. 2. – P. 1–19.
283. *Tihanov G.* Gustav Shpet's Literary and Theatre Theory // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. – 2007. – Vol. 9, no. 4. – URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1300&context=clcweb>.

284. *Tihanov G.* Gustav Shpet's Literary and Theater Affiliations // *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory* / Ed. G. Tihanov. – West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2009. – P. 56–80.
285. *Tichanov G.* Nikolai Bakhtin and the Oxford University Russian Club: Three Records (1934–1946) // *Slavonica*. – 1999. – Vol 5, no. 2. – P. 17–23.
286. *Vacquier T.I.* The Russian Theatre // *The Sewanee Review*. – 1931. – Vol. 39, no. 1. – P. 39–53.
287. *Woodard J.B.* From Brjusov to Ajkhenvald: Attitudes to the Russian Theatre, 1902-1914 // *Canadian Slavonic Papers*. – 1965. – vol. 7. – P. 173–188.
288. *Worrall N.* Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 238 p.
289. *Zielinski Th.* Antike Humanität // *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur*. – 1898. – Bd 1. – S. 1–22.

АРХИВНЫЕ ЗАПИСИ

1. Евреинов Н.Н. Театр без вывески (Введение в феноменологию театра) // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 5. 13 л.
2. Письмо Лапшина Ивана Ивановича Н.Н. Евреинову // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 204. 1 л.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Н.Н. Евреинов. Театр без вывески (Введение в феноменологию театра)⁵⁰⁴

Разумеется, нет ничего проще, чем ответить на вопрос: в чем разница между тем, что происходит на сцене театра, и тем, что наблюдается в жизни? Короче говоря: в чем разница между «театром» и «жизнью».

В театре, – скажем мы – люди играют, представляют, а в жизни просто живут; там они изображают других, а в жизни они на самом деле такие; там актер А изображает гражданина Б, а здесь актер А никого не изображает, живя просто, как гражданин А. В театре – декорации, а в жизни – нечто всамделишное; там лес, горы, море и проч. – не настоящие, а здесь настоящие; там видимость, а здесь действительность; там искусство, а здесь природа. В театре гримы и маски, а в жизни подлинные лица и физиономии. Там костюмы, которые одевают лишь на спектакли, а здесь одежды, которые носят порой целый день: и так далее! и тому подобное!

«Жизнь» и «театр» настолько кажутся различными, что, когда мы находим что-либо ненатуральным в жизни, мы говорим: «как в театре!». И наоборот, когда в театральном представлении мы тешимся искренностью актерской игры или естественностью декорационно-светового эффекта, мы говорим: «совсем как в жизни».

Словом, разница между тем, что мы называем «театром» и тем, что мы называем «жизнью», настолько очевидна для каждого из нас, что само определение разницы между ними кажется нам утомительной ненужностью.

Но стоит только немножко задуматься, немножко проявить наблюдательность, и эта разница, представляющаяся нам почти «пропастью» между «театром» и «жизнью», начинает терять резкость антитезы,

⁵⁰⁴ Рукопись статьи Евреинова находится в Российском государственном архиве литературы и искусства: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 5. Пунктуация оригинала исправлена в соответствии с нормами современного русского языка. Маргиналии и зачеркивания Евреинова учтены, но оставлены без комментария в силу их многочисленности. Подчеркивания в тексте даются по оригиналу и особым образом не оговариваются.

стушевываться, делаться условной и наконец исчезать во многих, многих случаях!

В самом деле! И в жизни, как и на сцене театра, люди часто актерски притворяются (лицемерничают); и там, и здесь пользуются гримом и даже париками; и там и здесь в убранстве жилищ, архитектурном задании или распланировке парка пользуются театрально-декоративными эффектами и т.п.

При небольшом уже схождении, оказывается, что сцена, например, вовсе не необходима для наличности перед нами театра: мы можем представить себе нечто разыгрываемым в самой жизни, среди «природы», без гримов и костюмов, даже без заученного текста, а наивно симпровизированным. Например, двое «весельчаков», забавы ради, изображают ссору на какой-нибудь вечеринке, «скандал в благородном семействе», пьяных, будучи трезвыми, или что-нибудь другое в этом роде на удивление хозяевам и гостям.

В этом примере, несомненно являющем некий «театр» – и притом несомненный – отсутствуют уже многие атрибуты театра: нет сцены, рампы, декораций, грима, костюмов, определенного текста (либретто) и др. Оказывается, театр может обойтись без очень многого, привычного в театре, и тем не менее остаться «театром».

Скажут: да, но здесь имеется предшествующий уговор двух лиц, мистифицирующих своей «сценкой» общество.

Верно. Но ведь легко представить себе приблизительно подобное и без уговора с кем бы то ни было! Скажем, не двое лиц решили разыграть «пьяных скандалистов» на званом вечере, а лишь один! Другие же, вступая с ним в перебранку, самым «настоящим образом» изливают свои возмущенные чувства. Что это будет, в смысле номенклатуры— «театр» или не «театр»? По-видимому, самый настоящий «театр», несмотря на отсутствие всякого с кем бы то ни было уговора и сведение числа «действующих лиц» к одному.

Оказывается, для наличности «театра» достаточно одного актера и притом не профессионального; другими словами – достаточно одной «игры», хотя бы любительской, игры в самой жизни, а не на подмостках сцены (или экране кинематографа), игры лишь одного человека, для того чтобы перед нами возник факт театра без всякой «игры слов». Этот пример нам нужен для приведения понятия «театр» от спорного синтеза искусств, наблюдаемого в специально приспособленном здании, к его сокровенной сущности, совсем сравнительно не спорной! Театр, учит нас этот пример, сводится прежде всего к лицедейству.

Это лицедейство может быть весьма далеким от того, что мы называем «искусством», т.е. просто скверным лицедейством, и тем не менее обуславливать собой факт театра! (Ведь от того, что актеры плохо исполняют свои роли на сцене, мы не перестаем считать театр, в который мы пришли, театром!).

Остается одно возражение: для «театра» характерно то, что и сам лицедей, и публика не принимают «игры» за «жизнь», а знают, что это только «представление», «спектакль», «нарочность», а не «всамделишность».

Это возражение слабое. Во-первых, весь главный смысл тонкого лицедейства, вся его конечная цель сводится к тому, чтобы «игра» хотя бы на некоторое время была принята за «жизнь», а во-вторых – актер, в порыве вдохновения, «забудется» и «увлечется» до потери границы между собой и своей ролью (заплачет настоящими слезами, расшибется себя не жалея, как это было с Олдриджем⁵⁰⁵), если публика, возмущенная, например, злодеем на сцене, станет стрелять в него или ринется на подмостки в защиту невинной жертвы (как это бывало порой в Испании в XVI-XVII вв.) – разве от этого театр перестанет быть театром! Нисколько. Вторжение театра в жизнь или жизни в театр говорит лишь о тесной связи между этими понятиями, и притом столь тесной, что ни одни хороший актер не объяснит вам, как и

⁵⁰⁵ Имеется в виду Айра Фредерик Олдридж (1807-1867) – американский актер, прославившийся исполнением роли Отелло в трагедии У. Шекспира.

когда он переходит в «игре» своей от «нарочного» к «настоящему» (от «притворства» к «претворству», от «красивого» к «нутряному»), точно так же, как никто из публики, захваченной спектаклем, не может отдать отчет в какой момент то или другое явление театра воспринимается как явление самой подлинной жизни.

Я сказал, что понятие театра сводится прежде всего к лицедейству. Это лицедейство может обуславливать собой факт театра вне всякого отношения к публике; например, актер порой даже лучше справляется с ролью, репетируя ее один, запершись в своей комнате, чем потом – в присутствии тысячи «холодных» зрителей.

Но рядом с этим факт театра наблюдается порой в отношении одних только зрителей, вне всякой зависимости их от наличия лицедейства. Например, зрители в финальной сцене «Паяцев» Леонкавалло принимают ревность Канио к жене за балаганное представление. Мы считаем также в жизни за показное «благерство», за шуточную «сценку», за «*coup de theatre*»⁵⁰⁶ то, что на самом деле является (не для наших «потешников») не нарочитой видимостью, а подлинной сущностью (например, затаенная «драма» между влюбленными, прорывающаяся в искусственной как будто пикировке, упреках, возмущении).

Театрально-творческое воображение присуще не одним лишь изощренным фантазерам типа Бодлера: простой пастух, как и великий эстет, волен видеть в веренице обликов феерическую игру сказочных гигантов. Избалованные театральными эффектами на сцене, мы и в жизни нередко принимаем то или другое явление природы за явление театра. Например, при виде красивого пейзажа привычный театрал относится к нему как к декорации; лохмотья южно-итальянских нищих заставляют эстета-театрала любоваться «костюмом»; любитель Островского и вообще бытового театра

⁵⁰⁶ Скандаль, спектакль (фр.)

подслушивает и воспринимает «жанровые сценки» на базаре, в трактире или на постоялом дворе как театральные представления *sui generis*⁵⁰⁷ и т.п.

Словом, факт театра возможен для нас и вне лицедейства в профессиональном или любительском смысле этого слова.

Возможен даже случай, когда в так сказать «настоящем театре», то есть в театре с вывеской, где имеется рампа, отгораживающая сцену от зрителей, факт театра обуславливается в гораздо большей степени зрителями, чем актерами, из рук вон плохо играющими, наделенные богатой, всепрощающей грехи искусства фантазией...⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Своего рода (лат.)

⁵⁰⁸ На этом рукопись статьи обрывается.