

## ОТЗЫВ

официального оппонента на диссертацию Червякова Николая Александровича на тему «Концепции театра в русской философии культуры 1910–1920-х гг.», представленную на соискание ученой степени кандидата философских наук по научной специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры

Актуальность избранной диссертантом темы довольно высока. Автор предпринимает попытку философского осмысления кризиса русского театра рубежа XIX-XX вв. как проявление тотального кризиса культуры. Новизна подхода обусловлена, прежде всего, тем, что философские концепции театра многих выдающихся философов Серебряного века не рассматривались в своей совокупности, а изучались по отдельности в рамках персоналий; а труды некоторых малоизученных фигур русской интеллектуальной среды (Е.М. Беспятов, Г.К. Крыжицкий) оставались вне культурного поля. В связи с появлением в европейском театре на рубеже XIX-XX вв. новой профессии режиссера, автор ставит теоретико-методологические вопросы об автономности театра и распределении власти в процессе подготовки спектакля, выделяя две позиции: первая – сводящая театр к другим формам культуры или отрицающая театр, и вторая – утверждающая театр как таковой. Центральное место в этой дилемме, отмечает автор, занимает не столько проблема места и роли актера в данных концепциях, сколько вопрос о сущности, роли и свободе человека в мире. Автором на достаточно высоком научном уровне используются различные подходы и методы обоснования полученных результатов, выводов и рекомендаций, изучаются и критически анализируются известные достижения и теоретические положения других авторов по данной теме. Список использованной литературы содержит 300 наименований, включая 251 источник на русском языке, 37 изданий на английском и французском языках и 2 архивных источника.

**Первую главу** диссертации «Кризис культуры, искусства и театра на рубеже XIX-XX вв.» автор закономерно начинает с анализа концепции культуры О. Шпенглера, которая вызвала к себе огромный интерес и появление в 1922 году в России сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы», инициированного Ф.А. Степуном. Авторы сборника (Н.А. Бердяев и С.Л. Франк, экономист Я.М. Букшпан) указали на предшественников О.Шпенглера среди русских мыслителей и прежде всего на Н.Я.Данилевского, который первым высказал идеи о культурно-исторических типах. Автор диссертации рассматривает также критику европейской истории К.Леонтьевым, который противопоставил «либерально-эгалитарному» проекту европейских интеллектуалов свою трехступенчатую формулу, придя к выводу, что культура Европы утратила внутреннее содержание и вступила на губительный путь технического прогресса. Автор выделяет в концепции Леонтьева две линии упадка европейской культуры эстетическую и религиозную и отмечает, что его идеи предвосхитили философию театра эпохи Серебряного века, поставив вопрос об эстетизации жизни. Выводом становится линия кризис культуры – кризис искусства – кризис театра. Особый интерес в третьем подпараграфе первой главы представляет идея Третьего Славянского возрождения античности, восходящая к филологу-антиковеду, историку религии Ф.Ф. Зелинскому и его ученикам, среди которых были братья Бахтины, полагавшие, что античные идеалы помогут изменить мир. Автор рассматривает использование древнегреческих театральных практик для решения актуальных задач современного искусства, театральные реконструкции как наиболее полное отражение идей Третьего возрождения. Во 2-м параграфе автор касается кризиса искусства в оценке русских мыслителей и ставит вопрос о поисках национального театра, углубляясь в историю философской дискуссии XIX в. западников и славянофилов. Н.В.Гоголя, М.С.Щепкина и А.Н.Островского он относит к театральным славянофилам (с.48). Анализируя театральные идеи Гоголя автор выделяет

три главных принципа: 1) национальное содержание; 2) следование моральным целям; 3) признание смеха главным средством борьбы с пороками общества, а комедии основным театральным жанром (с.49). Нравственный принцип становится главным и во взглядах Л.Н.Толстого на театр. Христианские мотивы отрицания зрелищного театра (в противоположность духовному) лежали в основе философии Л.Толстого, что сказалось на отрицании им Шекспира. Автор приводит критику современников, а именно статью Е.М.Беспятова «Парадоксы Толстого о Шекспире» (1907), который упрекает Л.Толстого в догматическом навязывании идеи Бога. Автор рассматривает влияние идей Л.Толстого на французского писателя Ромена Роллана и его концепцию народного театра и приходит к выводу, что «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» (с.57).

Далее автор рассматривает программную статью Н.Бердяева «Кризис искусства», в которой философ подвел итог существования старого театра и провозгласил автономность искусства. Аргументы кризиса европейского искусства приводятся также в статье одного из пассажиров философского парохода И.Лапшина «Умирание искусства» (1924).

Параграф 3 посвящен непосредственно кризису театра на рубеже XIX-XX вв. Среди философских концепций автор выделяет 2 тенденции: 1) отрицательную, отстаивающую обновление театра через слияние с другими формами культуры и 2) утвердительную, базирующуюся на принципе самоценности актерского творчества. Несомненным достоинством диссертационной работы является предложенный автором подход, который позволяет с одной стороны увидеть теоретическую дискуссию между философами театра в историческом разрезе, а с другой, взглянуть на рассматриваемые теории с точки зрения непосредственно театрального

искусства, не принося в них сторонние элементы и понятия (с.62). И далее автор убедительно показывает, что выбор той или иной тенденции был обусловлен разными ответами на вопрос о природе и специфике человека.

Анализируя содержание сборника «Театр. Книга о новом театре» (1908), автор акцентирует внимание на статье А.Луначарского «Социализм и искусство», в которой коллективный театр будущего рассматривался как творческий культ, превращающий храмы в театры, а театры в храмы. Символистское направление было представлено статьей Ф. Сологуба (1863-1927) «Театр одной воли». Автор отмечает, что Ф.Сологуб уподоблял человека актёру, способному силой своей воли создавать собственный театр. Представления об «условном» театре в сборнике были продемонстрированы статьей В.Э. Мейерхольда «Театр (К истории и технике)», в которой условный театр противопоставлялся натуралистическому, а предпочтение было отдано театру синтеза (с.69). В.Я.Брюсов в статье «Реализм и условность на сцене. наброски и отрывки» обрушился с беспощадной критикой на все теории, отрицающие главенство актёра в театре, и предложил вернуться к приемам античного театра. Автор подробно останавливается на статье Е. В. Аничкова «Традиция и стилизация», в которой отстаивалась позиция ретроспективного направления в современном театре (с.75) во имя изучения средств обновления. Упадок современного театра Е.В.Аничков связывал с тем, что театр стал прибыльным предприятием, и надеялся, что в театре будущего будут главенствовать художественные приоритеты (с.78). Сборник «Театр. Книга о новом театре» получил немало критических откликов, автор сосредоточил свое внимание на двух из них – это статьи Д.В. Философова и А.А. Блока. Д.В.Философов в статье «Игра “в религию”» обвинил авторов сборника в мифотворчестве, переместив фокус с проблем театра на проблемы религиозности. А. Блок в своей статье «О театре» к вопросу о сущности театра подошел с позиции литературоцентричности, назвав автора-драматурга главным создателем спектакля. Сборник он оценил как

«величайший показатель нашей умственной разъединенности» (с.80). Выход из театрального кризиса А.Блок видел в создании народного театра.

**Вторая глава** исследования посвящена анализу концепций театра в русской религиозной философии и открывает ее параграф «Лик, лицо и личина в театре (П.А. Флоренский)». Автор оговаривает, что у П.А.Флоренского нет произведений, всецело посвящённых театру, тем не менее, пытается рассмотреть его идеи, которые можно отнести к театральному искусству в контексте проблематики культуры Серебряного века, а именно: упадок христианской цивилизации, идеи синтеза искусств и споры о сущности театра (с.98). Анализируя статьи П.А.Флоренского, автор оценивает интерпретацию философом сюжета шекспировского «Гамлета» как борьбу язычества и христианства, а раздвоенность характера главного героя как «две ипостаси его, две личины, две маски» (с.99).

Автор подчеркивает, что в оценке П.А.Флоренского театр является «низшим искусством», пришедшим на смену храмовому действу, и только в символической форме кукольного театра он видел проблеск мира горнего. Далее автор сосредоточивает свое внимание на философской прозе А.Ф. Лосева и С.Д. Кржижановского, определяющей онтологическое утверждение о мире как театре. Анализируя рассказ А.Ф.Лосева «Театрал», написанный философом в период его пребывания в лагере на строительстве Беломорско-Балтийского-канала, автор выделяет 4 типа театра: 1) театр-школа (театр-кафедра); 2) театр-зрелище; 3) театр-балаган и 4) театр-концлагерь. Говоря о театре-балагане, автор опирается на работу Г.К. Крыжицкого «Философский балаган» (1922), в которой выводится формула идеального театра, обладающего не только совершенным содержанием, но и формой. А новый актер объявляется «акробатом духа и плоти», умеющим жонглировать философскими идеями. В работе «Христос и Арлекин» Г.К.Крыжицкий противопоставил философию театра философии религии (с.118).

Идеи марксистского театрального официоза автор разбирает на примере книги П.М. Керженцева «Творческий театр» (1918), в которой развивалась линия социалистического театра масс. П.М.Керженцев связывал кризис театра с левым политическим движением и противопоставлял новый театр масс коммерческому театру антрепренера. Образ театра-концлагеря автор иллюстрирует сопоставлением идей А.Ф.Лосева с пьесой В.Франкла «Синхронизация в Биркенвальде» акцентируя тот момент, что если у Франкла за людьми, играющими на мировой сцене, наблюдает зритель, то у Лосева всегда присутствует не столько зритель, сколько надзиратель (с.113).

Обращаясь к философии театра С.Д. Кржижановского в параграфе «Невыносимая легкость бы/т/ия», автор прибегает к анализу его работы «Философема о театре» (1923), в которой вводится уникальный антропологический концепт *ресноты*, когда весь мир уместается во взгляде (на *ресницах*) человека (с.123). В главе «Актер как разновидность человека» С.Д.Кржижановский разбирает онтологические категории «бытие», «быт» и «бы». «Бытие» находит театральное выражение в мистериальном действе, театр «быта», главной характеристикой которого является повторяемость, порождает драму, онтологическая категория «бы», близкая знаменитому «если бы» Станиславского, открывает, по мнению автора, новый экзистенциальный «взгляд на человека как изменяемого существования, понимаемого как неискоренимая свобода» (с.127). В выводах второй главы автор отмечает, что «в философской прозе Лосева и Кржижановского метафора мира как театра имеет динамически-иерархическую структуру, объединяя разные образы (концепты) театра» и отражает эволюцию театра (с.128).

**Третья глава** посвящена рассмотрению марксистских концепций театра, философии и пропаганде. Автор отмечает, что новая политико-идеологическая ситуации оказала колоссальное влияние на философию

театра, поскольку советская власть превратила театр в инструмент пропагандистской программы, полагая, что театр может заменить религию и стать орудием «коллективного образования», воспитания нового человека (с.130-131). Первый параграф посвящен философии искусства Г.В.Плеханова, основанной на социологическом классовом подходе, который разделяет искусство на два полюса – буржуазное «искусство для искусства» и пролетарское искусство, дающее образцы справедливого отношения человека к человеку (с.137). Во втором параграфе приведен разбор сборника «Кризис театра» (1908), который был инициирован деятелями культуры социалистической направленности в ответ на сборник «Театр. Книга о новом театре». Марксистская философия театра данного периода сводит театр к надстройке и побочному явлению экономических отношений. В третьем параграфе произведен анализ сборника 1922 года «О театре». Среди авторов сборника особо выделяется статья Б. Арватова «Театр как производство», в которой предполагалась роль режиссера в качестве церемониймейстера труда и быта, а актер олицетворял собой новую личность гармонического типа. Но идеи марксистских философов театра не были осуществлены, так как в 30-е годы все дискуссии были прекращены и провозглашен единственно возможный метод - социалистический реализм.

**Четвертая глава** диссертации называется «Философы в поисках сущности театра как такового». Внимание исследователя в первую очередь обращается к фигуре Н.Евреинова, сформулировавшего в своих работах философскую категорию театральности в противовес всем распространенным на тот момент теориям и концепциям театра. Н.Евреинов обосновывал тотальность театральности, игры, и в этом его онтология игры даже превосходит концепцию Й. Хёйзинги, поскольку является «метафизическим источником», предшествующим всем формам культуры, по словам А.Л. Доброхотова (с.156). Автор анализирует также антропологическую категорию монодрамы, предложенную Н.Евреиновым,

логическим продолжением которой был «Театр для себя» и распространение законов театра на саму жизнь. Исследуя роль маски в преобразении в Другого, автор находит соответствие рассуждений Н.Евреинова мысли Ж. Делёза о бесконечном становлении (с.160). В «Театре для себя» Н.Евреинов вводит понятие «театрократии» – власти театра, понимаемой как творческое преобразование воспринимаемого мира. Затем это понятие дополняется термином «театротерапия» – терапевтическим воздействием театра на очищение от травмирующих психику аффектов. И, наконец, в работе «Театр у животных» (1924), Н.Евреинов полностью растворил театральность в природе, обосновывая, таким образом, театр как явление глобального масштаба. Автор анализирует также массовое действо «Взятие Зимнего дворца», поставленное Н.Евреиновым в честь 3-ей годовщины Октябрьской революции и ставшее героическим мифом новой власти. Обращаясь к эмигрантскому периоду жизни Н.Евреинова, автор подчеркивает его близость к русским философам, и в частности к Н.Бердяеву, который отметил социальный характер театральности, невозможной без зрителя (с.168).

Второй параграф 4-й главы посвящен наследию малоизвестной фигуры Евгения Михайловича Беспятова, который интересует автора диссертации, прежде всего, своей эстетической философией театра. Данный параграф диссертации ценен тем, что автор вводит в поле научных исследований забытое имя. В статье 1908 г. «Эволюция идеи театра» Е.М.Беспятов выделял три формы театра: театр-зрелище, театр-школа, театр-искусство и констатировал, что кризисное состояние современного театра связано как раз с переходом в последнюю форму. В работе 1912 г. «Элементы научной психологии в театральном искусстве в связи с общими вопросами театра» Е.М.Беспятов обосновывал необходимость науки о театре, базирующейся на двух основных положениях. Первое из которых провозглашает актера единым и вполне самостоятельным творцом театра, а второе утверждает театр как «самостоятельное и самодовлеющее искусство, независимое от

других искусств» (с.177). Следует добавить, что такая дисциплина как театральная антропология, возникшая в конце XX в. исходит именно из этих двух положений.

Третий параграф «Многодушие актёра» посвящен философии театра Ф.А.Степуна, для которой характерна интуиция о глубоко артистичной природе русского человека и представление о творчестве как трагическом осуществлении иллюзий. Автор рассматривает работу Ф.А.Степуна «Основные проблемы театра» (1923), состоящую из трех статей «Природа актёрской души», «Основные типы актерского творчества» и «Театр будущего». В первой статье философ сформулировал метод артистизма, или многодушия, который был широко распространен в эпоху Серебряного века, когда творческая элита стремилась перенести игру в жизнь. Во второй статье философ предложил классификацию актёров по степени их способности к перевоплощению, выделив четыре типа: имитатор, изобразитель, воплотитель и импровизатор. Высший, четвертый тип, Степун относил к мистическому отражению высшей жизни. Театром будущего философ называл театр, где «артистизм русского народа и русского актёра будет воплощаться в форме трагедии, единственной подлинно художественной форме искусства» (с.184). В четвертом параграфе «Автономность актёра» автор рассматривает две работы Густава Шпета 20-х гг. «Дифференциация постановки театрального представления» и «Театр как искусство». Г.Шпет предложил создать науку по интерпретации драматических произведений, считая, что ни актер, ни режиссер не должны этим заниматься. Он выдвинул также идею автономности театра на основе специфической фигуры творца, присущего только театральному искусству, – это фигура актёра. И в работе «Театр как искусство» он сформулировал 10 тезисов, определяющих специфику театра. Философские высказывания Г.Шпета автор относит к утвердительному направлению, для которого театр есть самостоятельное искусство, а актёр – главный деятель.

Таким образом, проведенный диссертантом анализ концепций театра в русской философии 1910-1920-х гг. позволил выявить основные антропологические проблемы сценического искусства данного периода. Результаты диссертационного исследования отражены в публикациях автора в рецензируемых журналах. Текст реферата соответствует содержанию диссертации. В то же время некоторые положения, на мой взгляд, нуждаются в уточнении:

1. Хочу обратить внимание на концепцию Третьего возрождения. В эпоху Серебряного века она проявилась не только в обращении к культуре Древней Греции и массовых зрелищах. Русское, исторически последнее Возрождение, следуя алгоритму Ренессанса, обратилось к дохристианским, индо-арийским корням русской культуры и увидело свою прародину в «Индии Духа» и в легендарной Гиперборее. Хочу напомнить, что журнал акмеистов назывался «Гиперборей», а у А.Блока был замысел пьесы под названием «Дионис Гиперборейский».

2. Не могу согласиться с автором, сопоставляющим биомеханику Мейерхольда с физкультурой (с.71).

3. Вызывает сомнение трактовка театра будущего у Ф.А.Степуна (с.184), где автор связывает «артистизм русского народа» с формой трагедии. С моей точки зрения Ф.А.Степун понимает театр будущего как театр пророческий, преображающий жизнь в подлинное бытие.

4. Существует некоторая несоразмерность между отдельными структурными разделами работы. Так 1 глава составляет почти 80 стр., а 3 глава – всего 23.

Вместе с тем, указанные замечания не умаляют значимости диссертационного исследования. Диссертация отвечает требованиям, установленным Московским государственным университетом имени М.В.Ломоносова к работам подобного рода. Содержание диссертации

соответствует специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (по философским наукам), а также критериям, определенным пп. 2.1-2.5, 3.1 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова. Диссертация оформлена согласно требованиям Положения о совете по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.


Таким образом, соискатель Червяков Николай Александрович заслуживает присуждения ученой степени кандидата философских наук по научной специальности 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (по философским наукам).

Официальный оппонент:

доктор философских наук, доцент  
начальник научного отдела федерального государственного  
бюджетного образовательного учреждения высшего образования  
«Российский институт театрального искусства – ГИТИС»

**ШАХМАТОВА**

Елена Васильевна



«01» апреля 2026 г.

Контактные данные:

тел.: + 7 (495) 137-69-31 (доб. 170), e-mail: science@gitis.net

Специальность, по которой официальным оппонентом защищена диссертация:  
09.00.13 – Философская антропология, философия культуры

Адрес места работы:

125009, г. Москва, Малый Кисловский пер., д. 6, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский институт театрального искусства - ГИТИС», научный отдел.  
Тел.: + 7 (495) 137-69-31 (доб. 170), e-mail: science@gitis.net

Подпись Е.В. Шахматовой удостоверяю:

**УПРАВЛЯЮЩИЙ ДЕЛАМИ**  
**РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА**  
**ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА - ГИТИС**  
**ЦАРИЦЫНА М.Д.**



«01» апреля 2026 г.