

*Pro memoria*

Сергей СТАХОРСКИЙ

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА РУССКОГО АВАНГАРДА

XX век уходит в историю. Он еще не ушел окончательно, не стал прошлым, безвозвратно канувшим в лету, хотя на календаре 2008 год. Культурно-исторический феномен столетия, как правило, не вмещается в его хронологические границы, и XX век в этом смысле не исключение.

XX век наступил раньше своего календарного срока. Открытие Московского Художественного театра, первые роли Ф.И. Шаляпина, В.Ф. Комиссаржевской, рождение кинематографа, публикация первых стихотворений и литературных манифестов русских символистов, выход в свет журнала «Мир искусства», первые выставки, организованные С.П. Дягилевым и А.Н. Бенуа, полотна М.А. Врубеля, музыкальные сочинения С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, – эти и многие другие художественные события 1890-х годов определенно свидетельствовали, что XX век уже начался. Наступление нового столетия подтверждали научные открытия и технические изобретения, изменившие повседневную жизнь человека.

Русская мысль возлагала на XX век большие надежды и торопила его начало. Казалось, что, как только он наступит, жизнь изменится к лучшему, обустроится и умиротворится. «Всё в будущем столетии», – сказал Ф.М. Достоевский в 1876 году<sup>1</sup>.

Теперь, когда XXI век начался, мы можем оценить это «всё».

Разноликий портрет XX века – его исторические события, умонастроения и социальные движения, художественные искания – запечатлел русский авангард.

Культуре русского авангарда посвящена обширная литература – десятки книг, сотни статей, освещающих разные стороны этого явления. Тем не менее, остается еще много вопросов, нуждающихся в осмыслении. Что открыл в искусстве русский авангард? Какие эстетические смыслы он утвердил? Какие художественные тенденции были в нем преобладающими? Что объединяет деятелей русского авангарда, живших в разное историческое время и творивших в различных жанрах?

Настоящая публикация представляет собой фрагмент исследования, посвященного эстетике русского авангарда, над которым работает автор



<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Записные книжки. М., 2000. С. 106.



Н. Андреев.  
Голова статуи свободы  
(обелиск «Советская  
Конституция»).

В. Татлин.  
Проект памятника  
III Интернационалу.

Понятие авангарда чаще всего связывается с определенным кругом имен и рядом художественных течений и объединений первых десятилетий XX века. Как правило, сюда относят такие течения, как символизм, модерн, акмеизм, футуризм, кубизм, супрематизм, имажинизм, экспрессионизм, конструктивизм, урбанизм, и такие объединения, как «Мир искусства», «Голубая роза», «Цех поэтов», «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Бродячая собака», Пролеткульт, «Леф» и др.

Знаковые имена русского авангарда – Вяч.И. Иванов, Андрей Белый, Д.С. Мережковский, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, А.Н. Бенуа, Н.К. Рерих, В.Э. Мейерхольд, М.М. Фокин, И.Ф. Стравинский, А.Я. Таиров, Н.Н. Евреинов, Велимир Хлебников, А.Е. Крученых, В.В. Маяковский, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, В.В. Кандинский, К.С. Малевич, М.З. Шагал, П.Н. Филонов, С.С. Прокофьев, К.С. Мельников, В.Е. Татлин, А.П. Платонов, С.М. Эйзенштейн, Д.Д. Шостакович... Перечень можно продолжить, но и названных имен достаточно, чтобы понять, какое разнообразие эстетических проявлений и художественных форм содержит в себе русский авангард.

Русский авангард представляет собой широкое культурное движение, захватившее все искусства, философию, богословие и науку, затронувшее социальную жизнь.

Хронологические границы русского авангарда чаще всего обозначаются первой третью XX века. Между тем история русского авангарда отнюдь не закончилась в начале 1930-х, когда резко изменилась официальная доктрина советского искусства, и художники-

авангардисты, пользовавшиеся огромным влиянием после Октябрьской революции, были подвергнуты эстетическим гонениям и политическим репрессиям. В новых исторических условиях авангард, тем не менее, продолжал существовать. Он существовал как субкультура «внутренней эмиграции», изредка пробиваясь в поле официального искусства социалистического реализма.

Параллельно история авангарда продолжалась в искусстве русского зарубежья – в творчестве эмигрировавших из Советской России писателей, художников, музыкантов, режиссеров и актеров. Культурной столицей русского авангарда за рубежом был Париж. Русским, способным произвести сенсацию и вызвать у публики шок, здесь всегда был гарантирован выгодный ангажемент.

Новый период истории русского авангарда связан с андеграундом 1950-х – 1980-х. Художественный опыт раннего авангарда был актуализирован в живописи «сурового стиля», в творчестве студии Э.М. Белютина («Лианозовской группы»), возглавляемой О.Я. Рабиным, в спектаклях Ю.П. Любимова, в фильмах А.А. Тарковского, в искусстве соц-арта и концептуализма. Новые формы и жанры авангарда осваивали Э.И. Неизвестный, В.А. Сидур, В.А. Комар и А.Д. Меламид, М.М. Шемякин, Д.А. Пригов, И.И. Кабаков, Д.М. Краснопевцев, В.Н. Немухин, А.Т. Зверев, О.Н. Целков, Э.В. Булатов и др.

Историю русского авангарда завершает постмодернизм 1990-х годов. Манифесты постмодернизма декларировали эстетические открытия и новое культурное движение, начавшееся после того, как



С. Эйзенштейн.  
Кадр из фильма  
«Октябрь»

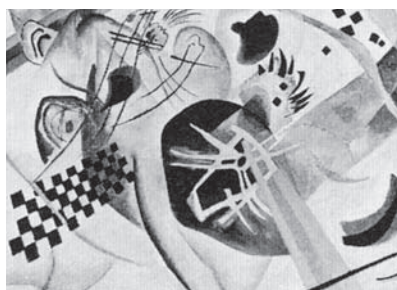
авангард исчерпал свои эстетические ресурсы. Однако на практике постмодернизм, скорее, суммировал опыт авангардного искусства и подводил его итоги, нежели открывал нечто новое.

Таким образом, русский авангард образует культурную доминанту столетия. Отсюда, конечно, не следует, что вся культура XX века развивалась в фарватере авангарда. Наряду с исканиями авангарда существовала мощная традиция реалистического искусства. Однако традиция эта пришла из предыдущего столетия, и в нем сформировалась во всех своих слагаемых.

Художественные новации XX века предъявил русский авангард.

За свою вековую историю русский авангард претерпел определенную эволюцию и несколько раз менял собственные обличья. Он начинался как сугубо эстетическое движение, бросавшее вызов тенденциозному искусству второй половины XIX века, чуждавшееся публицистичности тогдашнего реализма (поздние «передвижники», писатели, группировавшиеся вокруг общества «Знание» и телешевских «Сред»). Художественные опыты раннего авангарда быстро вырвались за границы искусства и соединились с поисками «нового религиозного сознания».

После Октябрьской революции русский авангард рекрутировал самых радикальных представителей культурной элиты и резко политизировался. В лице футуристов и некоторых других «левых» художников он пошел на службу новой власти и в течение примерно десяти лет был активнейшим носителем ее идеологии. Политическая тенденция



М. Шагал.  
«Влюбленные»

Б. Григорьев.  
Портрет Н. Рериха

К. Петров-Водкин.  
«Купание красного коня»

И. Клюн.  
Супрематический  
рисунок

В. Кандинский.  
«Белый фон»



преобладала в андеграунде середины столетия, но затем постепенно угасла.

Художники раннего авангарда как бы вели войну на два фронта: они противопоставляли себя и свое творчество классическому искусству, с одной стороны, и массовой культуре, с другой. Классика для них ассоциировалась с мертвым канонem, массовость – с пошлостью и мещанством.

Поздний авангард вышел на рынок массовой культуры и обратил собственные изобретения в прибыльный бренд, рассчитанный на самое широкое потребление.

Особое место в культуре русского авангарда занимает театр. Перекресток всех искусств, театр аккумулировал опыты авангарда в разных видах художественной деятельности и со своей стороны оказывал на них сильнейшее воздействие.

История русского авангарда выглядела бы намного беднее, не будь в ней множества произведений, порожденных теми или иными сценическими интенциями – драматургии, оперной и балетной музыки, сценографии, театральной архитектуры.

Первое, что характеризует искусство авангарда, – ярко выраженное экспериментальное начало и утверждение новаторства как самоцели творчества. Так, К.С. Малевич в одном из своих манифестов противопоставляет подражательности реалистического искусства изобретательство – «непосредственное изобретение творчества».

Нельзя сказать, что в искусстве предшествующих эпох эстетический эксперимент полностью отсутствовал, но такого значения, какое он получил в XX веке, прежде не имел.

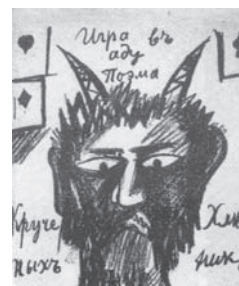
Установка на «изобретение творчества» в той или иной мере прослеживается у всех художников русского авангарда. Экспериментальная поэзия и проза символистов (Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Алексей Ремизов и др.), экспериментальное словотворчество футуристов (Велимир Хлебников, Алексей Крученых), «театр исканий» Мейерхольда...

В русском авангарде второго периода, начавшегося после 1917 года, эстетический эксперимент закономерно соединился с экспериментом социальным.

Ранние опыты театрального авангарда совпали по времени с появлением нового типа театра, режиссерского, давшего режиссеру широкие художественные полномочия<sup>2</sup>. Не связанный сценическими традициями и школой, каковые применительно к режиссерскому искусству еще не выработались, режиссер располагал наибольшей свободой эстетического выбора и более других людей театра был открыт художественному эксперименту. Поэтому режиссер стал ключевой фигурой театрального авангарда. Не будь его, не появись он на сцене в качестве создателя спектакля, и новации авангарда могли бы обойти театр стороной.

В начальный период режиссерского театра определилось несколько направлений его развития. Одно из них, связанное с К.С. Станиславским и Художественным театром, опиралось на реалистическую школу актерского искусства, унаследованную от XIX века.

Альтернативное направление утверждал театральный авангард. Его эстетические параметры впервые были заявлены в манифестах



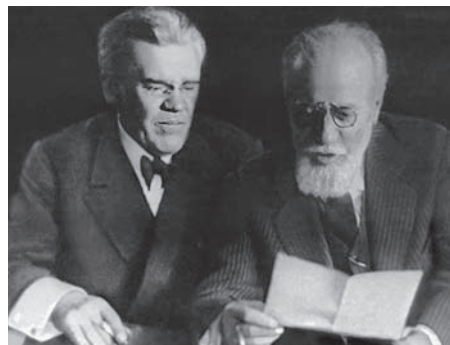
Н. Гончарова.  
Обложка книги  
А. Крученых и  
В. Хлебникова  
«Игра в аду»

<sup>2</sup> Сказанное относится к режисуре драматического и оперного театра. В балете, где режиссер (балетмейстер) утвердился еще во второй половине XVIII века, ситуация была иной, и балетный авангард пробивался через препятствия устоявшейся хореографической школы.

В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, Вяч.И. Иванова, Андрея Белого. Эти манифесты будоражили художественные умы, но сцену как таковую не затрагивали.

Первый шаг в направлении авангарда предпринял не кто иной, как Станиславский. Режиссер-экспериментатор, одержимый духом изобретательства, Станиславский, по собственному признанию, всегда готов был искать «новое ради нового». Сам дух исканий, независимо от их направленности, сближал его с оппонентами из кругов авангарда, хотя часто отдалял от сподвижников и провоцировал в Художественном театре сложные коллизии.

Организованная Станиславским в 1905 году студия – Студия на Поварской – явилась местом, где идеи театрального авангарда нашли своего режиссера, Мейерхольтца, и в поставленном им спектакле обрели первое воплощение. История этой студии хорошо известна. Первый и единственный ее спектакль, доведенный до генеральной репетиции, продемонстрировал невнятный и мало убедительный результат. Следствием этого стало решение Станиславского о закрытии студии. Позднее, объясняя причины своего решения, Станиславский говорил, что Мейерхольд потерял актеров, что в руках режиссера они превратились в глину для лепки красивых мизансцен. Так оно, скорее всего, и было, но потеря актеров произошла закономерно, хотя ни Станиславский, ни Мейерхольд этой закономерности тогда, скорее всего, не осознавали. В спектакле студии просматривались очертания тех самых сценических альтернатив, о которых размышляли,



часто говорили и писали, но которых пока еще не видели. Теперь их смогли увидеть, и увиденное имело далеко идущие последствия, как для Мейерхольда, так и для всего русского театра.

Мейерхольда заметили писатели-символисты и призвали его на свои собрания, происходившие на «башне» Вяч.И. Иванова. Режиссер, не поставивший на тот момент, по сути, ни одного оригинального спектакля, был сразу признан участниками «башенных» собраний, как художник, способный осуществить их театральные замыслы, и на него было возложено руководство театром «Факелы», который символисты намеревались создать.

Театр «Факелы» не состоялся, но попытка его создания не прошла бесследно. Написанная для «Факелов» пьеса Блока «Балаганчик» явилась первым драматургическим произведением русского авангарда, и постановка этой пьесы, осуществленная Мейерхольдом в Театре В.Ф. Комиссаржевской, потрясла русский театральный мир.

Если в спектакле Студии на Поварской произошло зачатие театрального авангарда, то в постановке «Балаганчика» совершилось его рождение. Дата премьеры, 30 декабря 1906 года по старому календарю (12 января 1907 года по новому стилю), без сомнения, стоит в одном ряду с днем рождения Художественного театра – 14 (26) октября 1898 года, когда впервые распахнулся занавес «Эрмитажа» в Каретном ряду и со сцены в первый раз прозвучали слова: «На это дело крепко надеюсь я».

Надо заметить, первые реплики «Балаганчика» были не менее многозначительными:

*Ты слушаешь?*

*Да.*

*Наступит событие.*

Событие, в самом деле, наступило. Новое направление сценических исканий претворилось в художественный артефакт, столь же внушительный, сколь и пугающий. В этой постановке были заданы основные эстетические принципы театрального авангарда. В дальнейшем они усложнялись и обрастали разнообразными приемами, но суть их оставалась неизменной. В спектакле «Балаганчик» актеры не перевоплощались в образы. Они с ними играли – именно играли с ролями, а не играли роли, и образы эти, служившие атрибутом игры, были масками. Мейерхольд уничтожил «четвертую стену», устранил рампу, а с ней границу, разделяющую актеров и зрителей. Всеми доступными средствами режиссер акцентировал условность сценического представления. Особенно поразил зрителей эпизод, когда по ходу действия декорации взлетели ввысь, и сцена предстала перед глазами ошарашенной публики в полнейшей наготе, с неприкрытыми колосниками, фермами и прожекторами. Считается, что в истории театра это был первый случай такого откровенного раздевания сцены.

Нынешние театральные зрители, читая описания того спектакля, могут испытать некоторое разочарование. Всё, что сто лет назад вызывало у публики шок, потрясало и обескураживало, ныне сделалось общим местом сценического языка – усталого языка современного театра. Но тогда-то все приемы были новыми, наполненными еще неистраченной энергией, отзывавшейся бурной

А. Чехов читает  
«Чайку» артистам  
Художественного  
театра

К. Станиславский

И. Москвин и  
В. Немирович-  
Данченко

А. Головин.  
Портрет Ф. Шаляпина в  
роли Бориса Годунова

В. Комиссаржевская

М. Чехов  
в роли Эрика XIV

реакцией зрительного зала: восторженными возгласами, криками негодования, раскатами аплодисментов, неистовым свистом, перебранкой в публике, переходившей, как свидетельствуют очевидцы, в рукоприкладство.

Уже первые опыты театрального авангарда обнаружили одно существенное препятствие. Оригинальные режиссерские замыслы постоянно обламывались об актера. Следствием этого стали острые коллизии между актерами и режиссерами, нередко приводившие к полному разрыву, какой произошел между Комиссаржевской и Мейерхольдом.

Что провоцировало эти конфликты? Косность актеров, отторгающих всё новое, или неумение режиссеров донести до исполнителей собственные замыслы? В каких-то случаях имело место и то, и другое. Однако подлинные причины были более глубокими, обусловленными той художественной эстетикой, которую утверждал русский авангард.

Движение авангарда началось с переосмысления антропоцентрической модели мироздания, утвердившейся в западноевропейском искусстве в эпоху Возрождения; а в русском искусстве – в XVIII веке. С того времени главным объектом художественного отображения были человек и воспринятый через его личностный опыт мир.

Антропоцентрическая парадигма, где «мерой всех вещей» является человек, определила характер искусства нового времени. В нем чувственное восприятие человека служит «зеркалом природы» и «окном в мир». Поэтому системообразующим жанром живописи и графики становится портрет: он в

значительной мере определяет образный строй остальных жанров. «Пейзаж должен быть портрет», – говорил К.Н. Батюшков.

В антропоцентрической парадигме сформировался театр нового времени с его великими протagonистами, безраздельно царившими на сценических подмостках. В этом театре главная фигура – актер, призванный, по словам шекспировского Гамлета, «держаться как бы зеркало перед природой, являть всякому веку – его подобие и отпечаток».

Авангард открывал или пытался открыть другой мир, не измеряемый одной человеческой меркой, непостижимый чувственным опытом. Сознание художника устремляется в область трансцендентного. Он совершает своеобразное восхождение от реального к наиреальнейшему – *a realia ad realiora*. Всматриваясь в реальность, пытается узреть невидимые эйдосы, отбрасывающие на землю смутные и таинственные тени. Предметы, вещи, ландшафты – всё, что раньше приковывало внимание художника, всё, что видел он на Земле, полностью обесценивается. «Земля брошена, как дом, изъеденный шашнями», – восклицает К.С. Малевич.

Художники авангарда стремятся к «денатурализации пространства» (выражение В.В. Кандинского) и усматривают задачу искусства в том, чтобы «переорганизовать пространство» (определение П.А. Флоренского). Они разворачивают предметы в «сферической перспективе» (термин К.С. Петрова-Водкина), пытаются отобразить движение: не момент движения, а само движение, разложенное на множество моментов.

В гиперпространстве авангарда как бы отсутствует гравитация.

Предметы парят в невесомости, подобно летящим над землей фигурам на картинах Шагала или «архитектурам» и «планитам» на полотнах Малевича.

Следующий шаг – абстрактное искусство, в котором исчезает всякая фигуративность, и пространство полностью дематериализуется. «Взор художника проходит сквозь твердую оболочку, через внешнюю форму к внутреннему началу вещей и позволяет нам воспринять всеми нашими чувствами внутреннее пульсирование этих вещей», – так Кандинский определяет смысл абстрактного искусства. Нечто похожее – пульсацию языка – можно наблюдать в поэзии футуристов с ее «сдвигологией» и «заумным языком» свободных от предметности слов.

«Денатурализация пространства» меняет сам принцип изображения человека. Его образ распрямляется и теряется в потоке света, в оргии красок, в комбинациях объемов и плоскостей. Эта особенность проявилась уже в самых ранних произведениях русского авангарда, созданных художниками «Мира искусства». Характерный пример – работа А.Я. Головина «Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Бориса Годунова». Об этой картине точно сказал Б.В. Асафьев: «На портрете это человеческий живописный рельеф, выступающий из декоративного фона и от него не оторвавшийся. А в реальности каждый сценический характер, созданный Шаляпиным, был абсолютным отрицанием декоративности как художественного принципа»<sup>3</sup>.

Собственное восприятие художники авангарда претворяли в красках, звуках, словах – материале,

послушном творческой воле, податливом всякому действию и, тем более, эстетическому воздействию. Но природа театра не такова.

В театре есть актер, и актер есть человек. Он обладает душой и телом; в его жилах течет кровь, у него бьется сердце. Играя на сцене, актер творит образ из собственной души и своего тела, и выбраться из этого физического тела (живого тела) не может.

Когда эстетические интенции авангарда проникли на сцену, стало очевидным, что актера с его чувственностью и телесностью надо как-то преодолеть. Не устранить полностью, ибо тогда останутся одни диорамы, обрамленные порталом сцены, но дезавуировать актера, как самодовлеющую величину сценического действия. Театральный авангард использует актера преимущественно как пластическую форму. Это положение откровенно высказал Мейерхольд: «Творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве». Актер, понимаемый как пластическая форма, помещенная в пространстве сцены, – главный постулат сценической эстетики авангарда. В соответствии с ним преобладающей театральной формой раннего авангарда стала пантомима. Опыт, приобретенный Мейерхольдом, Таировым и другими режиссерами в спектаклях-пантомимах, затем был перенесен на драматическую и оперную сцену. Балетный авангард, преступив каноны академизма, обновлял пластическую лексику, опираясь на танцевальный фольклор.

В гиперпространстве авангарда пластическая оболочка актера подliegt деформации. С этой целью Мейерхольд вырабатывает метод

<sup>3</sup> Асафьев Б.В. Русская живопись. М., 1966. С. 136.



## Pro memoria

биомеханики, делающий тело актера более гибким и подвижным, а главное – податливым режиссерской воле. Эту установку в полной мере выражает оксюморон, содержащийся в термине «биомеханика». Живое тело мыслится как механизм, приводимый в движение режиссером. Той же цели служила и маска, возвращенная в сценический оборот режиссерами раннего авангарда.

О театральной маске можно говорить в двух смыслах, рассматривая ее как сценический атрибут, покрывающий лицо актера, и особый тип художественного образа. При этом образ-маска может обходиться без маски как таковой. Всякая маска обобщает и обозначает тип или архетип, не имеющий сугубо индивидуального проявления. В маске отсутствует личность, и на этом основывается присущее ей физиогномическое тождество внешнего и внутреннего.

Почему в древности люди постоянно пользовались масками и употребляли их в священнодействиях, празднествах, театральных представлениях? Суть в том, что древние воспринимали лица как маски, в их сознании это были лица-маски с трудно различимыми индивидуальными чертами. Когда отсутствует личность, лица трудно узнаваемы и могут быть узнаны лишь по приметам. Поэтому существовал, например, такой обычай: близкие люди перед долгой разлукой рублили пополам монеты (тессеры), и каждый оставлял себе половинку, чтобы при встрече легко опознать друг друга, сложив половинки.

В каких случаях древние обходились без масок? В тех относительно редких случаях, когда человек выказывал собственную

личность, совершал индивидуальный и экстремальный поступок. Например, Теофраст в сочинении «Характеры», говоря об отчаянном человеке, вскользь упоминает, что тот по причине своего отчаянного нрава не боялся сплясать кордак без маски. Кордак – неприличный танец, и обычно он исполнялся в масках; нарушить это правило мог человек, в самом деле, отчаянный, способный проявить себя по-особенному.

Самый отчаянный момент древней аттической комедии – парабаса, когда актеры, прервав сюжетное действие, обращались к зрителям с речью, которая напрямую задевала сидящих на лавках театра. В этот момент актеры устанавливали с публикой личностные отношения, и потому парабаса исполнялась без масок – лицом к лицу.

В античном театре эпохи классики существовали только две маски – трагическая и комическая, одинаковые для всех ролей соответствующего жанра. В период позднего эллинизма, отмеченного персонализацией культурного сознания, количество масок резко увеличилось. Судя по «Ономастикону» Поллука, в распоряжении актера имелось до двухсот масок, и те изображали не только разные физиономии, но и разнообразные оттенки чувств, и достаточно индивидуализированные выражения лица.

Персонализация культурного сознания обусловила закономерное исчезновение маски из театрального оборота. В средние века и новое время маска сохранялась, главным образом, в фольклоре и связанных с ним празднествах и театрализованных действиях. Так было до начала XX века, когда авангард возвратил



Н. Кульбин.  
Эскиз обложки книги  
Н. Евреинова «Театр как  
таковой»



А. Таиров



Е. Вахтангов

маску на сцену. Она вернулась не в бутафорском виде, а в качестве образа-маски, содержащего разные культурные смыслы. Образы-маски стали основой сценической системы В.Э. Мейерхольда; ими постоянно пользовались Н.Н. Евреинов, А.Я. Таиров, М.М. Фокин, Е.Б. Вахтангов, С.М. Эйзенштейн и другие режиссеры; они преобладали в драматургии авангарда – пьесах А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Вяч.И. Иванова, Ф.К. Сологуба, В.В. Маяковского. В искусстве авангарда маска отсылает к архаическим формам культуры и актуализирует фольклорные традиции. Выражая архетип, маска обозначает тип (чаще всего, тип социальный) и дезавуирует индивидуальность, психологию, характер – всё то, чем прежде дорожил русский театр и что составляло основу его школы.

Так разошлись пути русской актерской школы и театрального авангарда. Великие роли XX века – роли такого масштаба, как царь Федор Иоаннович, сыгранный И.М. Москвиным, Борис Годунов Ф.И. Шаляпина, Гамлет М.А. Чехова, Джульетта Г.С. Улановой – появлялись в стороне от исканий сценического авангарда. Наиболее оригинальные спектакли авангарда с их имперсональными образами-масками не дали великих ролей. Это не означает, что в спектаклях, поставленных режиссерами русского авангарда, вообще отсутствовали яркие, заметные роли. Они, без сомнения, были: в постановках Мейерхольда – роли И. Ильинского, М. Бабановой, Э. Гарина; в спектаклях Таирова – роли А. Коонен и т.д. Творчество крупного художника всегда богаче той художественной эстетики, которую он выражает. Мы, однако, говорим не о

творчестве как таковом, а об эстетике творчества, что не одно и то же. В театральной эстетике авангарда, утверждавшей игру актера как создание пластических форм в пространстве, для великих ролей не оставалось места.

Формирование театральной эстетики русского авангарда, как это всегда бывает при зарождении новых культурных движений, сопровождалось переоценкой всего комплекса эстетических понятий и категорий. Некоторые старые театральные понятия полностью обесценивались. Их вытесняли другие, прежде неизвестные или казавшиеся несущественными. Два понятия вошли в русское театральное сознание начала века и на определенный период стали своеобразными символами сценических исканий, указав как бы две альтернативные возможности русского театрального авангарда. Это балаган и храм – театр-балаган и театр-храм.

Понятия эти были известны и раньше. Однако они не содержали сущностного значения. XIX век, прошедший под знаком просветительских идей, почитал театр-школу (школу нравственности и школу жизни вообще), театр-кафедру, с которой «можно сказать миру много добра» (Н.В. Гоголь). Сцена рассматривалась как парламент, как «высшая инстанция для решения общественных вопросов» (А.И. Герцен). Театр призван был служить «делу народного образования» (П.Д. Боборыкин), становясь «училищем массы» (А.А. Григорьев). В 1870-е и 1880-е годы публицисты часто писали, что «молодежь наша учится в университете и в Малом театре», что «Малый театр – это второй университет».



Дружеский шарж неизвестного художника на К. Бальмонта



М. Врубель. Портрет В. Брюсова

Идеи театра-храма и театра-балагана явились реакцией на кризис просветительского мировоззрения. «Смотреть на театр, как на кафедру, значит только суживать его значение», – говорил В.И. Немирович-Данченко в 1891 году<sup>4</sup>. В этих его словах звучал вызов уходящей эпохе.

Чем тогда должен быть театр, если не школой и не кафедрой? Этот вопрос побуждает искать определение театра среди каких-то совершенно новых категорий и понятий.

Идея театра-храма имеет продолжительную историю в мировой театральной мысли. Она намечается еще у Ф. Шиллера (в работе «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение»), позднее возникает у романтиков. О священном значении театра размышляет Р. Вагнер, создавая мистерию «Парсифаль». В русском театральной сознании понятие театра-храма узаконил В.Г. Белинский. В статье «Литературные мечтания» (1834) он писал: «Что же такое, спрашиваю вас, этот театр? О, это истинный храм искусства, при входе в который вы отделяетесь от земли, освобождаетесь от житейских отношений!»<sup>5</sup>. После Белинского образ театра-храма получил широкое употребление. Им пользовались авторы, желавшие подчеркнуть высокое предназначение театрального искусства. Так, например, М.Е. Салтыков-Щедрин говорил: «Для русской Мельпомены и русской Талии существовал только один храм – Александринский театр»<sup>6</sup>. Однако ни у Белинского, ни у других театральных критиков XIX века понятие театра-храма не наделялось каким-либо религиозным содержанием. На то имелись свои особые причины.

Русская церковь традиционно питала неприязнь к театру и мирилась с ним, как с неизбежным злом. Театр отвечал церкви тем же. В общественном сознании XIX века сцена мыслилась как высшая духовная инстанция. Для радикальной части русского общества театр был символом социальной оппозиции, тогда как в церкви усматривали институт, находящийся в услужении у государства, а потому изначально враждебный гражданскому обществу.

Идея театра-храма, соединяющего эстетические и религиозные начала, могла возникнуть и возникла только тогда, когда произошел разрыв между религиозным сознанием и ортодоксальной церковью, когда религиозная мысль вступила на путь богоискательства и богоборчества. Философским основанием идеи театра-храма явилась концепция «теургического искусства», сформулированная В.С. Соловьевым. Как известно, термин «теургия» возник в духовных учениях III–V веков, примыкавших к неоплатонизму. В толковании средневековых теологов теургия означает действие Бога, нисхождение божественной благодати, которое выражается в откровениях пророков, деяниях святых и чудотворцев. Соловьев называет «теургией» нечто иное – восхождение художника к Богу. Это такое действительное искусство, которое должно вести к «реальному улучшению действительности». В союзе с теософией и теократией «теургическое искусство» служит образованию «всецелой общечеловеческой организации».

На этом основании формируется новая концепция художника. С середины XIX столетия в культурном сознании преобладала концепция

<sup>4</sup> Немирович-Данченко В.И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. М., 1980. С. 162.

<sup>5</sup> Белинский В.Г. Собр. соч. М., 1976. Т. I. С. 104.

<sup>6</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. М., 1976. Т. 5. С. 163.

художника-гражданина, строителя гражданского общества, трудящегося на земле. «Поэт не сын небес – это вздор, это старая надутая фраза, – говорил И.И. Панаев в 1856 году. – Он, прежде всего, сын земли, гражданин своего общества и человек. Ему много работы на земле»<sup>7</sup>.

Художнику-теургу, каким его представляет Соловьев, мало одной работы на земле. У него есть дела и на небе. Храмом новой веры должно стать искусство. «Задача искусства в полноте своей, как свободной теургии, – пишет Соловьев, – состоит, по моему определению, в том, чтобы пересоздать существующую действительность»<sup>8</sup>. «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»<sup>9</sup>.

Понятие «теургического искусства» Соловьев не связывал с какой-то определенной формой художественной деятельности. В начале XX века русские символисты экстраполировали это понятие на театр. Для них сцена является местом, в котором художник овладевает божественной теургией и распоряжается ее земными воплощениями. Таким образом, идея театра-храма приобретает характер социокультурной, религиозно-эстетической и театральной утопии, ибо не что иное, как утопия, попытка создать рай на земле, усматривая в искусстве и в театре орудие жизнестроения, средство преобразования личности и преобразования социума, такой рычаг, которым можно изменить ход истории, начав ее движение как бы заново.

Идея театра-храма в утопическом понимании впервые прозвучала в речи Д.С. Мережковского «О новом значении древней трагедии», которую писатель произнес 14 октября 1902 года на премьере трагедии Еврипида «Ипполит» в Александринском театре. Мережковский говорил о религиозном предназначении театра, утраченном современной сценой: «Много храмов осквернено, но, как этот, не один: мерзость запустения на месте святом. Театр лишился всякой святости и стал местом самых пошлых развлечений»<sup>10</sup>. Публике, собравшейся в Александринке, Мережковский объяснял, что она присутствует при первом опыте религиозного возрождения театра. Все это звучало странно и диковинно.

Сам спектакль, поставленный режиссером Ю.Э. Озаровским, не имел у публики большого успеха и был снят с репертуара после 13 представлений. Однако был один зритель, на которого постановка «Ипполита» произвела сильнейшее впечатление. Им оказался В.В. Розанов. В обширной рецензии на страницах журнала «Мир искусства» Розанов писал: «Смотря на зрелище, было почти нестерпимо думать, что вот завтра здесь же будет представлен клочок из жизни петербургских чиновников, самая остроумная часть которого, заставляющая заливаться смехом все пять ярусов театра, заключается в том, что одному актеру во время кадрили пришло на ум аккомпанировать танцам и музыке носком сапога»<sup>11</sup>.

В спектакле по трагедии Еврипида Розанов увидел литургию и «белую обедню». На сцене, говорил он, совершалось древнее



Д. Мережковский

<sup>7</sup> Современник. 1856, № 9. С. 30.

<sup>8</sup> Соловьев В.С. Соч. М. 1990. Т. I. С. 744.

<sup>9</sup> Там же. Т. 2. С. 293.

<sup>10</sup> Новое время. 1902, 15 октября. С. 3.

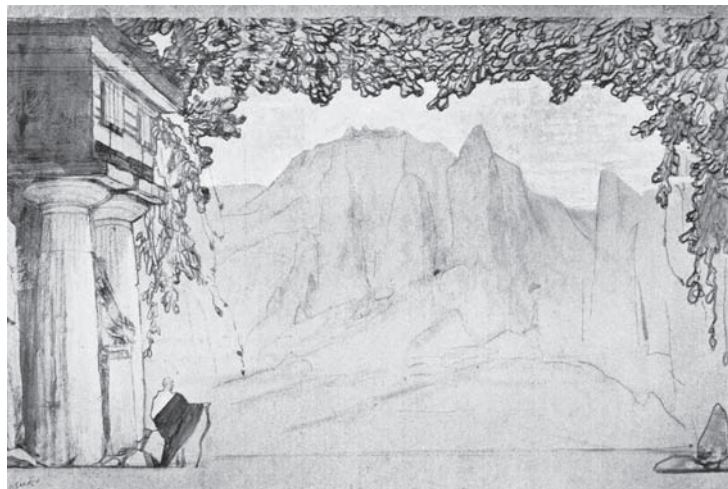


В. Розанов

<sup>11</sup> Мир искусства. 1902. Т. 8. Отд. 2. С. 240–241.

богослужение. Такой спектакль не мог понравиться публике, привыкшей к шуму и гаму на сцене, любящей истерику и занимательную интригу. Поэтому зрители не смогли оценить то, что здесь было самым главным, – «момент в огромной

объединяло людей в соборную общину. Поэтому театр, возвращающийся к дионисийским истокам, несет духовное очищение и преобразование. Иванов не принимает театр-зрелище, который завлекает публику «либерализмом форм».



Л. Бакст.  
Эскиз декорации к трагедии «Эдип в Колоне».

Эскиз костюма Вестника к спектаклю «Ипполит».

идейной борьбе, куда вовлечены древность и новые времена, борьбе идейной и религиозной»<sup>12</sup>.

Так в театральное сознание эпохи вошла идея «храмового», «мистериального», «литургического» театра. Отныне сцена претендует на религиозное строительство жизни и мыслится как такое место, где будет преодолен роковой разлад народа и интеллигенции, государства и личности, материи и духа. На этом фундаменте создает свою театральную утопию Вяч. Иванов, ставший в 1904–1905 годах духовным вождем русского символизма.

Театр в понимании Вяч. Иванова есть Дионисово действо. Драматическое искусство родилось у алтаря «страдающего бога». Актеров в древние времена называли ремесленниками Диониса. Они были не просто лицедеями, но жрецами. Дионисово действо

«Довольно зрелищ! – восклицает поэт. – Мы хотим собираться, чтобы творить – “деять” соборно, а не созерцать только. <...> Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобно общине стародавних “оргий” и “мистерий”»<sup>13</sup>. Идею театра-храма, по мнению Иванова, раньше осознал Вагнер. Русская критика конца XIX века весьма скептически оценивала вагнеровские теории. «Не видеть шутовской стороны в тогдашней проповеди нового учения, – писал Г. Ларош, – может только та легковверная падкость на парадокс, которая так характеризует людей нашего времени»<sup>14</sup>. Все то, что прежде казалось легковверным парадоксом, в глазах Иванова обретает глобальный смысл. Поэт называет

<sup>12</sup> Там же. С. 243–244.

<sup>13</sup> Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 317.

<sup>14</sup> Ларош Г.А. Избранные статьи. Л., 1976. Т. 3. С. 317.

Вагнера «зачинателем нового дионисийского творчества и предтечей вселенского мифотворчества». Однако Вагнер не довел свои искания до конца. В нем одержало верх индивидуальное, личностное начало. Иванов сравнивает Вагнера с библейским Моисеем, который привел свой народ в землю обетованную, но сам в нее не вступил.

Театр-храм в представлении Вяч. Иванова вырвет человека из скорлупы индивидуальности, позволит преодолеть «циллюлярное» сознание и пробудит в людях сознание «соборное», «общинное». Тогда наступит «новая органическая эпоха». Символично название программной статьи Иванова, написанной в 1906 году, – «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего». Театр-храм в эстетической концепции Вяч. Иванова выходит далеко за рамки сугубо художественных задач. Сцена «алчет дела не смертного и человеческого, но бессмертного и божественного», что по мысли Иванова составляет ядро всех исканий символистов.

Постоянно говорит о «религиозном», «мистериальном» театре и Андрей Белый. Эта тема возникает в ранних его статьях 1902–1905 годов. Поэт зовет «заговорщиков грядущего» к общему действию, к хороводу, в круговороте которого устанавливается «одинаковость душевных вспышек». Драма, по утверждению Белого, произошла из мистерии и теперь возвращается к ней. Актер призван стать священнослужителем, зритель – участником таинства. Становясь мистерией, драма входит в жизнь дляковки ее священных символов. Белый уверен, что скоро наступят дни, когда «опять на цветущих

весенних лугах, среди фиалок и ландышей, под исступленное стечение вопиющих длинных труб, под хохочущий бубен завертятся при луне обнаженные юноши в тигровых шкурах, увенчанные венками из зеленых листьев, чтобы целомудренной пляской освятить великое действо»<sup>15</sup>.

Идея театра-храма привлекает внимание А.А. Блока, о чем свидетельствуют его дневники, записные книжки, письма 1902–1903 годов. В них Блок размышляет о глубинной общности искусства и религии, отстаивает «мистериальный», «преображающий» театр. Примером для него служит внешнее и внутреннее сходство между богослужебными обрядами вдохновенных иерархов и игрой великих актеров. В письме к З.Н. Гиппиус поэт замечает: «Мне иногда кажется, что, несмотря на все опошление современного театра, стоит актеру иметь талант <...>, чтобы запахло литургией. И даже в самой закулисной личности актера иногда заметна священная черта, какое-то внутреннее бескорыстие и глубокая важность, медлительность и привычка быть королем, жрецом... и немного пророком»<sup>16</sup>.

Оригинальную интерпретацию идея театра-храма получает в критике М.А. Волошина. Вслед за Вяч. Ивановым он обращается к происхождению театра из Дионисовых действий, в которых поэт, актер и зритель совершали очистительный обряд. Сокровенный смысл театра нашего времени, полагает Волошин, не отличается от древних мистерий. «Зритель современный остается по-прежнему тем же бессознательным и наивным первобытным человеком, приходящим в театр для очищения от своей звериной тоски и переизбытка

<sup>15</sup> Белый А. Арабески. М., 1911. С. 133



Вяч. Иванов

<sup>16</sup> Блок А.А. Собр. соч. М., Л., 1963. Т. 8. С. 44–45.

## Pro memoria

звериных сил, но происходит перемещение реальностей: то, что он раньше совершал сам действительно, теперь переносится внутрь его души»<sup>17</sup>.

Если у Волошина понятие священного театра приобрело психологический характер, то Г.И. Чулков придал ему социальный смысл. Общество будущего Чулков представляет в виде коммун или общин, связанных однородными религиозно-эстетическими переживаниями, а центрами этих общин станут театры-храмы. Чулков считает, что такие театры надо создавать уже сегодня. «Это будет опыт создания театра закрытого, эзотерического. Такой театр создается на основах «коммунистических», внутри общины, связанной тождественными переживаниями и одной верой в ту реальность, во имя которой собрались люди вместе. Внутри такой общины уже нет разделения на зрителей и актеров, нет рампы, и самое действие обращается в культ»<sup>18</sup>. В дальнейшем эзотерический театр распахнет свои двери и распространится повсеместно.

Утопия театра-храма в изложении Вяч. Иванова, Белого, Блока, Волошина, Чулкова имела героический характер. Она была направлена на преобразование жизни. У Ф. Сологуба каких-либо героических, преобразовательных замыслов не было. С театром-храмом он связывает возможность эстетического бегства. Театр-храм, каким его описывает Сологуб, представляет собой классическую робинзонаду – чудесный остров в океане злой жизни, такое пристанище, где можно найти надежное укрытие. Сологуб пишет, что «начавшаяся из хорошей пляски и торжественной игры, игра театральная хочет победить

играющего актера, преодолеть «гастролера Рычалова», и стать сверх-культурным обрядом»<sup>19</sup>. В театре-храме падет рампа, и мы, «как хлысты, хлынем на сцену и закружимся в неистовом радении». В театре-храме, считает Сологуб, люди не станут искать удовольствия или поучения. «Театр – не кабак, но и не аудитория, театр – храм, и актер в нем – не увеселитель, но и не учитель, он – человек, приносящий самого себя <...>, чтобы в этом жертвенном приношении увлечь меня, зрителя»<sup>20</sup>. Поэтому от актера не требуется психологической игры. Недопустимы шутовство и скоморошество. Актер холоден и спокоен. Голос его звучит всегда ровно, движения медленны. На сцене не должно быть никакой пышности и пестроты. Действие торжественно и величаво. Так описал Сологуб свой театральный идеал в статье «Театр одной воли» (1908) и упорно его защищал в последующих статьях 1910-х годов.

Идея театра-храма, декларированная символистами, захватила художников и критиков, принадлежавших к другим художественным направлениям. Был момент, когда эта идея увлекла К.С. Станиславского, о чем свидетельствует набросок «Театр-храм. Артист-жрец», предположительно относящийся к 1908–1909 годам. Станиславский полагает, что сама мысль о театре-храме возникла в результате общего упадка религии, которую может заменить только театр. Вопрос, однако, заключается в том, как превратить теперешний театр-балаган в храм. Станиславский говорит, что легче придумать его внешнюю оболочку, как и поступают многие, сооружая в мечтах какие-то фантастические здания,

<sup>17</sup> Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988. С. 116.



Б. Кустодиев.  
Портрет  
М. Волошина

<sup>18</sup> Чулков Г. Покрывало Изиды. М., 1909. С. 205.

<sup>19</sup> Театр и искусство. 1912, № 45. С. 946.

<sup>20</sup> Театр и искусство. 1917, № 3. С. 52.



Ю. Анненков  
Портрет Ф. Сологуба

изобретая особую манеру игры. Но никто не думает о том, чтобы молиться в театре. «Напрасно! – восклицает Станиславский. – Горячая молитва одного человека может заразить толпу – так точно и возвышенное настроение одного артиста может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее создаваемое ими настроение. Если его нет, не нужны ни новая архитектура, ни новая форма искусства, так как эти формы останутся пусты, и люди воспользуются ими для новых и еще более изощренных развлечений»<sup>21</sup>.

Идея театра-храма не нашла практического преломления в деятельности Станиславского: в его спектаклях и ролях, в его студийных опытах. Создавая Первую студию Художественного театра, Станиславский думает о театре-школе актерского ремесла. Студия мыслится им как экспериментальная площадка «системы». Иначе понимает задачи студии ее фактический руководитель Л. Сулержицкий. Он помышляет о духовном ордене артистов, братстве художников, исповедующих одну жизненную философию, соблюдающих строгий «монастырский» устав. Студия, по его убеждению, призвана служить нравственному самосовершенствованию, пробуждая в «человеке человеческого». Поэтому актер прежде, чем он выйдет на сцену, должен очистить свою душу от всего темного и мелочного, что в ней накопилось. Такими «чистилками» становились репетиции Сулержицкого, на которых студийцы читали Евангелие. Вахтангову запомнились слова Сулержицкого: «Не только зрелище, не только художественное воспроизведение и не только красота – у театра есть и

должна быть еще одна цель – Бог. Актер не только художник, но и священнослужитель»<sup>22</sup>.

Актеры-жрецы, по мысли Сулержицкого, должны излучать со сцены волны душевной теплоты и добра, которые, проникая в души зрителей, изменяют их духовное существо.

О «храмах живого искусства» в 1910-е годы часто пишет А. Бенуа, в тот период близкий Художественному театру. В спектакле МХТ «Братья Карамазовы» он усматривает «мистерию», «действие подлинно религиозного порядка».

Одной из кульминаций религиозно-утопической мысли Серебряного века явился замысел Мировой Мистерии, который принадлежал А.Н. Скрябину. Музыкант и философ, Скрябин пророчесствует о вселенском катаклизме, о гибели современного человечества и о рождении новой генерации людей. Ему видится новый человек, обладающий космической душой, в которой воплотилось все мироздание. В Мировой Мистерии обретут синтез все искусства, все проявления эстетического духа и будет представлен творческий процесс самой вселенной.

Идея театра-храма нашла своих последователей и в лице критиков-марксистов, в особенности тех, кто, подобно А.В. Луначарскому, увлекался богостроительством. Для Луначарского социализм есть «истинная религия человечества», способная осуществить заветную цель человека – стать богом.

В контексте этих воззрений Луначарский рассуждает о театре-храме грядущего социалистического общества. Театр будущего ему представляется «местом коллективных постановок трагедий,

<sup>21</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. М., 1958. Т. 5. С. 420.

<sup>22</sup> Вахтангов Е. Статьи и материалы. М., 1959. С. 74.



Л. Сулержицкий



А. Головин.  
Портрет А. Скрябина



долженствующих поднимать души до религиозного экстаза». Это будет театр быстрого действия, больших страстей, который выльется на улицы и площади в виде грандиозных процессий и манифестаций. В нем люди почувствуют себя «нейронами одного мирового мозга», «молекулами мировой души»<sup>23</sup>. «Нейронам» и «молекулам» Луначарский обещает культуру пиршественного изобилия. Театр будущего станет греметь, блеснуть всеми красками, будет шумен, быстролетен, и «лучше пусть актер переиродит Ирода, чем недоиродит»<sup>24</sup>.

Идея театра-храма, захватив театральное сознание Серебряного века, все же не владела им безраздельно. У этой идеи очень скоро появились серьезные оппоненты.

Первым поднял голос против «мистерияльного», «дионисийского» театра В. Брюсов, который принадлежал к декадентскому, парнасскому течению символизма и не разделял утопического пафоса «теургов». По поводу постановки трагедии «Ипполит» и речи Мережковского Брюсов замечает, что в театре, где есть буфет, не создашь храма. По мнению писателя, сцена должна быть не храмом, где молятся, но академией, в которой человечество учится постигать себя и вое окружающее.

Со временем меняется отношение к идее театра-храма у других символистов – Блока и Андрея Белого. Если в ранних статьях Блок допускал возможность перехода искусства в религию, то теперь он такую возможность решительно отменяет, опасаясь «обмеления» искусства: «Истинное искусство в своих стремлениях не совпадает с религией»<sup>25</sup>. Оставаясь равнодушным к исторической церкви, Блок

с особым раздражением говорит о поисках нового религиозного сознания. Человек здоровый, пишет Блок, предпочтет «храмам», придуманным в литературных салонах, – кафешантан, чтобы в нем восстановить жизненные силы, растроченные в ссорах и сплетнях религиозных собраний.

Резко порывает с идеями «теургического искусства» и Андрей Белый. Прежние свои мечтания о «мистерии» человеческих отношений, о «коммуне» творцов, созидующих на подмостках театра-храма новую религию жизни, Белый называет «мистерияльным маньячеством». Ему кажется, что душа его была больна и только теперь начинает выздоравливать. «Ставка моего выздоравливающего сознания была на четкость: в искусстве, в политике, в философии, в этике; если преодолеваешь искусство, говори – куда. В политику? В какую? В религию? В какую?»<sup>26</sup>. Идею театра-храма Белый подверг сокрушительной критике в статьях «Искусство и мистерия» (1906), «Символический театр» (1907), «Театр и современная драма» (1908) и некоторых других.

Андрей Белый считает, что театр-храм, будь он воплощен со всей последовательностью, устранил подмостки, рампу, играющего актера и тем самым дезавуирует искусство. Поэтому такой театр неосуществим в принципе. Когда же его пытаются осуществить, то обычно за мистерию выдают феерию.

Сторонники театра-храма, говорит Белый, уходят от вопроса, зачем сцене делаться храмом, когда существует реальная церковь. Зазывая в театр-храм, они не объясняют, какому богу собираются поклоняться. «Что такое священнодействие? Есть ли это акт

<sup>23</sup> Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 28, 30.

<sup>24</sup> Там же. С. 39.

<sup>25</sup> Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 72.

<sup>26</sup> Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 177.



Ю. Анненков.  
Портрет  
А. Луначарского

религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет – все это остается покрытым мраком неизвестности. Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира?»<sup>27</sup>.

Андрей Белый полагает, что в стране, раздираемой социальными противоречиями, где классы столь антагонистичны, по меньшей мере, нелеп соборно-мифотворческий театр-храм. «А то войдем мы в храм-театр, облечемся в белые одежды, увенчаемся гроздьями роз, совершая мистерию. <...> Вообразите, читатель, хотя бы одну минуту себя в этой роли. Это мы-то будем кружиться вокруг жертвенника – мы все: дама в стиле модерн, биржевой делец, рабочий и член государственного совета? <...> Нет, уж лучше закружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод с действительным тайным советником»<sup>28</sup>.

В отличие от Белого и Блока, Вяч. Иванов сохраняет приверженность «теургическому» искусству, и только в середине 1910-х годов частично пересматривает свою эстетическую доктрину. Постепенно он приходит к убеждению, что теургия – задача непосильная для художника. «Человеческий гений, – пишет Иванов в 1914 году, – ограничивается благовестиями и обетованиями, хотел бы и не может совершить теургический акт»<sup>29</sup>.

В 1910-е годы с критикой идеи «теургического искусства» выступили многие русские философы. По мнению Ф. Степуна, мистерия предполагает наличие живой

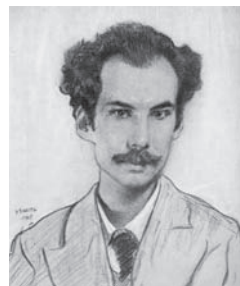
религиозной веры, как в актерах, так и в зрителях. Когда же вера отсутствует, то мистерия выливается в формы художественной стилизации. Тогда возникает нечто, подобное «Старинному театру» Н. Евреинова, где не творят мистерию, а играют в мистерию<sup>30</sup>.

О противоположности между искусством и религией размышляет С. Франк: «Первое немислимо без элемента “игры” или “фикции”, тогда как последняя устраняется при наличии этого элемента и, наоборот, предполагает безусловную правдивость и серьезность веры»<sup>31</sup>. С. Булгаков усматривает в «теургии», как ее понимал Соловьев, задание, приводящее к «гетерономии целей». «Всякая гетерономия целей, – пишет Булгаков, – противоречит природе искусства, оно существует только в атмосфере свободы и бескорыстия. Оно должно быть свободным и от религии (конечно, это не значит от Бога), и от этики (хотя и не от Добра)»<sup>32</sup>. «Искусство являет красоту и пленяет ею, но оно бессильно создать жизнь в красоте»<sup>33</sup>. Притязания «теургического» искусства неизбежно оборачиваются богоборством, лжемессианством, черной мессой Антихриста.

По мере того, как в эстетическом сознании Серебряного века изживались идеи «теургического искусства», постепенно разрушались постройки утопического театра-храма. Тогда театральная мысль обратилась к балагану.

С балаганами связан огромный пласт низовой карнавальная культуры. С середины XVIII века балаганы были центрами народных празднеств. Они собирали людей разных сословий и званий. Мастеровые, торговцы, фабричные, солдаты,

<sup>27</sup> Театр. Книга о новом театре. С. 272.



Л. Бакст.  
Портрет А. Белого.

<sup>28</sup> Там же. С. 274.

<sup>29</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 647.

<sup>30</sup> Степун Ф. Камерный театр // Театральное обозрение. 1922, № 10.

<sup>31</sup> Русская мысль. 1910, № 1. С. 28.

<sup>32</sup> Там же. 1916, № 12. С. 14.

<sup>33</sup> Там же. С. 19.

*Pro memoria*

чиновный люд, именитое купечество, дворянская аристократия, персоны императорского дома, – все бывали на балаганах, всех манила эта «столица легкая безделья и бесчиновного веселья, досуга русского кумир» (Е.А. Баратынский). Широкая публика любила балаганы за простоту нравов, за их яркость и зрелищность, но критика относилась к балаганным зрелищам настороженно, а часто и враждебно.

В.Г. Белинский прямо говорит: «Театр исчезает и уступает место балагану». Он требует от сцены изображения жизни «как она есть, без прикрас»; ценит «умную», «обдуманную» игру и допускает забавы опять же «умные», «благородные», «благопристойные». Его эстетический идеал – «высокое и божественное искусство, которое возвышает душу, волнует сердце благородными человеческими ощущениями, которое преобразует человеческую жизнь и возносит нашу мысль к идее всеобщей жизни». Поэтому Белинского возмущает водевиль, его злит восторг райка, который шквалом аплодисментов встречает каждый трюк водевильного актера.

Что же касается балаганов, то к ним Белинский готов проявить некоторую снисходительность: «Я люблю иногда посмотреть на наш добрый народ в его веселые минуты, чтобы получить какие-нибудь данные насчет его эстетического направления». «Данные» Белинского таковы: «Перед балаганом тьма эстетического народа, ищущего своего изящного, своего искусства»<sup>34</sup>. Примечательно, что местоимение «свой» критик пишет курсивом. Для него это другая культура, существующая совершенно отдельно от той, к которой он себя

причисляет. Поэтому-то театр исчезает с появлением балагана.

Литература XIX века широко использует элементы низовой карнавальной культуры, вводя их в слог и строй художественных произведений. Эту особенность М. Бахтин отмечал у Гоголя. Народно-праздничная, смеховая культура, по утверждению ученого, организует структуру рассказов Гоголя раннего периода, дает о себе знать в последующих сочинениях. «В балагане он находил стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами»<sup>35</sup>. Вместе с тем Гоголь стыдится этого балаганного смеха, оправдывая его ограниченной моралью своего времени. Он ополчается на мелодрамы и водевили, заполонившие, по его словам, «театры всего света». А это были излюбленные жанры не только на Императорской сцене, но и в балаганах. «Из театра, – восклицает Гоголь, – мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, позабывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе урок»<sup>36</sup>.

«Серьезный» XIX век не желает возвращаться в детство человечества, каким бы притягательным оно ни было. Эта мысль не раз будет звучать у театральных писателей XIX века, для которых высокое предназначение сценического искусства несовместимо с балаганным, карнавальным «детством»: «Актеры становятся гистрионами и роняют достоинство искусства перед обществом»<sup>37</sup>. Так постепенно за словом «балаган» закрепляется отрицательное значение. К началу 1880-х годов оно

<sup>34</sup> Белинский В.Г. О драме и театре. М., 1983. Т. 1. С. 41–42.

<sup>35</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 488.

<sup>36</sup> Гоголь Н.В. Собр. соч. М., 1986. Т. 6. С. 169.

<sup>37</sup> Урусов А.И. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. М., 1907. Т. 1. С. 24.

считалось настолько непристойным, что официальное название балаганов сочли необходимым заменить на другое – «Временные народные театры».

В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона, в четвертом томе, изданном в 1891 году, можно прочесть весьма показательную характеристику балаганного театра: «В представлениях главное внимание обращено на грубые эффекты, как-то: барабанный бой, стрельбу, бенгальские огни и т.п. Пьесы обыкновенно кое-как скроемы, хотя зачастую из произведений наших знаменитых авторов. Само понятие “балаганный” в силу этого стало нарицательным для обозначения грубого и трескучего»<sup>38</sup>.

Крайне неодобрительно отзывался о балаганах молодой Максим Горький. Вот как он описывает балаганное представление в одном из фельетонов 1895 года: «Перед балаганом ошалелый от водки, которой он “греется”, и охрипший от зазывания зрителей к себе в “миниатюрный цирк”, субъект, в красном трико, засовывает себе в разинутую пасть голову удава, обвивающего ему шею, и благим матом орет: “Видите!? Смотрите!” <...> У другого балагана толпа смотрит, как на подмостках кривляется и ревет какой-то рыжий детина в костюме клоуна. <...> Визжат свирепые, расстроенные шарманки и органы, визжат, режут и болезненно кряхтят еще какие-то якобы музыкальные инструменты, кричат, зазывая публику, балаганщики»<sup>39</sup>. Ярмарочные балаганы в глазах Горького возвращают публику, порождая черствость и туподушие. Здесь нет разумных, воспитывающих развлечений, Балаганами заправляют

ловкие дельцы, алчность которых пожирает трудовые гроши.

Чтобы понять, насколько в начале XX века изменится отношение к балагану, можно сравнить приведенное высказывание Горького с воспоминаниями А. Бенуа. Рассказывая о своих детских впечатлениях от увиденного на балаганах, Бенуа писал: «Через эти двери я вступил тогда в царство Мельпомены и Талии, и несомненно, именно благодаря такому случаю, я сразу стал с этими божественными дамами на весьма короткую ногу. Я их увидел действующими на полной свободе: перед вытарщенными от изумления

<sup>38</sup> Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1891. Т. 4. С. 781.

<sup>39</sup> Горький об искусстве. М., Л., 1940. С. 54–55.

Б. Кустодиев.  
Фрагмент портрета  
Ф. Шаляпина



взорами настоящего народа, под взрывы подлинно веселого хохота. И я познал сразу "театральное возбуждение" и вышел из балагана одурманенный, опьяненный, безумный. <...> Даже до сих пор, когда я, под влиянием всяких гнусных наговоров, лично переживаю ненавистный и пресловутый "кризис театра", стоит мне вызвать в памяти то "чувство экстаза", в котором я тогда очутился после апофеоза, как я уже весь исполняюсь безусловной верой в абсолюте театра, в его благодать, в его глубокий человеческий смысл»<sup>40</sup>.

Приведенные характеристики Горького и Бенуа отражают полярные воззрения двух столетий и двух театральных эпох.

В начале XX века балаган становится объектом напряженной художественной рефлексии и входит в круг основных театральных понятий, со временем вытесняя понятие театра-храма. Если театр-храм, как уже отмечалось, воздвигался на фундаменте философии Соловьева, то театр-балаган апеллирует к Достоевскому и его мыслям о народном театре, содержащимся в «Записках из мертвого дома».

В главе «Представление» Достоевский рассказывает о спектакле, разыгранном арестантами. Через всю главу проходит тема преобразующей силы театра. Театральное празднество возвращает людей, искалеченных жизнью, в детство и тем самым восстанавливает их первозданную человеческую сущность. «Арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как бы соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отверженец, погибший человек, ломоть отрезанный, что и в остроге

то же, что у людей»<sup>41</sup>. Достоевский пишет, что арестанты, как дети, радовались успеху своей затее с театром. Она позволяла им забыть об остроге и кандалах и хоть час пожить, повеселиться по-людски. «Что за странный отблеск детской радости, милого, чистого удовольствия сиял на этих изборожденных, клейменных лбах и щеках, в этих взглядах людей, доселе мрачных и угрюмых»<sup>42</sup>.

Достоевский первым в XIX веке сказал о том, что «грубый» театр, возвращая в детство человечества, не только не унижает достоинство драматического искусства, но, напротив, раскрывает его удивительные возможности, его способность преображать людей.

В театре-балагане художники Серебряного века ищут того же преображения, которое раньше они искали в театре-храме. Так, во всяком случае, мыслят «народный театр» многие из них, в частности, Блок. «В объятиях шута и балаганщика, – говорит поэт, – старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»<sup>43</sup>. Блок обращается к традиционным формам «низового» балаганного театра, к мелодраме и фарсу. В этом контексте и была создана пьеса «Балаганчик», в которой мистические настроения «теургов» стали объектом пародии.

В программной статье «О театре» (1908) Блок противопоставляет «обманчивой прелести» Художественного театра, слишком эстетическим и, на его взгляд, малопродуктивным опытам Мейерхольда, всем ухищрениям режиссерского театра, – грубость и простоту балаганных представлений. Только балаган, считает теперь Блок, может вернуть жизненность

<sup>40</sup> Бенуа А. Предисловие // Лейферт А. В. Балаганы. Пг., 1922. С. 9.

<sup>41</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 4. С. 105.

<sup>42</sup> Там же. С. 122–123.

<sup>43</sup> Блок А. А. Собр. соч. Т. 8. С. 170.



Ю. Анненков.  
Портрет М. Горького



Л. Бакст.  
Фрагмент портрета  
А. Бенуа



сценическому деду, «разрешит наши противоречия, снимет груз с уставших плеч, окрылит или погубит»<sup>44</sup>. Ради этой цели Блок готов оправдать «разрушение эстетики». В размышлениях Блока о «народном театре» проявилась опасная тенденция опрощения, которая в дальнейшем сыграла роковую роль в судьбах русской культуры.

Подобные тенденции усиливаются и в мировоззрении Андрея Белого. Поэт ополчается «против музыки» (название его статьи 1907 года), называя ее эстетическим дурманом, вампиром, высасывающим человеческую душу, павлиньим хвостом разъявшейся буржуазии. «Музыка, – пишет Белый, – свята только там, где прачка, выжимая синьку над корытом, распевает “Разлуку”. Иное от лукавого»<sup>45</sup>. Поэт обрушивается на современную лирику со всеми ее «звучностями» и заявляет, что для него образец лучшей звучности, превосходящий все опыты последнего времени, – это толстовская «Азбука».

Практических целей от искусства требует и Блок. «Теургическое искусство закономерно и не во имя свое, а во имя святое, строящее мир. <...> Искусство – практическая цель! Поэзия практична и была первоначально практичной. И все искусство»<sup>46</sup>. Примечательно, что, порывая с «мистерияльным», «храмовым» театром, он не отказывается полностью от идеи «теургического искусства». То же самое можно наблюдать в критике Белого: «Не от жизни должны мы бегать в театр, чтоб петь и плясать над мертвым трагическим козлом и потом, попадая в жизнь, изумляться тому, что мы наделали. <...> Самую жизнь должны превратить в драму»<sup>47</sup>.



С этих слов берет начало контр-утопия Белого. В ней отсутствуют «жертвоприношения», «орхестра», «алтарь» и проч. Актер не претендует на роль мистагога и предпочитает жреческой тиаре дурацкий колпак. Это, однако, не лишает драматическое искусство жизнестроительного смысла, в котором Белый не сомневался ни тогда, когда защищал театр-храм, ни тогда, когда его старался развенчать.

Таким образом, «низовой», «балаганский» театр, к которому апеллируют Белый и Блок (первый – косвенно, второй – прямо), становится объектом такой же утопизации, какая раньше сопровождала образ театра-храма.

Насколько далекой от действительности была эта утопия народного театра, можно понять, вспомнив, что в начале века балаганы повсеместно прекращают свое существование. Они оказываются

А. Лентулов.  
Эскиз декорации  
первой картины к  
драме «Незнакомка»

<sup>44</sup> Там же. Т. 4. С. 90–91.

<sup>45</sup> Весы. 1907, № 3. С. 58.

<sup>46</sup> Блок А. А. Записные книжки. С. 168–169.

<sup>47</sup> Театр. Книга о новом театре. С. 276.



К. Сомов.  
Портрет А. Блока

в числе тех фольклорных форм, которые повсеместно вырождаются и отмирают. Потому-то балаган и служит парадигмой театральной утопии, что как такового его больше нет, что он стал уже преданием.

Одновременно балаган делается предметом художественной стилизации. Так был создан знаменитый балет «Петрушка» – творение А. Бенуа, И. Стравинского и М. Фокина, в котором В. Нижинский сыграл свою лучшую роль и создал едва ли не самый сильный образ во всей истории мирового балета.

Центральной фигурой означенного направления явился В. Мейерхольд. «Балаган» – название его программного манифеста, опубликованного в 1912 году<sup>48</sup>. Под знаком балагана проходят сценические опыты Доктора Даппертутто и театральные эксперименты последующего времени, когда Мейерхольд, сменив цветастый костюм персонажа комедии дель арте на комиссарскую кожанку, с наганом за поясом творит свой Театральный Октябрь.

Для Мейерхольда балаган – архетип театра, его прообраз и протосюжет. В выступлениях режиссера 1900-х годов балаган – постоянный жупел в полемике с «ненужной правдой» Художественного театра. Это атрибут тех исторических эпох, когда «театр был театром», когда сцена не пыталась имитировать жизнь и соблюдала закон художественной условности, гласящий: «В театре траур может быть розовый»<sup>49</sup>. Балаган возвращает к маске и доказывает, что это «первичный элемент театра», «могучий эстетический фактор в сценическом деле».





Художественная условность и откровенное лицедейство, разрушение рампы и «четвертой стены», маска и жест вместо характеров и их переживаний, – таковы «архетипические» формы театра, сохранившиеся в балаганных представлениях, которые, согласно Мейерхольду, должны быть восстановлены в своих правах и возвращены на сцену.

В театральном лексиконе режиссера периодически проскальзывают слова «мистерия», «соборное действо». Однако в целом Мейерхольда оставляет равнодушным философия жизнестроения, идея театра-храма, выполняющего религиозные функции. «Пока создатели неомистерий не порвут связи с театром, пока они окончательно не уйдут из театра, до тех пор мистерия будет мешать театру, а театр мистерии»<sup>50</sup>.

Среди режиссеров того времени Мейерхольд был, пожалуй, наиболее близок к символистам и, можно сказать, варился в «теургическом» котле. Режиссер дорожит связями с «теургами». Он старательно конспектирует Вяч. Иванова и пересыпает свои выступления цитатами из «дионисийских» проповедей мэтра символизма. Однако вычитывает в них то, что желает прочесть. Мейерхольд характеризует Вяч. Иванова как «непримиримого врага рампы», который призывает «возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох»<sup>51</sup>.

Такое сугубо художественное восприятие «теургических» томлений символизма со стороны, как самого Иванова, так и других символистов, вызывало частые нарекания. В глазах «теургов» Мейерхольд – режиссер-декадент, который слишком увлечен



«либерализмом форм» и подменяет эстетическими экспериментами коренную революцию драматического искусства.

В творчестве Мейерхольда эстетика балаганного театра дала наиболее ощутимые художественные результаты, внесла разнообразие в палитру сценических приемов. Иными словами, идея театра-балагана оказалась на редкость плодотворной, творила реальные эстетические плоды. Этого нельзя сказать об идее театра-храма, которая осталась чистой утопией. Когда эту утопию все же пытались претворить в действительности, выходило нечто весьма далекое, в сравнении с задуманным, что наглядно демонстрирует судьба Первой студии МХТ.

Как ни старался Сулержицкий обратить Студию в «орден», духовное братство, сделав актера священнослужителем, театр храмом так и не стал. Успех, свалившийся на головы студийцев, вызвал у них естественное желание стать самостоятельным театром, хотя бы и с приставкой «только» – только театром. Это был, вероятно, единственно возможный путь Студии.

Б. Кустодиев.  
Скульптурный портрет  
Вс. Мейерхольда

<sup>48</sup> Статья «Балаган» впервые была опубликована в сборнике Мейерхольда «О театре» (1912). У режиссера есть и вторая статья под тем же названием, написанная в соавторстве с Ю. Бонди, в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1914, № 2). Тема балагана часто возникает в других публикациях Мейерхольда и в его письмах.

<sup>49</sup> Любовь к трем апельсинам. 1914, № 2. С. 29.

<sup>50</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т. 1. С. 209.

<sup>51</sup> Там же. С. 188

А. Бонуа.  
Эскиз декорации к  
балету «Петрушка»

Л. Бакст.  
Фрагмент портрета  
С. Дягилева

Антреприза  
С. Дягилева,  
персонажи из балета  
«Петрушка»

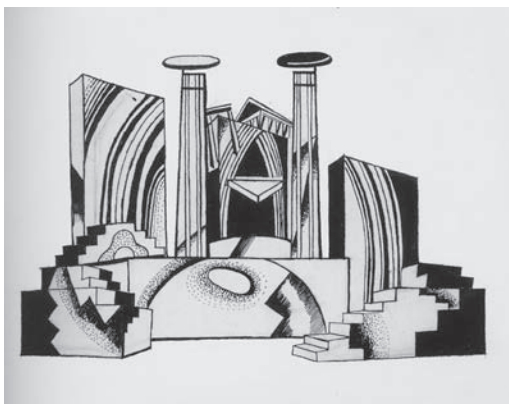
М. Фокин

В. Нижинский в роли  
Нарцисса

Л. Мясин, Н. Гончарова,  
М. Ларионов,  
И. Стравинский и  
Л. Бакст.  
Франция 1915 г.



## Pro memoria



О. Розанова.  
Афиша представления  
«Первые в мире  
постановки  
футуристического  
театра». 1913 г.

Б. Фердинандов.  
«Царь Эдип». Эскизы  
установки. 1921 г.



К. Малевич, М. Матюшин,  
А. Крученых.  
Санкт-Петербург. 1913 г.



ФЭКС. Афиша  
спектакля «Женитьба».  
Режиссеры Г. Козинцев  
и Л. Трауберг. 1922 г.



Эскизы костюмов  
Подколесина и Феклы  
к спектаклю  
«Женитьба». 1922 г.

Однако Сулержицкому такой театр казался тесным. Оставаясь безразличным к поиску сценических форм, не выходя за рамки эстетики психологического натурализма, он не знал, как применить себя в «только театре», как согласовать его скромные возможности со своими «богостроительными» замыслами. Слишком сильной была его воля к устройению жизни. Слишком долго она оставалась невестребованной. Попытка применить эту неукротимую волю на ограниченной территории Первой студии обернулась драматическими последствиями, как для студийцев, так и для самого Сулержицкого.

Противостояние «театра» и «ордена» проходит через всю историю Студии вплоть до самой смерти Сулержицкого. Отсюда постоянные перепады в атмосфере, в климате Студии: экзальтированные настроения «душевных ощупываний», «взаимных вслушиваний» чередовались с всплесками разрушительной иронии, доходившей до откровенного цинизма. Сулержицкий требует, чтобы ученики культивировали в себе добрые чувства, изливая их в зрительный зал. В ответ появляются едкие карикатуры в студийном журнале.

Легкомыслие, насмешливая задиристость студийцев, иногда и жестокость по отношению к учителю были, если не оправданы, то, во всяком случае, объяснимы. Это была своеобразная месть театра тому, кто не пожелал принять его в самодовлеющем значении.

К 1920-м годам понятие театра-храма потеряло прежний эмфатический смысл. Театральная идеология «левых» (Пролеткульт, Леф) мыслит сценическое искусство в других категориях. В духе модного

тогда тейлоризма театр определяют как «производство», как «фабрику труда и быта». Мистагога теперь сменяет «инженер человеческих душ». Понятие же театра-храма, если и употребляется, то исключительно в пародийном контексте.

В отличие от театра-храма, балаган на протяжении 1920-х годов сохраняется в виде ключевого театрального понятия. Слово «балаган» начертано на знаменах футуристов. Современный театр им напоминает серьезного господина в пенсне, который ужасно стыдится своего происхождения от космогонических предков и искусно прячет остаток хвоста под фалдами фрака. «Левые» требуют обалаганить театр, прогнав прочь изъеденных молью мейерхольдовских арлекинов, обветшалых лацци комедии дель арте. Театр, заявляют они, надо расшевелить и растрепать, подвесив Ибсена за белые бакенбарды к куполу цирка и заставив Гауптмана пройти на голове.

Балаган – это движение, акробатическая техника, занимательная интрига, блеск мюзик-холла, эффектный трюк, яркость американской рекламы, умение плясать на канате и полное пренебрежение приличиями. Балаган – это театр наоборот, земля дыбом. Чем больше на сцене будет балагана, тем священнее станет театр. «Надо, чтобы из цинических шуток Арлекина и Пьеро заструилась священная мудрость Евангелия или Книги мертвых», – призывает манифест эксцентрического театра «Философский балаган»<sup>52</sup>. В этом призыве – итог исканий театральной мысли раннего авангарда. Балаган и храм как альтернативы театра обрели парадоксальный синтез.



А. Родченко.  
Обложка журнала  
«ЛЕФ»

<sup>52</sup> Крыжицкий Г. Философский балаган. М., 1922. С. 12.