

## АНТИНОМИИ РУССКОГО ТЕАТРА

**В статье рассматривается противоречивость русского театра как феномена православной культуры, для которого было характерно антонимическое понимание путей и предназначения театра, смысла и значения творчества в христианской жизни.**

В русской религиозной философии культура России рассматривалась исключительно в категориях антиномии: трансцендентного и имманентного, рационального и иррационального и т. д. Между тем антиномическая природа русского театра как специфического феномена духовной культуры до сих пор не являлась предметом философско-искусствоведческого исследования. В России, с ее извечным делением мира надвое: удел света (мир горний) и удел мрака (преисподняя) – к театру сформировалось два полярных отношения: от полного отрицания – проклятия как антихристовой пути до чрезмерного возвеличивания и обожествления театра. Это как два полюса единой антиномии: здесь Божье и Антихристово подходят друг к другу вплотную, без всякой буферной территории между ними, или путь греха – или путь спасения, а третьего не дано.

Достаточно вспомнить, что актеров и актрис на Руси издревле именовали «грешниками», «распутниками», «блудницами». В русле православного сознания лицедейство есть грех, распутство, неспособность заблудшим сердцем познать пути господни. Актер есть «развращенный человек, как бы вывороченный наизнанку – человек, кажущий изнанку души и прячущий лицо ея, такая личность лишается сознания реальности и делается ликом не реальной основы жизни, а – пустоты и ничтожества, т. е. пустой и зияющей личиной, и, не прикрывая собою ничего действительного, само собою осознается как ложь, как актерство. Это раздвоенность мысли, двое-душность, двое-мысленность, двойственность, это начинающееся до геенны разложение личности», – так сформулировал онтологическую сущность актерства П. Флоренский, выразивший традиционное для русского православного сознания отношение к театру [Флоренский, 1, 1990: 179-182].

Известно, что православие, признавая богодарованную способность к творчеству, отрицательно относилось к профессиональному актерству именно потому, что в процессе перевоплощения существует опасность растворения собственного «я» (образа и подобия) в многочисленных личинах, персонажах. История всемирного театра, и западного, и восточного, с неопровержимостью

доказывает, что способ игры актера зависит от веры. Благодаря православию в России сложилось особое понимание смысла творчества, соотношения природы – искусства, театра – жизни, судьбы – роли, лица – маски.

В сознании русского актера закрепились две крайности в понимании путей и предназначения театра, смысла и значения творчества в христианской жизни: театр есть путь к греху; театр есть путь к Богу, храму. Принципиальный антагонизм, который возвели идеологи официального православия между творчеством и спасением, нашел лишь своеобразное преломление в судьбе русского театра – вызывал у творцов театра с начала его появления в России до наших дней желание оправдаться перед Богом и оправдать театр, снять чувство вины, греха за причастие к лицедейству. Известный театровед П. Марков считал, что по существу система Станиславского вытекала «из этического оправдания лицедейства, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и красоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера» [Марков, 1974: 351].

Подсознательное ощущение некоей «скверны», таящейся в театре, заставляло даже великих актеров, режиссеров и драматургов отречься от театра, всерьез или на уровне импульса, вызванного приступом ненависти ко всякого рода фальши, лицемерию. Известна фраза Станиславского, произнесенная им на юбилейном вечере, посвященном 10-летию МХТ: «В театре – я ненавижу – театр» [Радищева, 1997: 414]. Эти слова – трагическое признание Станиславского в любви к театру, постоянно сопровождаемое разочарованием в нем. Современный критик И. Соловьева называет парадоксом то, что «великие искания двух великих мастеров театра, Станиславского и Немировича-Данченко, скрытым источником своей энергии имели то, что для обоих театр в чем-то был стыден и сомнителен, нуждался в оправдании» [Соловьева, 1979: 303].

Многие выдающиеся актеры русского театра на протяжении всей своей жизни балансировали между двумя противоположными чувствами, раз-

рывающими душу: любовью к театру и одновременно ненавистью к нему, переходящей зачастую в глубочайшее разочарование и полный отказ от театра. Незадолго до смерти А.П. Ленский, один из лучших актеров Малого театра, писал: «Я так устал, у меня так наболела душа, словно она вся в пролежнях... Не могу больше терпеть – ухожу. Ухожу из театра, которому я отдал половину моей жизни – и всю мою душу... Ухожу не только как режиссер, но и как актер... уйду совсем» [Соловьева, 1979, 270]. Трагически закончился путь творческого подвига другой великой актрисы XX века В.Ф. Комиссаржевской. Искавшая в искусстве не только красоты, но и вечной правды, не нашедшая ее в театре, Вера Федоровна, разочаровавшись в избранном пути, принимает решение уйти из театра. «Я ухожу потому, что театр в той форме, в какой он существует сейчас – перестал мне казаться нужным и ПУТЬ, которым я шла в исканиях новых форм – перестал мне казаться верным» [Сборник, 1911, 328], – так объясняет актриса причину своего ухода. М. Чехов в автобиографической книге «Путь актера» не раз признавался в том, что «воспринимал театральный мир как громадную организованную ложь, что актер казался ему величайшим преступником и обманщиком, а сам участником чудовищного фарса...» [Чехов, 2001: 69]. Таких примеров можно привести немало. Разочарование в путях творческих, в способности театра привести к спасению нередко приводило русских актеров к полному отказу от театра и переходу в монашество, как это случилось, к примеру, с известным митрополитом Трифоном [см.: Митрополит..., 1999].

Если соблазн полнейшего отрицания театра и гнушения им во имя благочестия, во власти которого до сего дня находится православная церковь, породил в деятелях русского театра глубочайший комплекс вины перед Богом, желание очиститься и оправдаться своим творчеством, то на другом полюсе имел место соблазн переоценки значения театра, вплоть до чрезмерного его обожествления. Отношение к театру как к храму, таинству, где происходит единение земного и небесного, было традиционным для русского актера. Первым, кто заговорил о театре, как «лестнице к Богу», храме, кафедре, с которой много можно сделать добра людям, был Н.В. Гоголь. Его современник, великий М.С. Щепкин, учил актеров: «Театр для актера – храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон» [Щепкин, 1952: 232].

Для Станиславского, Немировича-Данченко и всего МХТ искусство и есть религия. В статье под

названием «Театр-храм. Артист-жрец» Станиславский высказывается следующим образом: «Искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человечества...» [Станиславский, 1990: 556]. Станиславский обожествлял театр. Он перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как обет, смирение, послушание. Студия Художественного театра, созданная Станиславским с помощью Сулержицкого для обучения актеров системе, по воспоминаниям современников и самих участников, была чем-то «вроде монастыря со своим неписанным уставом и правилами поведения и даже превращалась в своего рода чистилище» [Марков, IV/1, 1974, 350]

Особенно настойчиво пытались превратить театр в храм творцы Серебряного века (Мейерхольд, Таиров). Театр этого периода был просто одержим возложением на себя великой миссионерской обязанности и занятием места храма в жизни. Правда, «заявляя в театр-храм, – писал А. Белый, – они забыли о главном. Храм предполагает культ, а культ – веру и религию. Они даже не называли по имени того бога, которому собираются поклоняться, превратив религию в смесь гносеологии и игры» [Белый, 1994: 356-357].

История всемирного театра, и западного, и восточного, с неопровержимостью доказывает, что способ игры, как и способ восприятия театрального действия, зависит прежде всего от веры исполнителей и зрителей. Если учителями русских в вопросах веры были православные византийцы, то в сфере театра ими стали протестанты и католики. Русский театр осужден самой историей на глубочайшее раздвоение, поскольку, по выражению В.В. Зеньковского, «внутренним чутьем мы обращены к иным перспективам, чем те, которые открываются нам сквозь призму западного секулярного искусства» [Зеньковский, II/2, 1991, 236].

Россия издавна осознавала себя в пространстве как некое пограничье, как территория, находящаяся между Востоком и Западом, как «восточные ворота Запада и западные ворота Востока». В результате в русском театре есть и от западного театра, и от восточного театра, хотя ни тем, ни другим не является. Эта непохожесть стимулировала поиски собственного, первородного пути. Если для европейской традиции актерское творчество – явление сугубо эстетического порядка с характерным для него самосозерцанием и самораздвоением, здесь искусство служит человеку, то для русской театральной традиции актерское творчество не столько

эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое, когда душа художника самозабвенно сливается с Богом.

Дар органической целостности (синтез ума и чувств), присущий русскому театру, обнаруживает некоторое родство с восточным, где идея единого целого также является основополагающей. Но при этом дар художественного перевоплощения, способ актерского существования на сцене восточного театра принципиально другой, так же как философия и религия Востока принципиально отлична от русской философии и православия. Для актерского творчества в восточном театре был характерен безличностный подход к воплощению роли. В работе над ролью существенным для актера представлялось растворение своего «я» в художественном образе, «деперсонализация». Принцип самоопустошения, недеяния (у-вей) в эстетике восточного театра ничего общего не имеет с христианским смирением православного художника, который через разрушение собственного «я» обретает иное бытие, личное бытие – общение с Богом. Самоопустошение восточного художника это не смирение, а растворение в Небытии, Пустоте, нирване. Для европейского театра характерна жесткая установка на профессионализм. Дилетанты здесь не в чести, как в русском театре, который, по сути, был создан гениальными дилетантами (Мочаловым, Щепкиным, Станиславским, Немировичем-Данченко и т. д.). Европейский опыт передачи актерской профессии сводится к передаче знаний рациональным путем, благодаря которым актер должен усвоить алгебру сценического искусства, чтобы приобрести отточенную технику декламации, движения, жестов, интонации. Если Христос для верующих в него – личность, любящая нас, слышащая, а «всякое творчество в Боге и от Бога», то и искусство здесь замешано на личности, в центре – человек, красота его души [см.: Азарян, 2001, 145-154].

Русский театр есть живой процесс культуротворчества, активный, содержательный, неза-

вершенный, для которого важен не столько результат, сколько сам путь постоянного приближения к Истине. В нем скрытое и явное, видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, взаимодополняясь, образуют противоречивое целое, части которого существуют через постоянное «прехождение» своей частичности. С одной стороны, театр как вид искусства немислим без таких категорий, как мера, предел, закон, форма, канон, дисциплина, профессионализм, совершенство. Русский театр достаточно быстро освоил чужие формы [см.: Полякова, 1994]. А уже в начале XX века русский театр стал всемирным центром по созданию поистине новаторских театральных форм. Сценические эксперименты с формой русских режиссеров (Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Станиславского, Немировича-Данченко, Марджанова, Евреинова, М. Чехова) по смелости, яркости, гениальности, всеохватности не знали себе равных.

С другой стороны, русский театр в поиске единого целого постоянно преодолевал общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы [см.: Костерина, 2001, 206-218]. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивались сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. Беспочвенность осмыслилась как укорененность человека в своих внутренних структурах, неизменно соединяемых с Богом, т. е. как связь с почвой, но в других, новых ее измерениях. Отмеренность и дозированность чувств и эмоций в европейской традиции преодолевалась безмерностью, беспредельностью и всеохватностью эмоциональной жизни русского актера. Без дисциплины школы, закона и порядка русский театр во все времена имел опыт края и вкус к нему, был готов неготовым встретиться с предельным и сотворить чудо.

**Список использованной литературы:**

1. Азарян А.Б. Образование актера в русской театральной традиции // Развитие личности в системе непрерывного гуманитарного образования. Екатеринбург, 2001.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
3. Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 2. Ч. 2. Л., 1991.
4. Костерина А.Б. Судьба русского театра // Судьба России. Екатеринбург, 2001.
5. Марков П.А. О театре. В 4-х т. Т.1. Из истории русского и советского театра. М., 1974.
6. Митрополит Трифон (Туркестанов). Проповеди и молитвы. М., 1999.
7. Михаил Семенович Щепкин. М., 1952.
8. Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. М., 2001.
9. Полякова Е.И. Эволюция сценического образа в русском театре XVIII- XIX вв. М., 1994.
10. Радищева О.А. Немирович-Данченко. Станиславский. История театральных отношений 1897-1908. М., 1997.
11. Сборник памяти В.Ф.Комиссаржевской. СПб., 1911.
12. Соловьева И.Н. Немирович-Данченко. М., 1979.
13. Станиславский К.С. Мое гражданское служение России. М., 1990.
14. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1 (1). М., 1990.