

# Георгий Крыжицкий как сооснователь и теоретик ФЭКС (к столетию творческого объединения)\*

А. А. Пронин<sup>1</sup>, А. В. Святославский<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева, Республика Казахстан, 010008, Астана, ул. Сатпаева, 2

<sup>2</sup> Московский педагогический государственный университет, Российская Федерация, 119991, Москва, ул. Малая Пироговская, 1

**Для цитирования:** Пронин, Александр, и Алексей Святославский. “Георгий Крыжицкий как сооснователь и теоретик ФЭКС (к столетию творческого объединения)”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 1 (2024): 60–77.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.104>

В статье поднимается вопрос о роли Георгия Крыжицкого в формировании теоретической платформы и создании театральной мастерской ФЭКС (Фабрики эксцентрического актера). Впервые в научной практике предпринимается сравнительный анализ публикаций Крыжицкого 1921–1922 гг.: «Театр духа плоти», «Философский балаган», «Философский балаган. Театр наоборот», «Азарт» в сборнике «Эксцентризм» — как единого корпуса теоретических текстов. Выявляются базовые эстетические категории, основанные на принципах античной философии и театра, а также динамика его концепции нового театра; оценивается значение теоретических построений Крыжицкого в формировании идейно-художественных принципов эксцентрического театра, заявленных в «Манифесте эксцентрического театра» (1921) и в сборнике «Эксцентризм» (1922). На основе анализа текстов и историко-биографических сведений утверждается гипотеза о влиянии Крыжицкого как «единственного взрослого» из фэксов на творческое мировоззрение его юных сподвижников (Г. Козинцева, Л. Трауберга, С. Юткевича) в южный период их знакомства (1918–1920), а также о ключевой роли Крыжицкого в петроградском процессе образования творческого объединения в конце 1921 — начале 1922 г. Раскол первоначального ядра ФЭКС и дальнейшая история взаимоотношений Крыжицкого с ушедшими в кинематограф Козинцевым, Траубергом и Юткевичем также рассматриваются сквозь призму теории — как результат выявившихся разногласий в оценке коммуникативной стороны творческого процесса. В статье утверждается, что Крыжицкий остался верен «живому» сценическому представлению с реальным зрителем, которое воплощает «единое чувство театра», а его бывшие сподвижники выбрали для самовыражения виртуальное экранное действие, то есть принципиально иной медиум.

*Ключевые слова:* русский авангард, эксцентризм, театр, ФЭКС, Георгий Крыжицкий, манифест, автор, Петроград.

## Патент на эксцентризм

5 декабря 1921 г. в Петрограде состоялся диспут «Об эксцентрическом театре», перед началом которого, согласно газетному отзыву, «группа очень молодых, но также очень развязных людей провозгласила принципы “Театра наоборот”, “те-

\* Исследование выполнено за счет гранта РНФ № 23-18-01007 «Социалистический реализм: между классикой и авангардом, мифом и реальностью, официозом и оппозицией», <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>, в Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского.

атра вверх ногами» [1]. Авторами скандального манифеста, спровоцировавшего яростную дискуссию, были Григорий Козинцов, Георгий Крыжицкий и Леонид Трауберг, и это «трио эксцентриков» вместе с примкнувшим к ним позднее Сергеем Юткевичем объявило о создании творческого объединения ФЭКС (что расшифровывалось как «фабрика эксцентрического актера»).

Собственно говоря, фэксы в тот памятный день не «открыли Америку»: эстрадная и цирковая *эксцентрика* существовала задолго и вне авангарда (С. Сокольский, М. Савояров, клоуны Бим и Бом, братья Феррони и др.), а *эксцентризм* как художественный метод формировался в практике русского авангардного театра в течение нескольких лет. Об этом явлении уже немало написано, проблема взаимосвязей авангардного театра, кино и цирка так или иначе затрагивалась в работах О. Л. Булгаковой, О. Д. Бурениной-Петровой, О. А. Ковалова, Е. С. Левина, Н. И. Нусиновой, Л. Пастор, А. В. Сергеева, Ю. Г. Цивьяна и других авторов (в том числе и по отношению к творчеству ФЭКС, что проявилось в публикациях хорошо известного седьмого, «фэксковского» номера «Киноведческих записок» за 1990 г.). Сегодня, согласно устоявшемуся представлению, ближайшим старшим «родственником» ФЭКСа по праву принято считать Всеволода Мейерхольда, который воплощал в своих ранних постановках концепцию *трагического гротеска* («Балаганчик») и метода *условного театра*, а в 1918 г. поставил в Петрограде революционную «Мистерию-Буфф» Владимира Маяковского (с последующим внедрением авангардных принципов в постановках театров Москвы<sup>1</sup>). В определенном смысле его школа сценического движения драматического актера — *биомеханика*, которую он начал формировать также в Петрограде, если не опирается на базовую для фэксов спортивно-цирковую традицию, во всяком случае многое у нее взяла. В своем знаменитом докладе «Актер будущего и биомеханика» Мейерхольд утверждал, что «актер должен знать *механику* своего тела, так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве» [2, с. 488].

Ю. П. Анненков, анализируя эволюцию театра Мейерхольда от «статичного» до «динамического», вспоминал признание режиссера в том, что театральная «статика не уживается больше с нашей взбесившейся действительностью» [3, с. 43]. Впрочем, Анненков и сам прекрасно понимал это и более того — поставил раньше других, в 1919 г., спектакль, где «сочетание актеров драмы и циркачей, как и динамика элементов декораций, дало настолько неожиданные результаты» [3, с. 34], что об этом писали и современные критики, и историки театра впоследствии. Речь идет о спектакле Эрмитажного театра по малоизвестной комедии Л. Н. Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», в постановке которого Анненков, как писал В. Б. Шкловский в рецензии «Дополненный Толстой», взял пьесу классика «как сценарий и развернул ее, вставив гармониста, частушки, эксцентрика, акробата и т. д.» [3, с. 34]. А спустя десятилетия Н. А. Горчаков, автор вышедшей в Нью-Йорке «Истории советского театра», напишет: «Этот первый опыт слияния форм театра и цирка, может быть, был навеян режиссеру футуристическим манифестом Маринетти. Это был первый шаг мюзикхолизации театра, какой займутся в дальнейшем другие новаторы советского театра» [3, с. 35].

---

<sup>1</sup> Мейерхольд работал в Театре РСФСР (с 1923 г. Театр им. Вс. Мейерхольда — ТИМ) и Театре Революции.

Одним из таких новаторов и, вероятно, наиболее очевидным предшественником эксцентризма фэкс в театре был ученик Мейерхольда Сергей Радлов, занимавшийся в 1913–1917 гг. в его петербургской студии на Бородинской улице. О творческих экспериментах Радлова начала 1920-х гг. достаточно хорошо известно благодаря работам Д. И. Золотницкого, А. Е. Ганелина и других исследователей, поэтому отметим лишь то, что в 1920–1922 гг. он, помимо преподавания в мейерхольдовском Курмасцепе, руководил театром «Народная комедия» и вел занятия в студии театра, которые, как и многие спектакли, посещали и Козинцев с Траубергом. Это важно, поскольку именно Радлов, как отмечает А. В. Крусанов, еще в январе 1921 г. «впервые подробно заговорил об эксцентризме» [4, с. 549]. Накануне премьеры спектакля «Любовь и золото» он признался читателям «Жизни искусства»: «Я находился под впечатлением высказанной кем-то мысли о большой роли, которую может играть в будущем театре эксцентризм как совершенно новый вид комического, до сих пор находивший себе приют только на эстрадах» [5].

Позднее Радлов неизменно выделял этот спектакль как «одну из самых значительных постановок театра» [4, с. 550]. Рассуждая о применении эксцентризма как «своеобразного комического разрыва причинной связи явлений», он приходит к выводу, что целиком строить постановку таким методом не стоит, поскольку это «привело бы к такому сумасшедшему ходу действия (нарушение обычных представлений о времени, пространстве и т. д.), который мог бы быть оценен лишь очень немногими и вызвал бы у аудитории народной, для которой я веду свою работу в “Народной комедии”, лишь тягостное недоумение» [5]. Однако использовать элементы эксцентризма в качестве «вводного действия», отмечает режиссер, очень даже стоит, поскольку от этого «пьеса с очень простым и стремительным действием только выиграет». Говоря о жанровых возможностях применения эксцентризма, Радлов убедительно доказывает невозможность применения метода в трагедии — в отличие от мелодрамы, которая позволяет соседство с таким «сгущенным видом комического».

«Любовь и золото» был одним из первых спектаклей, в постановке которого эксцентризм осознанно и последовательно применен как вполне сформировавшийся *режиссерский метод* — в совокупности всех компонентов: мизансценах, актерской игре, художественном оформлении. «Как режиссер, — отмечал Радлов, — я старался находить наиболее примитивные способы сценических эффектов. Эта задача потребовала от художницы В. Ходасевич максимальной изобретательности в создании совершенно новых приемов. Совершенно новой техники потребовала эта пьеса и от актеров “Народной комедии”»<sup>2</sup>.

Суммируя сказанное выше, можно утверждать, что эксцентризм как творческий метод появился на театральной сцене Петрограда задолго до фэкс и развивался до и параллельно с ними в творчестве целого ряда левых режиссеров: Ю. П. Анненкова, С. Э. Радлова, Н. Н. Евреинова, Н. В. Петрова, А. Я. Таирова, Н. М. Фореггера и др. (не случайно Анненкова, Евреинова и Радлова фэксы хоте-

---

<sup>2</sup> Впрочем, суровый рецензент, отметив оформление и некоторые режиссерские решения, раскритиковал игру ведущего актера: «Радлов рассчитывал на эксцентризм, но шаблонные выходы всеповторяющегося Жоржа Дельвари не только ни с какой стороны не эксцентричны, а иногда просто надоедливы и неприятны. Эксцентризм его оказался сплошь пустыми местами, которые он до тошноты заливал касторовым маслом» [6].

ли привлечь к преподаванию в «Депо эксцентриков» — как «своих»). И когда Козинцев вспоминает, что в 1921 г. «в какой-то день, в разгар жарких споров было произнесено слово «эксцентризм» [7, с. 50], то драматичное «вдруг» пропущено не случайно. Несомненно, этот «кто-то» не только слышал — в разговорах с Николаем Евреиновым, например, — но даже читал его напечатанным — в публикации Сергея Радлова, в частности, — а те, в свою очередь, тоже «слышали» его от кого-то, вероятно, от Всеволода Мейерхольда или другого «кого-то». Так что многие вслед за Радловым, шутившим, будто «патент украден фирмой ФЭКС!»<sup>3</sup>, могли заявить об утраченных правах на «эксцентризм».

Тем не менее шутка так и осталась шуткой, поскольку для «патента» мало было идей, интервью в газетах и даже публичной художественной практики — для патента в те времена нужен был манифест, и 5 декабря 1921 г. его первыми предъявили будущие фэкссы.

### Роль Георгия Крыжицкого в становлении ФЭКС

Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, Сергей Юткевич — имена этих знаменитых в мире театра и кинематографа людей<sup>4</sup> соседствуют на обложке вышедшего в мае 1922 г. программного сборника ФЭКС «Экстремизм» с именем человека, даже в профессиональной среде мало известного. Кто же такой Крыжицкий, соавтор манифеста — «четвертый мушкетер» или не играющий никакой серьезной роли статист, которому повезло оказаться в «союзе великого дела»? И почему знаменитые его товарищи предпочитали о нем не вспоминать, а если и приходилось, то явно с неохотой, без всякой симпатии, кратко и сухо?

Георгий Константинович Крыжицкий (1895–1975) вырос в артистической петербургской среде, его отец, известный художник-пейзажист Константин Крыжицкий, был академиком живописи и, несомненно, человеком эмоциональным. В 1911 г. из-за ложного обвинения в плагиате этот «мечтательный утопист... бессиленный, изнервничавшийся, затравленный клеветниками, не выдержал и покончил жизнь самоубийством» [9, с. 15]. Трагедия вызвала широкий резонанс<sup>5</sup>, а полученная 16-летним сыном психологическая травма, несомненно, сказалась на формировании личности Жоржа, как его все называли, юноши тонкого и впечатлительного. Его дальнейшая жизнь была непростой во всех отношениях, тем не менее Георгий получил хорошее образование, владел языками, увлекался театром и особенно — что важно — цирком<sup>6</sup>. А в 1921 г. 26-летний Крыжицкий, сын худож-

<sup>3</sup> Радлов имел в виду конкретную ситуацию с клоуном Сержем, которого переманили к себе фэкссы [8].

<sup>4</sup> К славе «главных фэкссов» Козинцев и Трауберг, как известно, добавили авторство трилогии о Максиме; Юткевич в послефэксские времена прославился своей режиссерской ленинианой; а позже — каждый из троицы в отдельности — сняли целый ряд знаменитых экранизаций (Козинцев — «Дон Кихот», «Гамлет», «Король Лир»; Трауберг — «Мертвые души», Юткевич — «Отелло»).

<sup>5</sup> «Как иногда олень в тундре, — писал, откликаясь на это известие, публицист М. Меньшиков, — погибает, закусанный тучею «гноса», так поэт нашей природы пал жертвой грязной газетной травли. <...> Смерть — особенно насильственная смерть таких художников, как Крыжицкий, — должна считаться поражением России, национальным ее несчастьем» [10].

<sup>6</sup> В письме С. М. Эйзенштейну от 15 июня 1922 г., где описывается начало работы мастерской, Козинцев не без иронии замечает: «А Крыжицкий все на арене... (вскоре ожидается 10-летний юбилей данного времяпрепровождения)» [11, с. 372].

ника, филолог по университетскому образованию, страстно влюбленный в театр и самый взрослый из всех основателей ФЭКС, поверил в творческие перспективы объединения юношей — тем более что с двумя из них он уже был знаком.

С четырнадцатилетним Григорием — тогда еще Козинцовым, а не Козинцевым — Крыжицкий познакомился еще весной 1919 г. в Киеве, куда его семья переехала из революционного Петрограда к родственникам отца и где Георгий начал свою театральную карьеру в 1918 г. В момент знакомства оба сотрудничали с известным в Киеве режиссером К. А. Марджановым: Крыжицкий познакомился с Марджановым в разгар Гражданской войны, где «под его же руководством начал свою режиссерскую работу» [12, с. 63] в бывшем театре Соловцова, переименованном в 1919 г. во Второй театр им. Ленина; четырнадцатилетний Гриша Козинцев участвовал в росписи декораций к спектаклю Марджанова «Фуэнте Овехуна», а кроме того, с его помощью он вместе со своими сверстниками Сергеем Юткевичем и Алексеем Каплером создал вначале кукольный, затем экспериментальный театр «Арлекин», в котором поставил спектакль по сочиненной им самим пьесе<sup>7</sup>. Приветствовавший революцию Марджанов хоть и получил от большевиков звание «комиссара» театра, но оставался при этом человеком вне системы — по словам Крыжицкого, Котэ был «непроходимейший анархист. Человек, который не помнит “вчера” и не знает “завтра”. Партизан театральной революции. Театральный Махно» [12, с. 58].

Осенью 1919 г. Г. Крыжицкий перебрался из захваченного денкикинцами Киева в Одессу, где после смены власти получил должность заведующего театральным сектором Одесского губернского комитета народного образования. И здесь он познакомился с другим юным театралом, Леонидом Траубергом, сыном известного сотрудника «Южного обозрения». В своих воспоминаниях Трауберг называет Крыжицкого «странным режиссером, сыном художника» и, не уточняя, как и Козинцев, обстоятельств своего с ним знакомства, довольно сдержанно констатирует: «Он был знаком с Козинцевым, потому что жил какое-то время в Киеве, и знаком со мной, потому что бывал в Одессе» [13, с. 199].

Встреча же всех троих в Петрограде произошла, очевидно, осенью 1921 г. в Театре комической оперы, где Георгий Крыжицкий по возвращении в родной город стал сорежиссером Константина Марджанова в постановке оперы Доницетти «Дон Паскуале». В то время Козинцев и Трауберг, познакомившиеся уже в Петрограде, работали в Комической опере как актеры и пытались поставить «Женитьбу» Гоголя<sup>8</sup>. К этой юной компании театралов, как вспоминал зрелый Козинцев, «присоединился и единственный взрослый — режиссер Г. Крыжицкий» [7, с. 49], только что вернувшийся с юга. Подробности «присоединения» опять же неизвестны, однако, как явствует из воспоминаний Трауберга 1980-х годов, при первой же встрече втроем и родилась идея «Эксцентризма»: «Он (Крыжицкий. — А. П., А. С.) начал спрашивать, что нового в Петрограде. Мы сказали: “Нового ничего нет, кроме того, что делаем мы”. Он спросил: “А что вы делаете?” Мы ему сказали: “Эксцентризм”. Он пришел в телячий восторг и сказал: “Братцы, но это же самое лучшее, что может быть. Давайте объявим этот эксцентризм”. А мы ему сказали: “А мы и собираемся”.

<sup>7</sup> Об этом Козинцев в подробностях вспоминает в очерке «Глубокий экран» [7, с. 26–9].

<sup>8</sup> Постановка в театре Марджанова не была осуществлена, в 1922 г. «Женитьба» стала премьерой ФЭКС.

Это был 1921 год. Так образовалось трио эксцентриков. В это время приехал Юткевич, который к нам присоединился» [13, с. 199].

«Объявление» эксцентризма, назначенное вначале на 28 ноября 1921 г., состоялось, как уже отмечалось, 5 декабря. В диспуте «Об эксцентрическом театре» на Садовой улице, где в «Доме с четырьмя коллонами» располагался театр «Вольная комедия» (им, как и театром “Народная комедия”, руководил Марджанов), участвовало именно «трио эксцентриков», их имена стоят в конце «Манифеста эксцентрического театра» в алфавитном порядке<sup>9</sup>. Юткевича, присоединившегося к «трио» уже на этапе создания сборника «Эксцентризм» как расширенного литературного варианта манифеста, во время диспута в Петрограде не было (он, как отмечает Н. А. Изволов, был привлечен к ФЭКС позднее и, «видимо, не без участия Крыжицкого» [15, с. 177]).

О том, как проходил публичный диспут, можно судить по немногочисленным печатным отзывам [1] и достаточно скудным в подробностях позднейшим воспоминаниям его участников: самих фэкссов, В. Б. Шкловского, М. Д. Туберовского. В мемуарных источниках наиболее подробно это знаменательное событие описывается Крыжицким, который, вероятно, и проявил инициативу по его организации (он уже имел опыт такого рода выступлений в ноябре того же года при содействии Н. Н. Евреинова). Крыжицкий пишет: «Идея театрального диспута-скандала увлекла Евреинова, и он согласился быть председателем этого необыкновенного собрания театралов. <...> Н. Н. Евреинов озаглавил свой вступительный доклад на этом диспуте “Скандал как фактор развития искусства”, в котором с академической эрудированностью поведал о театральных скандалах всех времен и народов. Мое выступление представляло собой, помнится, вариант еврейновской монодрамы: я предлагал наглядно демонстрировать внутренний мир персонажей, насыщающие их внутренний мир образы. Два других юных докладчика с беспощадной неприемлемостью обрушились на старый театр, предлагая разрушить его до основания, чтобы на развалинах построить свой, новый театр. С неистовым негодованием парировало наши удары большинство оппонентов. Говорили, вернее, кричали В. Шкловский, Н. Петров, К. Миклашевский, А. Мгебров...» [9, с. 209–10]. Текст «Манифеста эксцентрического театра» прочел перед началом диспута молодой артист «Вольной комедии» Михаил Туберовский, будущий детский писатель [16].

И результатом этого «претенциозного диспута об эксцентрическом театре»<sup>10</sup> стало решение об организации своей студии, «и тут-то и родилось название “ФЭКС” — т. е. “Фабрика эксцентризма”, или, по иной расшифровке, “Фабрика эксцентрического актера”, а еще проще — “Депо эксцентриков”» [9, с. 210]. Стоит отметить, что решение это реализовалось в совершенно конкретной форме и на удивление быстро: уже в январе 1922 г. творческое объединение получило официальный статус студии при Петроградском Пролеткульте (с предоставлением помещения). «Каким-то чудом, — вспоминает далее Крыжицкий, — нам удалось получить помещение на Казанской улице, с хорошим залом для занятий. <...> Если диспуту мы предпослали “Манифест эксцентриков”, то открытию “Депо” предшествовал выход

<sup>9</sup> Впервые текст «Манифеста» был опубликован в «фэкссовском» номере «Киноведческих записок» В. Г. Козинцевой и Я. Л. Бутовским [14].

<sup>10</sup> Таким образом упомянут диспут в рецензии за подписью Б. Х. (очевидно, Б. И. Харитон) на книгу Г. Крыжицкого «Философский балаган. Театр наоборот» [17].

сборника статей «Эксцентризм» в 1922 г.» [9, с. 210]. Таким образом, ФЭКС заработал, и первый отбор желающих заниматься в студии состоялся 15 июня, а уже 9 июля прошло первое занятие в мастерской.

И здесь, уточнив обстоятельства организации и проведения диспута, стоит вернуться к обсуждению поставленного вопроса о роли Крыжицкого или «Жоки», как назвал его однажды в личном письме (о котором мы еще вспомним) Трауберг, в истории ФЭКСа. Вопрос этот, не слишком актуальный для «большой» истории фэксов, тем не менее, требует прояснения. Дело в том, что в публикациях практически всех исследователей, основанных на позднейших воспоминаниях «главных» фэксав Козинцева и Трауберга, и «Манифест эксцентрического театра», и сборник «Эксцентризм», и открытие театральной мастерской ФЭКСа представляется результатом творческой инициативы чрезвычайно энергичных «молодых людей с Юга»<sup>11</sup>, т. е. Козинцева и Трауберга, что, несомненно, соответствует истине, но не исчерпывает ее. Во-первых, сооснователей ФЭКСа было не двое, а четверо, и, в отличие от киевлянина Козинцева и одессита Трауберга, двое других, Крыжицкий и Юткевич, были коренными петербуржцами, оказавшимися на юге волей военно-революционных обстоятельств. Во-вторых, роль «единственного взрослого», Крыжицкого, в создании «Манифеста эксцентрического театра», сборника «Эксцентризм» и становлении ФЭКСа как творческого объединения, на наш взгляд, существенно занижена — в пользу ставших знаменитыми кинорежиссерами Козинцева и Трауберга.

На чем основано последнее утверждение? Прежде всего на внимательном знакомстве с текстами, опубликованными Крыжицким. К концу 1921 г. он действительно был не просто «взрослым», а человеком с немалым теоретическим опытом, критически настроенным к существующей театральной практике. Ко времени объявления манифеста он уже опубликовал как минимум четыре небольших брошюры и несколько статей [19–24]. В этих работах он излагал свои вполне оригинальные, хотя и столь же соответствующие витающему в воздухе духу времени, мысли. Как теоретик и одновременно практик он уже в одесских своих публикациях достаточно точно сформулировал мысль о «театре наоборот», в котором первенство должно принадлежать новому актеру без «психического маразма и телесного рахитизма», присущих нынешнему актеру — ущербному [19, с. 28]. И хотя до «Манифеста эксцентрического театра» Крыжицкий не употреблял в своих работах термин «эксцентризм», однако уже в «Театре духа и плоти» он говорит о том, что новый актер — это «акробат духа и плоти», и призывает: «Надо сотворить нового Адама, нового человека, нового актера» [23, с. 30]<sup>12</sup>.

Затем в статье «Философский балаган», опубликованной в одесском журнале Бориса Глаголина «Театруда», Крыжицкий делает следующий шаг: от довольно общей идеи актера как «нового Адама» он переходит к формулировке его конкретных качеств, утверждая, что театру нужно искать их в... цирке, где жива «та культура тела, которая только и сможет оздоровить актера и превратить его в настоящего акробата» [24, с. 14]. Цитируя Оскара Уайльда, утверждавшего, что «акробат же —

<sup>11</sup> О. Л. Булгакова называет фэксав «мальчиками с Юга России» [18, с. 31], Л. З. Трауберг ошибочно говорит о Козинцеве и Юткевиче как о «земляках».

<sup>12</sup> Кстати, о «новом Адаме» говорит и Д. Вертов во втором манифесте «Киноки. Переворот» (1923) [25, с. 40].

это художник... он всегда прекрасен», Крыжицкий восклицает: «Вот у кого современному актеру нужно учиться искусству тела!» И далее, отмечая, что «на севере делаются попытки ставить Шекспира и Мольера исключительно цирковыми силами, раздавая роли клоунам и акробатам», Крыжицкий подчеркивает: «Такая же попытка была сделана в этом году и мною при постановке в Одесском цирке “Женитьбы Фигаро”, причем роли судей исполнялись клоунами» [24, с. 14].

Все это говорит о том, что к осени 1921 г. он теоретически уже «созрел» до витавших в воздухе и воплощаемых практически «на севере» (Мейерхольд, Анненков, Радлов) идей «мюзикхолизации» или «обалаганивания» театра, до создания эксцентрического театра. И, очевидно, «Жоржу» нужен был именно Петроград и встреча со старыми знакомыми, чтобы пойти дальше. Не случайно уже 16 ноября, как уже было сказано выше, он впервые выступил со своими идеями «нового театра» в Петроградском Доме литераторов — пока в одиночку<sup>13</sup>. Неизвестно, побывали ли на этом, первом, диспуте Козинцев и Трауберг, активно посещавшие все хоть сколько-нибудь интересное в Петрограде, но вероятность, на наш взгляд, весьма высока. Также с уверенностью можно предположить, что «молодым людям с Юга», все-таки нужен был в тот момент такой знакомый «взрослый», хорошо подкованный теоретически и умеющий убеждать, всех в городе знающий и — главное — готовый ввязаться в авантюру с образованными, энергичными, жаждущими «похулиганить» талантливыми юнцами, которые большую часть времени, по признанию Трауберга, «шлялись по городу и ничего не делали». Сам факт того, что «трио эксцентриков» решилось заявить о себе всему театральному Петрограду — а они сумели разрекламировать свой диспут и собрать если не всех (не пришел Марджанов, не было Радлова), то многих — буквально через несколько недель после возвращения Крыжицкого в Петроград и их новой встречи, говорит о качественном скачке от намерений к действию. Вероятно, сыграло свою роль и неизбежное закрытие Комической оперы, оставившее всех троих без работы, но от Марджанова они и так собирались уходить. «Критическая масса» собралась по совокупности причин и не сразу, но в ноябре-декабре процесс рождения новой авангардной группы приобрел характер творческого «взрыва», и его «детонатором», на наш взгляд, послужило именно присоединение Крыжицкого к дуэту Козинцева и Трауберга в Петрограде. Хронология и логика событий убеждает, что платформа и костяк команды эксцентрического театра — с последующим приобщением Юткевича — сформировались во многом благодаря Крыжицкому.

### Пятый свисток — теоретику

Публикация сборника «Эксцентризм» — как литературного продолжения «Манифеста» — произошла спустя полгода после предъявления «патента», и это показательно в том смысле, что между устными заявлениями в докладах и манифесте и печатным текстом развернутой программы разница огромная, а следовательно, авторы проделали серьезную работу как литераторы-публицисты. Об этом свидетельствует, в частности, письмо к Козинцева Эйзенштейну от 15 июня 1922 г.,

<sup>13</sup> В предисловии к книге «Философский балаган. Театр наоборот» автор упоминает, что выступление состоялось 14 ноября [26, с. 4], однако это выступление, как свидетельствует хроника Дома литераторов, состоялось двумя днями позже, и в дискуссии участвовал Евреинов [27, с. 6].



в котором он пишет: «Наш сборник выходит завтра, с совершенно новыми статьями. Те, которые Вы видели у Сережи (Юткевича. — А. П., А. С.), переделаны до неузнаваемости» [7, с. 371–2]. К сожалению, первоначальные варианты, о которых говорит Козинцев, не сохранились, поэтому о характере этой радикальной переделки говорить трудно, сравнивать итоговый вариант не с чем. Единственное исключение составляет небольшой, но цельный корпус, условно говоря, «фэковских» текстов Крыжицкого, поскольку они были опубликованы: брошюра «Театр духа и плоти», статья в «Театруде» «Философский балаган» (обе в Одессе, 1921 г.), затем брошюра «Философский балаган. Театр наоборот» и статья «Азарт» в сборнике «Эксцентризм» (обе в Петрограде, 1922 г.).

Об изданной «Третьей стражей» брошюре стоит поговорить подробнее. Прежде всего, отметим, что умеющий писать теоретические тексты Крыжицкий, как и в случае с диспутом, также опередил своих юных соратников — «Философский балаган. Театр наоборот» вышел в свет в конце февраля 1922 г. Сочинение представляет собой значительно развернутый и существенно переработанный вариант статьи «Философский балаган», которая, в свою очередь, развивала идеи, высказанные в брошюре «Театр духа и плоти». Во второй главе «Философского балагана» можно обнаружить ответ на вопрос, какой смысл заложен в странном лозунге «Спасение в штанах эксцентрика», отсутствующем в «Манифесте эксцентрического театра», но украшающем сборник «Эксцентризм». В главе «Неприличный театр» (в манифесте — «Театр дурного тона»), автор говорит о том, что эмблемой и символом древнегреческого театра, который и нужно возродить в революционной России, был фаллос — как творческое эмоциональное начало, «жизнерождающий и житнетворящий Фаллос, а не потрепанная маска с ввалившимися глазами сифилитика» [26, с. 13]. Соответственно, и сама актерская игра прямо ассоциируется у него с эрекцией: «Никогда актер не “переживает” на сцене ничего, кроме нервного подъема, общего эмоционального набухания. Это и есть Вахх, пришедший сменить Аполлона» [26, с. 16].

Несомненно, все это — весьма эксцентричное выражение той же идеи Крыжицкого о «театре плоти», которая и развивается далее уподоблением театрального действия оргастическому состоянию: «нужен театр здоровой эротики и экстатического оргазма». Похожие мысли высказывал, кстати, и Евреинов, поддерживавший Крыжицкого и других фэков участием в их диспутах. В своей брошюре «Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в ее возникновении» он говорит и о фаллическом культе Диониса, и о том, что «в начальный момент трагедии именно козлопись, а не сатиропись» была определяющей [28, с. 15]. Соответственно, эта идея витала в театральном воздухе Петрограда, и неудивительно, что спасение современного театра Крыжицкий видит, в философском плане, в фаллическом, животворящем начале, присущем эксцентризму, в таких мальчиках-циркачах, как юные фэксы. И они действительно были на определенном этапе именно «мальчиками», олицетворяющими силу *гимнопедии* («нагих игр» — др.-греч.), о которой не раз вспоминает Крыжицкий, его играющими в театр мальчиками-эллинами, исповедующими культ красивого сильного тела (их идеал — цирковой акробат) и острого язвительного ума.

Следует отметить и апелляцию Крыжицкого к античной гомосексуальности\*: «Театр родился из гомосексуальной\* связи бога созерцательных сновидений Апол-

---

\* Движение ЛГБТ признано экстремистской организацией в Российской Федерации.

лона с экстатически действенным полуживотным, козлоногим Дионисом. Носитель высшей Мудрости, он хочет подняться до мистического экстаза и творческого безумия; сын опьяненного полуживотного, он вечно стремится к эмоциональному оргиазму» [26, с. 16]. Вообще в этой мастерски написанной главе мы видим раскрепощение достигшего творческой свободы автора, который, опираясь на идеи и символику Античности, открыто высказывает свои сокровенные мысли. В те фантастические времена гомосексуализм\* в Петрограде процветал [29] и Крыжицкий, принадлежавший к этому сексуальному меньшинству, мог, наконец, говорить о сущности театра то, что, очевидно, давно вынашивал. Он грезил утопией о воскресении в Советской России «духа античного беснования» (по Мандельштаму), эллинистического театра нагих акробатов-философов, предававшихся духовно-плотской оргии на глазах зрителей в бушлатах и телогрейках.

Очевидно, «экстастическим» состоянием автора объясняется то, что в новом «Философском балагане», по сравнению с ранними текстами, произошло качественное изменение и стиля изложения своих взглядов: от теоретико-публицистического автор переходит к открыто манифестантному. В частности, явно декларативный характер носят короткие рубленые предложения, выделенные к тому же графически, курсивом: «*Мы хотим театра современности*», «*Мы провозглашаем новую эксцентрическую театральность*», «*Сейчас в театре актера нет*» и т. д.

Несомненно, текст брошюры заметно отличается от статьи, опубликованной в «Театруде», не только стилистически, так и содержательно. Наиболее важные положения были включены в первую главу «Театр вверх ногами», при этом автор убрал почти все теоретические цитаты (частично — в четвертую главу), все пространственные справки из истории театра и прочий академический «наполнитель». Также оказались вычеркнутыми сложносочиненные конструкции, иносказательно формулирующие мысль, например: «...надо, чтобы Кант разбил свои очки, сквозь которые он так любил смотреть на звездное небо, и кубарем выкатился на цирковую арену» — в книжке они заменены четкими вербальными формулами с прямой театральной коннотацией: «Мы заставим Гауптмана... мы подвесим Ибсена... а Метерлинк пропляшет...»

Осталось, и то в переделанном виде, только самое острое, но самое главное отличие двух текстов состоит в том, что в брошюре «Философский балаган. Театр наоборот» автор уже активно цитирует «Манифест эксцентрического театра» — буквально, как «новый завет». В соединении с основным текстом эти цитаты образуют очень экспрессивное, динамичное и в то же время образное риторическое утверждение-обращение, например:

Мы утверждаем, что наша *эксцентрическая эпоха* (здесь и далее курсив и разрядка авторские. — А. П., А. С.) несет в себе зерна новой театральности: это театральность новой электрической культуры и американской сверхтехники. Жалобы влюбленных пьеро мы заменяем грохотом гигантских машин, «настроения» — акробатическим изломом наших исковерканных мыслей, а вздохи — неистовым улюлюканьем циркачей!

От эмоции — к машине, от надрыва — к трюку. Техника — цирк, психология — вверх ногами (из «Манифеста эксцентрического театра»).

К турникетам и трапециям! На канаты и реи! К черту психологию, эрудицию и здравый смысл!

---

\* Движение ЛГБТ признано экстремистской организацией в Российской Федерации.

Мы заставим Гауптмана пройти на голове, мы подвесим Ибсена за белые баки к самому куполу цирка, а Метерлинк пропляшет для нас канкан [26, с. 7].

Такого рода монтаж использован в тексте всего дважды, и оба раза в наиболее концептуальной первой главе. Вторая конструкция короче, хотя по смыслу не менее важна, поэтому мы также приведем его практически полностью:

Современный театр надо растрепать, всклокочить, взбудоражить, расшевелить и вывести из состояния оцепенения и сплина, в котором он сейчас благодушествует.

Современный театр надо прежде всего *обалаганить*.

Мы гордо называемся «Театр дурного тона». Пинкертон для нас убедительнее Аристотеля. Мы бьем по голове зрителя самыми сногшибательными трюками (из Манифеста эксцентрического театра).

Мы прежде всего требуем от театра *занимательности* [26, с. 7–8].

Оба приведенных примера свидетельствуют, во-первых, о том, что опытный автор хорошо понимает и умело использует в конструировании текста жанрово-стилевые различия высказываний; во-вторых, не присваивая себе авторство коллективного текста (манифеста), Крыжицкий маркирует и развивает как свои высказанные в цитируемых фрагментах идеи. Не случайно сразу на обороте титульного листа автор уточняет: «Все, говоримое мною ниже об “эксцентризме”, — говорю от и за себя, а не от имени организации “Эксцентрический театр”, к коей принадлежу» [26, с. 4]. Показательно, что остальные фэкссы нигде публично против этого заявления — ни тогда, ни позже — не возражали, а Крыжицкий не только стал полноправным соавтором сборника «Эксцентризм», но и на задней обложке сборника, в «Витрине само-рекламы», его «Философский балаган» стоит на первом месте в разделе «Издания». Можно ли считать данные факты молчаливым согласием его юных соавторов с претензией «единственного взрослого» среди них на теоретическое, так сказать, первенство? В тот момент они, очевидно, ничего не имели против, поскольку «от и за себя» об эксцентризме, как мы уже выяснили, кто только не говорил. Для них было важно, что на публике заявили о нем только они, фэкссы, а значит, «Философский балаган» был на пользу общему делу, был шагом их «организации» вперед.

Сказанное автором «Философского балагана» об эксцентризме «от и за себя» не сводится только к приведенным выше фрагментам с прямыми цитатами из «Манифеста», в тексте есть и совершенно оригинальные высказывания. Например, такое:

Современный театр *засиделся* и страдает чиновничьей болезнью: от геморроя его спасет только операция: надо из него изъять психологию и выудить его из того словесного супа, в котором он сейчас беспомощно барахтается.

Эту динамику несет театру *балаганность*.

Современному театру нужно *вспрыснуть* лошадиную порцию *безумия и балагана*.

Эту обязанность берет на себя

Экс-центр-изм [26, с. 9].

Идея здесь развернута геометрически точно, по принципу «перевернутой пирамиды», а синтаксис и типографика последних строк полностью соответствуют традиции левых манифестов того времени. Возможно, в таком виде она и предла-

галась Крыжицким для манифеста, но не «прошла» при обсуждении как недостаточно агрессивная и требующая толкования, а значит, не подходящая для короткой декларации. Впрочем, поскольку мы не располагаем, к сожалению, данными о рабочих вариантах манифеста, то высказанное предположение так таковым и останется.

Следующим, и последним, «фэксовским» текстом Георгия Крыжицкого стала статья «Азарт», вошедшая в сборник «Эксцентризм»<sup>14</sup>, в которой, по сути, в новой форме представлены теоретические идеи автора о театре, заявленные в одесских текстах («Театр духа и плоти» и «Философский балаган») и окончательно оформленные в петроградской брошюре «Философский балаган. Театр наоборот». Однако это не просто «выжимка» или адаптация под задачи программного сборника, а новый ракурс. Поскольку о деталях и узлах театральной машины (актер, движение, трюк и т. д.), а также о ее «силовом приводе» — безумии балагана, все уже было сказано, в новом тексте автор обращается к тому, что сегодня мы назвали бы сущностью *театральной коммуникации* — к ее природе как зрелища. Он говорит об «азарте» как о силе, заставляющей актеров играть, а зрителей смотреть игру — и это, на наш взгляд, важнейшее положение теоретических построений Крыжицкого. Театральная коммуникация в духе эксцентризма («единое чувство Театра») должна строиться не на «сопереживании», «сотворчестве» или «милом перешучивании с публикой», а на том, чтобы заставить ее «сходить с ума, звереть, беситься, улюлюкать, реветь, гоготать». Представляя актера и зрелище в неразрывной связи со зрителем, его реакцией, автор придает понятию «азарт» коммуникативный смысл, и, возможно, как раз его понимания и принятия — несмотря на аргументацию Крыжицкого в «Эксцентризме» — не хватило фэксам, чтобы на практике добиться успеха в «живом» театре (скандальной известности с «Женитьбой» они, несомненно, добились). С другой стороны, это отчасти объясняет, на наш взгляд, почему все, кроме Крыжицкого, ушли вскоре из театра в кино — с его опосредованной экраном коммуникацией, исключающей тот «азарт» театрального представления для реального зрителя, о котором говорил одержимый идеалами театра Античности («дионисийство», «оргиазм», «вакханалия») Крыжицкий.

После выхода сборника «Эксцентризм», открытия мастерской ФЭКС и перехода к практической реализации заявленных установок Крыжицкий продержался в «организации» недолго. Его разрыв с «главными» фэксами окончательно произошел, судя по воспоминаниям Трауберга, еще в августе, за месяц до премьеры «Женитьбы», состоявшейся 25 сентября 1922 г. Об этом свидетельствует письмо Козинцева сестре Людмиле от 27 сентября, где после красочного рассказа о премьеры, в самом конце он небрежно сообщает не относящуюся к событию новость: «Из нашего депо ушли Крыжицкий и Сережа Юткевич, первый сам, второй — при нашем содействии, а посему очень прошу Илью Григорьевича (Эренбурга. — А. П., А. С.), если он будет добр и поместит информацию о нас в “Вещи”, не упоминать их фамилий, так как Крыжицкий собирается открывать театр “Философский балаган”, а спутывание с подобным учреждением нас не прельщает» [30, с. 16]. Трауберг в своих позднейших воспоминаниях эти два события также между собой не связы-

<sup>14</sup> Место издания сборника обозначено как «Эксцентрополис» — вероятно, этот «древнегреческий» топоним, заменяющий Петроград, придумал известный своим преклонением перед Античностью Крыжицкий.

вает, а говорит о разрыве отношений с Крыжицким как о внезапно случившемся: «Еще в 1922 году, как раз в тот день, когда арестовали Каплера, он (Крыжицкий. — А. П., А. С.) нам вдруг сказал, что ему с нами не по пути, потому что он взрослый человек, а мы мальчишки и ничего из нас не выйдет, нам лучше идти в кооперацию. И ушел из нашей жизни, стал театральным режиссером, ставил оперетты, ставил какие-то спектакли, занимался театральной критикой» [13, с. 198]<sup>15</sup>.

Уход Крыжицкого ажиотажа не вызвал — дело в творческой сфере, особенно в эпоху постоянных перемен, обычное, но спустя год возник повод для обиды: если на «Женитьбу» реакции бывшего фэкса не последовало, то на выход спектакля «Внешторг на Эйфелевой башне» в июне 1923 г. Георгий Крыжицкий откликнулся едва ли не первым и с совершенно разгромной рецензией, суть которой сводилась к формуле: «нестерпимо скучно» [32, с. 6]. Ее содержание, в сравнении с такой же довольно критической, но все же гораздо более благожелательной рецензией А. Писотровского, подробно анализирует в своей статье об этом спектакле Наталья Нусинова, которая приходит к совершенно верному выводу: «Обе рецензии показали, что театральный путь фэкссов закончен, но рецензия Крыжицкого была воспринята авторами как враждебная, потому что она подводила черту под их отношениями и перечеркивала все, что было достигнуто в прошлом» [13, с. 209].

Послужила ли критика бывшего единомышленника и, несомненно, разбирающегося в театре человека сколько-нибудь ощутимым внешним толчком к скорому переключению мастерской ФЭКС на кинематограф, сказать трудно — синхронных событиям свидетельств сторон конфликта нет. Так или иначе, очевидно, что реальная театральная практика фэкссов, как это часто бывает в искусстве, не смогла в полной мере реализовать принципы породившей ее программы эксцентризма и смена медиума — с реального сценического представления на виртуальную экранную презентацию — была закономерной и даже запрограммированной в «Эксцентризме» с «задом Шарло» в качестве эмблемы. В итоге Козинцев и Трауберг куда более успешно применили «патент» на эксцентризм не в театре, а в кинематографе («Полождения Октябрины» и др.), и получившую известность аббревиатуру ФЭКС расшифровывали в 1924 г. уже как «Фабрика эксцентрических киноъемок».

Что касается Крыжицкого, оставшегося верным сцене, то он какое-то время еще следовал заявленным в программных текстах фэкссов принципам, но недолго и без особого успеха. Далее пути бывших театральных эксцентриков уже фактически — по цеховой принадлежности — не пересекались (с Юткевичем, также перешедшим вскоре в кино, отношения Козинцева и Трауберга возобновились). В середине 1920-х годов доказавшие свою состоятельность в кино благодаря «Шинели» и «С. В. Д.» Козинцев и Трауберг о своем бывшем же соратнике просто молчали, а ушедший во второй, если не в третий, театральный эшелон Крыжицкий, напротив, однажды высказался. В 1928 г. на страницах своей книги «Режиссерские портреты» (глава «Малый режиссерский Олимп») он заявил совершенно определенно: «ФЭКС основан в 1922 г. Г. Козинцовым, Л. Траубергом, С. Юткевичем и автором этих строк, которому принадлежит и само название “ФЭКС”, равно как и провозглашение в 1921 г. эксцентризма, как самостоятельного театрального течения» [12,

<sup>15</sup> Об этом событии и кратковременном аресте А. Каплера, не имевшего петроградской прописки, а также о внезапном отъезде приглашенного Н. Форрегером в Москву Юткевича Трауберг подробно рассказал в 1967 г. в своем очерке [31, с. 106–8].

с. 93]. Возможно, это было реакцией обиженного человека на публикацию в том же году книги В. В. Недоброво «ФЭКС. Григорий Козинцев. Леонид Трауберг» [33], где фамилия Крыжицкого была упомянута лишь однажды, вскользь. Так или иначе, но заявление Крыжицкого, хоть и категорическое, но сделанное, во-первых, в постраничной короткой сноске и, во-вторых, в малоизвестном издании, не было услышано или попросту проигнорировано. В 1930–1950-е годы о Крыжицком не вспоминали, вероятно, и по соображениям безопасности, поскольку тот был в 1933 г. арестован по «делу ленинградских гомосексуалов\*», осужден за «контрреволюционную деятельность»<sup>16</sup> и надолго исчез с поля зрения своих бывших товарищей.

Впрочем, и после разоблачения культа личности Сталина о Крыжицком практически не вспоминали — даже на волне интереса к творчеству фэкс в конце 1960-х — начале 1970-х годов. Вероятно, последнее обстоятельство возродило давнюю обиду Крыжицкого на «главных» фэкс, о чем свидетельствует письмо Трауберга Козинцеву от 11 апреля 1968 г. В нем Трауберг с юмором сообщает о том, что «Жока жив и обидчив» — настолько, что подал на него в суд из-за якобы «порочающей его честь советского гражданина» информации об обстоятельствах «торжественного выхода Жоки из ФЭКСа» и интонации, с которой об этом рассказано им, Траубергом в публикации популярного журнала [30, с. 343–4]. В результате разбирательства стороны разошлись миром, огласки и продолжения история не получила, а Крыжицкий больше тему своего участия в создании ФЭКСа до конца жизни публично не поднимал.

Процитированное выше утверждение Крыжицкого о его роли в «провозглашении эксцентризма» спустя шестьдесят с лишним лет вспомнил и впервые процитировал в своей статье в «Киноведческих записках» Н. А. Изволов, который высказал осторожное предположение, что именно Крыжицкий «своими симпатиями и антипатиями заразил молодых фэкс» [15, с. 177]. Анализ теоретических текстов и хронологии событий, связанных с формированием творческого объединения ФЭКС, приведенные в настоящей статье, на наш взгляд, достаточно убедительно показывают, что предположение известного киноведа абсолютно верно. Историческая справедливость обязывает признать, что Крыжицкий, очевидно, оказал значительное влияние на своих юных товарищей еще в «южный период» (Киев, Одесса) их знакомства, а в Петрограде конца 1921 — начала 1922 г. стал ключевой фигурой процесса становления теоретической платформы ФЭКС.

В завершение актуального для истории искусств исследования роли Крыжицкого в создании первых программных текстов и организации театральной мастерской ФЭКС позволим себе еще одно «текстологическое» наблюдение. Кажется, никто до сих пор не замечал, что финал «театральной драмы» «Крыжицкий и ФЭКС» был предсказан еще в «Манифесте эксцентрического театра»: там пятый свисток был дан Теоретику и формулировка прозвучала «по Козьме Пруткову: заткни свой фонтан!» В сборник «Эксцентризм» фэксы этот «свисток» не включили, очевидно, понимая, что теперь он звучит против них самих, ставших именно теоретиками (практики, подчеркнем, на тот момент не было никакой). Однако пятый свисток все же «был дан», и он оказался адресован не только теоретикам-врагам, но и Кры-

---

<sup>16</sup> Крыжицкий был осужден по ст. 58 на пять лет на заседании Коллегии ОГПУ (судебное) от 27 декабря 1933 г. [1].

\* Движение ЛГБТ признано экстремистской организацией в Российской Федерации.

жицкому, единственному из всех основателей ФЭКСа на тот момент<sup>17</sup> настоящему театральному теоретику — с его последовательно изложенной в печати цельной концепцией «театра наоборот», основанной на идеях античной эстетики, спроецированных на революционную современность. Следуя этому свистку, Крыжицкий покинул ФЭКС и остался безвестным, тем не менее его работы, составившие основу художественной платформы театрального объединения, представляются сегодня неотъемлемой частью эстетического наследия русского авангарда.

## Литература

1. Эмиро. “Кому это надо?”. *Жизнь искусства*, no. 675 (1921): 5.
2. Мейерхольд, Всеволод. *Статьи, письма, речи, беседы: 1917–1939*. 2 части. М.: Искусство, 1968, ч. 2.
3. Анненков, Юрий. *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*. 2 тома. М.: Искусство, 1991, т. 2.
4. Крусанов, Андрей. *Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор*. 3 тома. М.: Новое литературное обозрение, 2003, т. 2, кн. 1.
5. Радлов, Сергей. “‘Любовь и золото’ (к премьере театра Народной комедии)”. *Жизнь искусства*, no. 661–662 (1921): 1.
6. Кузнецов, Е. “‘Любовь и золото’ (Театр народной комедии)”. *Жизнь искусства*, no. 669–671 (1921): 1.
7. Козинцев, Григорий. *Глубокий экран. Собрание сочинений*. 5 томов. Л.: Искусство, 1983, т. 3.
8. Радлов, Сергей. “К пятилетию гостеатров”. *Жизнь искусства*, no. 8 (1923): 9.
9. Крыжицкий, Георгий. *Дороги театральные*. М.: Всерос. театр. о-во, 1976.
10. Меньшиков, Михаил. “Злая сила”. *Новое время*, no. 12597 (1911): 3.
11. Бутовский, Яков, и Валентина Козинцева. *От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г. Козинцева*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
12. Крыжицкий, Георгий. *Режиссерские портреты*. М.: Театропечать, 1928.
13. Нусинова, Наталья. “‘Внешторг на Эйфелевой башне’. Комментарий к спектаклю ФЭКСА сквозь тексты эпохи и свидетельства”. В изд. *Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века*, сост. и общ. ред. Владислав Иванов. М.: ГИТИС, 1996, вып. 1.
14. Козинцева, Валентина, и Яков Бутовский. “Манифест эксцентрического театра”. *Киноведческие записки*, no. 7 (1990): 73–4.
15. Изволов, Николай. “ФЭКС и ‘Красная газета’”. *Киноведческие записки*, no. 7 (1990): 176–81.
16. Туберовский, Михаил. “Рассказы петербургского гимназиста”. В изд. *Люди и судьбы на рубеже веков: Воспоминания. Дневники. Письма. 1895–1925*, отв. сост. Виталия Ярошецкая. СПб.: Лики России, 2000.
17. *Еженедельник Петроградских государственных академических театров*, no. 3 (1922): 51–2.
18. Булгакова, Оксана. “Бульвардизация авангарда — феномен ФЭКС”. *Киноведческие записки*, no. 7 (1990): 27–47.
19. Крыжицкий, Георгий. *Аблесимов и Руссо*. Пг.: Изд-во Акад. наук, 1917–1918.
20. Крыжицкий, Георгий. *Из литературной истории од Ломоносова*. Пг.: Изд-во Акад. наук, 1918.
21. Лопе-де-Руэда. *Две интермедии*. Пер. с исп. и вступ. ст. Г. Крыжицкого. Одесса: [б. и.], 1921.
22. Крыжицкий, Георгий. “Актер трех измерений”. *Лава*, no. 2 (1920).
23. Крыжицкий, Георгий. *Театр духа и плоти*. Одесса: [б. и.], 1921.
24. Крыжицкий, Георгий. “Философский балаган”. *Театр труда*, no. 5 (1921): 11–4.
25. Вертов, Дзига. *Из наследия*. 2 тома. М.: Эйзенштейн-центр, 2008, т. 2.
26. Крыжицкий, Георгий. *Философский балаган. Театр наоборот*. Пг.: Третья стража, 1922.
27. *Летопись Дома литераторов*, no. 6 (1921).
28. Евреинов, Николай. *Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в ее возникновении. Фольклорный очерк*. Пг.: Петрополис, 1921.
29. Хили, Дан. *Гомосексуальное\* влечение в революционной России: регулирование сексуально-гендерного диссидентства*, науч. ред. Л. Бессмертных, Ю. Михайлов, пер. с англ. Т. Логачевой, В. Новикова. М.: Ладомир, 2008.

<sup>17</sup> Критические статьи Козинцева и Трауберга, публиковавшиеся под коллективным псевдонимом КаТэ, появились в печати после распада объединения.

\* Движение ЛГБТ признано экстремистской организацией в Российской Федерации.

30. Козинцева, Валентина, ред. *Переписка Г. М. Козинцева. 1922–1973 гг.* М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998.
31. Трауберг, Леонид. “Рассказы о глубокой юности”. *Наука и жизнь*, no. 12 (1967): 106–12.
32. Крыжицкий, Георгий. “Внешторг на Эйфелевой башне”. *Музыка и театр*, no. 23 (1923): 5–6.
33. Недоброво, Владимир. *ФЭКС. Григорий Козинцов. Леонид Трауберг.* М.; Л.: Кинотеапечать, 1928.

## Источники

- I. *Архивное управление ФСБ РФ по Санкт-Петербургу и Ленинградской области. Д. П-82888. Т. 7. Л. 59.*

Статья поступила в редакцию 6 июня 2022 г.;  
рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Контактная информация:

Пронин Александр Алексеевич — д-р филол. наук, доц.; [prozin@mail.ru](mailto:prozin@mail.ru)

Святославский Алексей Владимирович — д-р культурологии, проф.; [pokrov1988@gmail.com](mailto:pokrov1988@gmail.com)

## Georgy Kryzhitsky as Co-founder and Theorist of the FEKS (on the Centenary of the Creative Association)\*

A. A. Pronin<sup>1</sup>, A. V. Svyatoslavsky<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Eurasian National University,  
2, ul. Satpayeva, Astana, 010008, Republic of Kazakhstan

<sup>2</sup> Moscow Pedagogical State University,  
1, Malaya Pirogovskaya ul., Moscow, 119991, Russian Federation

**For citation:** Pronin, Alexander, and Alexey Svyatoslavsky. “Georgy Kryzhitsky as Co-founder and Theorist of the FEKS (on the Centenary of the Creative Association)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 1 (2024): 60–77. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.104> (In Russian)

The article raises the question of the role of George Kryzhitsky in the formation of the theoretical platform and the creation of the theater workshop of FEKS (“Factory of the Eccentric Actor”). For the first time in scientific practice, a comparative analysis of Kryzhitsky’s publications of 1921–1922 is undertaken: “The Theater of the Spirit of the Flesh”, “Philosophical Farce”, “Philosophical Farce. Theater on the contrary”, “Excitement” in the collection “Eccentricity — as a single corpus of theoretical texts. The basic aesthetic categories based on the principles of ancient philosophy and theater, and the dynamics of his concept of a new theater are revealed; the significance of the theoretical constructions of Kryzhitsky in the formation of the ideological and artistic principles of the eccentric theater, stated in the “Manifesto of the Eccentric Theater” (1921) and in the collection “Eccentricity” (1922). Based on the analysis of texts and historical and biographical information, the hypothesis of the influence of Kryzhitsky as the “only adult” of the FEKS on the creative worldview of his young associates (G. Kozintsev, L. Trauberg, S. Yutkevich) in the southern period of their acquaintance (1918–1920), as well as about the key role of Kryzhitsky in the Petrograd process of formation of the creative collective in late 1921 — early 1922. The split of the original core of the FEKS and further history of the relationship between Kryzhitsky and Kozintsev, Trauberg and Yutkevich, who pursued movie making, are also considered through the prism of theory — as a result of the revealed differences in the assessment of

---

\* The study was funded by the Russian Science Foundation grant no. 23-18-01007 “Socialist Realism: Between Classics and Avant-garde, Myth and Reality, Officialdom and Opposition”, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>, at the Russian Christian Humanities Academy named after F. M. Dostoevsky.



the communicative side of the creative process. The article claims that Kryzhitsky remained faithful to a “live” stage performance with a real audience, which embodies a “unified sense of theater”, and his former associates chose a virtual screen action for self-expression, that is a fundamentally different medium.

*Keywords:* Russian avant-garde, eccentricity, theater, FEKS, Georgy Kryzhitsky, manifesto, author, Petrograd.

## References

1. Jemiro. “Who needs it?”. *Zhizn' iskusstva*, no. 675 (1921): 5. (In Russian)
2. Meyerhold, Vsevolod. *Articles, letters, speeches, conversations: 1917–1939*. 2 pts. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968, pt. 2. (In Russian)
3. Annenkov, Iurii. *A diary of my meetings. The cycle of tragedies*. 2 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1991, vol. 2. (In Russian)
4. Krusanov, Andrei. *Russian Avant-garde: 1907–1932. Historical overview*. 3 vols. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2003, vol. 2(1). (In Russian)
5. Radlov, Sergei. “‘Love and Gold’ (for the premiere of the Folk Comedy Theater)”. *Zhizn' iskusstva*, no. 661–662 (1921): 1. (In Russian)
6. Kuznecov, E. “‘Love and Gold’ (The Folk Comedy Theater)”. *Zhizn' iskusstva*, no. 669–671 (1921): 1. (In Russian)
7. Kozincev, Grigorii. *Deep screen. Collected works*. 5 vols. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1983, vol. 3. (In Russian)
8. Radlov, Sergei. “For the fifth anniversary of the state theaters”. *Zhizn' iskusstva*, no. 8 (1923): 9. (In Russian)
9. Kryzhickii, Georgii. *The roads are theatrical*. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1976. (In Russian)
10. Men'shikov, Mihail. “An evil force”. *Novoe vremia*, no. 12597 (1911): 3. (In Russian)
11. Butovskii, Jakov, and Valentina Kozinceva. *From the farce to Shakespeare. Chronicle of theatrical activity of G. Kozintsev*. St Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2002. (In Russian)
12. Kryzhickii, Georgii. *Director's portraits*. Moscow: Teakinopechat' Publ., 1928. (In Russian)
13. Nusinova, Natal'ja. “‘Vneshtorg on the Eiffel Tower’. Commentary on the performance of FEX through the texts of the era and evidence”. In *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, comp. and ed. by Vladislav Ivanov. Moscow: Gitis Publ., 1996, iss. 1. (In Russian)
14. Kozinceva, Valentina, and Jakov Butovskii. “Manifesto of the eccentric theater”. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 7 (1990): 73–4. (In Russian)
15. Izvolov, Nikolai. “FEX and ‘Krasnaya Gazeta’”. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 7 (1990): 176–81. (In Russian)
16. Tuberovskii, Mihail. “Stories of a St. Petersburg high school student”. In *Liudi i sud'by na rubezhe vekov: Vospominaniia. Dnevnik. Pis'ma. 1895–1925*, comp. by Vitaliia Jarosheckaia. St Petersburg: Liki Rossii Publ., 2000. (In Russian)
17. *Weekly of Petrograd State Academic Theaters*, no. 3 (1922): 51–2. (In Russian)
18. Bulgakova, Oksana. “The bulwardization of the avant-garde is a phenomenon of the FEKS”. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 7 (1990): 27–47. (In Russian)
19. Kryzhitskii, Georgii. *Ablesimov and Rousseau*. Petrograd: Izdatel'stvo Akademii nauk Publ., 1917–1918. (In Russian)
20. Kryzhitskii, Georgii. *From the literary history of od Lomonosov*. Petrograd: Izdatel'stvo Akademii nauk Publ., 1918. (In Russian)
21. Lope de Rueda. *Two interludes*. Transl. from Spanish and introd. art. by G. Kryzhitskii. Odessa: [s. n.], 1921. (In Russian)
22. Kryzhitskii, Georgii. “An actor of three dimensions”. *Lava*, no. 2 (1920). (In Russian)
23. Kryzhitskii, Georgii. *The theater of spirit and flesh*. Odessa: [s. n.], 1921. (In Russian)
24. Kryzhickii, Georgii. “A philosophical farce”. *Teatruda*, no. 5 (1921): 11–4. (In Russian)
25. Vertov, Dziga. “From the heritage”. 2 vols. Moscow: Eizenshtein-tsentr Publ., 2008, vol. 2. (In Russian)

26. Kryzhickii, Georgii. *A philosophical farce. The theater is the opposite*. Petrograd: Tre'tia strazha Publ., 1922. (In Russian)
27. *The Chronicle of the House of Writers*, no. 6 (1921). (In Russian)
28. Evreinov, Nikolai. *The origin of drama. Primitive tragedy and the role of the goat in its origin. Folklore essay*. Petrograd: Petropolis Publ., 1921. (In Russian)
29. Hili, Dan. *Homosexual\* Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*. Rus. ed. Eds L. Bessmertnyh, Iu. Mihajlov, transl. by T. Logacheva and V. Novikov. Moscow: Ladomir Publ., 2008. (In Russian)
30. Kozinceva, Valentina, ed. *Correspondence of G. M. Kozintsev. 1922–1973*. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1998. (In Russian)
31. Trauberg, Leonid. "Stories about deep youth". *Nauka i zhizn'*, no. 12 (1967): 106–12. (In Russian)
32. Kryzhickii, Georgii. "Vneshtorg on the Eiffel Tower". *Muzyka i teatr*, no. 23 (1923): 5–6. (In Russian)
33. Nedobrovo, Vladimir. *FEKS. Grigorii Kozintsov. Leonid Trauberg*. Moscow; Leningrad: Kinoteapechat' Publ., 1928. (In Russian)

## Sources

- I. *Arkhivnoe upravlenie FSB RF po Sankt-Peterburgu i Leningradskoi oblasti. D. P-82888. T. 7. L. 59 [Archive Department of the FSB of the Russian Federation in St Petersburg and Leningrad Oblast. Stock P-82888. Vol. 7. Sheet 59]*. (In Russian)

Received: June 6, 2022  
Accepted: November 3, 2023

### Authors' information:

*Alexander A. Pronin* — Dr. Sci. in Philology, Associate Professor; prozin@mail.ru  
*Alexey V. Svyatoslavsky* — Dr. Sci. in Culturology, Professor; pokrov1988@gmail.com

---

\* LGBT is recognized as an extremist organization in Russian Federation.