

УДК 008

Ю.Б.Лисакова

**РОЛЬ ТРАДИЦИЙ СТАРИННОГО ТЕАТРА
В СОЗДАНИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТЕОРИИ Н.Н.ЕВРЕИНОВА**

The article is dedicated to the original philosophical conception of the theatrical life, put forward in the beginning of the XX century by the playwright and theatre figure N.N. Evreinov as a result of reexamination of the theatrical traditions of the past. The author considers the artistic principles of the "Starinny theatre" founded by Evreinov in 1907 that illustrated his philosophical conception.

Главной целью сценического искусства вплоть до конца XIX в. считалось создание некоего иллюзорного мира, внешне уподобленного реальному. Репертуар театра часто отвечал пошлости окружающей жизни. К концу XIX в. вопрос ставился так: «быть или не быть» театру, — и для того, чтобы «быть», театр должен был найти новые сферы влияния, угадать свое новое призвание. Концепция сотворения реальности по законам эстетики, выдвинутая Ф.Ницше и О.Уайльдом, легла в основу символистской идеи «жизнетворчества». Символисты считали, что искусство способно стать религией и преобразить жизнь, выполняя религиозно-заклинательную функцию. «Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которой оно перестает быть только искусством; оно становится новой жизнью и

религией свободного человечества», — писал А.Белый [1]. Творчество мыслилось символическими «вечнодвигательным» жизненным началом. Творя искусство, художник создавал высшую реальность, в которой выражалась его творческая воля. Именно на рубеже XIX–XX вв. театр резко вырвался за пределы своей сугубо культурной ниши в жизнь, которая неожиданно приобрела ярко выраженный постановочный характер. Оказалось, что не только театр моделирует реальность, но и саму реальность можно моделировать по законам театра. Наличие игры и театральности в художественной жизни этого периода можно рассматривать как неотъемлемую часть стилового развития культуры.

Факт активной театрализации самой художественной жизни не мог не отразиться на театральных концепциях эпохи. Одни понимали театр как «арену действенного развития идеи», другие — как «платформу синтетического слияния искусств», третьи — как «пространственную форму удовлетворения оргийной потребности» и т.д. [2]. От отрицания натуралистического иллюстративного искусства создатели «нового театра» легко перешли к священнодействию и мистическому опыту на сцене. Наиболее радикальные взгляды в области теории драмы принадлежали Вячеславу Иванову, мечтавшему о соборном действе. Идея «соборного театра» — это идея русских дионисий, в которые должно было вылиться стихийное брожение народа. Учение о драме А.Белого вытекает из его эстетической концепции, ставящей целью пересоздание жизни. Жизнь, считает Белый, необходимо подчинить творчеству, а в драме, как в универсальной формуле жизни, заложено начало такого творчества. Религиозно-мистические идеи символистов воплощались в стилизованных постановках, а мистерияльный театр оставался, в сущности, теоретической декларацией.

В начале XX в. М.Метерлинком были сформулированы принципы «статичного театра», которые реализовывались во Франции П.Фором и О.М.Люнье-По, а в России разрабатывались В.Мейерхольдом. Для постановок «статичного театра» были характерны диалоги «второго порядка», паузы, минимум действия на сцене и т.д., что должно было обнаружить проявления скрытой сущностной реальности. Мейерхольд с 1904 г. последовательно обращался к старинным театральным формам, но методом его была не реставрация, а техника условных постановок. Он воссоздавал элементы мистерии и использовал их в постановках спектаклей средних веков. Эстетика его театра строилась на фольклорной основе (древней модели, которая существовала во всех пластах искусства во все времена). Древние формы присутствовали у Мейерхольда в современном спектакле, элементы модерна и конструктивизма сочетались с архаическими формами мистерияльно-карнавального театра. В своих постановках он обращался больше не к художественному чувству зрителей, а к архетипическому. Символистские искания Мейерхольда нашли завершение в спектакле «Жизнь человека», поставленном в феврале 1907 г. в Театре В.Ф.Комиссаржевской.

На фоне этих символистских поисков театра известный драматург и театральный деятель Николай Николаевич Евреинов выдвигает свою идею «театральности». Сторонники «условного» театра во главе с Мейерхольдом считали, что главная задача нового сценического искусства состоит «в раскрытии перед зрителем тайны, в выявлении внутреннего диалога» [3]. А это, по мнению Евреинова, означает навязывание свободному искусству «предмета выражения». И если при этом будет игнорироваться театральность выражения предмета, то «как бы он ни был прекрасен, не спасти ему зрительного зала от скуки» [4]. Неприемлем для Евреинова и символизм. Его не устраивает отсутствие внешней выразительности и насыщенности событиями в символистских постановках, оставляющих зрителя безучастным. В противоположность чистому реализму и чистому символизму Евреинов выдвигает новое направление, имеющее целью творчество «чисто театральных ценностей» и названное им «сценический реализм». Сущность его состоит в том, что он, исходя из творческой фантазии, заменяет точность исторической действительности ее обманной видимостью, требующей доверчивого к себе отношения. «Бумажная корона на гордой голове достаточно властно импонирует моей воле видеть перед собой короля!» [5].

Евреинов противопоставляет принцип театральности уайльдовскому принципу эстетизма. Он утверждает, что развитие чувства театральности в эволюции человеческого духа

постоянно предшествует развитию эстетического чувства. В истории культуры, считает Евреинов, именно театральность была своего рода пред-искусством. При этом он ссылается на наличие зачатков театральности у животных, для которых эстетическое чувство недоступно. Театральность Евреинова противопоставляет созданию произведения искусства: «...что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иной целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения...» [6].

В символизме хорошо известно противопоставление двух реальностей: мира повседневностей и мира сущностей. Театральность представляет собой особую реальность, независимую от законов обыденности, реальность со своей логикой и своей моралью, основанная на инстинкте театрализации жизни. В этой реальности происходит разрушение эстетизма по законам театальной природы человека. «Художественно-красивое не есть непременно театально-красивое <...> Художественно-безобразное театально-прекрасно, когда сценическая правда требует причинения боли моему эстетическому чувству» [7]. Евреинов чувствовал «органическую» необходимость творить другую жизнь, при этом совершенно не важно, красива она или нет. Маска очаровательна даже тогда, когда она неэстетична и плохо сделана, потому что в ней несмотря на ее неподвижность уже есть *действие* — «вознесение... смеющегося «я» над скукой обязательной «небесной красоты» [8], т.е. представление, театр. Убедительность театральности, таким образом, обуславливается не качеством художественных средств, а пафосом преображения. Театральное искусство не нуждается в эстетизации.

В 1907 г. Н.Н.Евреинов вместе с Н.В.Дризенем и М.Н.Бурнашевым создает «Старинный театр», просуществовавший один сезон 1907-1908 гг. и открывавшийся повторно еще раз в 1910-1911 гг. Задачей этого театра являлась реконструкция сценических представлений прошедших веков. В своих спектаклях руководители театра хотели отобразить не только историю драматургии, но и эволюцию театра как зрелища: показывали, как ставились и разыгрывались пьесы, каким был зритель соответствующей эпохи, как смотрел он пьесе и как на нее реагировал. Спектакли «Старинного театра» составили целую «эпоху возрождения» в русской театальной истории» [9]. Во всех постановках применялся прием «театра в театре» — на сцене реконструировались не только средневековые представления, но и зрительское восприятие той эпохи. Принцип «театра в театре» отдалял актера от современного зрителя, а рампа играла роль музейного стекла. Этим приемом подчеркивалась не только «историчность», но и противоположность той «соборности», о которой мечтали символисты. Журнал «Студия» писал в 1911 г. (№ 20): «Неизбежная при таких условиях стилизация проведена режиссурой «Старинного театра» так бережно, умело и с таким тактом, что, на наш взгляд, могла бы до некоторой степени примирить сторонников сценической «оргии», с одной стороны, и сценического «натурализма», — с другой».

Зачатки всякого искусства, считает Евреинов, нужно видеть в чувстве театральности, в «мании преображения». «Прежде всего татуировка, пронизывание кожи, хрящей и зубов для продевания или вставления перьев, колец, кусков кристалла, металла или дерева (pelele); выбивание резцов, вырывание волос, уродование формы черепа или ног, — что это, как не мания преображения, т.е. театральность чистой пробы!» [10]. Инстинкт театральности живет в человеке наряду с другими природными инстинктами. В 1912 г. эти положения Евреинов формулирует в своей книге «Театр как таковой». Театр возникает исключительно ради максимального удовлетворения театральности, считает он. Объяснение возникновения театра религиозным культом является «совершенно отсталым», так как любой этнограф может указать на десятки племен, совершенно не знакомых с понятием «Бог», но имеющих в своем жизненном укладе признаки, характеризующиеся как «театральность» [11]. Театральность, считает Евреинов, существовала и ценилась с незапамятных времен. Если проследить пути сценического творчества, обращая внимание как на вечное в нем, так и на слу-

чайное, то можно заметить, что при ничтожном содержании самые примитивные пьесы воспринимаются с интересом в той театральной форме, в которой они обычно разыгрывались [12]. Именно театральность обуславливает на сцене творчество новых форм жизни в отличие от бытового или символического ее дублирования, а творчество новых ценностей и является задачей искусства.

Первоначально в «Старинном театре» задумывалось устроить пять вечеров: греческий и римский театр, средневековый театр, театр эпохи Возрождения, театр Шекспира, театр Мольера. Так как появление театра Мольера хронологически совпадает со временем появления театра на Руси, то затем должен был следовать естественный переход к отечественному театру. Но осуществить организаторам «Старинного театра» удалось только два цикла постановок.

Первый цикл (сезон 1907-1908 гг.) состоял из спектаклей средневекового театра.

Первый вечер: мистерия «Три волхва» по тексту, относящемуся ко второй половине XI в.; миракль «Действо о Теофиле» («Le miracle de Théophile») писателя XIII в. Рютбефа; пастурель Адама де ла Галь «Лицедейство о Робэне и Марион» («Le jeu de Robin et de Marion»); фарс неизвестного автора «О чане» («La couvette»).

Второй вечер: два фарса — моралитэ «Нынешние братья» и драматическая сюита «Уличный театр», сочиненная самим Н.Евреиновым.

Второй цикл (сезон 1910-1911 гг.) представлял собой серию реставраций испанского театра XVI-XVII вв.

Первый вечер: пьеса Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

Второй вечер: пролог комедии Лопе де Вега «Великий князь московский» и комедия Тирсо де Молина «Благочестивая Марта, или Влюбленная святоша».

Третий вечер: «Чистилище св. Патрика» Кальдерона.

В работе «Метод художественной реконструкции театральных постановок» Евреинов пишет, что театральное произведение имеет определенную ценность не только как образец искусства, но и как показатель культуры — духовной и материальной в одинаковой степени, — культуры той эпохи, которую «с естественной неизбежностью» отображает любое театральное произведение [13]. Сценический спектакль знакомит нас со вкусом зрителей, с культурным уровнем народа в ту или иную эпоху, с идеологией, свойственной большинству зрителей, взглядами и нравами, настроениями и пристрастиями, предрассудками и устремлениями, доминирующими в обществе. Перед зрителями нашей эпохи, попавшими в старинный театр, раскрываются не только искусство актера, но и достижения живописи того времени (декорации), музыки, литературы, хореографии и т.д. Произведения искусства минувших эпох обладают безотносительной и самодовлеющей ценностью. Театральные произведения, считает Евреинов, должны охраняться так же бережно, как и другие памятники старины, хранящиеся в музеях. В понятие «театральное произведение» входят не только текст, сценография и проч., но и само театральное действо, которое обуславливает, в свою очередь, спектакль определенного стиля, художественного содержания и значения. Зритель должен и желает видеть на сцене не современные декоративно-художественные вариации, а произведение, поставленное в соответствии с условиями, современными автору.

Целью создания «Старинного театра» было показать кроме всего прочего и то, как эволюционировал и проявлялся принцип театральности, положенный в основу древних постановок. Для этого нужно было восстановить внешнюю «оболочку старины» и попытаться как можно точнее реставрировать игру актера.

Актера XII, XIII вв. можно было представить себе только по ремаркам и советам, которые изредка встречаются в пьесах того времени. Принцип театральности, лежавший в основе игры средневековых артистов, обуславливал наивность, непосредственность и примитивность актерской техники. Евреинов приводит характерную выдержку из «Действа об Адаме» неизвестного автора: «Адам должен быть одет в красную тунуку, Ева — в белую женскую одежду и в белый шелковый плащ. Оба должны находиться перед фигурой (Богом), человек, однако, ближе, с серьезным лицом, женщина немного менее строга. И пусть

человек хорошо будет научен давать реплики и не будет ни слишком быстр, ни слишком медлен в ответах. И пусть это относится не только к нему, но пусть все исполнители умеют искусно декламировать и делают всегда жесты, приноровленные к тому, что сказано» [14].

Исполнители понимали каждый воплощаемый ими тип определенно простым, не считаясь ни с какой сложностью характера. Если действующее лицо — злодей, то злодей во всем «без остатка»: в исполнении средневековых актеров он «страшен до смерти, рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы» и т.д. [15]. Изображение же смешного человека снабжалось всеми атрибутами клоунады, в роли выделялись одни только «забавные частности». Эти частности они подчеркивали так, что ни у кого не оставалось сомнения, что именно эти частности считаются исполнителями чрезвычайно важными. Евреинов сравнивает такое исполнение с детским творчеством, в основе которого лежит тот же принцип театральности: «Вы видели, как дети рисуют воина, напр.? — лицо, туловище, все это без отделки, зато каждый зубчик у шпор вырисован тщательно; если это «важный барин», то он при трости, а не трость при нем» и т.д. [16]. «Реставрация актера — самый трудный момент «Старинного театра», — писала газета «Раннее утро» в 1911 г., — искусство сцены — искусство подвижных, мгновенных форм. Возникнет маска, поза, жест, — чувство и пропало, претворилось, заменилось другим и проглочено вечностью».

Организаторы предполагали превратить «Старинный театр» в постоянное предприятие и ставить пьесы не только «старинного, но и вообще старого репертуара. При помощи реставрации былых форм и средств они надеялись представить историко-бытовой комментарий к произведениям старины, который хоть и не давал эмоционального восприятия шедевров драматической литературы былых времен, но облегчал понимание того, как они возникали и складывались, как воплощались на сцене и воспринимались.

Мнения зрителей и критики были неоднозначными, так как многие не поняли и не приняли еврейновский принцип реставрации. Театральные рецензенты писали: «В постановках «Старинного театра» главный смысл в реставрации всех элементов реставрируемого. Подразумевается, что реставрируется и самое исполнение. Но, конечно, относиться к нему с точки зрения современных требований нелепо. Безусловно, что реставрировать в буквальном смысле игру актеров XVII века немислимо». «...Руководители «Старинного театра» упустили из виду, что восстанавливая бытовые условия театральных представлений старины, они не могут заставить современную публику отрешиться от самой себя и перевоплотиться в зрителей XVI века подобно тому, как артисты перевоплощаются или стараются перевоплотиться в старинных актеров... современная публика не может заражаться теми средствами сценического исполнения, которые были нормальными, естественными для аудитории XVI века. Она способна понять и почувствовать общечеловеческое содержание произведений былого искусства только при условии — передавать их понятным языком» (Студия. 1911. № 11.).

Убедившись в действенности закона театральности на подмостках, Евреинов пытается обосновать закономерность проявления принципов театральности и в жизни. В работе «Театр для себя» (1914-1916 гг.) он развивает идею театрокрации, т.е. господства Театра над человеком, как «закона общеобязательного творческого преображения воспринимаемого нами мира». Закон театрокрации, по мнению Евреинова, можно сравнить с законом развития религиозного сознания. Теократическое осмысление жизни невозможно без театрократического, «сопутствующего пробуждению воли к театру». Большая часть человеческой жизни проходит под знаком Театра, убежден Евреинов, и таким образом народонаселение планеты имеет на самом деле театрократическое правление. Проявление театрокрации он видит в науке, философии, медицине, публицистике, литературе и поэзии. Только те науки «говорят властно уму и сердцу», в которых «много театра». Даже добродетели, считает Евреинов, нуждаются в сценичности для того, чтобы стать привлекательными. Театральное преображение, по Евреинову, — это «бесконечно сложный, столетиями вырабатывавшийся обрядовый уклад народной жизни». Только в силу преображения жизни человеком она получает для него смысл и становится его жизнью. Евреинов разви-

вает мысль о некой режиссуре, которой следуют все от рождения до смерти, начиная с исполнения принятой на себя роли и кончая устройством всей своей жизни. Воля человека к театру заложена природой, и в этом Евреинов видит «следование человеком примеру божества». Каждый ребенок рождается с обязанностью самому сотворить свой мир. Каждая минута нашей жизни — театр. «Главное — не быть самим собой! — вот театральный императив человеческой души» [17].

Таким образом, принцип прекрасного творческого вымысла, утверждаемый О.Уайльдом, для Евреинова — самоцель, инстинктивное человеческое стремление, первобытная потребность к преобразению самого себя и всего мира. Он не просто служит украшению мира и творению жизни как произведения искусства. Это «коренной и первородный инстинкт театральности», всеобщая жизненно-творческая основа.

-
1. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т.2. М., 1994. С.238.
 2. Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.-СПб., 2002. 534 с.
 3. Евреинов Н.Н. Апология театральности // Там же. С.41.
 4. Там же.
 5. Евреинов Н.Н. Театрализация жизни // Там же. С.45.
 6. Там же. С.44.
 7. Евреинов Н.Н. Театральные инвенции. // Там же. С.45.
 8. Евреинов Н.Н. Театрализация жизни // Там же. С.44.
 9. Каменский В.В. Книга о Евреинове. Пг., 1917. С.12.
 10. Евреинов Н.Н. Театрализация жизни // Евреинов Н.Н. Демон театральности. С.47.
 11. Там же. С.46.
 12. Евреинов Н.Н. Апология театральности // Там же. С.41.
 13. Евреинов Н.Н. Театральные новации. Пг., 1922. С.79.
 14. Евреинов Н.Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедей. Последние проблемы театра. Пг., 1915. С.71.
 15. Там же. С.74.
 16. Там же. С.75.
 17. Евреинов Н.Н. Театр для себя // Евреинов Н.Н. Демон театральности. С.156.