



УДК 821.161.1.09«1992/...»  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

## ИГРА ВО ИМЯ ИГРЫ В ТЕАТРАЛЬНО-ГЕДОНИСТИЧЕСКОЙ УТОПИИ Н.Н. ЕВРЕИНОВА

О.А. Павлова

В статье проанализирована модель театральной утопии Н.Н. Евреинова. Выявлены и системно охарактеризованы два уровня ее реализации – художественное творчество Евреинова-драматурга и деятельность Евреинова-режиссера в «Старинном театре». Социокультурная модель еврейновской утопии рассмотрена в парадигме карнавальной культуры кабаре, при этом акцентированы ее эскапистский и мифотворческий аспекты.

*Ключевые слова:* утопия, социокультурный миф, ремифологизация, манипуляция сознанием, гедонизм, эскапизм.

Тип творческой личности Н.Н. Евреинова невозможно осмыслить вне парадигмы русского Ренессанса, актуального для панутопической культуры Серебряного века, выдвинувшей поведенческую модель разносторонне развитого человека-артиста. Дипломированный юрист и философ, увлекающийся живописью и музыкой, Евреинов был драматургом, художником, иллюстратором, режиссером, музыкантом, историком и теоретиком театра. Теорией театральности Евреинов предвосхитил игровые концепции культуры Й. Хейзинги, Г. Гессе, Э. Тоффлера, оказав влияние на формирование театральных теорий и экспериментов Л. Пиранделло, Б. Брехта, М. Шпакевича, К. Баровского и др.

На рубеже XIX–XX веков Евреинов проявил себя не только как профессиональный деятель театра, но и как активный участник жизни артистических кабаре «Бродячая собака» (1911–1915) и «Привал комедиантов» (1916–1917). Жизнь кабаре, варьете, кафешантанов в определенной степени имела «сектантский оттенок» [2, с. 123], так как, будучи ориентированной на людей искусства, развивалась «за закрытыми дверями артистических подвалов», что «сильнее интриговало» обывателей [10, с. 31]. Но эта жизнь была более

демократична в сравнении с замкнутым бытием салонов и кружков духовно-интеллектуальной элиты Серебряного века, все более ассимилировавшейся, в том числе и в мире кабаре. В связи с этим можно утверждать, что появление теории «театральности» Евреинова было обусловлено начавшимся формированием массовой культуры. В варьете происходило «омассовление» искусства, его снижение нередко до уровня пошлости, тривиальности и даже непристойности. Мир кабаре в таком его «измерении» обличил Евреинов в одноактной пьесе «Школа этуалей», дав в ней пародию на модную в начале XX века «школу» кафешантанных «звезд».

«Пародия-гротеск» «Школа этуалей» была написана в 1911 году и тогда же поставлена в театре «Кривое зеркало». Гротескные образы директора и учительницы «Шансонетной школы» являются шаржами на дельцов от искусства. В комических репликах наставницы парадоксально соединены примитивные режиссерские указания, дидактика настоятельница монастыря и народническая патетика: «Где ваша фразировка, безбожницы?»; «Бесстыжие! Я даже про вавилонскую блудницу коснулась!»; «Господи, да ведь вы же знаете, как я свято отношусь к своему делу» [6, с. 115, 116, 121]. Гротескно-фарсовый образ директора строится на оксюморонном соединении ценностей внешнего (социальная роль) и «внутреннего» человека. «Внешняя»

модель поведения predetermined романтическим амплу «жреца искусства», фальшивое «исполнение» которого оттеняет истинные намерения этого похотливого барышника. Евреинов постоянно подчеркивает несоответствие двух планов образа директора. Поэтому, с одной стороны, его монологи изобилуют фразами о «детализировке фразировки интонации припева» и «большой школе, серьезной работе, непоколебимых принципах», а с другой – рассказами о том, как «при успехе этуаль наживет миллиарды» [6, с. 118, 120, 117, 121, 116]. Меркантильное отношение к театру олицетворяет также управляющий кабаре – «толстенный, хитрый целовальник с претензией на европеизм» [там же, с. 123, 119–120]. Утилитарно-меркантильное отношение к сценическому творчеству демонстрирует репертуар варьете. Сатирически высмеивая художественные вкусы начала XX века, Евреинов дает лаконичные описания излюбленных жанров кабаре. В их числе «живые картины», «цыганские романсы», «танец апашей», основанный на «экспрессии развязности, перешедшей через рампу» и «садизме». Упомянуты многочисленные женские амплу: «шансонетки, лирической певицы, трансформаторши, босячки, эксцентрической танцовщицы, испанки... жанр Дункан» [там же, с. 121, 119].

«Когда я говорю “театр”, – писал Евреинов в “Театре для себя”, – я меньше всего думаю о вашем театре, официальном и платном... Когда вы говорите “любовь”, вы же не имеете в виду прежде всего публичный дом!» [5, т. I, с. 38]. В противопоставлении театра как учреждения и театра как «режиссуры жизни» очевидно ценностное противостояние социального и индивидуального, шаблонно-типового и уникального, принудительно-данного и свободного, ярко выраженное на метафорическом уровне через оппозицию «любовь ↔ публичный дом». Модель варьете в «Школе этуалей» буквально реализует эту метафору театра как «публичного дома», ибо здесь, потакая вкусам дельцов, торгуют не только искусством, но и людьми, обучая малограмотных женщин не столько актерскому мастерству, сколько «тайнствам» «жриц любви».

Атмосферой кабаре была порождена театральная утопия Евреинова, основывающаяся на идее «театральности» как инстинкта.

Как отметил М.М. Бонч-Томашевский, кабаре являло собой новый тип театрального действия, так как было «первым местом, где принцип сценической рампы был заменен принципом атмосферы зрелища, разлитого во всем зрительном зале». Властвующая в кабаре «импровизация впервые впускала публику за кулисы творчества, давая ей возможность присутствовать при рождении художественного произведения» [1, с. 21, 25]. К этому необходимо добавить, что «главным и бесконечно соблазнительным зрелищем» в кабаре были люди искусства, причем «вне своей профессиональной роли, в своей роли бытовой» как «завсегда и с хозяйским статусом» [8, с. 14]. Итак, властвующая в кабаре атмосфера карнавального мироощущения, возникшая во многом благодаря игровой стихии стилизации, пародии, «размытой» условности и ситуации сотворчества актеров и зрителей, не в последнюю очередь predetermined появление театральной утопии Евреинова.

В творчестве Евреинова модель театральной утопии была сформирована еще в 1900-е годы и впоследствии не претерпевала существенных изменений. Но прежде чем найти отражение в теоретических работах, давших наиболее системное, логическое и целостное ее изложение, утопия воплотилась первоначально в художественной модели драмы «Красивый деспот» (1906). Евреинов всегда высоко ценил эту пьесу, правомерно считая ее наиболее ранней формой вербализации своей теории «театральности». В 1917 году, после выхода в свет третьего тома «Театра для себя», он, с достоинством отметив, что «англичане... включили “Красивого деспота” в драматический сборник лучших русских авторов», тотчас же аттестовал свою пьесу как «первый луч искусства “театра для себя”» [5, т. III, с. 176]. В 1922 году он, упоминая эту пьесу в связи с воспоминаниями о полемике с К.С. Станиславским, подчеркивал, что в ней «пропел гимн фразе и позе еще в 1906 году» [6, с. 21–22]. Следовательно, драма «Красивый деспот» декларативно связывалась Евреиновым по меньшей мере с двумя аспектами полисемантической категории «театральности», ставшей основой его театральной утопии. Во-первых, театральностью как инстинктом, явившемся способом игровой «терапев-

тической» адаптации для жизни в прагматичном, скучно-сером предсказуемом мире (согласно еврейновской терминологии, это «театр для себя»). Во-вторых, театральностью как совокупностью художественных принципов и приемов («фраз» и «поз») «условного театра», противопоставляемого «жизненному» МХТ Станиславского.

И в заглавии («Красивый *деспот*»), и в одной из сюжетных коллизий пьесы, отчасти базирующейся на садомазохистском комплексе (женщины начала XX века сознательно, во имя наслаждений, меняют свою свободу на роль «рабынь барина», с которыми он волен делать все, что ему заблагорассудится), – содержится важнейший аспект еврейновской категории театральности. Это рассмотрение актерства через призму внушения, создаваемого гипнозом мифологической маски «пророка», «жреца», «бога», надеваемой лицедеем в жизни. В результате лицедей становится харизматическим лидером, а «театральность» как «инстинкт преображения» обретает черты манипулятивной утопии. Согласно Евреינוву, гипнотическому воздействию наиболее подвержены женщины, и усиливается оно «подобностью» религиозного и полового «чувства», возникая на почве их садомазохистского извращения. Такой ракурс видения «актера в жизни» станет одним из основополагающих в его работах «Тайна Распутина» и «Pro scena sua». Однако и в «Красивом деспоте» власть героя над героинями зиждется на их преклонении перед ним. Они считают его «богом» не только потому, что он талантливый «режиссер жизни», но прежде всего оттого, что он властный мужчина, «стесняющийся с ними все меньше и меньше» [3, с. 329, 349]. Итак, могущество «красивого деспота» создается как его мастерством талантливого лицедея и «режиссера жизни», так и харизмой властного красивого мужчины.

У нас не вызывает сомнений литературное происхождение сюжета «Красивого деспота» (1906), ибо слишком очевидна интертекстуальная игра с написанным в 1884 году романом Ж.-К. Гюисманса «Наоборот», ставшим метатекстом декаданса. Содержание романа сводится к описанию эстетских чудачеств Дез'Эссента. Он – циник и аморалист, аристократ, пресыщенный рутинным гедониз-

мом и города, и своей эпохи, – уединяется на вилле, дабы впредь самому организовывать свою жизнь на сугубо эстетических основаниях – по вечным законам красоты и искусства. В «Красивом деспоте» Евреינוва запечатлена история русского человека, подобно гюисмановскому Дез'Эссенту, разочаровавшемуся в скучном несовершенстве современного мира. Он отрекается от былых прогрессивных взглядов и бежит из тенет городской цивилизации XX века в мир русского барства начала XIX столетия. Вместе со старым камергером и двумя дамами, которые предпочли роль дворовых девок социальному амплуа эмансипированных женщин, он обосновывается в деревне, где режиссирует жизнь в соответствии с сознательно выбранным им патриархальным идеалом. Сценарием в этом деле ему служит дневник прадеда. «Меня очаровала его барская жизнь, красивая, веселая, понимаешь – очаровала! – так он комментирует свой поступок товарищу. – И повторить ее, хотя бы приблизительно, стало моей заветной мечтой» [3, с. 339].

Став «баринном», он возрождает мир старосветских помещиков. Для этого, во-первых, почти этнографически реконструируется бытовая обстановка, «барин» наполняет окружающее его пространство вещами и артефактами давно ушедшей эпохи. Среди них – «обширный аквариум, золотая клетка со множеством птичек, статуя, два шкафа со старинными книгами, камин с большим зеркалом, часы из севрского фарфора» [там же, с. 319]. Во-вторых, предпринимается попытка возродить – через симитированную в игре поведенческую модель – образ жизни и мирочувствование помещика-крепостника. Большую роль в этом процессе играют как занятия хозяйством («мы занимаемся соленьем, вареньем, маринованьем, сушеньем, моченьем»), так и условный, иллюзорно-игровой мир литературы («посмотри только, сколько у нас одних книг, не считая журналов») [там же, с. 355]. Ощутимым последствием «восстановления» идиллии патриархально-помещичьей России стал изменившийся ракурс видения места женщины в обществе. Так, взамен «чахнувшего в атмосфере равноправия» создания возникает образ «настоящей женщины», «страстно хотевшей трепетать перед

мужской силой», «ищущей своего похитителя, насильника, своего господина» [3, с. 346]. Во многом логика этих еврейновских рассуждений обусловлена современными ему открытиями А. Фореля, З. Фрейда в сфере бессознательного. А потому, в соответствии с авторским замыслом, героини трепетно благоговейно перед «красивым деспотом» – господином-мужчиной, осознанно избрав роль крепостных девок.

Игровой мир «Красивого деспота» подчеркнуто условен, его герои лишены имен, что усиливает обобщенность декларируемой автором утопической позиции. Хронология сюжетных событий четко локализована во вводной ремарке: «Действие происходит осенью 1904 года» [там же, с. 319]. Однако истории в «Красивом деспоте» противопоставлен 1808 год – время преображенной реальности как реализовавшейся через игру мечты «барина». Причем, согласно Евреину, свершившаяся в карнавальном хронотопе «театра для себя» воображенная реальность патриархальной утопии героя-идеолога оказывается «взаправдашнее» наличного бытия. Игровой мир утопии и мир действительности не отменяют друг друга, но параллельно сосуществуют, постоянно противопоставляясь друг другу, и художественная система «Красивого деспота» великолепно отражает ситуацию балансирования героев на грани двух реальностей.

Противостояние реальности и утопического мира «театра для себя» показано на нескольких уровнях художественной структуры. Наиболее явственно оно реализуется на уровне хронотопа (реально-историческое время: 1904 ↔ время ретроспективного идеала: 1808 год; топосы город ↔ деревня). На уровне системы образов оно обнаруживается в диспутах героев-антагонистов: барина и его здравомыслящего приятеля – человека заурядного, приехавшего в деревню с намерением вернуть товарища в обыденный неигровой мир начала XX века. Но, будучи погружен в осязаемый мир старой русской культуры, этот благодушный обыватель также «заражается» очарованием разыгрываемой патриархальности. Логика в его рассуждениях вытесняется эмоциями, а воля – поклонением «красивому деспоту»: «Я чувствую твою правоту. Слышишь – чувствую, нутром ее понимаю... Я становлюсь

как ты! Я делаюсь послушным зеркалом!» [3, с. 355]. Спор героев-антагонистов, разрешившийся таким образом, может считаться исчерпанным. Поэтому думается, основное противостояние мира яви и мира мечты в художественной структуре «Красивого деспота» дается на уровне сознания «барина» как идеолога «театра для себя».

Момент игрового преображения реальности постоянно ощущается героинями «Красивого деспота», как бы пребывающими одновременно в двух эпохах. Так, подруга барина замечает: «Все остается по-старому, то есть сегодня второе октября 1808 года, а ты и я не более, как его невольницы... Смотри, если мы не заслужим его одобрения, то... Он ведь стесняется с нами все меньше и меньше». На это горничная «чистосердечно» парирует: «Ах! Разве это тебе не нравится?» [там же, с. 329]. Но если героини, отчасти забавляющиеся нахождением одновременно в двух мирах, сосредоточены на собственном существовании, то монологи «красивого деспота» избилуют критическими выпадами в адрес меркантильного мира буржуазной цивилизации. Он неоднократно отмечает, что ««современная культура» убивает красоту», «предпочитая деловитость речи – ее образности, бесцветный костюм – живописному», а также «сооружая на цветущих долинах черные, вонючие фабрики», куда «приводит красивых поселян и обращает их дивную песню в развратную частушку». Человек начала XX столетия «промотал самое ценное из того, что ему досталось в наследство от предков: достоверное знание и стойкую мораль», предпочтя их «старому развратнику – Скептицизму». Единственно стоящее, сохраненное этим расточителем «среди прочего хлама», – это «пестрые платья» двух «прелестных сестриц», именуемых «достоверным знанием» и «стойкой моралью». Впрочем, данные «платья» – не что иное, как ««фразы» и ««позы»», и человеку XX века не остается ничего, кроме игры: «Забавляться этими красивыми тряпками и вспоминать о тех, кто был одет в них» [там же, с. 359]. Героим-идеологом «Красивого деспота», alter ego автора, «современная культура» подвергается критике с двух позиций. Во-первых, как воплощение утилитарно-прагматического подхода к мирозданию, когда раз-

вивающаяся индустрия не только уничтожает красоту природы, но и нивелируют человека, превращая его в механизм цивилизации (одинаковые костюмы и бесцветная деловая речь – знаки того). Во-вторых, как культивирование принципа относительности в сферах гносеологии и этики. Причем если релятивизм в области познания чреват пассивностью, бездействием, ибо активность вытесняется постоянным сомнением, то для нравственности он более опасен, так как амбивалентность категорий добра и зла чревата аморализмом. Наиболее безобидным способом выжить в мире тотальной относительности, по мнению идеолога «Красивого деспота», является игра. «Нам остались только фразы и позы! Ну что же! Полнобим их, как любят милые игрушки!» – призывает барин [3, с. 359]. Театрально-гедонистическая утопия «режиссуры жизни» в «Красивом деспоте» утверждается как противовес существующему порядку вещей.

Это свидетельствует о том, что в сознании героя-идеолога действительность начала XX века и мир патриархальной России, возникающий в иллюзии «театра для себя», сосуществуют. Только мир игры волевым усилием утверждается как единственно верный для жизни. И, движимый «радостью преображения», барин целенаправленно решает «выпасть» из времени, отказавшись от «некрасивой, поблеклой, неяркой, захватанной... “жизни толпы”» современников. «Барин» убежден, что человечество живет идеалом эвдемонизма, где жизнь – «ветка сирени... многолепесткового счастья». Но, поскольку он не намерен довольствоваться шаблонными вариантами счастья, его «жизнь – это ветка сирени, к которой еще никто не прикасался» [там же, с. 330]. Примечателен отказ «барина» от былых убеждений и идеалов. Он картинно смиряется перед божественным всезнанием: «Каюсь, я заблуждался! Ведь я не Бог!». На это обоготворяющая его подруга «выразительно» замечает: «Нет – бог!» [там же, с. 349]. Герои существуют в разных семиотических парадигмах: если он вошел в роль помещика-крепостника, который не мыслит своего существования вне веры в Бога, то она, напротив, находится в континууме релятивистской эпохи Серебряного века, грешившего человекобожием. Значит, «барин», харизматической

лидер созданного им мирка, воспринимается его подругой как кумир, идол – некое подобие божества. В итоге образ «деспота» организуется взаимодействием ценностей и смыслов декаданса: он индивидуалист, противопоставляющий себя толпе; нищестанствующий циник; эстет, театрализующий действительность по «законам» красоты.

Красота героем-идеологом «Красивого деспота» рассматривалась как единственная альтернатива современности: и социалистическим утопиям («Равенство некрасиво»), и буржуазному прагматизму («Лучше красиво и неосновательно, чем основательно и некрасиво; в обоих случаях ты от конечной истины за миллион верст расстояния») [3, с. 351, 354]. Очевидно, в 1900-е годы принцип театральности Евреиновым не мыслился вне эстетского культивирования красоты. Так, в «Апологии театральности» («Утро», 8 сентября 1908 года), исходя из того, что «задача искусства – творчество новых ценностей» и потому «не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены», – он открыто ссылается на авторитет теоретика эстетизма. «Глубоко прав О. Уайльд, – отмечает он, – говоря, что не столько природа обуславливает красоту художественного произведения, сколько художник является истинным виновником красот природы». Позднее, в анкетной книге «Куда мы идем» (изд. «Заря», 1910 год) Евреинов пророчествует об «оправдании жизни через прекрасное, через искусство», которое «воспримется и глубоко, и прочно». И, поскольку в искусстве «форма станет содержанием», у человечества появится больше шансов «отеатрализовать жизнь», то есть «обратить уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту». Именно тогда возникнет «новый род режиссеров – режиссеров жизни», что заставит по достоинству оценить с точки зрения «театрально-режиссерской» деятельность «Перикла, Нерона, Наполеона, Людовика XIV» [6, с. 28, 22–23]. Итак, провозглашая примат формы над содержанием, а искусства над действительностью, Евреинов в 1900-е годы трактует феномен «театрализации жизни» исключительно как возможность режиссерского «пересотворения» действительности волей харизматического лидера-художника по «законам» красоты. Евреиновская

театральная утопия основывается на главной идее панутопических эпох и западного, и русского Ренессанса: мир пересотворяется *homo ludens* по образцу совершенного произведения искусства.

Однако уже в «Театральных инвенциях» Евреинов отходит от «театральности» через доминанту категории прекрасного. Он считает, что «художественно-красивое не есть непременно театрально-красивое». Поэтому театр «плюет в высшей степени» на претензии художников, моралистов, умников, натуралистов и утилитаристов занять в нем видное место», ибо является «знатным владельцем и своей собственной эстетики, и своей собственной морали, логики, естественности и пользы» [6, с. 84]. На первый взгляд, Евреинов находится в плоскости исключительно театроведческих «штудий» и в несколько парадоксальной форме размышляет о специфике «театральной иллюзии». Однако в его рассуждениях театр противопоставляется не только искусству и другим формам общественного сознания (науке, религии, этике и проч.), но и практической деятельности человека. Причем эти раздумья имеют к театральной утопии Евреинова самое непосредственное отношение, связанное с констатацией того, что он отошел от уайльдовского эстетизма. Более того, в «Театре как таковом» (1912) Евреинов утверждает «преэстетизм театральнойности» и театра, исходя из того, что «трансформация, каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем формация, каковой по существу является эстетическое чувство» [там же, с. 33–34]. Эстетика им трактуется как помеха в «свободном творчестве другой жизни», которое самоценно само по себе, ибо оно может идти «наперекор тому, что называется хорошим вкусом». Если произведение искусства всегда «имеет в виду эстетическое наслаждение», то «произведение театральнойности – наслаждение от произвольного преобразования» [4, с. 44]. Следовательно, театр, дающий возможность «творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне», значим для человечества как средоточие колоссального утопического потенциала, базирующегося на пафосе игрового «пересотворения» (точнее, – иллюзорного «преобразования») реальности.

Итак, в 1910-е годы Евреинов отходит от эстетской идеи преобразования мира по образцу произведения искусства, противопоставляя ей модель «карнавала в одиночку», основанного на «театральности» как игре во имя игры. «Театральность» предстает как иллюзорный способ достичь эвдемонизма, «прыгнув» в воображении из принудительного данного мира необходимости в царство свободы.

Немалую роль в формировании принципа театральнойности как «преэстетического чувства» сыграл период работы Н.Н. Евреинова в «Старинном театре». Н.В. Дризденем и М.Н. Бурнашевским этот театр задумывался как попытка исторически верного воспроизведения отдельных периодов развития западного сценического искусства, оказавших наибольшее воздействие на становление русского театра. Его репертуар должен был отразить эволюцию «театральности» и потому, согласно первоначальному замыслу, включал произведения античности, средневековья, Ренессанса и комедии Мольера. Так как XVII век хронологически совпадает со временем появления театра в России, далее должны были последовать произведения русских драматургов. В реальности «Старинный театр» просуществовал только два сезона, первый из которых был посвящен реконструкции театра средневековья, а второй – испанского театра XVI–XVII веков. В 1907–1908 годах на его сценических подмостках были поставлены мистерия «Три волхва» (XI век), «Действо о Теофиле» Рютбефа, пасторель «Лицедейство о Робэне и Марион» Адама де ла Галь, фарс «О чане», моралите «Нынешние братья» и сочиненная Евреиновым драматическая сюита «Уличный театр». В сезон 1910–1911 годов зритель, пришедший в «Старинный театр», увидел «Фуэнте Овенхуна» и пролог «Великого князя московского» Лопе де Вега, «Благочестивую Маргу» Тирсо де Молина и «Чистилище св. Патрика» П. Кальдерона. В 1914–1915 годах должен был состояться третий сезон «Старинного театра», посвященный *la commedia dell'arte*. Свершиться ему помешала начавшаяся Первая мировая война. Каждой постановке предшествовала культурологическая работа по восстановлению особенностей театра того периода, в который пьеса была написана. В «Старинном театре»

пытались восстановить как историческую специфику сценической формы (костюмы, декорации, методика актерской игры), так и предполагаемые особенности зрительской рецепции. Думается, основной целью еврейновской работы в «Старинном театре» было проследить эволюцию «театральности», включавшей, по его толкованию, два аспекта. Первый – это исторически меняющиеся принципы сценического миромоделирования, то есть «синтез искусств» драматурга, режиссера, композитора, художника и актера. Второй – «театральность» как совокупность приемов актерской техники и в связи с этим – как свойственный человеку инстинкт преображения реальности.

В начале XX века поиск «нового театра» был неразрывно связан с проблемой синтеза искусств. Для Еврейнова разрешение этого вопроса предопределялось истолкованием театра как «насквозь условного искусства». В «Апологии театральности» он подчеркивал, что современный театр должен перестать быть «храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой». Его назначение – стать «самодовлеющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезе всех искусств». Но с признанием в нем доминанты «идеальной театральности» как «эстетической монстрации явно тенденциозного характера», реализующейся исключительно в «воображении» человека, «даже вдали от здания театра» [6, с. 25–26]. Однако, понимая театральность как инстинкт преображения действительности, «обуславливающий на сцене творчество новых форм жизни», Еврейнов отмечает, что в искусстве оптимальная ее реализация возможна только в «условном театре». Поэтому для него в «сценическом творчестве» одинаково неприемлемы как мхатовский «чистый реализм», стремящийся к «ненужной жизненной повторности», так и «чистый символизм», который «не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия». В противовес им он выдвигает «сценический реализм» с его «творчеством новых, чисто театральных ценностей». Этот метод, порожденный «нашей творческой фантазией», «заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей к себе равного и доверчивого... отношения» [там же,

с. 27, 29]. «Сценический реализм» Еврейнова – это совокупность принципов условного театра, постановки которого основываются на соблюдении «закона» «предела театральности иллюзии». Согласно этой установке театр не должен быть «паноптикумом жизни», «для театральности иллюзии нужна убедительность, а вовсе не “взаправду”, нужна картина предмета, а не самый предмет, нужно представление действия, а не само действие» [6, с. 71, 76, 74]. Отсюда отношение к декорации как к «костюму места действия». Потому непосредственно условен «жизненный» театр Станиславского, терпящий крах как художественное предприятие из-за попыток режиссера скопировать жизнь на сцене.

В задачи Еврейнова как режиссера «Старинного театра» входило намерение продемонстрировать историческую изменчивость «театральности» в ее художественной специфике. «От наивных движений простодушного аббата, изображающего в литургической драме Богородицу, до вдохновенного жеста Айседоры Дункан... целая пропасть», – в связи с этим утверждал Еврейнов [там же, с. 27]. Однако при этом театральность остается неизменной в своей утопической сущности игрового преображения реальности, понимаемого как творчество новых форм жизни в воображении человека. Поэтому Еврейнов предлагает найти в современности архаичные проявления «театральности». Он их обнаруживает в детских играх, городском и солдатском фольклоре и культурах «примитивов». Поскольку «сценический реализм» «условного театра» базируется на принципе «чистой театральности», постольку возможно реконструировать актерскую технику давно ушедших эпох. Это и было предпринято Еврейновым в «Старинном театре».

Еврейновская реконструкция «старинного театра» основывается как на культурологическом и литературоведческом методах, так и на данных сравнительной и возрастной психологии. Согласно этому комплексному подходу традиции средневекового актерства восстанавливались, с одной стороны, с учетом данных анализа «солдатских и детских спектаклей сегодняшнего дня», а с другой – на основании ремарок и советов актерам, встречавшихся на страницах средневековых тек-

стов. Так, Евреинов, анализируя авторские ремарки «Действа об Адаме», приходит к выводу, что средневековый актер понимал «каждый воплощаемый им тип определенно простым», «не считаясь ни с какой сложностью характера» [7, с. 74]. Подобно тому, как дети в своих рисунках подмечают через внешнее социальное амплу человека (у воина «лицо, туловище – все без отделки», зато «каждый зубчик у шпор вырисован тщательно»; у «важного господина» – «трость при нем, а не он при трости» [там же, с. 71]), так и в средневековом театре актерская игра была наивно схематична, однолинейна, лишена психологической глубины, фарсово-гротескна и к тому же дидактична. Отталкиваясь от характеристики актерской игры средневековья, Евреинов предпринимает попытку анализа поведения публики. «Средневековая толпа несомненно желала прежде всего все слышать и все уразуметь, что говорится со сцены; отсюда необходимость говорить громко, внятно и не торопясь... ни о каких “полутонах” не может быть и речи. Затем такая публика... требовала, чтоб актер старался, именно старался играть» [там же, с. 75]. Для Евреинова одинаково значимы и актер, и публика, ибо они являются представителями типа «театральности» ушедшей эпохи. Поэтому в целях успешной реконструкции театральных представлений минувших времен необходимо было также воссоздать специфику зрительской рецепции. С этой целью, например, в спектакле «Поклонение волхвов» (декабрь 1907 года) была целостно сымитирована средневековая обстановка, и события сюжета разворачивались на фоне реакции «средневековой толпы», сгрудившейся в своем просмотре мистерии на паперти собора. Структура «театр в театре» не только размывала грань между действительным и вымышленным мирами, усиливая ощущение реальности происходящего на сцене, но и – через воссоздание средневековой зрительской рецепции – облегчала переход к средневековому восприятию зрителям начала XX века.

Преследуя сугубо реставраторские, академические цели, «Старинный театр» обращался к подлинным текстам. Но «на деле получалась все-таки стилизация, хотя и непреднамеренная, а потому с оттенком незап-

ланированной пародийности» [9, с. 365]. В итоге возникло противоречие между замыслом и концепцией, так как Евреинов, предпринимая попытку возродить технику актерской игры и рецепцию прошедших эпох, был далек от пародийной, равно как и от сугубо академических целей такой реконструкции. Мы полагаем, что он намеревался таким образом «восстановить» ментальность «золотых веков» театра в человеческой истории.

В «Театрализации жизни: ex cathedra» Евреинов дал свою модель эволюции человечества, попутно осветив вопрос о генезисе искусств. Так как «чувство театральности» имеет «преэстетический характер», «драматическое искусство» является «первым, которым начинает интересоваться девственная душа дикаря» [6, с. 40]. Все прочие искусства только «отпочковываются» от синтетической драмы. Ход еврейновских дальнейших рассуждений направлен на создание своего рода театрософской концепции мировой истории. Он убежден, что, «поднимаясь по лестнице культуры, мы, с каждой новой ступенью, убеждаемся, что человек в культе театральности прогрессирует гораздо быстрее, чем в культе других духовных ценностей» [там же]. На основе категории театральности, придав ей «преэстетический», а по сути, сакральный статус («культ театральности»), Евреинов выстраивает свою прогрессистскую модель истории. Потрясает количество примеров, которые он приводит в подтверждение своей точки зрения. Рассказав о сакральной значимости театра в традиционалистских культурах, Евреинов выделяет в европейской цивилизации ряд эпох наивысшего расцвета. Согласно его определению, это были периоды высокой культуры, само возникновение которой было предопределено «золотым веком» театрального искусства, оказавшего благотворное влияние на духовное развитие человечества. В первую очередь это эпоха античности. Характеризуя ее, Евреинов подчеркивает различное отношение к театру у греков (для которых «театр очень рано становится государственным учреждением») и у римлян, созерцавших «на сцене, наравне с дрессированными животными и вышколенными плетью проститутками, августейшие особы Нерона, Комода и Ганнибала». Следующий этап – средневековье, «история христианской



Европы», которая «дает еще более разительные примеры театрального культа». Тогда самым враждебным к театру духовенством была «явно театрализована церковная служба и внецерковные духовные церемонии», в «лоне» которых зародилась «литургическая драма», «шагнувшая» с паперти церкви «на площадь», где «обратилась в мистерию грандиозных размеров», отделившись от церковности и «свободно слившись со светским лицедейством». Эта метаморфоза литургической драмы породила Ренессанс с его представлением о мире как театре, наиболее явственно выраженным в драматургии Шекспира. И, словно воплощая в жизнь ренессансные представления о мире как грандиозном театре, появляется Испания XVII века – «века расцвета ее могущества, где все обратилось в театр: инквизиционное судбище... ритуал дуэли... спектакль “Боя быков”». В XVIII веке Испанию сменяет Франция, где жизнь «только представляли и смотрели на нее как на представление». Руссо с его призывом «возвратить к естественности хозяев жизни», как и французские революции XVIII века, всего лишь создали «новый род театральности», «установив чисто театральный эгалитаризм», великолепно усовершенствованный «изумительным режиссером всех времен и народов Наполеоном» [6, с. 41, 42, 44–46]. Человечество изменило театральности как инстинкту преображения только в XIX веке – позитивистском столетии «разума, науки, фабрики, сытости народа», «забот о “хлебе насущном” и... “справедливости”». Но когда «театральность оказалась изгнанной не только со сцены жизни, но и со сцены театра», человечество заскучало, пресытилось пресной жизнью, отчего стали прогрессировать самоубийства. Евреинов приводит статистические данные самоубийств, отмечая их прогресс с 1840-х годов. Оптимизацию методов борьбы с суицидом он видит в пробуждении инстинкта «театральности» через обращение к культуре «примитивов» [там же, с. 49–50]. Прогрессизм Евреинова непоследователен, так как качествами «упадка» наделяются XIX–XX века, утратившие «театральность» как «знак» избытка жизненных сил человечества.

Отрицательное отношение к современности – одно из условий продуцирования утопии, зарождающейся как ее контробраз.

В еврейновской утопии «театральность» – это инстинкт преображения реальности, реализация которого возможна только в парадигме игры – путем карнавального перенесения в иную, отличную от действительности, реальность. Эпохи «золотого века» человечества-и-театра, выделяемые в историографии Евреинова, совпадают с театральными периодами, намеченными для реконструкции в «Старинном театре». Это античность, средневековье, Ренессанс с Шекспиром во главе, Испания XVII века и, наконец, Франция XVIII столетия, представленная в первую очередь Мольером. В свете этого режиссура Евреинова в «Старинном театре» может быть истолкована как практическая попытка реконструкции ментальности «золотых веков» театра, возрождение которой должно было трансформировать сознание современников, способствуя игровому преображению наличной действительности. Таким образом, сценический эксперимент в «Старинном театре» должен был реализовать три задачи театральной теории Евреинова: воплотить принципы «сценического реализма» «условного театра» в режиссерской практике; продемонстрировать эволюцию театральной условности; через реконструкцию ментальности театральных «золотых веков» иллюзорно, в игровой парадигме карнавального мироощущения, на уровне сознания (фантазии, воображения) людей преобразить мир.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бонч-Томашевский, М. М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) / М. М. Бонч-Томашевский // Маски. – 1912–1913. – № 5. – С. 21–25.
2. Вислова, А. В. Серебряный век как театр / А. В. Вислова. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2000. – 212 с.
3. Евреинов, Н. Драматические сочинения / Н. Н. Евреинов. – СПб. : Сириус, 1908. – 375 с.
4. Евреинов, Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 534 с.
5. Евреинов, Н. Н. Театр для себя : в 3 т. / Н. Н. Евреинов. – Пг. : Изд-во Н. И. Бутковской, 1915–1917. – Т. I. – 1915 ; Т. III. – 1917.
6. Евреинов, Н. Н. Театр как таковой / Н. Н. Евреинов. – Одесса : Студия «Негоциант», 2003. – 192 с.

7. Евреинов, Н. Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра / Н. Н. Евреинов. – Пг. : Прометей, 1915. – 115 с.

8. Пиотровский, М. Ярмарка тщеславия, или что есть кабаре / М. Пиотровский // Московский наблюдатель. – 1992. – № 2. – С. 13–17.

9. Тмарченко, А. Театр и драматургия начала XX века / А. Тмарченко // Серебряный век : сб. тр. – М. : Прогресс – Литера, 1995. – С. 333–378.

10. Эфрос, Н. Э. Театр «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева / Н. Э. Эфрос. – Пг. : Изд-во журн. «Солнце России», 1918. – 94 с.

## THE GAME FOR THE SAKE OF THE GAME IN THE THEATRE AND GEDONISTIC UTOPIA BY N.N. EVREINOV

*O.A. Pavlova*

In the article the model of the theatrical Utopia of N.N. Evreinov is analysed. Two levels of its realisation – art creativity of the Evreinov – playwright and activity of the Evreinov – director at «The Ancient theatre» are revealed and system characterised. The sociocultural model of Evreinov's Utopia is considered in a paradigm of carnival cultures of cabaret, its escapist and mythpoetic aspects are thus accented.

**Key words:** *Utopia, sociocultural myth, re mythologization, manipulation with consciousness, hedonism, escapism.*