

УДК 8.01036.72-8.01.036.9

СИМВОЛИСТСКАЯ ТЕОРИЯ ДРАМЫ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОНЦЕПЦИИ НАЧАЛА XX ВЕКА: ОТ МИСТЕРИИ – К БАЛАГАНУ

© 2008 Е.С.Шевченко

Самарский государственный университет

Настоящая статья посвящена становлению теории театра и драмы в символизме. В ней рассматриваются самые разнообразные концепции театра – символистов и близких символизму театральных режиссеров – от соборного театра Вяч. Иванова до эстетизированного «театра одной воли» Ф.Сологуба и «театра для себя» Н.Евреинова. В ходе работы прослеживается динамика символистских взглядов на театр и драму от начала к концу 1900-х годов; в заключение автор приходит к выводу, что теургическую установку на *обряд* сменила эстетическая установка на *игру, зрелище, лицедейство, балаган*.

Становление теории театра и драмы в символизме связано с рецепцией символистами идей западноевропейской философии и эстетики конца XIX – начала XX века, прежде всего А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Р.Вагнера, Р.Штайнера. Кризис театра был воспринят символистами как выражение общего кризиса – и культурного, и социального, а поиски новых театральных форм несли в себе что-то гораздо большее, чем собственно эстетические поиски. Основная полемика вокруг «театра будущего» и новой театральности приходится на 1900-е годы. В 1908 году в свет вышел сборник статей «Театр. Книга о новом театре» с работами В.Брюсова, А.Белого, Ф.Сологуба и др.; он обозначил основные дискуссионные моменты и одновременно с этим подвел некоторые итоги полемике тех лет о театре и драме.

Пожалуй, наиболее стройно и развернуто свои взгляды на театр изложил Вяч. Иванов, который активно пропагандировал «театр будущего», читал публичные лекции о драме и театре и посвятил им ряд статей. Среди «соловьевцев» он одним из первых связал *символ* с *мифом*, а через миф – с *трагедией* и *мистерией*. Так, в статье «Поэт и чернь» (1904) он писал: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. <...> Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действия трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господство над миром»¹.

Кроме того, Вяч. Иванов ввёл в символистский дискурс и театральный дискурс начала XX века столь актуальное и значимое для них понятие о соборности театра, по своему переосмыслив идеи Ф.Ницше, Р.Вагнера, Р.Штайнера.

Все театроведческие работы Вяч. Иванова представляют собой последовательное изложение его *концепции соборного театра*. Обращаясь к многовековой истории театра (статья «Множество и личность в действе»), он выделяет два постоянно сменяющих друг друга типа – театр хора, или «художественно оформленной толпы», и театр героя, или «действенной личности»; при этом первый он называет исторически изначальным и считает его эстетически более существенным, чем второй, поскольку «сонм» вырабатывает из своих недр «значительную личность», а не наоборот². Кризис современного театра, его перерождение, обусловлены, по Вяч. Иванову, угасанием в нём коллективного, хорового, соборного начала – эту мысль он проводит в ряде работ, отчетливее всего она звучит в «Эстетической норме театра». Вяч. Иванов развивает эстетическую норму театра, применяя, как он сам это называет, генетический, или культурно-морфологический, метод: он исходит из исконной формы театра – «древнего первообраза», в котором и зародился «идеал соборности»³. Священное действие трагедии возникло из дионисийских «очищений», сохранив память о древних мистиче-

¹ Иванов Вяч. И. Собр. соч. в 4-х т. – Брюссель: 1971 – 1987. – Т.2. – С.714.

² Там же. – С.219.

³ Там же. – С.212.

ских культах, их катартической просветляющей силе. Однако реминисценции дионисийства в трагедии, как замечает Вяч. Иванов в статье «Новые маски», утрачивают прежнее религиозное значение и превращаются в требование эстетическое⁴. Вдохновленный «дионисийским философом», Вяч. Иванов, тем не менее, спорит с ним, упрекая Ницше в односторонности его концепции (статья «Ницше и Дионис»): «Он понял дионисийское начало как эстетическое, и жизнь — как «эстетический феномен» <...> истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша личина была в сознании нашем ликом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действием и жертвенным служением»⁵. Как истинный «соловьевец», Вяч. Иванов считает, что театр не ограничен одним лишь эстетическим началом, а, помимо *Красоты*, выявляет и воплощает в действии также и две другие *ипостаси святого единства — Истину и Добро*⁶. Элементы священного действия и жертвенного служения Истине, Добру и Красоте способны преобразить драму в мистерию; и высокая миссия будущего театра видится Вяч. Иванову в том, чтобы соединить художника и зрителя — «Поэта» и «Чернь» — в этом совместном, хоровом, соборном праздновании и служении⁷. В идеале *соборный театр* призван *преодолеть границы между искусством и жизнью, искусством и религией*; формой преодоления этих границ должна стать *новая мистерия*, одноприродная своему первообразу — древней мистерии — и хранящая в себе память о нём.

Обращение русских символистов в начале XX века к ритуальным формам драмы и мифу следует рассматривать как проявление общеевропейской тенденции⁸, что выразилось в интересе к античному театру и постановкам античной драмы, в первую очередь древнегреческой трагедии, на русской сцене. Так, в Александринском театре в Петербурге шли «Антигона» (1906) Софокла; «Ипполит» (1902) и «Ифигения-жертва» (1909) Еврипида;

в Театре Литературно-художественного общества — «Эдип-царь» (1900) Софокла; а в Театре К.Н.Незлобина — «Хозэфоры» (1910) Эсхила (вторая часть его трилогии «Орестея»).

Увлечение мистикой оправдывало возвращение в современный театр *древней мистерии*, которое само по себе казалось спасительным, — и не только символистам. Однако, являясь «краеугольным камнем» новых театральных теорий, мистерия в то же самое время стала для них и своеобразным «камнем преткновения». Надежда на возрождение мистерии наталкивалась на осознание невозможности реконструкции ее в том виде, в каком она существовала в древности, поскольку невозможно было в условиях сцены реконструировать то состояние, в которое погружались ее участники в момент совершения таинства, так что реализация концепции соборного театра Вяч. Иванова откладывалась на неопределенный срок.

За *мистическим подъёмом*, который пришёлся по преимуществу на первую половину 1900-х годов, последовал *спад мистических настроений*, обусловленный как внеэстетическими факторами, и в первую очередь — трагическими событиями русской революции 1905 — 1907 годов, так и факторами собственно эстетическими. А.Белый в начале 1900-х годов предпринял попытку создать мистерию «Пришедший» и даже приступил к работе над ней, однако впоследствии от своего замысла отказался и больше в своем творчестве к мистериям не обращался. Вслед за Вяч. Ивановым он утверждал запредельность мистерии по отношению к искусству и служебную роль эстетического момента в ней; и уже в 1904 году в лирическом эссе «Окно в будущее» констатировал невозможность её сценического воплощения: «Если сущность мистерии религиозна, не в драме и не в опере она должна возникнуть»⁹.

Статьи А.Белого о современном ему театре и о символизме в драме, большинство из которых было написано им в 1906-м и 1907-м годах, несут на себе печать полемики с А.Блоком по поводу «Балаганчика», обострившейся после постановки его Вс. Мейерхольдом в 1907 году в Театре В.Ф.Коммис-

⁴ Иванов Вяч. И. Собр. соч. в 4-х т. — Брюссель: 1971 — 1987. — Т.2. — С.76.

⁵ Там же. — С.724 — 725.

⁶ Там же. — С.212.

⁷ Там же. — С.76.

⁸ Ревуненкова Е.В. Миф, обряд, религия. — М.: 1992.

⁹ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. — М.: 1994. — Т.2. — С.134.

саржевской, а также с некоторыми теоретиками и практиками новейшей драмы, одержимыми, по выражению А.Белого, «мистериальным маньячеством»¹⁰. Один из возможных оппонентов А.Белого – актёр МХТ Н.Н.Вашкевич, который в 1905 году организовал в Москве Театр Диониса и в манифесте «Дионисово действо современности», опубликованном в журнале «Театр и искусство» за этот же год, утверждал, что для трагедии, как новой культовой формы, нужен «театро-храм». Однако критика А.Белого направлена не только против вульгарных трактовок подобного рода, в которых он видит только кощунство и надругательство над древней мистерией Элевсиса, сыгравшей в истории человечества огромную просветительскую роль¹¹, но и против концепции соборного театра Вяч. Иванова, к которой, несомненно, А.Белый был причастен и которая прежде ему импонировала. В этом смысле разителен контраст между его лирическими заметками, собранными под общим названием «Маска» (1904), с посвящением Вяч. Иванову и написанными позднее, в 1907 году, статьями «Театр и современная драма» и «Символический театр». А.Белый времён «Маски» пребывает во власти дионисийских настроений, и они для него упоительны. Написанное тремя годами позже свидетельствует о жесточайшей ревизии взглядов. А.Белый предлагает современному театру выбрать свой путь, отличный от мистерии, поскольку теургическая задача ему не под силу: «Пусть театр остается театром, а мистерия – мистерией. Смешивать то и другое – созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это – кокетничанье с пустотой»¹². Прежде он считал, что символ в одинаковой мере может воплотиться и в слове и в действии («несказанное слово может быть сказано действием»); теперь же, напротив, полон скепсиса по поводу символизма в драме и ставит под сомнение саму возможность его осуществления, ссылаясь на неудачные, по его мнению, опыты Г.Ибсена, М.Метерлинка и А.Блока: «И если лирический символизм (индивидуальный, реалистический, созерцающий) ещё уживается в формах современ-

ной жизни, драматический символизм (коллективный, динамический, действенный) – решительно не может в них ужиться»¹³. Стремление новых драматургов и режиссёров возродить древнюю мистику привело лишь к бледному подражанию ей, а задача религиозная – мистериальное преодоление искусства – решена не была и обернулась стилизаторской деятельностью. А.Белый считает мистику непосильной ношей для современного театра: «Жреческая тиара раздавила бы актера, если б не сумел он ее превратить в дурацкий колпак»¹⁴.

За обращением русских символистов к *мифу* и *мистерии* последовало их обращение к *балагану*. Балаганное начало проникает в символистскую драму несколько позже мифопоэтического – во второй половине 1900-х годов, когда общая для символистов *стратегия мифологизации* творчества сменяется *стратегиями де- и ремифологизации*¹⁵. К этому времени символистская драма пришла к той двойственности, которой много ранее была отмечена соловьевская «Белая Лилия», – *мистериального* и *балаганного* начал. Однако при всем внешнем сходстве отношения мистерии и балагана в позднем символизме выстраиваются иначе, чем в пресимволизме Вл. Соловьева: между ними нет прежнего соловьевского «созвучия», соловьевской гармонии, равновесия. Утверждение в позднем символизме балаганного начала не следует рассматривать как прямое следствие разочарования символистов в мистике, тем более что проникновение балагана и арлекинады в их поэтическое творчество предшествует «анти-мистическим» настроениям второй половины 1900-х годов. Так, в творчестве А.Блока арлекинада возникает в 1902 – 1903 годах «на вершине мистического пафоса «Стихов о Прекрасной Даме» как неизбежная для всякого романтизма, обращенного к реальности, романтическая ирония»¹⁶, а «безумно-смешной лже-Христос» А.Белого появляется в раннем его творчестве как неожиданная ре-

¹⁰ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. – М.: 1994. – Т.2. – С.28.

¹¹ Там же. – С.43 – 44.

¹² Там же. – С.44.

¹³ Там же. – С.275.

¹⁴ Там же. – С.33.

¹⁵ Ханзен-Лёве Оге А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: 1999.

¹⁶ Минц З.Г. Блок и русский символизм: В 3-х т. – Т.1: Поэтика Александра Блока. – СПб.: 1999. – С.562.

минисценция Арлекина (и Диониса!) вместе с замыслом о создании уже упоминавшейся мистерии «Пришедший». И все же именно общее разочарование в мистике в 1905 – 1906 годах привело к смене приоритетов. Даже *мистерия* была понята в позднем символизме как *игра*. В статье «Искусство и мистерия» (1906) А.Белый писал: «Мистерия уже не может на прежнем основании служить для нас идеалом искусства. Мы смотрим на нее теперь только как на допустимую форму красоты»¹⁷.

Утверждение *принципов балагана* в русском искусстве, прежде всего драматургии и театре, происходило параллельно аналогичным процессам в искусстве Западной Европы. Эстетика балагана во многом сформировала условный театр Гуго фон Гофмансталя, его «Маленькие драмы» («Kleine Dramen»); не без её влияния в начале века в европейской драме, особенно в Германии, получили распространение и так называемые «драмы о шутах»: «Король Арлекин» (1900) Р.Лотара с подзаголовком «Драма масок»; «Такова жизнь» (1902) Ф.Ведекинда; «Шут Тантрис» (1906) Э.Хардта; «Величие шута» (в другом переводе «Драма шута» – «Ein Spielmannsdrama») (1907) Р.Риттнера¹⁸. Все эти пьесы были хорошо известны русским символистам, а некоторые из них даже шли на русской сцене. Так, например, «Шут Тантрис» Э.Хардта был поставлен в 1910 году Вс. Мейерхольдом на сцене Александринского театра в Петербурге.

В позднем символизме *балаган* фактически *замещает* собою *мистирию*, и на него возлагается выполнение тех задач, которые прежде возлагались на мистирию. Именно так понял свою творческую задачу А.Блок-драматург и теоретик театра, который, в отличие от А.Белого, приветствовал появление балагана и арлекинады на сцене и в известном письме Вс. Мейерхольду (от 22 декабря 1906 года) объяснял их назначение в «Балаганчике» следующим образом: «<...> всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается,

идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предаёт себя ей в жертву; и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия: *здесь-то и должен «пробить час мистерии»*: материя одурочена, обессилена и покорена; в этом смысле я «принимаю мир» – весь мир, с его тупостью, косностью, мёртвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить её: в объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»¹⁹. Интересно, что, посвящая Вс. Мейерхольда в собственные творческие переживания, А.Блок переносит на себя «стратегию» и «тактику» поведения балаганного героя и как бы «примеривается» к балаганному дискурсу: «<...> я сам стараюсь «спрятать в карман» те недовольства, которые возникают в моей *лирической душе*, настроенной на одну песню и потому *ограниченной*; я гоню это недовольство пинками во имя другой и более нужной во мне ноты – ноты этого *балагана*, который надувает и тем самым «выводит в люди» старую каргу, сплетенную из мёртвых театральных полотнищ, верёвок, плотничьей ругани и довольной сытости»²⁰. В грубой конкретике балагана, как он считает, преодолеваются любые «отвлеченности». Недовольство мертвенными «абстракциями», загромоздившими символизм, и желание преодолеть их возникло у Блока еще раньше, о чем он писал в статье «Краски и слова» (1905): «Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов»²¹. Писатель находится в плену у голых схем, избавиться от которых ему помогут «зрительные впечатления», подобные тем, что переживают художники или дети, для которых рисунок важнее слов. Блок призывает писателей обращаться со словами так же свободно, как обращаются с ними дети, ибо «иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд»²². Очевидно, для Блока, как и

¹⁷ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. – М.: 1994. – Т.2. – С.291.

¹⁸ Федоров, А.В. А. Блок-драматург. – Л.: 1980. – С.50 – 51.

¹⁹ Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. – Л.: 1980 – 1983. – Т.6. С.108.

²⁰ Там же.

²¹ Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. – Л.: 1980 – 1983. – Т.4. С.10.

²² Там же.

для его современников – А.Белого, Ф.Сологуба, Вс. Мейерхольда, Н.Евреинова и многих других, зрелищность балагана, его близость наивному состоянию человеческой души сродни визуальным переживаниям художника и наивным детским переживаниям. Примитивное творчество – детский рисунок, лубок, балаган, ранний кинематограф – способно избавить душу писателя от бремени абстракций, научить «детству», то есть обратиться в сторону «наивного», а значит нового и свежего, мироощущения и в сторону игры.

Только театральная архаика – ее реконструкция на современной сцене – может вернуть в новый театр столь необходимые ему *зрелищность* и *игру* в их исконном значении. Так считал и Вс. Мейерхольд, связывавший будущее театра с *культулой балагана*, говоря иначе – *каботинажа* и *каботина*. Неслучайно постановка блоковского «Балаганчика» в 1907 году на сцене Театра В.Ф.Комиссаржевской стала вершиной символистского понимания балагана²³ и значимой вехой в освоении Мейерхольдом балаганной эстетики. Своего рода апологией балагана в новом театре являются две его теоретические работы – статья «Балаганы» (1912), где обоснование им собственных эстетических принципов сопровождается экскурсом в историю театра и погружением в *театральную архаику* – от древнегреческих ателлан до итальянской *commedia dell'arte* эпохи позднего Возрождения и французских ярмарочных театров XII – XVIII веков, располагавшихся на площадях Сен-Жермен и Сен-Лоран в предместьях Парижа, и написанный совместно с Ю.Бонди (под влиянием А.Блока и блоковского понимания балагана) критический этюд «Балаган» (1914). Именно с архаическими театральными формами Вс. Мейерхольд связывает будущее театра, в котором главенствующее место должно принадлежать каботину или родственным ему фигурам – гистриону, миму, ателлану, шуту, жонглёру, менестрелю, как принадлежало оно в театре традиционном. Он считает необходимым «во что бы то ни стало вернуть сцене культ каботинажа в широком смысле слова»²⁴. Фигура странствующего комедианта

представляется ему универсальной; мистерию – древнюю и средневековую – он не мыслит без значительных вкраплений балагана, а создателям и постановщикам неомистерий А.Ремизову, А.Скрябину и А.Бенуа советует обратить внимание на искусство каботинажа и на каботина как «владельца чудодейственной актерской техники»²⁵. Собственную театральную эстетику Мейерхольд связывает с *каботинажем*, как подлинной театральностью, где *зрелище предшествует слову* или даже замещает его: «Пантомима зажимает рот риторю, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглёр заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении. Жонглёр требует себе прежде всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много блеска и так много шума»²⁶. *Театральность* Мейерхольд противопоставляет *литературности*, в качестве первичных элементов театра называя его формы – *маску, жест, движение* и *интригу*, то есть собственно зрелищные элементы театра. *Импровизация* и *игра* в таком театре предстают как нечто самоценное, не давая зрителю ни на минуту забыть о том, что всё происходящее на сцене – *условность*.

Условность и *игра* также лежат в основе театральных концепций писателя Ф.Сологуба и режиссёра и драматурга Н.Евреинова. Философия творчества Ф.Сологуба, в том числе и драматического, складывалась под влиянием идей Ф.Ницше и А.Шопенгауэра. В самобытной концепции театра, изложенной им в ряде устных выступлений и статей, прежде всего в статье «Театр одной воли» (1908), отразились не идеи Ницше или идеи Шопенгауэра, взятые сами по себе, но сплав, конгломерат их идей, прежде всего шопенгауэровского понятия *Мировой Воли* и ницшеанской *идеи Сверхчеловека*, трактуемых Сологубом в собственном духе.

Как драматург и теоретик театра, Ф.Сологуб оказал существенное влияние на современный ему театр и театральную прак-

²³ Театральные термины и понятия: материалы к словарю. Вып. 1. – СПб.: 2005. – С.47.

²⁴ Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х ч. – Ч.1. – М.: Искусство, 1968. – С.211.

²⁵ Там же. – С.210.

²⁶ Там же.

тику таких режиссеров, как Н.Евреинов и Вс. Мейерхольд (хотя влияние это, очевидно, было обоюдным). В своих выступлениях и статьях он провозглашал диктат и тотальное господство в театре единственной воли – авторской: «Драма – так же произведение одного замысла, как и вселенная – произведение одной творческой мысли. Роком трагедии, случаем комедии является только автор. Не его ли во всем державная воля? Как он захочет, так все и будет»²⁷. Всё, включая и актера, в театральном зрелище подчиняется его замыслу и его воле. Освободить театр от актерской игры – значит избавить его от «личин» и приблизить к «единому Лику»²⁸. Устремленность к «единому Лику» автора, актера, зрителя делает «театр одной воли» «интимным театром»; *интимность* же в трактовке Сологуба тождественна *соборности*. Однако идея «соборного индивидуализма», активно обсуждавшаяся в символистских и близких символистам кругах, получает у Сологуба свою оригинальную трактовку, отличную от общепринятой трактовки Вяч. Иванова. Именно соборность, по его мнению, позволит современному театру совершить восхождение по «роковым ступеням, – игра – зрелище – таинство»²⁹. Современный театр устремлен к яркому, впечатляющему зрелищу, однако само явление театрализации есть лишь переходное состояние театра. Нечто большее, с его точки зрения, способен предъявить только «интимный театр», или «театр одной воли», где зрелище обратится в мистерию и литургию. В «интимном театре» всё – мистерия: деятельность автора носит мистериальный характер, так как направлена на преодоление действительности ради «творимой легенды»; актеры отрешаются от конкретных чувств и в переживании мистерии объединяются со зрителем в единое – *соборное* – целое. В очерченном им восхождении театра от *игры* к *зрелищу* и к *таинству*, как и во всем его творчестве, явлена парадоксальная *антиномия жизни и смерти*. И мистерия для Сологуба – «Литургия мне». Каждая ступень восхождения – роковая и служит человеку напоминанием не столько о жизни, сколько о смерти; в каждом

жизненном явлении просвечивает ее, смерти, «единый Лик». И вот уже первая роковая ступень – игра – несет в себе эту вечную антиномию. Игра дает человеку ничем не замутненное, «детское» зрение, освобождает мировосприятие от «ветшающих, но все еще обольстительных завес»; жив человек играющий, и напротив, утративший эту способность к игре превращается в мертвеца, а потому – цитирует себя Сологуб – «живы дети, только дети, мы мертвы, давно мертвы»³⁰. Его мысли перекликаются с представлениями Вяч. Иванова о символизме как искусстве, возвращающем память о «юности мира», и А.Блока о балаганной игре как развоплощении косной материи.

В своей концепции театра, как и во всем творчестве, Ф.Сологуб устремлен к «последним рубежам», к «пределам». *Сологубовская логика* подчинена движению *от бесконечного множества вариантов к инварианту*, от видимых проявлений к сущности, от «завес» мира к его «единому Лику», всегда трагическому. Он возвращает вещам их вечные, неизменные, универсальные состояния: миру – универсальное состояние *игры*, человеку – универсальное состояние *марионетки*. В марионетку, как считает Сологуб, обращается каждый из нас, закончив свое земное существование; смерть открывает в человеке безвольную марионетку, избавляя его тем самым от личин-ролей. Именно поэтому «театр должен освободиться от актерской игры»³¹, освободиться от личин и приблизиться к «единому Лику». Игра – это прерогатива автора, «воля Поэта», но никак не актеров и не героев: «И под страшную маску трагического героя, и под смешным обликом вышучиваемого в комедии шута, и в пестром балахоне из разноцветных тряпок, облекающем ломающегося на потеху райка тело балаганного клоуна, – под всеми этими закрытиями зритель должен открыть Меня. Как задача с одним неизвестным, предстает перед ним театральное зрелище»³².

Создателем близкой Ф.Сологубу концепции театра, но, несомненно, самобытной и оригинальной, является Н.Евреинов. Своеоб-

²⁷ Сологуб Ф. Собр. соч. в 12-ти т. – СПб.: 1909 – 1912. – Т.10. С.141.

²⁸ Там же. – С.147 – 148.

²⁹ Там же. – С.133.

³⁰ Там же. – С.133 – 134.

³¹ Там же. – С.148.

³² Там же. – С.141.

разие евреинского отношения к театру заключается в абсолютизации самой *идеи театра*, а основные положения его театральной концепции изложены им в книгах «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915 – 1916). Игру и театральное представление он наделяет некими универсальными смыслами. Для Евреина – «всё театр» и «всё совершается под знаком театра»³³; он абсолютизирует власть театра над обществом и даже вводит специальный термин – *театрократия*, под которым понимает «господство над нами театра, как закона, императивно-нормирующего преобразующую деятельность человека»³⁴. В духе интуитивистских идей А.Бергсона *природу театральнойности* он возводит к основам человеческой *психики*: наряду с инстинктом самосохранения, половым инстинктом и другими, связанными с рецепцией внешних образов, он называет «*инстинкт театральнойности*», связанный с производством внутренних образов как творческого преобразования (иначе – «преэстетической трансформации») человеком чувственно воспринимаемого мира. «*Инстинкт театральнойности*» тождественен *игровому принципу*, влияние которого исключительно искусством – в традиционном его понимании – не ограничивается и распространяется на все сферы жизни, на жизнь как таковую. С точки зрения «режиссуры жизни» он рассматривает школу, деревню, военный лагерь, министерство, монастырь, тюрьму, кладбище и иные «представления». *Жизнь* понимается как *производная от искусства* и сознательно *эстетизируется*. Ввиду того что для Н.Евреина, «естественность – та же поза», он призывает создавать произведения искусства из самого себя³⁵. Евреинский театр – это *театр, создаваемый «из себя»*, поскольку «инстинкт театральнойности» заложен в самой человеческой природе, и «*для себя*», поскольку в нем человек преодолевает ограничения и запреты, налагаемые на него действительным миром, и погружается в воображаемый (представляемый) мир.

«Театр для себя» Евреина, как и соловьевский «Театр одной воли», обращен в

сторону *театральной архаики* и *детской игры*, в которых «инстинкт театральнойности» не обременен запретами и ограничениями, налагаемыми действительным миром, и не испорчен наслоениями последующих эпох. Так, буквально с первых шагов в искусстве Евреина пытается вернуть театральную архаику на сцену. При этом он не просто перенимает театральные традиции прошлого, но восстанавливает все компоненты средневековых представлений, включая не только актёра, но и зрителя. Опытной площадкой по реконструкции средневековой мистерии в конце 1900-х годов стал его «Старинный театр». В своих экспериментальных постановках средневековой мистерии Евреин опирается на практику непрофессиональных театральных коллективов, в первую очередь на солдатские и детские спектакли, где «инстинкт театральнойности» присутствует в нетронутым, первозданном виде. Помимо актёрской игры, Евреин считает необходимым реконструировать и поведение зрителей. Так, в постановке «Поклонение волхвов» (1907), чтобы адаптировать зрителя к восприятию мистерии, он окружил театральное действие инсценировкой толпы, перед которой в Средневековье оно разворачивалось на паперти собора. Инсценировка толпы, к которой прибегнул Евреин в этом спектакле, по словам его современника театроведа Б.В.Казанского, способствовала созданию «специальной «средневековой атмосферы», как бы вводя современного зрителя в особую систему тогдашнего ощущения и помогая ему глядеть на сцену ее глазами»³⁶. Ставя перед собой цель воспроизвести средневековое представление во всей его целостности, включая и средневекового зрителя, режиссёр в то же время нарушал ощущение этой целостности у зрителя современного. Попытка реконструировать мистерию неизбежно вела к ее стилизации, хотя и блестящей, как в случае с Н.Евреиным.

Стремясь сохранить мистерию в первозданном виде, возродить или реконструировать ее, Ф.Сологуб и Н.Евреин шли от *игры* к *мистерии*, но *мистерия* при этом всё равно оставалась только *игрой*, только *стилизацией*. В этом кардинальное отличие их театральных

³³ Евреин Н. Театр для себя: В 3-х ч. – Пг.: 1915 – 1916. – Ч.1. С.27.

³⁴ Там же. – С.12.

³⁵ Там же. – Ч.3. – С.59.

³⁶ Казанский Б.В. Метод театра. (Анализ системы Н.Н.Евреина). – Л.: 1925. – С.104.

концепций и их философии театра от концепции теургического соборного театра и философии театра Вяч. Иванова. Так в символизме второй половины и конца 1900-х годов теург-

гическую установку на обряд сменила эстетическая установка на зрелище, что перевесило символистскую «чашу весов» в сторону *игры, лицедейства, балагана*.

THE SYMBOLIC THEORY OF DRAMA AND THEATRICAL CONCEPTIONS AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY: FROM MYSTERY TO LOW FARCE

© 2008 E.S.Shevchenko

Samara state university

The present article is devoted to establishment of theatre and drama theory in symbolism. It investigates various conceptions of the theatre – of the symbolists and theatrical directors close to symbolism – from Soborny theatre of Vyacheslav Ivanov to aesthetics «theatre of the single will» of Fyodor Sologub and «theatre for oneself» of Nikolay Evreinov. The undertaken research investigates dynamics of symbolic views on theatre and drama from the beginning to the end of the 1900s; the author comes to the conclusion that theurgic purpose of the *rite* is substituted by aesthetic purpose of the *game, show, acting, low farce*.