

Анатолій БАКАНУРСЬКИЙ

МИКОЛА ЄВРЕЇНОВ: ВИСТАВА ЖИТТЯ, АБО ЖИТТЯ — ГРА

«Його життєвий і творчий шлях був тернистим, повним випробувань і ті, хто чув про нього, часто дають однобоку оцінку. Любитель усього яскраво театрального, аж до рекламного галасу і парадоксів-феєрверків, Микола Миколайович Євреїнов у своїх численних книгах, статтях, своєрідних трактатах і п'єсах стверджував, по суті, одну думку про природжений інстинкт театральності, нібито притаманний людині з незапам'ятних часів», — так написав про популярного на початку ХХ століття драматурга, режисера, теоретика й історика сценічного мистецтва Ол. Дейч. Театр, як і працюючі в ньому люди, висловлюючись мовою кінематографістів, — «натура, що відходить», і навіть небувала популярність у сучасників не є гарантією від забуття наступними поколіннями. Так трапилося і з Євреїновим (1879–1953) — його ім'я сьогодні відоме в основному лише спеціалістам. П'єси, що йшли не тільки на російських, а й європейських сценах сьогодні не фігурують у театральному репертуарі, численні праці практично не перевидаються. Остання обставина — особливо несправедлива. Скажу лише про те, що багато ідей, сформульованих у науковому лудологічному бестселері «Homo ludens» Йоханом Хьойзингом, автором, книги якого перевидаються величезними тиражами і на сьогоднішній день, були передбачені Євреїновим за два десятиріччя до виходу знаменитої праці голландського культуролога. Проте Хьойзингу знає весь світ, Євреїнова ж — лише небагато фахівців-театрознавців.

Лейтмотивом теоретичних пошуків Євреїнова є ідея театралізації життя. Театр у контексті його досліджень є засобом перетворення реальності на щось більш яскраве і вражаюче, ніж саме життя. Таким чином, театральне дійство в його розумінні виходить за рамки традиційного тривимірного простору, спектакль долає звичну іпостась простого двійника життя і створює його нові форми. «Я стверджую і наполягаю, — пише він, — на тому, що не стільки сцена повинна запозичувати у життя, скільки життя у сцени».

Подібне переконання було спровоковано тією обставиною, що раціоналізм Нового часу вніс у суспільне життя серйозність, спробував вилучити з нього театральну-ігровий початок, поставивши бар'єр між особою та елементами діонісійства, замінивши останні тверезим і скучним аналізом буття. Відбувся своєрідний ренесанс гностицизму, в якому замість традиційного неприйняття будь-яких проявів плоті заперечувалося не інструментальне ставлення до життя, що стало однією з причин посилення божественного права монархів, непогрішності церковних ієрархів, створило сприятливий ґрунт для посилення тоталітарних режимів.

Та все ж серйозний погляд на життя не зміг знищити в людині одного з біологічно властивих йому інстинктів — інстинкту гри. І це дуже точно було помічено Євреїновим: «Людині властивий інстинкт. Я маю на увазі інстинкт перетворення, інстинкт протиставлення образам, що приймаються ззовні, образів, довільно створених людиною, інстинкт трансформації видимостей Природи, що достатньо ясно розкриває свою суть в понятті «театральність». В одному з листів він підкреслить: «поняття «theatralite» введено мною даремно: весь театральний світ його повторює».

Переконання про театральність життя Євреїнов-драматург спробував реалізувати й у своїх п'єсах, зокрема в програмному для даного контексту сценічному творі «Найголовніше», поставленому 1921 року М. Петровим у Петрограді в театрі «Вільна комедія». Під час фіналу спектаклю несподівано для автора, постановника й акторів глядачі ринули на сцену і злилися в єдиній театральній дії з виконавцями. Так театр став життям. Або життя втрутилося в театральне дійство.

П'єса мала небачений успіх. За короткий час вона була перекладена на 18 мов і поставлена в 36 країнах Європи і Америки. Найбільш знаковим спектаклем стала римська постановка «Найголовнішого», зроблена 1925 року однодумцем Євреїнова, драматургом і режисером Луїджі Піранделло. На прем'єрі відбулася показова зустріч двох апологетів концепції життя-гри, зайнятих, кожний по своєму, пошуками культурних рецептів театралізації людського буття.

Вражає багаж знань Євреїнова (а вихований він був на культурі Стародавньої Греції, Сходу, музиці, вже у молодому віці виявив обдаровання історика), відчуття всього нового в мистецтві. «Це не людина, а фонтан інтелекту. Везувій до безумства», — так був представлений Євреїнов своїми знайомими поету Василю Каменському.

Драматург і театральний теоретик опинився серед перших, хто зміг оцінити можливості кінематографа, який тільки входив у життя людей. У статті «Театр майбутнього» він напише: «Майбутній кінотофон (яких тільки дивних назв не присвоювали тоді мистецтву кіно. — А. Б.) є справжнім чарівництвом

сценічним» вибраних фарб дійсності, являє людський голос, «машинним способом» естетизований у своїй передачі, являє ясність, яка підкупає найбільш прискіпливого прозаїка, чарівність та ілюзорність драматичної концепції». Частинами були його зустрічі з майбутніми метрами кінорежисури — Г. Козінцевим, С. Юткевичем, А. Траубергом.

Серед близьких знайомих Євреїнова були, окрім вже згаданих, багато представників творчої еліти. І більшість із них висловлювали думку про різнобічні його таланти. Той же В. Каменський писав, що знайомство це спонукає «з гордістю відкритого серця сказати світові своє краще слово про діаманти в короні російського генія М. Євреїнова, що захопив нас своїм океанським розмахом великої творчості». Каменському, до речі, належить перше систематичне дослідження творчості Євреїнова. Книга так і називалася — «Книга про Євреїнова». Вона була опублікована 1917 року окремим томом у петроградському видавництві «Сучасне мистецтво».

У «Чукоккале» Корній Чуковський пише про «блискучого» Євреїнова: «Це була людина різноманітних і яскравих талантів. Приходячи в гості, він охоче брав на себе роль розважальника. Для цієї ролі він був озброєний чудово: фокуси, куплети, каламбури, анекдоти, шаради, музичні трюки так і сипалися з нього без кінця. Освіта у нього була теж блискуча. Перелік написаних ним комедій, водевілів, гротесків, історичних трактатів, наукових досліджень великий і вражає строкатістю».

Втім, іноді сучасники висловлювали і протилежні думки. Так, В. Шкловський писав, що на відміну від Мейерхольда, «Євреїнов у мистецтві не створив нічого, він просто підпудрив старий театр». Нерівними були і стосунки Євреїнова з самим Мейерхольдом. Останній, хоча і бачив у драматургові й режисерові свого однодумця у ряді принципових творчих питань (вони обидва сходилися в неприйнятті натуралістичного театру, апологетом якого вважали Станіславського), але нерідко робив його об'єктом суб'єктивно-прискіпливого критичного аналізу, іронічно поставився до ідеї театралізації життя, до режисерських спроб Євреїнова в «Старовинному театрі». Особливе роздратування Всеволода Емілійовича викликала згадана книга Каменського, яку він назвав «поганою послугою» Євреїнову. Втім, не залишився у боргу і сам Євреїнов, написавши в 20-х роках дотепну пародію на мейерхольдівську режисуру під назвою «Даш Гамлета». Пізніше він же не без злорадості відізветься про паризькі гастролі театру Мейерхольда 1930 року: «А



Микола Євреїнов

ось хто підслизнувся тут, так це Мейерхольд». Втім, для театрального, та і не тільки театрального, середовища подібний тип стосунків, не позбавлений творчої заздрості і тому вкрай необ'єктивний — не рідкість. Як переконується сам читач «Театру як такого» крайнощі в оцінках були притаманні Євреїнову не тільки у характеристиці свого опонента — Мейерхольда. О. Таїров у нього — «талановитий епігон», Станіславській — «нічого нового відносно театральності не вніс». Захід у театральності — «безнадійний».

Та все ж важко в історії російського театру знайти подібну Євреїнову багатогранну постать, що наділена талантами вищої проби в різних галузях театральної діяльності (в даному випадку випускаю дарування його як історика, автора цікавого дослідження «Історія тілесних покарань у Росії», мистецтвознавця, що написав ряд книг про живопис: «Нестеров», «Оригінал про портретистів»).

Євреїнов — режисер розпочав практичну діяльність 1907 року, створивши разом з бароном М. Дрізенем петербурзький «Старовинний театр». В різний час у цьому неординарному колективі працювали режисер О. Санін, художники О. Бенуа, І. Білібін, М. Добужинський, М. Реріх, Є. Лансере, композитори О. Глазунов, І. Сац. Основу репертуару склали середньовічна європейська драматургія: мораліте, міраклі, пасторалі і фарси. Причому, керівники театру поставили перед собою завдання не тільки відновити тексти, а й відтворити саму манеру акторського виконання, а також спровокувати автентичну глядацьку реакцію. Під час доповіді режисер так сформулював одну з основних задач незвичайної театральної трупи: «прагнути переломити образ містерії або мораліте за допомогою рис того вченого абата чи поважного городянина, який був носієм драматичного мистецтва в ту епоху».

Очоливши «Старовинний театр», Євреїнов намагався відтворити стиль театально-видовищного мислення Середньовіччя. Вийшло далеко не все: відомості про середньовічний театр, особливо в тій частині, яка стосується акторської майстерності і, звичайно, специфіки глядацького сприйняття, — переповнені лакунами. До того ж організатори не врахували тієї обставини, що звичайній театральній аудиторії не буде цікавим музейний характер їх творіння. Відпрацювавши один сезон при незаповненому залі, «Старовинний театр» «узяв паузу» і відновив свою діяльність у сезоні 1911–1912 рр. Постановники в основу репертуару поклали професійну іспанську драматургію епохи Відродження, зберігши початкові задачі щодо реставрації образу актора і глядача. Ситуації це не виправило, і театр розпався, навіть не завершивши сезону.

У створеній перерві (сезон 1909–1910 рр.) Євреїнов працює в театрі Віри Комісаржевської, де ставить за сезон три спектаклі, серед яких уайльдівська «Соломія» і «Франческа да Ріміні» Габрієля д'Аннунціо. Тоді ж разом з братом

знаменитої акторки Ф. Комісаржевським організує «Веселий театр для літніх людей», основу репертуару якого становили комедії Козьми Пруtkова. Там же була поставлена арлекінада самого Євреїнова «Весела смерть».

Все ж таки подібний напрям пошуків Євреїнова і його однодумців не пройшов для історії театру безслідно, спроба повернення втраченого театрального минулого, сценічної культури віддалених епох накладає відчутний вплив на театральну ситуацію початку ХХ століття, перш за все на антагоніста «Старовинного театру» Вс. Мейерхольда, що висловлює думку про використання на практиці «дальніх відгомонів великих стилів» і при цьому немало запозичає з євреїнівського досвіду.

З 1910 по 1917 рік Євреїнов був головним режисером театру «Криве дзеркало», створеного критиком А. Кугелем і акторкою З. Холмською. Це був найуспішніший період його діяльності як театрального практика. На мініатюрній сцені цього театру знайшли сценічне втілення багато його мініатюр і пародій. Постановки відрізнялися великим смаком, легкістю, дотепністю, гротесковістю, одне слово, для пародійно-комічного жанру були еталонними. Як згадувала Холмська, це був «веселий театр осмисленого тонкого сміху». Ставилися твори Козьми Пруtkова, А. Аверченка, Н. Теффі та інших «сатириконівців», Л. Андрєєва (разом з пародією на нього самого — «Думка і Катерина Іванівна»), М. Вентцеля, М. Волконського (автора знаменитої «Вампуки»), М. Урванцева і багатьох інших майстрів сміху. Мініатюрний в усіх значеннях театр став серйозним художнім явищем, що дозволило А. Луначарському поставити його в один ряд з МХТ.

На початку 1918 року Микола Євреїнов опиняється в Одесі, куди перебирається з Сухумі. Перед ним важливе питання: податися в еміграцію (а в Одесі в цей час зібралася театральна-художня і літературна еліта Росії) або ж залишитися на батьківщині. Щоб «прогодуватися» він влаштовується викладачем історії російського театру в театральній студії Аркадьєва. Педагогами цього колективу були О. Вертинський, Б. Варнеке, О. Полевицька. Головне його завдання — закінчити працю «Театр у тварин», яку розпочав ще в Петрограді. Крім того, в Одесі Євреїновим опубліковані статті, що розвивали його концепцію театральності буття: «Обід з блазнем», «Театротерапія» — робота, в якій він декларує ідею оздоровчого значення для людського організму театального перевтілення. В цей же час виходить його опус, присвячений мистецтву іспанських акторів XVI–XVII століття, де узагальнено досвід роботи в «Старовинному театрі» над реставрацією моделей театру, актора, глядача і спектаклю минулих епох. Микола Миколайович читає безліч лекцій у літературно-артистичному клубі. Особливий інтерес викликав його виступ «Театр та ешафот» перед наповненим залом Російського театру. Восени 1918 року в театрі «Гротеск» як режи-

сер Євреїнов ставить спектакль-колаж із власних пародійних і комедійних уявлень. Крім того, там же він виступив у несподіваному для багатьох амплу виконавця частівок. Отже, Одеса не виявилася прохідним містом серед творчих маршрутів знаменитого драматурга і театрального дослідника.

1920 року Євреїнов повернувся до Петербурга, де опинився серед групи творців грандіозної радянської містерії «Узяття Зимового палацу», поставленої на Палацовій площі. В дійстві взяли участь декілька тисяч статистів, і навіть звучав знаменитий напівміфологічний постріл «Аврори», спеціально пришвартованої на те місце, де крейсер стояв у відому ніч.

Через п'ять років після цього Євреїнов, відчуваючи свою непотрібність, все ж таки залишає Росію. В еміграції поставив немало: «Казку про царя Салтана» і «Руслана і Людмилу» в паризькій Російській опері, там же в Парижі створив театр «Мандрівні комедіанти», працював як драматург, сценарист і навіть постановник у кіно, написав ряд історико-теоретичних праць і книгу спогадів «У школі дотепності».

Непросто охопити всі сфери, що підвладні цій людині, проте не можна не сказати про його драматургічну діяльність. Писати про всі драматичні твори — тема для дисертації або монографії — адже тільки те, що написав Євреїнов ще до еміграції, склало три томи. Тому обмежимося лише тим, що в амплу драматурга він створив для «Кривого дзеркала». Це ряд п'єс-пародій. Сьогоднішній читач радше за все побачить у цих пародіях лише смішні мініп'єси, сучасники ж автора, для яких пропонувані зразки-спектаклі були матеріалом «живим», поза сумнівом звертали увагу на тонку іронію, на здатність Євреїнова побачити в деталі ціле, уміння передбачити через декілька мізансцен — всю режисерську концепцію і навіть творче кредо того або іншого режисера. Такий його «Ревізор» — уявлення про те, як би поставили гоголівську комедію Станіславський, Макс Рейнгардт, Гордон Крег. У кожній із версій точно схоплено загальне розуміння кожним з них специфіки театру, і, разом з тим, євреїнівські пародії не злі, а, радше, добродушні; не розділяючи напрямку сценічних пошуків пародійованих ним режисерів, він не бере на себе роль судді, яка була притаманна, скажімо, тому ж геніальному Мейерхольду.

Разом з тим, коли пародіюється театральна вульгарність, фальш, як в «Школі етуалей», тональність драматурга помітно змінюється, він вже не полеміст, а скидання.

«Кухня сміху» і «Четверта стіна», за жанровою своєю спрямованістю хоча і співвідносяться з театальною пародією, але є, на мій погляд, комедіями, що мають самостійну драматургічну цінність. Вони цікаві як оригінальний сценічний твір, а не тільки в контексті зіставлення з пародійованими джерелами, театральними системами або персоналіями.

І, нарешті, ще одна — головна іпостась дарувань Євреїнова: теоретик театру, вірніше, театральності, яка злита з його життям. Про це його «парадоксальні», за виразом Мейерхольда, книги: «Поет, що театралізує життя», «Театралізація життя», «Театр у тварин», «Театр для себе», «Театр як такий». Остання запропонована читачу одеським видавництвом «Студія «Негоціант», і це, здається, перший досвід видання праць Євреїнова в Україні.

Одна з фундаментальних ідей автора полягає в тому, що гра — докультура, вона властива тваринам ще до виникнення історії людини. «Легко, — пише Євреїнов, — угледіти зародки театральності у веселій декоративній обробці гнізд австралійськими птахами». Людина лише ускладнила ігрову діяльність, додавши їй таке ж розмаїття, яке існує в людській практиці взагалі. Він змінив розмите *play* на спеціалізоване *game*. Розмаїття це обумовлено тим, що будь-яку акцію, пов'язану з освоєнням світу, що розвивається і ускладнюється, людина оформляла ігровим чином. Тут гра долала свої біологічні межі, позбавляючись автентичних рис, пов'язаних із ритуалом, набуваючи нові якості, перетворюючись на елемент культури. Цей еволюційний процес означав рух від повної зануреності гри в життя до відомої її автономізації. Іншими словами, життя як гра перетворюється у гру в життя. Англійський фізіолог Ч. Шеррінгтон порівнював нервову систему особи з лійкою, в яку на вході залучений цілий світ, з його різноманітними реалізаціями, а на виході є якийсь вузький отвір, що на практиці відсікає велику частину цих потенційно можливих реалізацій. Дисбаланс, що виник таким чином між потенційним очікуванням і практикою життя компенсується грою: те, чого людина не в змозі реалізувати в житті, дістає можливість появи в ігровій діяльності. Адже уявити себе кимось — у певному сенсі означає стати ним.

Проте сказане не означає, що гра — породження одного з етапів розвитку людської культури. У витоках своїх вона не тільки докультурна, але і зовнікультурна в тому значенні, що виникла раніше, ніж сама культура, раніше, ніж ритуально-магічні церемонії, що використовують театралізацію як засіб подвоєння реальності. Витоки гри, і це підкреслює Євреїнов, — у виникненні живих істот; культурною ж і універсальною вона стає з появою людства, що зробило театральність невід'ємною частиною свого буття і: «в історії культури саме театральність була якогось роду пред-мистецтвом». Тут автор «Театру як такого» близький до думки Ф. Шіллера: «Людина грає тільки тоді, коли вона в повному значенні слова людина, і вона буває цілком людиною лише тоді, коли грає».

Думки, висловлені Євреїновим у його програмних працях, пізніше були розвинені багатьма авторами. Так, Герман Гессе наполягав на тому, що людині для «отримання» себе треба «програти» ту тисячу осіб, які зосереджені в ній

одній. Мігель де Унамуно в одній із новел писав: «Я стверджую, що окрім тієї особи, яка постає перед очима Господа, є ще й інша — та, яка хотіла б існувати. Саме та особа, яка хотіла б існувати та їсти. Справжній творчий початок і справжня реальна особа. Наш порятунок і загибель залежать не від того, ким ми були, а від того, ким ми хотіли б стати. Бог винагороджує чи прирікає на вічні муки саме за те, ким би хотіла стати людина». На жаль, при багаторазовому цитуванні того ж Гессе («Гру в бісер» він почав писати в 1930 році, а закінчив лише на початку 40-х), Євреїнов як один із хронологічно більш ранніх авторів, що висловлює аналогічні ідеї, дослідниками майже не згадується.

Німецький філософ Г.-Г. Гадамер відзначав, що «гра є елементарною функцією людського життя, людська культура без неї взагалі немислима». Психолог Ерік Бьорн заявляв про рятівно-терапевтичну функцію театралізації в «прикордонних» обставинах людського буття: «ігри абсолютно необхідні деяким людям для підтримки душевного здоров'я. У цих людей психічна рівновага така нестійка, а життєві позиції настільки хиткі, що, варто позбавити їх можливості грати, як вони впадуть у безвихідний відчай».

У тій або іншій мірі наведені вислови конгеніальні думкам Євреїнова. Відзначу, що не дивлячись на те, що його ідеї театралізації життя викликали ряд скептичних зауважень сучасників, Євреїнов, один з найосвіченіших театральних діячів свого часу, будував свою теорію на могутньому культурному фундаменті.

Ще Цицерон, сформулював театралізований характер людського життя у своєму трактаті «Про обов'язки»: «Природа примусила нас грати немовби дві ролі, одна з яких належить всім нам, тому що всі ми причетні розуму, інша ж роль дістається власне кожному з нас окремо».

Друга роль, у розумінні римського мислителя, це ті соціальні маски, які властиві особі в різноманітних життєвих обставинах.

В епіграмі грецького поета другої половини IV століття Паллада читаємо:

*Вся жизнь — сцена и игра;,
Либо играй, отложив серьёзные занятия,
Либо сноси боли.*

Думка про те, що людське «Я» постійно долає, за допомогою театралізації, зміни образів-масок, внутрішню тотожність з самим собою, досить стійка в культурі. Про це ще в XI столітті заявляв китайський мислитель Шао Юн: «Тим, ким я є зараз, вже не той, ким я був раніше. І ким я стану в майбутньому, ніхто знати не може». Давньогрецький поет Симонід рекомендував сучасникам дивитися на життя як на гру. У Піфагора люди — персонажі божественної гри. Про це ж писав Г. Е. Лессінг у «Натані Мудрому», в сцені, коли його герой говорить про Творця:

*Земних владык суровые решения
Одним прикосновением лёгким может
В игру, в насмешку даже обратить.*

Шекспір — це загальновідомо — визначав світ як театральне дійство. Правда, зробив він це за допомогою персонажів: Старого герцога («*І на величезному світовому театрі / Є багато сумних п'єс*») і Жака з «Як вам це сподобається». До речі, свій вислів Жак деталізує, розділяючи життя як театральне дійство на сім дій: час немовляти, дитинства, юності і т. ін., уточнюючи кожну з ролей, яку виконує людина аж до самої смерті («*І кожний не одну грає роль*»). Монтень у знаменитих «Дослідах» говорив про можливе злиття людського ества та ігрової ролі, прийнятої особою на себе: «Маску не можна робити еством, чуже — своїм».

Аналогічні вислови можна відшукати і в російській культурній традиції. Так, у байкаря Івана Крилова в повісті «Ночі» життя інтерпретується як маскарад, а діючі в ньому персонажі — як «мислячі лялечки».

Зміни соціальних ролей-образів за допомогою театралізації описав Пушкін в «Євгенії Онегіні»:

*Чем ныне явится? Мельмотом
Космополитом, патриотом
Гафольдом, квакером, ханжой
Иль маской щегольнет иной...*

У лермонтовському «Маскараді» є чудовий фрагмент про театральну зміну личин одним із персонажів — Шприхом:

*... с безбожником — безбожник,
с святошей — езуит, меж нами — злой картежник,
а с честными людьми — пречестный человек.*

Все, тут процитоване, — окремі вислови, вилучені з культурологічного або літературного контексту, у Євреїнова ж театралізація життя — ціла система, створенню якої він присвятив всю свою дослідницьку діяльність.

І кому ж було як не йому — «лицарю театральності», відчуті симптоми апокаліпсису театральності: «Ми народилися в сутінках». Його передчуття «смерті гри» загострене до межі, Євреїнов відчуває його «шкірою зубів»: «чим більше люди стали нехтувати театральністю, тим їм нудотніше стало жити». Відчуття його в цьому значенні схожі на самопочуття одного з героїв «Змови відчуттів» Юрія Олеші — Миколи Кавалерова. Той втрачений і розгублений, його депресія постійно підігрівається тим, що він «на межі двох століть виявився, позбавлений минулого і не має надій на майбутнє». Євреїнов як віщун передбачав те, що пізніше вже упевнено діагностували багато діячів театру і культурологів.

Так, Антонен Арто з боєм говорив про «відтік» видовищності в європейській культурі другої половини ХХ століття. Ще більш невтішна констатація належить вже згадуваному його сучаснику Й. Гейзінга: «Сучасна культура навряд чи ще «грається»; там же, де здається, що вона грає, гра ця фальшива». А вже підсумок, підведений філософом-футурологом Френсисом Фукуямою, звучить як свідоцтво про смерть: «Кінець історії засмучує, перед людством виросла перспектива багатівікової нудьги».

Все це примушує сьогодні прислухатися до «гаєра» і «апостола», одного з останніх романтиків і апологетів театральності — Миколи Миколайовича Євреїнова: «Я сурмлю вам заклик до сценічного показу вашого власного життя».