

Руслана Ткаченко

**КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ И ЖАНР ПАРОДИИ
В «КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ» Н. Н. ЕВРЕИНОВА**

Актуализация игрового начала в европейской культуре конца 19–начала 20 века, которая стала *предметом* этой статьи, требует обращения к культурным контекстам рубежа веков. Анализ факторов усиления игрового начала в культуре покажет, что данный период выбран не случайно. Он относится к переходному, кризисному этапу европейской культуры. В это время в обществе ощущается слом культурных ценностей и идеалов и постепенно приходит осознание неизбежной гибели европейской культуры. Человечество конца 19 века вынуждено было отказаться от старых представлений о том, что развитие науки, промышленности, демократии, есть безусловное благо, а также от веры в существующие представления о человеческих добродетелях и социальной справедливости. К этому времени основные парадигмы Нового времени оказываются несостоятельными и требуется новая система ценностей. На кризисных этапах своего культурного развития, когда общество начинает пробуксовывать, именно культурные ценности выявляют себя как аккумулирующая сила, способная изменить культуру и вывести ее из неустойчивого положения. В качестве такой важной культурной ценности может выступать и выступает игра как самостоятельный специфический культурный феномен.

Так как содержательное наполнение людьми ценностей является относительным и обоснованным лишь применительно к данной культуре и обществу, то необходимо понимать, что в каждом конкретно-историческом общественном образовании получает распространение определенный специфический набор ценностей, образующий систему, элементы которой взаимосвязаны и взаимозависимы. Основными составляющими системы «культурных ценностей» можно выделить ценности экзистенциальные, социальные и эстетические, и именно они в большей степени связаны с феноменом игры, хотя по своей природе игра вездесуща и в том или ином качестве присутствует в любой культуре. Игровой элемент содержат в себе каждая из перечисленных культурных ценностей, но игра может выступать также как самостоятельный феномен. Собственная феноменальность игры дает возможность

рассматривать ее как самостоятельную культурную ценность. В разных культурно-исторических контекстах игра как феномен может стоять на разной ступени, в разной иерархии ценностей, поскольку место и роль игры очень вариативны. Если культура не испытывает ценностных катаклизмов и переживает пору своего расцвета, игра уходит на второй план в ценностной иерархии. Тогда как именно в момент культурного кризиса игра выступает на первый план и занимает место культурной ценности.

Актуализация игры в обществе происходит при поиске новых культурных оснований и ориентаций существования человека. А потому и в конце 19–начале 20 века, когда социум находился в поиске новой культуруобразующей структуры, игра очень ярко проявила себя как культурная ценность и стала в данной культуре структурообразующим, ценностным фактором.

Кризисная культура предполагает усиление игрового начала во всех ее областях, в том числе и в области искусства. Так как искусство по определению вытекает из сферы игры, и игра есть его важнейшая составляющая, не удивительно, что в поисках силы, способной реформировать общество, взгляд человека обращается именно в его сторону. Вид искусства, наиболее близкий к игре,— это театр. Поэтому в конце 19–начале 20 века в обществе необычайно вырос интерес к театру. Это проявилось, в частности, и в том, что росло число общедоступных народных театров для всех слоев общества, где каждый мог стать зрителем независимо от социального положения. В театре, как на лакмусовой бумаге, отражались процессы, происходящие в культурной жизни Европы. С двойственностью ситуации рубежа веков связаны и те направления, по которым пошло развитие театра. С одной стороны, театр стал своего рода политическим клубом, где наиболее революционно настроенная часть общества могла дать выход своим эмоциям и настроениям на спектаклях по пьесам Чехова, Горького, Ибсена, Гауптмана и других. С другой – театр давал возможность человеку уйти в иллюзорный, выдуманный мир от страшных реалий переходного времени, стать участником игры, которая помогала приспособиться к этому пока незнакомому, чужому и враждебному миру. Увлечение игрой, театром, маскарадом было повсеместным, что проявлялось даже в повышенной ритуализации повседневной жизни.

Необходимость и желание общества играть, сближая театр с жизнью, породило явление множества актерских театров – кабаре и маленьких частных театриков, где можно было стать участником веселой игры и отдохнуть. Любимыми местами отдыха русской театральной элиты тогда были артистические кабаре «Привал комедиантов», «Бродячая собака», театры-кабаре «Лукоморье», «Дом интермедий», «Кривое зеркало». Г. К. Крыжицкий вспоминает: «Суббота 6 (19) декабря 1908 года ознаменовалась рождением в Петербурге двух новых театров в великолепном дворце – особняке Юсуповых на Литейном проспекте... После “Лукоморья”, уже в полночь, впервые раскрылся занавес “Кривого зеркала”» (Цит. по: [1, с. 104]). В тот вечер петербургская публика по-разному встретила две новые театральные эстетики, предложенные на зрительский суд. Организованный Мейерхольдом театр «Лукоморье» не встретил в зале теплого одобрителного отклика, несмотря на всевозможные режиссерские изыски, декорации Добужинского и Билибина и участие актера Варламова, признанного короля смеха. По-другому сложилась судьба «Кривого зеркала», чьи пародии на злободневные темы были встречены с одобрением и симпатией. Театр «Лукоморье», с легкой руки какого-то шутника переименованный в «Мухоморье», очень скоро прекратил свое существование, в связи с чем можно предположить, что он не выдержал конкуренции с новой эстетикой «Кривого зеркала». Чтобы понять привлекательность «Кривого зеркала», обратимся к истокам этого театра.

Идея театра «Кривое зеркало» родилась у актрисы З. В. Холмской и критика А. Р. Кугеля. Название было предложено литературным критиком, поэтом и прозаиком Александром Алексеевичем Измайловым и очень хорошо отражало программность театра. Изначально «Кривое зеркало» задумывалось как театр пародий и эксцентрического смеха и сохранило это направление до самого конца своего существования. «Кривое зеркало» не только предвосхитило появление театров нового вида, но и стало для современников театром, пропагандирующим новые формы драматического творчества. В отличие от существовавших пародий на разных языках, которые пародируют какое-нибудь одно произведение, в театре «Кривое зеркало» был создан род синтетической пародии. А. Р. Кугель

пишет: «Пародии «Кривого зеркала» имели в виду известное направление в искусстве. Они были обобщены, стилизованы, и уже по одному этому являлись художественными произведениями, а не фельетонными однодневками. Но еще более значительным завоеванием «Кривого зеркала» было открытие сценической формы смешного и забавного, которая заключалась в ряде изменений одного и того же лица» (Цит. по: [1, с. 103]). Пьесы перемежались танцами, пением, рассказами и разговорами конферансье с публикой, разместившейся за столиками.

С 1910 года драматургом и режиссером «Кривого зеркала» становится Н. Н. Евреинов, волею случая приглашенный Кугелем и Холмской. Время сотрудничества театра и режиссера было важным для становления обоих: в пьесах для «Кривого зеркала» автор проигрывал свои теоретические концепции, а театр нашел в Евреинове своего драматурга. Название театра как нельзя лучше соответствовало убеждениям и взглядам Н. Н. Евреинова. Его теория театра была вполне применима к зеркалу, к которому так часто любят подходить люди: «Мы любим себя только театрализованными. Доказательство этому найдете в вашем подходе к зеркалу, в которое вы смотрите, всегда мимируя значительность, привлекательность, импонирующую серьезность, решительность и т. п. Мы ищем в зеркале не столько объективной правды, сколько лести, утешения, подбадривания. И мы сами, того не замечая, порой помогаем зеркалу «польстить» нам, утешить нас или подбодрить. Мы всегда будем «пенять на зеркало, коли рожа крива»» [4, с. 97]. Инстинкт театральности, по мнению Н. Н. Евреинова, невозможно истребить в человеке, рано или поздно он все равно проявится, на что также ссылается в своих исследованиях А. Г. Баканурский [3, с. 39].

Не вызывает сомнения, что под театральностью Евреинов подразумевал игровое начало, поскольку, говоря о природной театральности, он предполагал онтологичность игры. Для него игра животных, как и игра человека, являлась природным феноменом и представляла собой нечто большее, чем просто физиологическое явление. Любая человеческая деятельность для него не более чем игра, о чем он не раз упоминает в своей работе «Театр как таковой». Так как театральность от рождения присуща человеку и соответствует его природному естеству, то лишить

человека его природы, с точки зрения Евреинова, просто антигуманно. Евреинов призывает вернуть человеку право на его природную театральность, приправить игрой невкусное блюдо под названием жизнь: «Мы потеряли вкус к жизни. Оказалось, без приправы это блюдо можно есть только насильно. Философы (моралисты, социалисты, оккультисты и др.) в заботе, как бы сделать блюдо более питательным, а я – как бы вообще сделать так, чтоб его охотно ели» [4, с. 19]. Очевидно, что для Евреинова «вкус к жизни» – это проблема дихотомии игрового и серьезного в культуре. Когда игровой элемент в культуре уходит в тень кулис, на второй план, то и общество, играя слишком серьезно, теряет «вкус к жизни». Евреинов делает вывод, что жизнь, пропитанная театральностью, подразумевает отношение к себе как к игре.

Именно театр, по мнению Евреинова, дает человеку, театрализирующему жизнь на свой лад, ту редкую возможность, где можно забыть о серых буднях и играть в свое удовольствие. Возникает только одна незадача – в понимании того, «как играть». Разная трактовка термина «театральность» наиболее ярко проявила себя в театральной среде. С одной стороны, «театр насквозь условен. И в этом его прелесть. И в этом его радость для нас, потому что прекрасно искусство, создающее новые ценности, увлекательно искусство, не желающее ничего брать на прокат, как бы дешево это ни стоило, и дерзновенно творящее даже собственное небо, в котором подчас больше небесного для нас, чем в настоящем небосклоне» [4, с. 25], – рассуждает Евреинов. С другой стороны, под театральностью можно понимать разное, как это и случалось среди современников Евреинова и выражалось в стремлении к изысканной утонченности или излишнему натурализму. Намекая на творчество К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Евреинов высказывается против бытовых образчиков, утверждая, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько она у сцены. В подтверждение своей точки зрения он обыгрывает основные принципы сценического реализма МХТ в пародии «Четвертая стена». Ю. Анненков, в чьих декорациях и костюмах шла эта пьеса, вспоминает: «На сцене всегда стоят три стены, с окнами, с дверьми и пр. Но четвертая стена непременно отсутствует, чтобы не прятать актеров от зрителей. Занавес в пьесе Евреинова раскрывался перед стеной, и все действие угадывалось

по голосам, доносившимся из-за полураскрытых окон, и по редким появлениям персонажей перед этими окнами. Внутренность дома была скрыта» [2, с. 94].

В то же время Евреинов высмеивает вычурную эстетизацию, характерную для символистского театра, и призывает к возвращению природной эстетики. Например, в «Ревизоре» он пародирует символически-мистические постановки классики в духе австрийского символиста Гофмансталя.

Для Евреинова театральность – не собственно искусство, а всеобщая жизненная творческая основа, другая жизнь, со своими законами, ценностями, чувствами. И с этой точки зрения Евреинов опровергает современную ему художественность и эстетику как нечто искусственное и вредное: «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...» [4, с. 31].

И даже если жизнь не соответствует театральности, значит нужно изменить жизнь, преобразовать ее по законам театра. По мнению Евреинова, настоящий современный театр должен отражать жизнь и преображать ее в праздник: «Оправдание жизни через прекрасное, через искусство воспримется и глубоко, и прочно. А раз в искусстве форма станет содержанием, мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту. Театр будет новым учителем. Оатеатрлить жизнь, – вот, что станет долгом всякого художника» [4, с. 22–23].

С помощью театрализации, которая стала для Евреинова не только целью, но и средством, он пытается не только обыграть то, что вызывает у него неприятие, но и изменить эту жизнь к лучшему. Не случайно Евреинов, как и основатели театра «Кривое зеркало», отдает предпочтение жанру пародии, поскольку пародия дает прекрасную возможность показать повседневность играючи (в понимании Евреинова – смешно, ярко и весело): это и пародии на разные национальные постановки известных сюжетов или пьес из классического репертуара, где автор высмеивает национальный колорит режиссерских работ, как например пародия в 4-х шаржах

«Кухня смеха» (Мировой конкурс остроумия); или пародирование различных стилей и новомодных направлений в искусстве в режиссерской буффонаде в 5-ти «построениях» одного отрывка по пьесе «Ревизор». Беря за основу пьес различные интерпретации мотива одного сюжета и создавая на них пародии, драматург придавал театру свою особую неповторимость и давал возможность актерам создать иллюзию двойной игры.

Евреинов понимал пародию как синтетический жанр и, как заправский игрок, давал зрителю ключ к разгадке поставленных автором целей с помощью определений-подсказок в заглавии миниатюр. Например: «Кухня смеха. Пародия в 4-х шаржах» или «Школа туалей. Пародия-гротеск». Разное жанровое определение указывает на те задачи, которые Евреинов ставил перед собой при написании той или другой миниатюры. Важную роль здесь играет объект пародирования, задающий вектор комизма. В «Школе туалей» в центре внимания находится современное Евреинову искусство, что дает ему надежду на изменение происходящего с помощью пародийных средств. Здесь ему кажется уместным смех злой, уничтожающий, и он использует сатирические куплеты популярных кафешантанских песенок, которые в своем роде задают тон всей постановке: «Нам успели надоеть кекуок и матчиш, и уж новый танец есть. Пола-пола наш теперь кумир. Пола-пола удивляет мир... Пола-пола может смело вас привести в экстаз. Задавал всегда нам тон современный Вавилон. И понятно, почему все стремимся мы к нему. В танцах он побил рекорд, и, всю жизнь танцуя, в ус отнюдь не дую, парижанин горд...» [4, с. 114–115].

Принцип гротескного заострения предполагает радикальное решение проблемы с помощью сатирической типизации и пародии. В «Кухне смеха» зрителю представлен другой объект пародирования. Это национальная ментальность, которая сама по себе воспринимается как данность, а, следовательно, не подлежит изменению. Поэтому Евреинов прибегает к мягкому юмору, игре полутонами, не переходящими в фарс. В своей ремарке к одной из пародий в «Кухне смеха» он акцентирует внимание режиссуры, чтобы она «не допускала ни малейшего изменения текста или игнорирования ремарок со стороны артистов, склонных придать этой пародии непристойный характер фарса» [4, с. 138].

В творчестве Евреинова пародия выступает не только как

жанр, но и как прием, что дает автору свободу маневра в выборе. Например, Евреинов определяет пародию как жанр в случае, когда произведение пародируется в разных текстовых вариациях. Для него «Кухня смеха» – это жанр текстовой пародии, где главный комизм отражен на уровне текста. Однако, здесь также присутствует комизм ситуаций и прием маски. Автор иронизирует над ментальностью восприятия известного анекдота по-доброму.

С другой стороны, для Евреинова пародия может выступать и как прием, где используется исключительно игра с одним и тем же текстом. В «Ревизоре» текст не меняется, а смысловая игра режиссера в спектакле построена на комизме ситуаций, на использовании пластических средств, таких как интонация, жесты и мимика. Поэтому жанр пьесы он определяет как буффонаду.

Исходя из вышеизложенного, можно констатировать, что *актуальность* феномена игры как культурной ценности по-своему ярко отразилась и в творчестве Н. Н. Евреинова, благодаря которому жанр пародии, как наиболее игровой жанр в литературе, получил популярность и пережил свой ренессанс на театральных подмостках. Отдавая дань феноменологичности игры, в том числе и в жанре пародии, Евреинов с успехом продемонстрировал ее возможности в рамках драматического искусства. Для автора пародия выступала в качестве союзника по игре, отражая амбивалентность смеха и помогая ему выстраивать все новые и новые игровые конструкции.

В современной культуре вновь происходит актуализация игрового начала, что в свою очередь ведет к театрализации жизни, а следовательно к развитию жанра пародии. Присутствие этого жанра заметно выросло в программах телевизионных передач, и, словно в подтверждение связи времен, самое популярное шоу на телевидении из посвященных жанру пародии называется «Кривое зеркало». Здесь присутствует пародирование массовой культуры во всех ее проявлениях, а разнообразие пародийных приемов отражает болевые точки уже нашего времени.

1. Алянский Ю. Веселящийся Петербург.– СПб., 2002.
2. Анненков Ю. Дневник моих встреч.– Т. 2.– Л., 1991.
3. Баканурский А. Г. Жизнь как игра и представление.– Одесса, 2001.
4. Евреинов Н. Н. Театр как таковой.– Одесса, 2003.