

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

У истоков театральной антропологии: Н. Н. Евреинов

Г. А. ВОСТРОВА

(НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ «ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»)

Статья посвящена одному из аспектов исследования творчества Н. Н. Евреинова — прослеживанию эволюции идеи рассмотрения театра с позиций антропологии и теории культуры.

Ключевые слова: Серебряный век, Н. Н. Евреинов, театральная эстетика, театральная антропология, «театральность», принцип театротерапии.

Последнее десятилетие отмечено повышенным вниманием к наследию режиссера, драматурга, историка театра, теоретика искусства Николая Николаевича Евреинова (1879–1953). Конечно же, это объясняется не только переизданием его работ, но и востребованностью его идей в теории и практике сегодняшнего театрального процесса.

Писать о Евреинове непросто: ничто не может заменить непосредственного взаимодействия с особой внутренней энергией и неповторимым игровым обаянием его текстов. Синтетически сочетая в себе практически все профессиональные измерения театра, он и в концептуальных построениях продемонстрировал умение излагать свои мысли не в рационально-академической, а в драматургической, эмоционально-образной форме. Эти особенности его текстов не позволяют осуществить линейное прочтение, предполагающее окончательную интерпретацию. Тем не менее сферы современных теоретических исследований, посвященных Евреинову, обозначены достаточно четко. Отметим некоторые направления: комплексный анализ концепции театральности в соотношении с теорией, драматургией и режиссурой (Семкин, 2000; Джу-

рова, 2010); обзор эволюции эстетических воззрений в контексте русской театральной утопии начала XX в. (Стахорский, 2007); выявление в качестве основной театральной концепции эпохи модернизма (Максимов, 2005); исследование эмигрантского периода жизни и творчества (Литаврина, 2003); рассмотрение корпуса произведений в качестве пролога к театральной антропологии (Иванов, 2003).

Дальнейшая разработка последнего направления представляется актуальной не только в свете изучения художественной культуры Серебряного века, но и как освоение историко-теоретического контекста появления модернистских концепций театра. Ощущения «несчастья в культуре» (З. Фрейд) и распада системы ее «силовых линий», идея протеста по поводу того, что «наша окаменевшая концепция театра под стать окаменевшей концепции культуры» (А. Арто), привели многих театральных практиков (Е. Грозовского, Т. Кантора, П. Брука, Э. Барбу, А. Мнушкину, Р. Уилсона) к переоценке старого опыта, пробуждению интереса к экзотическим театральным формам, формированию новых принципов актерского существования, в том числе с этнологическими позициями. Одной из многооб-

разного комплекса причин интереса антропологической мысли к театру П. Павис называет поиск культурных универсалий. Работая в этом направлении, Гротовский следующим образом определил одну из целей собственной театральной эстетики: «Важно пронаблюдать за тем, что сохраняется на фоне вариативности культур, что существует в качестве транскультуры» (Павис, 2003: 47). Разделяя это направление поиска, Барба обнаруживает транскультурный элемент на «пре-экспрессивном уровне» актерского искусства, который и рассматривается им в качестве универсального. Поскольку для него «театры похожи не явлениями, а принципами», он выявляет эти «первозлементы» (Э. Декру) в процессе освещения богатого иконографического материала, демонстрирующего аналогии в пластике и телесном поведении актеров, принадлежащих различным театральным традициям. «Обнаружение принципов, которые возвращаются, — вот то, чем театральная антропология занимается прежде всего» — так формулируется одна из основных задач «этносценологии» в книге Э. Барбы и Н. Савареze «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» (Барба, Савареze, 2010: 8), в которой подводятся некоторые итоги (1980–2005) активной театральной и этнографической практики, уточняется дальнейшая программа исследований Международной школы театральной антропологии (ISTA).

Идея рассмотрения театра с позиций антропологии или теории культуры характеризует практически все исследования по происхождению театра. Такая позиция была сформулирована Н. Евреиновым еще в 1910-е годы. После выхода статьи-манифеста «Апология театральности» (1912) с его именем связывают введение в культурный обиход неологизма «театральность». Однозначного определения этого понятия мы не найдем, но сам факт появления в контексте обсуждения фундаментальных проблем театрального самосознания концепта «театральность» в качестве самой общей и первичной категории свидетельствует о ее перемещении из сферы эстетики в сферу антропологии. В настоящей статье предпринята попытка актуализировать обозначенное

движение еврейновской мысли, которое захватывает два периода его творчества — период «Кривого зеркала» (1910–1917) и период начала 1920-х годов.

Анализируя ожесточенные споры о кризисе театра в отечественной эстетике начала прошлого века, В. В. Иванов отмечает: «Проблематизация традиционных форм театрального искусства привела к тому, что основной темой рефлексии стали те свойства и качества театра, которые отделяют его от других видов искусства, театральность как видовая субстанция... именно Евреинов открыл эту сферу рефлексии, которую впоследствии назвали театральной антропологией» (Иванов, 2003: 127, 144). На наш взгляд, термин Евреинова «театральность» всегда обладал культурологическими коннотативными смыслами, ведь его создатель с самого начала выводит это понятие за пределы театра и искусства, превращая его в главный принцип «жизнестроения».

Парадоксальные идеи Евреинова встречали такие же контрастные отклики современников, и диапазон этих оценок был масштабным и неоднозначным. Тезаурусный подход (Луков Вал., Луков Вл., 2004) позволяет понять возможность и закономерность в переходную эпоху поляризации мнений о Евреинове от раздраженно-негативных: «ярчайший пример того, как может быть вреден талант» (А. А. Блок), «искренне аморален и пижонист» (Л. Н. Андреев), «идеолог и ярчайший выразитель пресыщенного отношения к жизни» (К. М. Миклашевский), «он вдохновенно врет и завирает всех нас» (А. М. Эфрос) — до пафосно-превосходных: «я стою на вершине горы искусства Николая Евреинова» (В. В. Каменский), «несомненно, самый выдающийся театровед восточной Европы» (Л. Курбас), за границей он явился «единственным русским драматургом, принадлежащим современному мировому театру» (С. М. Волконский), к его теории и творческим экспериментам «восходит вся идеология нового театра» (Б. В. Казанский), он «строит целую философскую систему» (Е. А. Зноско-Боровский). Такая ситуация складывалась вокруг многих деятелей культуры, как русских, так и зарубежных (см., напр.: Луков Вл., Трыков, 2010).

Противоречивость этих оценок объяснима: еврейновские построения, претендующие на философскую концепцию, чрезвычайно уязвимы с точки зрения научного жанра. Его книги-манифесты сродни интеллектуальному маскараду, в котором калейдоскоп «критики чистого театра» (Б. В. Казанский) предлагает то сюжет отрицания театра как особого исторического института искусства, то концепцию, возводящую театральность в первооснову и универсальный принцип бытия.

Именно программные работы Евреинова — «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1917) — переводят размышления о театральности на иной уровень: от теории театра к философии театра. Этот ход возможен только потому, что возведение театральной системы осуществляется в сочетании с построением философской картины мира. Ближе всего представленная картина находится в соответствии с конструкцией А. Шопенгауэра. От провозглашения господствующего, всеобъемлющего, единого и единственного закона организации реальности — воли к театру. До рассмотрения объективации этого «сквозного» правила на различных ступенях природы — в многочисленных проявлениях растительного и животного маскарадов. Так же как и у Шопенгауэра, сообщение Евреинова заключалось в одной-единственной мысли, и, как бы ни был значителен ее объем, она сохранила совершенное единство. Как ни разнообразны были исследования одного и того же явления, они стягивались к одному центру, основному стимулу его искусства, вокруг которого расположилась вся система. Намеренно рассматривая Евреинова не как жизненную судьбу, а как логическую систему искусства, Казанский определит эту стойкость направления «творческой воли» манией театральности, полагая, что Евреинов «целиком одержим демоном „театральности“», что вся его система вытекает из этого источника, который он считает источником творчества вообще, а может быть, и самой жизни, и представляет, в сущности, лишь развертывание или осуществление этой, пронизавшей его до самого дна сознания, «интуиции» (Казанский, 1925: 147).

Последовательность в адаптации метафизических принципов шопенгауэровской философии позволяет охарактеризовать видение Евреинова как систематическое изложение театральности всей действительности (по аналогии с оценкой В. Виндельбаном научной теории Шопенгауэра — «систематическое изложение убожества всей действительности»). Не случайно в философской пьесе «Суд понимающих» (1917) роль модератора коллоквиума отводится именно «почтенному старику» (так называет Шопенгауэра Евреинов). Можно предположить, что это одна из немногих философских систем, не подвергшаяся автором со временем радикальному критическому пересмотру. Кроме идентичности схем следует отметить еще один момент, подтверждающий генетическую прочность симпатий создателя. Идея панмузыкальности мира, появившаяся эскизно в культурном коде ранних романтиков, получает у Шопенгауэра законченную картину в книге третьей его основного произведения «Мир как воля и представление». Для Евреинова, учившегося теории композиции в Петербургской консерватории по классу Н. А. Римского-Корсакова, это не могло не иметь принципиального значения. Как и Р. Вагнер, изнутри почувствовав безупречность восприятия мира как «воплощенной музыки и воплощенной воли», он оставляет за метафизикой музыки право неизменного контекста своих размышлений как общего, так и частного порядка. Зарядив особой внутренней энергией и неповторимым игровым обаянием заимствованную умозрительную конструкцию Шопенгауэра, автор так вдохновенно исполняет апологию «самого главного», что стоический пессимизм как моралистический проект спасения преобразуется в «пессимизм в веселых погремушках» (С. К. Маковский) как эстетический проект спасения.

Необходимо отметить нигилистическую переоценку Евреиновым понятия театральности, которая повлекла за собой уточнение некоторых терминов. Определение «самостоятельного значения сценизма» на начальном этапе в работе «Театр как таковой» видится им через отрицание как позиций сторонников «чистого реализма», так и сторонников «чис-

того символизма». Его разочарования в современном отечественном театре постепенно переходят в радикальное сомнение по поводу позитивного опыта профессионального театра в истории мировой культуры и — совершенно в картезианской логике — определяют начальную точку движения системной мысли в разработке театрокра­тического пантеизма. «Под „театральностью“ как термином я подразумеваю эстетическую монстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво протонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности — легко, радостно и всенепременно» (Евреинов, 2002: 40–41). Театральный императив понимается как «закон общеобязательного творческого преобразования воспринимаемого нами мира» (там же: 118). Он не только воплощает одну из эвдемонистических категорий, но и может быть целью любой нравственной системы. Это осуществимо при понимании, «что жизнь есть нечто, из чего надлежит что-то сделать для того, чтобы почувствовать себя ее хозяином, а не рабом, для того, чтоб из необходимой она стала желанной, стала, наконец, игрушкой», поскольку только когда человек «театрализует жизнь, она получает для него полный смысл, она становится его жизнью, чем-то таким, что можно любить!» (там же: 49). Указанное расширение термина позволяет рассматривать его не только в плоскости эффективности и «жизнеспособности» профессионального театра, но и как необходимый элемент (по мотивам и целям) «жизнестроения». Ведь главное заключается не в доброкачественности художественных средств (литературной пьесы, стиля, верности эпохе, чувства меры, красоты декораций и костюмов), а в воле «преображающей фантазии». Речь идет не об эстетическом качестве сопереживания зрителя, а о «реальной театрализации жизни любого индивидуума» (там же: 66).

Выводя театральность за скобки рассмотрения театра как официального института, Евреинов настаивает на ее пре-эстетизме и объявляет врожденным биологическим свойством. Со временем именно эта апелляция

к бессознательной природе потребовала избречения новаторской авторской терминологии: «инстинкт театральности», «воля к преобразению», «инстинкт преображения». Имеется в виду «инстинкт преображения, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы, достаточно ясно раскрывающей свою сущность в понятии «театральность» (там же: 43). Ценностным объектом преображения становится жизнь, которая, поначалу чужая и непонятная (как Природа), «становится чрез театрализацию близкой и понятной» (там же: 49). Поэтому сцена, возвращающая жизни все (заимствованное для правдоподобия) с процентами творческого преувеличения, может быть своеобразной энциклопедией жизненных сценариев. Теперь понимание существенных задач сценического творчества (так как автор привлекает к решению этих задач преимущественно сценических деятелей) связано с разработкой метода оздоровления человечества «чарами театра».

Идея терапевтического эффекта сцены впервые появляется в контексте теории монодрамы. Реферат «Введение в монодраму» (1909) посвящен теоретическому обоснованию учения об идеальном драматическом представлении, которому принадлежит будущее, так как оно может разрешить одну из главных проблем современного театра — проблему «парализования расхолаживающего, разъединяющего влияния рамп» (там же: 111). Автор использует для обозначения этого направления термин «монодрама», предварительно очищая его от историко-культурных стереотипов. Выстроенная по этому принципу постановка должна сосредоточить наше внимание не на одном актере, разыгрывающем представление, а на едином законе организации театрального зрелища. Приглянувшееся Евреинову понятие, выразительно фиксирующее смысл нового совершенного действия, оттеняет прежде всего необходимость сценического тождества архитектоники драмы с представлением действующего. Только в условиях такого тождества (когда спектакль внешний ста-

новится выражением спектакля внутреннего) возможна иллюзорная идентификация зрителя с действиями, чувствами и мыслями главного героя. Переживания актера на сцене должны обусловить аналогичное сопереживание зрителя, превращая его тем самым в такого же действующего. Таким образом, три звена этой цепочки должны быть соответственно тождественны: внешний спектакль — внутренний спектакль субъекта действия на сцене (актера) — внутренний спектакль субъекта действия в зале (зрителя). Поэтому следующим ключевым термином, фиксирующим истинный предмет драматического представления, «должно быть принято переживание, и при этом, в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких» (там же: 101).

Несмотря на то что Евреинов начинает с беспокойства по поводу не-участия, не-сопереживания зрителя в процессе восприятия спектакля, идея терапевтического потенциала сцены распространяется на всех субъектов действия. Путь к достижению идеала (как равенства переживаний по эту и по ту сторону рамп) видится им в пересмотре и реформировании сценических средств выражения. Это и предпочтение пьес с монодраматической архитектурой, которая чаще всего обнаруживается в произведениях, представляющих сон или делящуюся галлюцинацию [авторская версия представлена в монодрамах «Представление любви» (1910) и «В кулисах души» (1912)]. Это и уход от перегруженности сцены литературой к «безмолвной драме» (Г. Крэг), оставляющий в качестве могучего средства общения сцены со зрительным залом художественно-выразительную жестикуляцию, «язык движений, общий у всех человеческих рас, мимику, в обширном смысле этого слова, т. е. искусство воспроизведения своим собственным телом движений, выражающих наши волнения и чувства» (там же: 103). Это и вопросы практики света (со ссылкой на статью Ф. Сологуба «Театр одной воли»), определяющей целесообразность распределения освещения необходимостью «зримого» знания зрителя, направлением на то, что в данный момент следует смотреть, видеть и слышать на сцене. Это и проблема изменчивости декораций, позво-

ляющей использовать на сцене «олицетворение предметов» как органических частей желанного целого, а не как вещей самих по себе: «выражаясь образно, в предметах, представляемых на сцене, должна как бы циркулировать кровь действующего лица, и самый каменный камень не должен молчать рядом с действующим» (там же: 108). Именно эти ходы должны расшатать чувство безопасности (за четвертой стеной) зрителя и предупредить наступление «паралича экзистенциальной активности» (К. Ясперс). Осуществление синтеза всех названных элементов позволит обеспечить единство многообразия и тем самым запрограммировать неиндифферентное эстетическое наслаждение.

Психоаналитический ход дальнейших рассуждений о практическом значении театра (принцип театротерапии) разрабатывается Евреиновым в нескольких направлениях: историческом (лекция «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института», появившаяся после фольклористической экспедиции по России с целью изучения обрядового театра в 1918 г.), драматургическом (пьеса «Самое главное», 1921), экспериментальном (статья «О новой маске (Автобио-реконструктивной)», 1923).

«Сублимирующая функция театра» (Б. В. Казанский) приобретает наглядное воплощение в следующих формах практики Евреинова: индивидуальном театре воспоминаний (пьесы из репертуара «Театра для себя» (1917); реконструкции фрагмента «коллективной памяти» — масштабной организации и постановке массового действия «Взятие Зимнего дворца» (1920), ставшей клишированным образом революции, позднее воспроизведенным С. М. Эйзенштейном при съемках фильма «Октябрь» (1927); опыте психоаналитической постановки педагогом, психологом-философом, вдохновленным идеями Евреинова, театралом-любителем Н. П. Ижевским спектакля «Так было — так не было» (1921) со своими учениками.

Начнем с финала — обобщения результатов последней постановки. Уникальность публичной инсценировки определялась как темой (в основу были положены реальные романтические отношения между очаровательной де-

вочкой и шестью влюбленными в нее мальчиками в обычной петроградской школе), так и решением о компоновке этого материала в жанре итальянской комедии масок. По воспоминаниям одного из участников готовившейся импровизации, разработка сценария производилась непосредственно на репетициях. Многие обстоятельства (в том числе чисто технические, постановочные) затрудняли реализацию идеи об инсценировке романа, где бы каждый играл самого себя. Но наиболее существенными причинами трудности проведения данной постановки были интимность и тонкость, болезненность, сложность и неопределенность переживаний, которые приходилось анализировать и «приоткрывать» на каждой репетиции, фиксируя найденный смысл почти в каждом жесте артистов. Эта интенсивная работа, прояснившая с помощью театра тайные движения души, позволила участникам не только овладеть своими тревогами и волнениями, но и эмоционально отсоединиться от легкомысленного предмета своего увлечения. После педагогического эксперимента практик-Ижевский сообщил теоретику-Евреину: «„Романа“ больше нет, он сценически изжит» (Евреин, 1923: 34).

Современники оценили получившийся результат как более подлинный, чем изобретения самого Евреина: «Этот спектакль „Так было — так не было“, есть ли он жизнь, возведенная в театр, или театр, перешедший в жизнь? И то, и другое... Это был замечательный опыт коллективного психоанализа, произведенного сценически. Это была сублимация жизненных коллизий перенесением их в мир искусства, но без лишения их действительного значения... ибо здесь оформление было сопряжено с выражением подлинных жизненных порывов, выросших и получивших завершение благодаря этому выражению» (Казанский, 1925: 87–88). Сам Евреин также считал эту постановку лучшей попыткой «автобио-реконструкции»: «...думаю — никогда, ни до Аристотеля, ни после него изживание страстей, приводящее к благостному очищению от них, не ставилось целью спектакля для самих его участников» (Евреин, 1923: 34–35). В такой разработке философии театра

на основе общечеловеческой театральной потребности, присущей каждому, В. И. Максимов видит предвосхищение решения задач театрального искусства второй половины XX в. Так, упомянутый спектакль можно воспринимать как прообраз опытов Гротовского, который «заставил актера обнажить свои внутренние порывы, сбросив груз искусственных преград, и очиститься в экстазе телесного и духовного освобождения... Актер открывает различные грани своей личности — от инстинктивных, через мысль и сознание, вплоть до интуитивного уровня, где происходит выход на архетипический уровень воздействия» (Максимов, 2005: 152–153). Также интересным представляется сопоставление еврейновского воссоздания инсценировки и спектакля с описанием приемов мнемотехники одного из ведущих современных театральных антропологов Р. Шехнера. В эссе «Реконструкция поведения» (2010) Шехнер рассматривает, как задача, которую он называет реставрацией поведения, решается в разных частях света: от традиционных театральных форм до ритуальных (Барба, Саварезе, 2010: 175–179).

Теоретический итог театрального эксперимента «Так было — так не было», как удачного приложения к реализации задач, обозначенных в статье «Театротерапия», Евреин излагает в уже упоминавшейся работе «О новой маске». Все многообразие масок в истории театра им сводится к двум — психологической и прагматической. Соответственно этому делению определяются типы актеров. Первой категории привычно изображать на сцене других, т. е. лиц, противоположных им по характеру, что обязывает, как пишет автор, к «преображению самого стержня лицейской души». Второй категории «по душе являть на сцене самих себя», при этом «лицейской, в кардинальной сущности своего „я“, остается адекватным себе, но мыслит, волит и чувствует себя в иной действительности» (Евреин, 1923: 5–6). Успех педагогического опыта Ижевского не только актуализировал очерк Евреина «Об инсценировке воспоминаний», но и доказал желательность и необходимость появления в истории театра третьего рода маски (автобио-реконструктивной). Она позво-

ляет актерам «явить на подмостках театра себя самих в повторении действительно случившегося с ними» (там же: 6). «Мнемоническое представление» (как обращение момента прошлого в момент настоящего путем материальной переделки настоящего в прошлое) может быть как «полусекундным театром воспоминаний» в индивидуальной жизни, так и сценическим театральным феноменом. И в том и в другом случае Евреинов отмечает для режиссеров важность при инсценировке фрагментов памяти использования ассоциативного метода. Тогда катарсис, будучи конечной целью драмы (по Аристотелю), становится и целью спектакля как для зрителей, так и для самих его участников. Таким образом, «театр лечит актера, искусного в управлении инстинктом преображения, — театр лечит и публику» (Евреинов, 2005: 261). В учении о новой маске конкретизируется принцип театротерапии, понимаемый как один из главных аспектов культурной роли театра.

Анализируя еврейновские театрократические реформы, Б. В. Казанский подчеркнул, что театральное зрелище обладает огромной не только воспитательной и целебной, но и «магической, творческой, зиждительной силой, открывающей человеку внезапно его самого, дающей ему заглянуть в самую глубину, до самого дна, его собственного существа и таким озарением перерождающей, поднимающей, оправдывающей его неясные инстинкты и тем самым сохраняющей для культурного развития те могучие, слепые силы, которые таятся в недрах человека» (Казанский, 1925: 82–83). В философско-эстетическом трактате Евреинова «Откровение искусства» концепт театральности уходит из центра исследования к периферии и оригинально трансформируется в дополнительный метод построения художественного произведения. Но эти темы и мотивы разыгрываются уже в период эмиграции на территории парижского театрального пространства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барба, Э., Савареze, Н. (2010) Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М. : Артист. Режиссер. Театр.

Джурова, Т. С. (2010) Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб. : СПбГАТИ.

Евреинов, Н. Н. (1923) О новой маске (Автобио-реконструктивной). Пг. : Третья стража.

Евреинов, Н. Н. (2002) Демон театральности. М. ; СПб. : Летний сад.

Евреинов, Н. Н. (2005) Оригинал о портретах. М. : Совпадение.

Иванов, В. В. (2003) От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века. Закономерности развития. М. : Индрик. С. 125–144.

Казанский, Б. В. (1925) Метод театра (анализ системы Н. Н. Евреинова). Л. : Academia.

Литаврина, М. Г. (2003) Русский театральный Париж: 20 лет между войнами. СПб. : Алетейя.

Луков, Вал. А., Луков, Вал. А. (2004) Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 93–100.

Луков, Вал. А., Трыков, В. П. (2010) «Русский Бодлер»: судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (Русская секция). № 1. С. 48–52.

Максимов, В. И. (2005) Век Антонена Арто. СПб. : Лики России.

Павис, П. (2003) Словарь театра. М. : ГИТИС.

Семкин, А. Д. (2000) Театральная теория Н. Н. Евреинова : дис. ... канд. искусствовед. СПб.

Стахорский, С. В. (2007) Искания русской театральной мысли. М. : Свободное издательство.

AT THE ORIGINS OF THEATRE ANTHROPOLOGY: N. N. EVREINOV

G. A. Vostrova

(National Research University — Higher School
of Economics)

The paper concerns one of the aspects of the studies on N. N. Evreinov's creative works — the tracing of the evolution of the idea of consideration of theater from the standpoints of anthropology and culture theory.

Keywords: the Russian Silver age, N. N. Evreinov, theatrical aesthetics, theatre anthropology, «theatricality», the principle of theatre therapy.

BIBLIOGRAPHY (TRANSLITERATION)

Barba, E., Savareze, N. (2010) Slovar' teatral'noi antropologii. Tainoe iskusstvo ispolnitelia. M. : Artist. Rezhisser. Teatr.

Dzhurova, T. S. (2010) Kontsepsiia teatral'nosti v tvorchestve N. N. Evreinova. SPb. : SPbGATI.

Evreinov, N. N. (1923) O novoi maske (Avtbiorekonstruktivnoi). Pg. : Tret'ia strazha.

Evreinov, N. N. (2002) Demon teatral'nosti. M. ; SPb. : Letnii sad.

- Evreinov, N. N. (2005) *Original o portretistakh*. M.: Sovpadenie.
- Ivanov, V. V. (2003) *Ot reteatralizatsii teatra k teatral'noi antropologii* // *Teatr XX veka. Zakonomernosti razvitiia*. M.: Indrik. S. 125–144.
- Kazanskii, B. V. (1925) *Metod teatra (analiz sistemy N. N. Evreinova)*. L.: Academia.
- Litavrina, M. G. (2003) *Russkii teatral'nyi Parizh: 20 let mezhdv voimami*. SPb.: Aleteia.
- Lukov, Val. A., Lukov, Vl. A. (2004) *Tezaurusnyi podkhod v gumanitarnykh naukakh* // *Znanie. Poni-manie. Umenie*. № 1. S. 93–100.
- Lukov, Vl. A., Trykov, V. P. (2010) «Russkii Bodler»: sud'ba tvorcheskogo nasledii Sharlia Bodlera v Rossii // *Vestnik Mezhdunarodnoi akademii nauk (Russkaia sektsiia)*. № 1. S. 48–52.
- Maksimov, V. I. (2005) *Vek Antonena Arto*. SPb.: Liki Rossii.
- Pavis, P. (2003) *Slovar' teatra*. M.: GITIS.
- Semkin, A. D. (2000) *Teatral'naia teoriia N. N. Evreinova: dis. ... kand. iskusstvoved*. SPb.
- Stakhorskii, S. V. (2007) *Iskaniia russkoi teatral'noi mysli*. M.: Svobodnoe izdatel'stvo.

Музыкальный сюжет в книге стихов А. Платонова «Голубая глубина»*

А. В. ХРАМЫХ

(ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)

Статья посвящена музыкальному сюжету в книге стихов А. Платонова «Голубая глубина» (1922). Утверждается, что музыкальные мотивы в стихотворениях Платонова восходят как к пролеткультовской, так и романтически-символистской традициям.

Ключевые слова: поэзия, А. Платонов, мотив, сюжет, музыка.

Среди исследований о творчестве Андрея Платонова не так много тех, где речь идет о музыкальных темах, образах, мотивах (работы Н. Малыгиной, Н. Корниенко, Н. Брагиной, И. Спиридоновой). Поэзия Платонова с этой точки зрения недостаточно изучена. Предмет нашей рефлексии — музыкальный сюжет и реализующие его мотивы в книге стихов А. Платонова «Голубая глубина» (1922).

Сборник открывает стихотворение «Гудок» (Платонов, 1922а: 3), написанное под влиянием сочинения Алексея Гастева «Гудки» (1913). «Гудок» Платонова, как и указанное сочинение Гастева, посвящен теме революционного преобразования мира. В обоих на уровне названия происходит соединение му-

зыкального и фабричного мотивов. Музыка машин — лейтмотив пролеткультовской эстетики. Противопоставленная миру уходящему и его нетрудовой эстетике, она стала символом прорыва в чаемое грядущее.

Музыка машин является и лейтмотивом первого раздела книги стихов «Голубая глубина», имеющей трехчастную структуру. Музыкально-производственная мотивика получает развитие в стихотворении «Вселенной»: «Отдайся сегодня, вселенная, / Зацветай, голубая весна, / Твоя первая песня весенняя / В раскаленных машинах слышна» (Платонов, 1922а: 3). Весенняя тема здесь, как и в стихах М. Герасимова, А. Самобытника, носит символический характер и фиксирует отказ певцов новой цивилизации от естественного цик-

* Статья подготовлена в рамках проекта «Создание и развитие деятельности Центра новых филологических исследований» Программы стратегического развития «Университетский комплекс ПетрГУ в научно-образовательном пространстве Европейского Севера: стратегия инновационного развития» (2012–2016 гг.).