

НИНА ДАВИДОВНА СВИРИДОВСКАЯ*sviridovskaya@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

NINA D. SVIRIDOVSKAYA*sviridovskaya@mail.ru*

Ph. D., Senior Lecturer of the Russian Music History Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.39.4.004>**«Претворить жизнь в искусство!» Музыка театра Н. Евреина 1900–1920-х годов**

Статья посвящена творчеству Н. Н. Евреина — яркого режиссера-экспериментатора, создателя собственной театральной системы, философа, драматурга, композитора, психолога, автора многочисленных работ по истории и теории театра. Одним из важнейших методов, претворенным им в спектаклях 1900–1920-х годов, был метод художественной реконструкции, основанный на стремлении воссоздать облик представлений прошлых эпох. При этом предметом особой заботы режиссера становилось музыкальное оформление постановок, органично переплетающееся с пластическим движением, драматическим действием и сценографией.

Ключевые слова: Николай Евреин, музыка в драматическом театре, театрализация, художественная реконструкция

ABSTRACT<https://doi.org/10.26176/MSC.2019.39.4.004>**“To Turn Life Into Art!” Music in the Theatre of Nikolay Evreinov from 1900s to 1920s**

The article is devoted to the work of N. Evreinov, a prominent experimental director, creator of his own theater system, philosopher, playwright, composer, psychologist, author of numerous works on history and theory of theater. One of the most important methods that he used in the performances of the 1900–1920s was the method of artistic reconstruction, based on the desire to recreate the appearance of representations of past eras. At the same time, the musical design of the performances, organically interwoven with sculpture, dramatic action and scenography, became the director's special concern.

Keywords: Nikolay Evreinov, theatre music, theatricalization, artistic reconstruction

Нина Свиридовская

«ПРЕТВОРИТЬ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВО!» МУЗЫКА ТЕАТРА Н. ЕВРЕИНОВА 1900–1920-Х ГОДОВ

Я Арлекин и умру Арлекином!

Н. Евреинов. «Веселая смерть»

Серебряный век — «играющая эпоха» (Ю. М. Лотман) — прошел под знаком театра. Восприятие жизни как некоего сакрального действия, порядок которого хотя бы внешне напоминает законы мироздания, было характерной чертой многих творцов начала XX века.

Одна из самых ярких и парадоксальных страниц театральной летописи того времени написана Николаем Евреиновым (1879–1953) — художником поистине леонардовского масштаба. Режиссер-экспериментатор, сотрудничавший как с крупными театрами, так и с небольшими студиями, создатель собственной театральной системы, философ, драматург, композитор, психолог, автор многочисленных работ по истории и теории театра — Евреинов находился в авангарде культурной жизни начала столетия. Его знаменитые тезисы о «театрализации жизни», «естественной театральности» поражают, с одной стороны, кажущейся простотой и очевидностью, а с другой, универсальностью, позволяющей не просто выйти за пределы сценического пространства, но и распространить законы театра на любые события окружающей действительности.

Театральность («инстинкт преображения»), согласно Евреинову, есть всеобщая жизненная основа, она подсознательна, «преэстетична», существует в каждом, задача художника — раскрыть ее. Сущность театральности — в «эстетической монстрации явно тенденциозного толка, которая даже вдали от здания театра одним восхитительным жестом, одним красиво

проинтонированным словом создает подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности легко, радостно и всенепременно» [13].



Ил. 1. Николай Евреинов

Рассуждения Евреинова выдают творца эпохи модерн, когда споры о театральном искусстве достигли вершинной точки. Вместе с тем они самобытны и оригинальны. Евреинов выдвигает тезис о самоценности сценизма: театр для него не есть улучшение жизни, наоборот, жизнь во всем ее многообразии — претворение театрального инстинкта. Если жизнь не соответствует театральности, то следует ее изменить, преобразить по законам театра: «Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены», — пишет он в своей программной работе «Театр как таковой» [20, 30].

Выступая в качестве яркого антагониста психологического театра с его стремлением передать на сцене жизненные чувства и переживания, polemизируя, в первую очередь, с постановками К. С. Станиславского в МХТ, Евреинов, подобно В. Мейерхольду, А. Арто, Е. Гротовскому и П. Бруку, пытается освободиться в театре «от пут общепринятых норм, в которые втиснуто наше повседневное существование» (цит. по: [4]). Актерская игра воспринимается им как способ прийти к полной реализации творческого начала. Анализируя статью Евреинова «Апология театральности» (1908), исследователь Т. С. Джурова справедливо отмечает, что режиссер объединяет идеи незаинтересованного искусства и жизнестроительства: «Театральность объявлена действенной эстетической силой, преображающей мир под знаком красоты. <...> Евреиновский человек-актер творит новую жизнь по законам искусства» [7].

Одним из важнейших методов, претворенным Евреиновым в постановках 1900–1920-х, становится метод художественной реконструкции, основанный на стремлении воссоздать облик театральных представлений прошлого (сценические формы, особенности драматургии, принципы актерской игры, сценографии и пр.). Вместе с тем Евреинов декларирует творческую свободу и независимость от избранного материала: «Метод художественной реконструкции <...> назван мною не просто “реконструктивным” (что придало бы постановкам сравнительно-мертвечинный характер, часто свойственный историко-археологическим изысканиям), а “художественно-реконструктивным”, потому что он открывает более широкое поле

для сравнительно-свободного творчества. Режиссер, придерживаясь этого метода, обязан лишь войти в дух и мелочи исторической эпохи настолько, чтобы оказаться полномочным к работе как художник воспроизводимой им эпохи, а не как современный нам мастер, рабски воспроизводящий тот или иной мертвенно-книжный и иконографический материал. Разница, таким образом, между просто “реконструктивным” и “художественно-реконструктивным” методами столь же огромная, как между методами науки и искусства» [17].

В контексте модного для Серебряного века «эстетского “гутирования” старины, археологически-антикварной складки» [41, 78] подобный подход весьма показателен. Культурный текст этого времени вбирает в себя весь исторический опыт: от архаики до современных художественных явлений. Историзм эпохи реализуется в стилизации, главным принципом становится не подражание искусству того или иного времени, а создание нового по его законам. О разнообразии художественных реконструкций Евреинова и роли музыкального сопровождения в его спектаклях пойдет речь в данной статье.

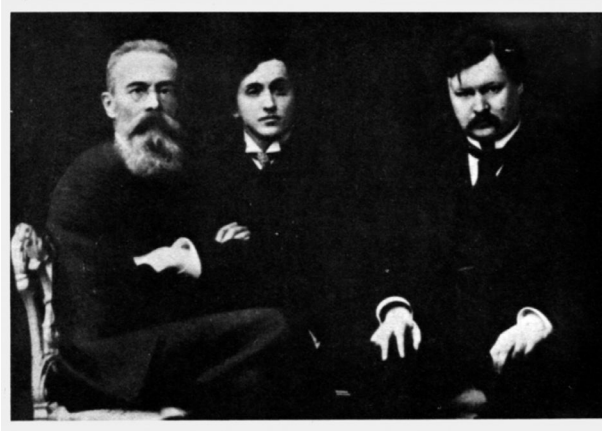
Музыка являлась постоянным спутником Евреинова, источником многих творческих замыслов и философско-эстетических рассуждений. По собственному признанию драматурга, «любовь к музыке, театру и искусству вообще» он унаследовал от матери — певицы и пианистки, происходившей из аристократического французского рода [30, 93]. Она начала учить Николая игре на разных инструментах (фортепиано, скрипке, виолончели, флейте, корнет-а-пистоне, окарине), поощряла его тягу к композиции.

Одним из самых ярких впечатлений раннего детства Евреинова было посещение в Екатеринославле комической оперы Ш. Лекока «Жирофле-Жирофля». Театральный «вирус» оказался настолько сильным, что он вместе с братом организовал домашний театр и осуществлял постановки небольших представлений.

Первые композиторские опыты Евреинова относятся к периоду обучения в Императорском училище правоведения в Санкт-Петербурге — альма-матер многих известных деятелей искусств (братьев М. И. и П. И. Чайковских, А. Н. Серова, Тютчева, Апухтина и др.): «Я непрестанно слышал напоминания о композиторе Серове, <...> знаменитом П. И. Чайковском, <...> об известном музыкальном критике В. В. Стасове и других служителях муз, окончивших Училище правоведения» [15, 78]. Будущий режиссер активно участвовал в работе театрального кружка, в котором силами студентов наряду с драматическими спектаклями разыгрывали сцены из опер (к примеру, из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки). В училище Евреинов сочинил оперу-буфф «Сила чар», с успехом исполненную два раза [40, 33].

Музыкальное образование Евреинов продолжил в Санкт-Петербургской консерватории. Два года в качестве вольнослушателя он посещал класс Н. А. Римского-Корсакова, которого считал не просто «большим Учителем

с большим сердцем», но и «великим примером самоотдачи, самозабвения»¹. Сохранились восторженные воспоминания режиссера о занятиях: «Римский-Корсаков вел себя с нами [учениками. — Н. С.] как товарищ, хотя и позволял себе высказывать критические замечания. Перед глазами его высокий, входящий в класс силуэт. Он немедленно садился за фортепиано, мы по очереди подходили к инструменту, клали тетради на пюпитр, и начиналась работа!»².



Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков, Н. Н. Евреинов, А. К. Глазунов. 1905 год

Евреинов отмечал невероятную требовательность Римского-Корсакова, основанную на собственном подвижническом отношении к профессии: «Он обязывал нас работать не менее десяти часов в день. Задачи, которые он перед нами ставил, были очень трудны. Наш учитель отличался поразительной работоспособностью, о которой можно судить по огромному числу оставленных им сочинений»³. Режиссер искренне сожалел, что театр помешал ему сконцентрироваться на композиции. Однако профессиональная подготовка, знание основ контрапункта, гармонии, композиционных техник позволили ему впоследствии не только блестяще разбираться во всех тонкостях музыкального искусства разных эпох и стилевых направлений, но и писать музыку к собственным постановкам, создавать либретто балетов и хореографических пантомим, выступать в роли оперного режиссера.

Воспоминания современников свидетельствуют о блестящих импровизациях Евреинова на рояле, об оригинальных «секунд-польках» и дружеских пародиях на Шопена, о «странных романсах и песнях» [28, 26]. Вот, что пишет художник Ю. Анненков: «Как был тогда Евреинов молод,

¹ Материалы к серии передач для парижского радио о А. Н. Толстом, К. С. Станиславском, Н. А. Римском-Корсакове (1945). РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 78.

² РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 71. Здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные пунктуация и орфография.

³ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 54. Л. 71.

задoren и неистошимо остроумен! <...> Как невероятно выстукивал он чайными ложками по своему лбу, темени, затылку и скулам народные мелодии и оперные арии! Это поистине диковинное искусство так поразило моего отца, что он попросил Евреинова (когда тот исполнял этот “номер” за ужином, в гостях у моих родителей) бисировать каждый напев.

Это — тоже “театр для себя”?⁴ — улыбался отец.

Это — опера для себя, — рассмеялся Евреинов» [1, 516].

К сожалению, большинство композиторских опытов Евреинова до нас не дошло, однако сохранились клавиры комической оперы «Сладкий пирог»⁵ и музыкальной комедии «Беглая» на тексты Л. Урванцова⁶, а также режиссерские разработки оперных и балетных спектаклей, поставленных (или готовившихся к постановке) во Франции в 1930–1950-е годы⁷, материалы радиопередач о русских композиторах (представителях «Могучей кучки», Прокофьеве)⁸, наброски киносценария о жизни М. П. Мусоргского

⁴ «Театр для себя» — одна из основных теоретических работ Н. Евреинова.

⁵ Клавир «Сладкого пирога» находится в архивно-рукописном отделе Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (ГЦТМБ). Ф. 289. Оп. 127.

⁶ Музыкальная комедии «Беглая» представлена в архивно-рукописном отделе ГЦТМБ в двух вариантах — 1913 года и 1921 (переработка). ГЦТМБ. Ф. 289. Оп. 96. Оп. 95. Также материалы к постановке, включающие клавир, режиссерский экземпляр пьесы с пометками Евреинова, режиссерские разработки спектакля и документы о постановке в Палас-театре, хранятся в РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 77.

⁷ В 1928–30 годах в Русской опере в Париже были поставлены «Сказка о царе Салтане» и «Снегурочка» Римского-Корсакова, а также «Руслан и Людмила» Глинки; в 1935 году постановка «Сказки о царе Салтане» была перенесена в Национальный театр Праги (сохранились планы монтировки декораций, выполненные художником И. Я. Билибиним, его письма Н. Н. Евреинову; см.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 90, 148; вырезки из газетных рецензий на спектакль см.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 323); в 1920-е годы, будучи в Париже, Евреинов написал либретто балета «Красная шапочка, спящая в лесу», музыку сочинил Н. Н. Бобрыкин (ГЦТМБ. Ф. 739); по просьбе Н. Баляева, организатора кабаре «Летучая мышь», режиссер поставил оперную пародию «Любовь Жана Пьера» (1928); в 1943–1944 годах Евреинов работал над сценарием балета «Шота Руставели» для постановки Лифаря, которую он осуществил силами Русского балета Монте-Карло в 1946 году; в 1952 году Евреинов готовил к постановке в оперном классе Парижской консерватории сцены из «Евгения Онегина», «Орфея» К. В. Глюка и «Богемы». Сохранились режиссерские разработки, а также материалы к постановкам «Руслана и Людмилы» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 83), «Похищения из серая» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 78), «Сказки о царе Салтане» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 79, 80, 89, 90, 148), «Снегурочки» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 82), сцен из «Евгения Онегина», «Орфея» Глюка и «Богемы» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 102).

⁸ Материалы, собранные Н. Евреиновым для работы над радиопередачей о С. С. Прокофьеве, весьма обширны. Они включают статьи самого композитора и о нем, программы концертов, где исполнялись его сочинения. Среди документов: брошюра «К постановке оперы С. Прокофьева “Любовь к трем апельсинам” / автобиограф. данные И. Глебова, В. А. Дранишниковой, С. Радлова. Л., 1926; вырезка статьи С. Прокофьева «Расцвет искусства» из газеты «Правда» (от 31 декабря 1937 года); машинописный вариант статьи Н. Слонимского «Советская музыка», машинопис-

«Бедный гений»⁹, статья и доклад, посвященные проблемам оперного искусства¹⁰.

Все эти документы, а также многочисленные спектакли и теоретические работы Евреинова свидетельствуют о том, что «дух музыки» царил абсолютно во всех его постановках вне зависимости от жанра. Музыка подсаживала новые театральные формы, органично сплеталась с пластическим движением, драматическим действием и изобразительным искусством.

Подобно Стравинскому, Евреинова можно назвать «человеком с тысячью лиц», за которые он, словно за маски, мог легко прятаться. Протеизм его художественного сознания сказался и в восприятии музыкального искусства. Серьезная метаморфоза, в частности, произошла в отношении Евреинова к опере. Его спектакли начала века в основном находились в русле модной в то время «антиоперной кампании» [23, 39], развернутой редактором и издателем журнала «Театр и искусство», создателем театра «Кривое зеркало» А. Кугелем и его соратниками. Они представляли собой гротескные пародии, высмеивающие оперные штампы и сценический натурализм, подчеркивали несостоятельность и несовременность самого жанра. Те же принципы отличали постановки комических опер и оперетт, пользующихся у публики особым успехом (к примеру, «Служанка-госпожа» Перголези, «Прекрасная Галатей» Зуппе, «Хильперик» Эрве)¹¹.

Эти спектакли прекрасно вписывались в рамки столь популярной в начале XX столетия в России и Европе культуры кабаре и театров миниатюр¹². Их эстетика базировалась на активном применении принципов травестийности, сознательного опрошения и культурного «снижения». Представления преимущественно сатирического характера включали элементы разных искусств (цирка, оперы, драмы, кино, народного театра и др.), опирались

ный вариант статьи Ю. Грилл «Кантата Александр Невский»). См.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 305. Материалы к серии передач на Парижском радио о Таирове, Фокине и композиторах «Могучей кучки» см.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 56.

⁹ Киносценарий о жизни Мусоргского разрабатывался для Парижского радио. Сохранилась переписка Н. Евреинова с директором Радио А. Барро, в которой ведется жаркий спор о правильности трактовки образа композитора (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 134, 299).

¹⁰ *Евреинов Н. Н.* «Руслан и Людмила» — солнечный миф (о фольклорном принципе постановки оперы М. И. Глинки. Статья была опубликована в журнале «Мир и искусство» в 1930 году. Сохранился машинописный вариант, см.: РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 37; *Евреинов Н.* Искусство оперного представления в конце XVIII века. (К опыту воссоздания спектакля времен Моцарта). Доклад. Машинопись с правками автора. РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 46.

¹¹ Евреинов часто стремился уйти в постановках от традиционного исполнения ролей. Он приглашал для работы любителей, устраивал интерактив — заставлял публику подпевать, активно участвовать в действии. В опере «Служанка-госпожа» Перголези от исполнительницы партии Цербины Евреинов требовал, чтобы она пела вполголоса, словно напевает романсы [45].

¹² Подробно об этом см.: [45].

на примитивный музыкальный материал (песни, романсы, танцы). Вместе с тем они оказали существенное влияние на развитие «высоких» жанров, в том числе оперного¹³.

В более поздние годы, преимущественно в эмиграции, Евреинов переосмыслил свои позиции. Он обратился к классическому оперному наследию, выступил в качестве режиссера-постановщика «Похищения из сераля» Моцарта¹⁴, «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Сказки о царе Салтане», «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова, сцен из опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Богема» Дж. Пуччини, «Орфей» К. В. Глюка¹⁵.

Новаторство замысла отличало, к примеру, постановку «Руслана и Людмилы» Глинки в 1930 году в Русской опере в Париже. Евреинов трактовал спектакль как вариант солярного мифа, непосредственно связанного с календарно-обрядовым культом: «Древний миф о Природе и Солнце, о годовом круге странствий и подвигов, о победе темной Зимы над светлым летом (т. е., цветущей природой), о том, как ради возвращения похищенного “Зимой”, плененного ею и усыпленного “Лета” “Солнце” удаляется на край света, отвоевывает свою милую (“людям милую” Природу!), но не в силах пробудить ее, пока не вернется весна и не начнется сызнова годовой круговорот)»¹⁶.

Руслан для Евреинова — символ Солнца, Людмила — цветущая Природа (лето), а Черномор — Зима. Имя отрицательного героя весьма показательно: тьма (чернота) и смерть (мор), «оно говорит также о грозном “Черном море”, над которым обрывалась земля, словно у “края света”». Борьба «белбога» (Руслана) с «чернобогом» (Черномором) составляет, по мнению Евреинова, основу мифологического подтекста оперы. Но режиссер видит в сюжете и гражданский мотив. Он отождествляет Людмилу, возлюбленную Руслана, с Россией, Черномора — с «темной косной силой, полонившей бедную Россию». Сам же витязь — «светлый герой, не щадящий сил для благодной победы. Это русский народ — богатырь, которому суждено побороть мертвенную косность, охватившую насильственным сном нашу Родину»¹⁷.

Сценография спектакля также оказывается подчиненной солярной мифологии. Царство Светозара «должно включать в тонах своих и структуре символику яркой, царственной, солнечной хоромины в противоположность царству Черномора — Зимы, окружающему рядину похороненного лета, в горной неприступности коего, рядом с именем “Черномора”, не трудно угадать “гибельный Кавказ” (Горный образ страны, где обитает

¹³ Подробно об этом см.: [23].

¹⁴ Единственный оперный спектакль, готовившийся Н. Евреиновым к постановке в России в начале 1920-х годов.

¹⁵ Во время гастролей в США Евреинова пригласили в Нью-Йорк для работы в Институте оперного пения, однако из-за финансовых махинаций «мецената» Ф. Мейнера он чуть не стал жертвой обмана, и от работы пришлось отказаться [39, 19].

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 3.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 11.

Зима), как нельзя более согласен с ее древним олицетворением: — “зима не за горами”, — говорит русский народ про наступление холода»¹⁸.

Обрядовая природа сюжета определила и характер сценического движения, которое, по мнению Евреинова, должно опираться на древние «синкретические игры», где «была целокупность обрядового хора с его запевалями, моментов драматико-мимического действия, сказа, пляски и диалога!» При таком отношении к первоисточнику режиссер предлагал «хореографировать» оперу «не потому, что балеты Дидло играли большое влияние на творчество автора “Руслана и Людмилы”, но потому, что в этой опере как нельзя ярче отразился синкретизм религиозно-обрядовых игр, среди коих столь важное место занимал всегда выразительный мимический танец [подчеркнуто Н. Евреиновым. — Н. С.]»¹⁹.

Идея возрождения представления в формах того времени, которому оно принадлежит, волновала Евреинова на протяжении многих лет. Прежде всего, она нашла отражение в постановках Старинного театра. Несмотря на то, что работа Евреинова ограничилась двумя сезонами — 1907–1908, 1911–1912 годы, — масштабность и оригинальность его замыслов сразу была отмечена современниками и породила мощную волну подражаний.

«Музейный театр» Евреинова был совершенно не похож на другие. В отличие от исторических постановок режиссеров МХТ, пытавшихся воспроизвести материальную жизнь прошедших эпох, в отличие от стилизаторских принципов Вс. Мейерхольда, Евреинов предлагал воссоздать приемы актерской игры и атмосферу театра прошлого²⁰. Первоначально задумывалось пять программ, посвященных античности (Древней Греции и Древнему Риму), Средневековью (мистерии, миракли, уличный театр), Возрождению (испанский театр, арлекинад, балет), театру эпохи Шекспира и театру Мольера [39, 58]. Однако из-за огромных сложностей, в том числе финансовых, удалось выпустить лишь несколько спектаклей, отсылающих к Средневековью и к испанскому театру эпохи Возрождения.

Музыкальным сектором Старинного театра руководили профессора Санкт-Петербургской консерватории — композитор А. К. Глазунов и музыковед Л. А. Саккетти, сохранившийся в разных архивных коллекциях музыкальный материал дорабатывал И. Сац, хореографией занимался М. Фокин, над литературными переводами трудились А. Блок и С. Городецкий, а оформляли спектакли художники объединения «Мир искусства» (А. Бенау, Н. Рерих, М. Добужинский, Е. Лансере и другие).

Репетициям первого сезона предшествовали лекции, целью которых было знакомство актеров с особенностями средневекового театра, музыки и живописи. Одну из них прочитал Л. А. Саккетти — историк и теоретик музыки, критик, педагог, автор первых просветительских работ по истории

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 14.

¹⁹ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 17.

²⁰ Подробно об отличиях метода реконструкции Евреинова от экспериментов его современников см.: [7], [8].

музыки, написанных на русском языке (среди них «Очерк всеобщей истории музыки», «Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века», «История музыки всех времен и народов: Проспект»)²¹. Он «набросал живую картину музыкальных настроений средневековья, причем иллюстрировал свое сообщение многочисленными примерами»²².

Это высказывание видного театрального деятеля и литератора, барона Н. В. Дризеня особенно важно в контексте повышенного интереса к музыкальной истории, свойственного России в начале XX века. Высокую оценку слушателей и критиков получили баховские концерты А. Зилоти, с интересом воспринималась работа Музыкально-теоретической библиотеки, Музыкально-исторического общества и Дома песни, особой популярностью пользовались выступления исполнителей на старинных инструментах, в печати появлялись многочисленные, по большей части научно-популярные очерки о композиторах эпохи Средневековья, Возрождения, барокко, раннего классицизма. И хотя отечественная музыкальная историография заметно отставала от западноевропейской, многие исследования отличались субъективностью оценок, содержали непроверенные сведения, — весьма показательно желание понять специфику исторического процесса и связать его с современными явлениями.

В репертуаре первого сезона Старинного театра, в числе прочих, значилась литургическая драма XI века «Три волхва» с прологом Евреинова (режиссер А. Санин), к которой он частично сам сочинил музыку, а также средневековая пастурель Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион», считавшаяся лучшим спектаклем (см. ил. 1 на цветной вклейке)²³. Дризен отмечал, что публике нравилось все: и наивная фабула, и прелестная музыка, согласующаяся с текстом мизансцен. Для игры в оркестре были приглашены музыканты Санкт-Петербургской консерватории²⁴. В оформлении²⁵, включавшем оригинальную музыку И. Саца, планировалось использовать старинные инструменты. Дризен вспоминал: «Много творческой фантазии вложил в пьесу покойный И. А. Сац. Благодаря ему “Робен” был великолепно оркестрован, а главное, замечательно проделан трюк с бутафорскими инструментами. Нужно заметить, что старинные инструменты, сделанные по античным образцам, были вручены статистам, которые сидели на виду

²¹ На протяжении многих лет Саккетти читал лекции по истории музыки, музыкальной энциклопедии, гармонии и сольфеджио в Санкт-Петербургской консерватории, он разработал и ввел в учебный план курс музыкальной эстетики; одновременно работал в Отделении искусств и технологии Петербургской Публичной библиотеки, где занимался обработкой фондов.

²² Дризен Н. В. Старинный театр (1916). Цит. по: [10].

²³ Подр. о текстовых и музыкальных особенностях пастурели Адама де ла Аля см.: [31].

²⁴ Комментарии к письму Н. Н. Евреинова Н. В. Дризену от 15.08.1907 [37].

²⁵ Нотированный материал «Игры о Робене и Марион» представлен в следующем издании: Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle: poésies et musique / ed. Edmond de Coussemaker. Paris: Durand & Pédone-Lauriel, 1872.

у публики и только симулировали игру. Это не помешало Сацу так расставить своих музыкантов, что статисты производили впечатление действительно играющих» [10]²⁶.

Судя по сохранившимся отзывам и фотографиям, постановка представляла откровенную стилизацию, утрировано опрощенное зрелище: действие разворачивалось в игрушечном картонном домике, символизировавшем жилище пастушки Марион (художник М. Добужинский). Разноцветные деревянные барашки олицетворяли стадо Робена; рыцарь Обер, похищавший Марион, въезжал на деревянном коне на колесиках. В соответствии с жанровой основой пастурели спектакль опирался на легкие куртуазные диалоги игровой, травестийной природы, перемежавшиеся с пением и танцами. Средневековье воспринималось как «детский» этап развития театра, со свойственными этому возрасту забавами. «Что же мы знаем о сценических исполнителях интересующей нас эпохи? — спрашивал Евреинов. — Очень мало, но и это малое приводит к убеждению, что в то время, как актеры античного театра достигли высокой степени совершенства, средневековые недалеко ушли от примитивности» [19, 838].

Среди постановок второго сезона, посвященного Испании, особой популярностью пользовалась пьеса Лопе де Вега «Фуэнте овехуна» («Овечий источник»; см. ил. 2 на цветной вклейке). Она была представлена в традициях большого площадного испанского театра, включала «вставные танцы и песенки характера достаточно бойкого», также написанные И. Сацем [26, 36].

В 1920-е годы Евреинов неоднократно возвращался к идее возрождения Старинного театра. Показательно, что для практической реализации замысла режиссер обратился к оперному жанру. Он начал работу над «Похищением из серала» Моцарта в МАЛЕГОТе (тогда называвшемся Малым петроградским государственным академическим театром), однако в связи с отъездом вместе с труппой «Кривого зеркала» в Европу не успел выпустить спектакль. Работу закончил режиссер В. Раппапорт²⁷, премьера прошла 28 марта 1925 года. Сохранились рецензии, воспоминания зрителей, машинописный режиссерский экземпляр либретто²⁸, а также машинописный доклад

²⁶ Это утверждение Н. В. Дризена несколько расходится с информацией, которую приводит Э. А. Старк: «Н. Н. Евреинову удалось найти в Императорской Публичной библиотеке немецкую книжку, специально трактующую об инструментовке музыки к “Робену”, а И. А. Сац в свою очередь нашел в Москве другие материалы, и таким образом ему удалось восстановить гармонизацию и переложить музыку на инструменты того времени: роты, псалтири, гамбы, органистрымы и специальные ударные» [44].

²⁷ Виктор Романович Раппапорт (1889–1943) — режиссер, драматург, журналист, театральный педагог. С 1911 года работал критиком в журнале «Театр и искусство». С 1915 года — главный режиссер Троицкого театра, с 1924 года — главный режиссер Государственного академического Мариинского театра.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 78.

Евреинова «Искусство оперного представления в конце XVIII века (к опыту воссоздания спектакля времен Моцарта)», датированный 1925-м годом²⁹.

Этот документ — своего рода теоретическое обоснование спектакля, в нем скрупулезно рассмотрены различия постановок опер в XVIII и XX веках. Демонстрируя широчайший кругозор и опираясь на обширный пласт театроведческой литературы, Евреинов проанализировал все составляющие спектакля, начиная с особенностей строения театров, сцен, кулис, расположения персонажей на сцене и слушателей в зрительном зале и заканчивая структурой опер, постановочными методами, особенностями декораций, костюмов и грима, приемами драматической игры, поведением актеров, функциями хора и т. д.

В постановке Евреинов не просто пытался воссоздать атмосферу галантного представления, он стремился показать зрителей придворного театра времен Моцарта. Для этого художник М. П. Бобышов создал на просцениуме бутафорские ложи, в которые помещались «знатные особы», одетые по моде XVIII века. Таким образом, действие разворачивалось сразу в двух плоскостях — оперное представление и реакция на него «квазизрителей», причем эти планы взаимодействовали: актеры «разговаривали» с «высокими гостями» и даже получали любовные записки от них. «Придворность и искусственность обстановки усугублялась еще тем, что костюмы персонажей были разработаны в духе статуэток с преобладанием белого и голубого цветов. Все это послужило прекрасным разрешением задачи спектакля: реставрация была осуществлена с большим вкусом и тактом, и действие пьесы развертывалось на объединенной улыбке актера и зрителя — великолепно гармонируя с грациознейшей музыкой Моцарта», — писал в рецензии на спектакль М. Янковский [5, 46–47].

Подобный сценический подход, построенный на попытке реставрации не только приемов актерской игры, но и восприятия спектакля современниками, был весьма показателен для Евреинова. Идею «реконструкции публики», ее непосредственного участия в сценическом действии он сознательно проводил и в постановках Старинного театра: в драме «Три волхва» в число действующих лиц включил толпу паломников-зрителей.

Преображение зрителя, способность к сотворчеству с актером — предмет особой заботы Евреинова как теоретика и практика на протяжении долгого времени. В докладе «Введение в монодраму» (1908) он утверждал, что «эстетическая мощь истинной драмы» покоится «на сочувственном переживании происходящего на сцене», а идеал драматического представления — «в равенстве переживаний как по эту, так и по ту сторону рамп» [16, 99]. Выход за пределы своего душевного мира и приобщение к внутренней жизни героя становится для режиссера сутью театрального восприятия. При этом одним из основных инструментов погружения является музыка: «В большинстве случаев страховку подъемного моста от мира действительности к миру наддействительности может легко дать

²⁹ РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 46.

музыка в соединении с гармонирующими с ней запахом и светом, а также и цветом подходящей, например, декоративной ткани»³⁰.

В постановке «Франчески да Римини» в театре В. Ф. Комиссаржевской (1908) Евреинов пытался добиться «ритмопластики» [25]³¹ — речевой и пластической музыкальности: «С ней, — говорил он, — у наших русских театров обстоит плохо. Очень плохо! Мешки, увальни!» (цит по: [25]). Подобно Мейерхольду, Евреинову была важна самостоятельность и контрапунктическое взаимодействие различных звуковых линий, их рисунок. «Чтение стихов, с раздельностью строчек, в музыкальной согласованности голосов, подчас напевное» [11, 84]. Актер Мгебров с трепетом вспоминал сцены, в которых «Евреинов изощрялся в создании журчащей мелодии смеха пленительных девушек <...>. И на фоне этого смеха — шумное бряцание оружия братьев да Римини и отчаянно-глубокий призывный голос Веры Федоровны [Комиссаржевской — исполнительницы роли Франчески. — Н. С.]» [34, 317].

Особая музыкальность отличала и знаменитую «Саломею», а точнее, «Царевну» (название было изменено по цензурным соображениям) — эпатажный спектакль, премьера которого планировалась в театре В. Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге на октябрь 1908 года. Скандал, разразившийся на генеральной репетиции, привел к запрету на исполнение, однако бурная полемика вокруг новаторского замысла Евреинова и его единомышленников не утихала долгие годы.

Постановка, по сути, «конструировала» главные принципы эпохи модерна. Опираясь на идею синтеза искусств, она должна была явить миру близкий Уайльду апофеоз театральности, не только исключавший реализм и жизнеподобие, но и усиливавший гротескное начало. Опасный, но безмерно притягательный образ главной героини, культ красоты, подчеркнутый во всех деталях спектакля, нескрываемый эротизм постановки, дополненный ироничностью высказывания, превратили «Саломею» в один из основных символов Серебряного века, наиболее полно отразивший его художественно-эстетические идеи (эскизы костюмов к спектаклю см. на ил. 3, 4, 5 на цветной вклейке).

Музыка «Саломеи» (как и «Франчески») принадлежала композитору, критику и педагогу В. Г. Каратыгину³². Будучи знатоком драматического театра, он четко понимал роль каждого искусства на сцене: «Простота и эпизодичность музыки — немаловажное условие для всех, претендующих на успех новейших опытов в области музыкально-драматического синтетизма» [29, 163]. В архиве Российского национального музея музыки сохранились четыре номера черновой партитуры — Вступление, Adagio

³⁰ Евреинов Н. Н. Театр для себя. Часть третья (практическая) // [16, 319].

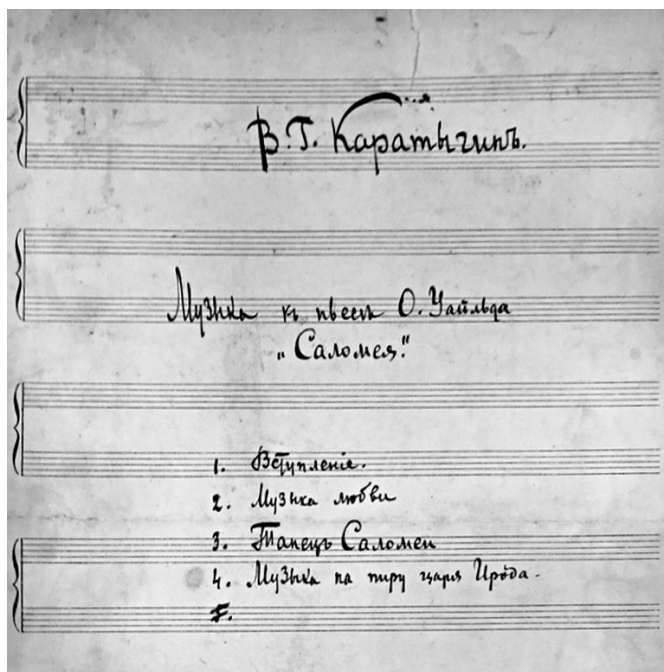
³¹ Термин «ритмопластика» появился на занятиях танцовщика Мариинского театра В. Преснякова в студии Вс. Мейерхольда на Жуковской. Преподаватель соединял достижения «пластической гимнастики» и ритмики Далькроза. Подробнее об этом см.: [43], [12, 179–184].

³² Подробнее о музыке постановки см.: [42, 33–43].

(«Музыка любви»), «Музыка на пиру Ирода» и «Танец семи покрывал». Эти эпизоды, отличающиеся гармонической изобретательностью и фактурной многомерностью, погружают в атмосферу пряной красоты и изысканности «русского Востока», вызывая ассоциации с сочинениями представителей Могучей кучки — Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина.

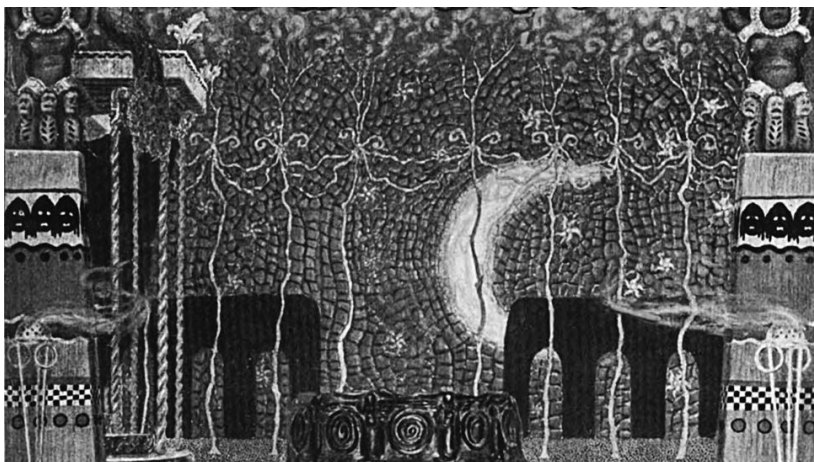


Ил. 3. В. Г. Каратыгин, автор музыки к «Саломее» О. Уайльда



Ил. 4. Титульный лист черновой партитуры музыки к «Саломее»

Спектакль выстраивается по принципу эмоционального и динамического *crescendo*, вершиной драмы становится финал: «Движения, речи, краски, свет постепенно нарастают, сгущаются по мере ускорения темпа пьесы» [3, 140]. Каратыгин дает весьма своеобразное прочтение танца Саломеи, не имеющее ничего общего ни с аналогичным, подчиненным стихии вальса эпизодом в опере Р. Штрауса «Саломея», ни с танцем, предложенным А. К. Глазуновым для исполнения И. Рубинштейн в постановке В. Э. Мейерхольтда³³. Рецензент «Биржевых ведомостей» отмечает: «Когда Царевна пляшет, — все декорации заливаются красным светом, который все сгущается и сгущается, приближаясь к цвету только что пролитой крови. Похожие на змей деревья, небо и даль “кровавятся”, так сказал бы Бальмонт, и это именно то слово, которое здесь нужно. Этот перелив пестрой декорации в один цвет достигается с большим искусством, и впечатление получается феерически-жуткое» [35, 3].



Ил. 5. Эскиз декорации Н. Калмакова к «Саломее»

Развернутый, опирающийся на разные жанровые прототипы «Танец семи покрывал» состоит из трех разделов: томную, медлительную, наполненную «ползучими» хроматизмами и неустойчивыми гармониями первую тему сменяет стремительная, эффектно проносющаяся в размере 6/8 лезгинка; венчает эпизод энергичный напористый марш, ритм которого постепенно охватывает весь оркестр. Исступление нарастает, любовь и смерть

³³ В 1908 году, параллельно с Евреиновым, Мейерхольд готовил спектакль «Саломея» в императорском Михайловском театре. Главную роль репетировала Ида Рубинштейн, ради которой и осуществлялась постановка. Декорации и костюмы выполнил Л. С. Бакст. Хореография центрального эпизода — танца Саломеи — принадлежала М. М. Фокину, музыку сочинил и посвятил исполнительнице главной роли А. К. Глазунов. Однако совершенно неожиданно, за неделю до премьеры, в газетах появилось сообщение о том, что Мейерхольд отказался от работы над спектаклем. О причинах не говорилось, но, как следует из письма Бакста Мейерхольду, режиссера возмутили очередные придирки цензуры, потребовавшей существенных купюр [38].

оказываются слиты воедино, пляс неожиданно обрывается вихревыми, крикливыми пассажами струнных и деревянных духовых и резко диссонирующими созвучиями *tutti*. Несомненно, музыка придает спектаклю особую экспрессию и подчеркивает его стилистическую целостность. Кажется, именно она становится тем самым «вкусным соусом, под которым можно съесть родного отца» [18, 28], помогает добиться иррационального, гипнотического эффекта погружения зрителя в сон, о котором мечтал Евреинов.

Тесно переплетается с методом художественной реконструкции пародийная линия творчества Евреинова. Ретроспективизм, обращение к принципам балагана, комедии дель арте, площадного театра, интерес к старинным фарсам и арлекинадам, высмеивание определенного жанра (часто оперного) или стиля конкретного спектакля заметно в постановках Евреинова, особенно в период сотрудничества с театрами малых форм — «Кривым зеркалом» и «Веселым театром для пожилых детей»³⁴.

Его ироничный взгляд на жизнь и искусство, сатирическая природа дарования, любовь к мистификациям и розыгрышам определили появление многих спектаклей, отличавшихся краткостью, дивертисментным характером композиции и опорой на монтажный принцип. Показательна сочетающаяся традиции итальянской комедии дель арте и русского народного театра арлекинада «Веселая смерть»³⁵, музыку к которой Евреинов написал сам³⁶. Откровенным шаржем на поп-культуру стала премьера 11 ноября 1911 года пародии-гротеска в одном действии «Школа этуалей» (имелась в виду школа, где готовят кафешантанных певцов — «звезд»³⁷ одного заведения)³⁸. «Назидательнейшей пародией на глупейшие фарсы и оперетки, какими потчуют невзыскательных зрителей», Евреинов назвал постановку «Череслов, сиречь Френелог» по К. Пруткову [15, 241]. Ее музыкальную основу наподобие стилизованного пастиччо составили нарочито смешно и некстати расставленные арии из разных опер.

Не менее язвительной оказалась «Колбаса из бабочек, или Запендя», критиковавшая «первый в мире театр футуристов». Как известно,

³⁴ Театр «Кривое зеркало», задуманный как театр пародий, был организован по инициативе редактора и издателя театрального журнала «Театр и искусство» А. Р. Кугеля; работал в Петербурге в 1908–18 и 1922–31 годах. «Веселый театр для пожилых детей» основан Н. Евреиновым совместно с Ф. Ф. Комиссаржевским в 1909 году; просуществовал меньше сезона.

³⁵ Подробнее о ней см.: [2].

³⁶ Также Евреинов написал музыку к спектаклям «Вечная танцовщица», «В кулисах души», «Коломба сего дня», «Сладкий пирог», «Песни Билитис», поставленным в «Кривом зеркале».

³⁷ Etoile — звезда (*фр.*).

³⁸ На сцене демонстрировалась репетиция, которую проводил с воспитанницами директор заведения. Разучивая фривольные куплеты, он раздраженно отмечал недостаточную распушенность учениц («В вас слишком мало бесстыдства!», «Ваше бесстыдство элементарно»), но затем лицемерно спохватывался: «Здесь школа, а не кабак!» [27, 167].

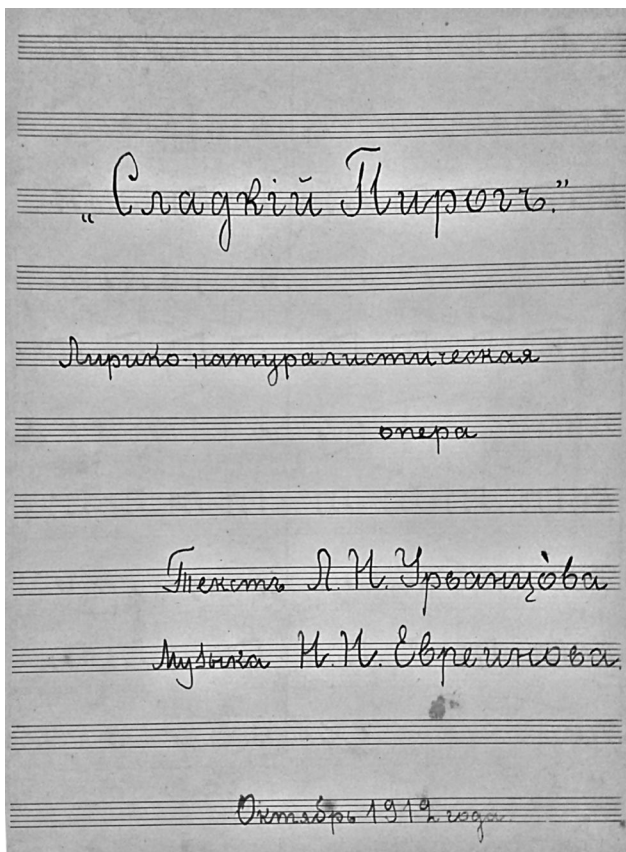
футуристические спектакли — «Трагедия “Владимир Маяковский”» и опера «Победа над Солнцем» — были представлены в театре Луна-парк в начале декабря 1913 года. «Трагедию...» написал и поставил В. Маяковский, он же исполнил заглавную роль; оформление принадлежало П. Филонову и И. Школьнику. Оперу создали М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич. Постановки вызвали грандиозный скандал и породили живую творческую реакцию. Евреинов заказал пьесу начинающим авторам — Н. Смирнову и С. Щербакову. Текст был написан быстро и опирался прежде всего на образы «Трагедии “Владимир Маяковский”». Главный герой пародии — гениальный юный поэт, автор драмы «Колбаса из бабочек». Вместе с тем, судя по сохранившимся эскизам, на художника спектакля В. Меллера большое впечатление произвела сценография оперы «Победа над солнцем» — в частности, была заимствована идея геометризации персонажей, прием «симметричной асимметрии» — разделения фигур и костюмов на две контрастные по цвету части [47] (см. ил. 6 на цветной вклейке).

Откликнулся Евреинов и на общественные изменения, происходившие в стране. В театре «Кривое зеркало» он поставил водевиль с музыкой и либретто И. Саца «Не хвались, идучи на рать» о событиях Русско-японской войны, содержащий острую критику режима. Спектакль представлял собой не просто пародию на русский оперный театр, а высмеивание русского духа в целом: «Весь водевиль есть не что иное, как взятое в оправу крепкое, трехэтажное русское словцо» [21, 254]. Большим успехом у публики пользовалась сатирическая миниатюра Л. Андреева «Прекрасные сабинянки», в которой под звуки «Марсельезы», плавно переходящей в «Боже, царя храни» иронизировали над поведением партии кадетов [27, 166].

Кульминационным номером одной из программ кабаре «Привал комедиантов» в 1917 году стал «Хор большевиков-частушечников», написанный и исполненный режиссером: «У рояля сам Евреинов в желтой ситцевой косоворотке и съехавшем на бок картузе. Кругом все участники программы, одетые рабочими и солдатами. Все поют. Слова взяты из сборника “Революционные частушки”. Музыка и припев написаны Евреиновым» (цит. по: [40]). По воспоминаниям Н. Петрова, одного из режиссеров кабаре, «для этого номера Евреинов надевал поддевку, красную шелковую рубашку и лакированные сапоги». Ему помогали присутствовавшие в кафе артисты и писатели. Они выступали в роли хористов, которые, в соответствии с мизансценой, предложенной Евреиновым, стояли у рояля и уныло повторяли последние две строчки куплетов: «Не печалься, гнев повыкинь, / Веселей будь, Горемыкин, — залихватски распевал Евреинов, виртуозно себе аккомпанируя. — Для тебя да для царя / Жаль поганить фонаря, — заканчивал частушку Евреинов, и мы повторяли эти последние строчки». В один из вечеров программа произвела столь сильное впечатление на «двух мрачных “прапоров”», сидевших за столиком, что один из них выхватил из кобуры револьвер и направил его на Евреинова со словами: «Я эту

сволочь пристрелю!». За мгновение до выстрела запевале удалось прыжком, проскользнув по крышке рояля, спастись, а «унылый хор» спрыгнул в зал [36, 149].

По «доморощенному реализму»³⁹ спектаклей театра Музыкальной драмы Евреинов «ударил» постановками лирико-натуралистической оперы «Сладкий пирог» с собственной музыкой (либретто Л. Н. Урванцова, 1912) и буффонады «Четвертая стена» (1916). Объектом насмешки стал «психолого-реалистический» метод МХТ, перенесенный на оперную сцену режиссерами театра Музыкальной драмы (И. М. Лапицким, А. А. Саниным, П. С. Олениным и другими).



Ил. 6. Титульный лист рукописного клавира комической оперы Н. Евреинова «Сладкий пирог»

В первом действии комедии «Четвертая стена» изображалась репетиция оперы Ш. Гуно «Фауст» под руководством «режиссера-новатора» и его помощника. «Блистательные» задумки последнего приводили к тому, что во втором акте опера исполнялась за каменной (четвертой) стеной,

³⁹ Цит. по: [24].

практически без музыкального сопровождения. Зрители видели лишь силуэты отдельных актеров, мелькавших в окнах и дверях. Для придания большей реалистичности оркестр, хор и солисты не участвовали. Главный герой, Иван Потапыч, которому были поручены одновременно партии Фауста и Мефистофеля, выпивал по ходу действия чашу с ядом и умирал. В заключении спектакля выходил помощник режиссера и произносил сакраментальную фразу: «...ввиду острого помешательства исполнителя роли Фауста продолжение оперы состояться не может» [22]. В тексте пьесы сохранились указания на отдельные эпизоды из оперы Гуно «Фауст».

Не менее острой была постановка «Сладкого пирога». Основанная на бытовом анекдоте и продолжающая традиции «Женитьбы» Гоголя, она в музыкальном отношении представляла травести на классический оперный театр. В ней возникали аллюзии на «Руслана и Людмилу» и «Жизнь за царя» Глинки, «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» Чайковского, «Женитьбу» Мусоргского, использовались цитаты «Жаворонка» Глинки и вальса из «Вольного стрелка» Вебера. Справедливо мнение исследователя оперной пародии начала XX века Н. И. Енукидзе, что музыкальный и литературный материал спектакля отличался «незамысловатостью, прямо-таки безыскусной простотой», напоминая оперу, созданную детьми [24].

Такое же сознательное опрощение было свойственно музыкальной комедии «Беглая», поставленной в Петербургском Палас-театре в 1913 году. Евреинов выступил в роли режиссера-постановщика и композитора, либретто вновь принадлежало Л. Н. Урванцову, декорации и костюмы выполнил С. Ю. Судейкин. Судя по рецензиям, спектакль получился ярким, сочным; художник смело смешал русский лубок с галантным европейским стилем XVIII века: «Занавес с голубками, желтые сарафаны на девках с розовыми платками, розовые колонны над прахом собачки Фидельки и сбор яблок на фоне осеннего пейзажа; домашний театр с ложами, вазами и колоннами, голыми девками-статуями, с деблою Мельпоменой на занавеси, в прекрасном стиле — смесь греческого с поросятинским; праздничная площадь с каруселями, с постоянным двором и становой квартирой и во всех трех актах — костюмы, костюмы яркие, красочные, в лубке из нижегородско-французского стиля»⁴⁰.

Проблематика спектакля вполне традиционна: крепостной театр, помещик, издевающийся над актерами, беглая девушка, несущая весть о воле, проигравшийся князь... Режиссер мастерски высмеивает типичные оперные «штампы» — комический эффект имеет эпизод игры в карты в финале первого действия. Евреинов использует и излюбленный им прием «театра в театре» — интермедия «Нарцисс и Эхо» во втором действии погружает в столь популярный в начале XX века пасторальный топос. Несмотря на несовершенство либретто, неровность музыкального решения, «Беглая» знаменует новый этап развития оперетты — жанра, показательного для отечественного музыкального театра.

⁴⁰ Петр Ю. Палас-театр. РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 102.



Ил. 7. Титульный лист либретто оперетты «Беглая»



Ил. 8. Эскизы костюмов для оперетты «Беглая»

Сочинение состоит из трех актов и тридцати номеров. Оно продолжает традиции песенной и комической оперы XVIII–XIX веков, опирается на номерную структуру, бытовые жанры (вальс, марш, баркарола, полька) и простые песенные формы (преимущественно куплетные или трехчастные *da capo*). Превалируют сольные сцены (арии, песенки, куплеты, шансонетки), танцевальные эпизоды, а также небольшие ансамбли (дуэты, трио, квартет), хор и оркестр играют второстепенную роль.

Музыкальный материал отличается обильным использованием стилизаторских приемов. Интонационную основу ряда номеров составляют подражания русским народным песням и наигрышам, а также городским романсам (показательна увертюра, написанная «в характере русской пляски», «русская вакханалия со свистом» в финале первого действия⁴¹, «дуэты согласия» с терцовыми дублировками — №№ 4 и 16 в первом и втором действиях). Отсутствие мелодической индивидуальности, ритмического и фактурного разнообразия восполняется неожиданными гармоническими изысками — активным применением увеличенного лада, частыми отклонениями в тональности недиатонического родства, пикантными «сдвигами» в духе «Классической симфонии» С. Прокофьева.

«Беглая» — яркое отражение эстетики музыкального примитива, со свойственной ему пародийностью и тяготением к «низовым» формам искусства. Ю. Анненков, вспоминая постановку комедии, отмечал, что музыку хвалили, но в целом спектакль провалился [39, 117].

Самую грандиозную реконструкцию Евреинов осуществил не на театральной сцене. Подмостками послужила Дворцовая площадь Петрограда (тогда площадь Урицкого) и прилегающие к ней территории. Именно здесь 7 ноября 1920 года, в третью годовщину октябрьских событий, было разыграно «Взятие Зимнего дворца» — знаменитое действо, в работе над которым участвовало четыре тысячи актеров, артистов балета и цирка, любителей, красноармейцев и матросов [33, 35]⁴².

Это было не первое масштабное мероприятие, оформление которого поручили Н. Евреинову. Известно, что в 1917 году по заказу Исполкома Петроградского совета рабочих он продумывал трехдневное «гуляние-зрелище» в Летнем саду в пользу русских военнопленных, посвященное эпохе Великой французской революции. Тогда планировалось построить «бутафорский городок, изображающий Париж того времени». В нем должны были выступать актеры, представляющие «художественно-артистическую богему конца XVIII столетия» [32, 389]. За декорации отвечал Ю. П. Анненков. И хотя проект так и не был осуществлен, вероятно, для Евреинова он оказался важным этапом не только в его размышлениях о методе

⁴¹ *Петр Ю.* Палас-театр. Л. 103.

⁴² Т. Джурова указывает, что общее число участников постановки достигало 8 тысяч человек, а И. Чубаров — 10 тысяч: [9, 43], [46].

художественной реконструкции, но и в осмыслении идеи распространения законов театра на окружающую действительность.

Спустя три года, у него наконец появилась реальная возможность воплотить грандиозные идеи в жизнь. Даже сейчас, по прошествии почти 100 лет, масштабы перформанса «Взятие Зимнего дворца» поражают воображение: было задействовано 320 автомобилей и танков [33, 35], из Кронштадта пришел крейсер «Аврора», в освещении Зимнего дворца использовали 150 прожекторов [1, 522], оркестр насчитывал 500 музыкантов [33, 35].

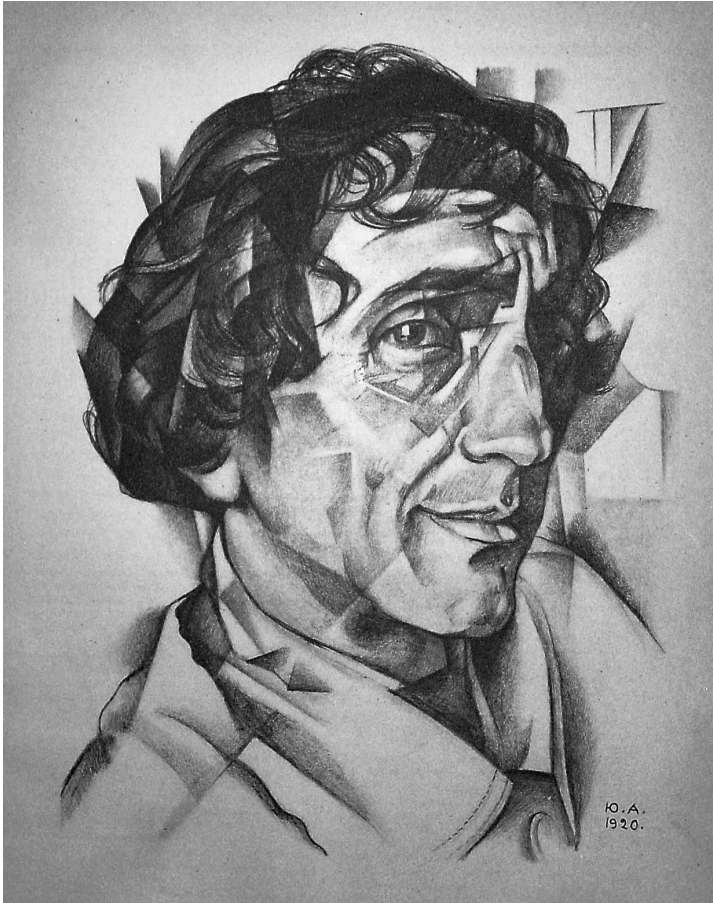
Действие разворачивалось на двух огромных специально сооруженных сценах — «красной» и «белой». Их борьба, поддержанная попеременным освещением, создавала эффект кинематографических кадров. Одним из главных действующих лиц становился сам Зимний дворец — «исполинский актер» [14, 5], погруженный в темноту. Использовалась техника китайского театра теней: дворец превращался в силуэт, в окна загорался свет, тяжелый кровопролитный бой завершался победой восставших. Все прожекторы устремлялись на красное знамя, взвивавшееся над дворцом; оркестр исполнял «Интернационал», мелодию подхватывала многотысячная толпа участников и зрителей [9, 46]. После сатирического эпизода бегства лидера «белых» А. Ф. Керенского, переодетого в женское платье, следовал заключительный фейерверк и оружейный салют [46].

В коллектив режиссеров, который возглавил Евреинов, входили десять человек, в том числе А. Р. Кугель, Н. В. Петров, К. П. Державин. Декорации писал Ю. П. Анненков. За музыкальное оформление отвечал Г. И. Варлих — первый капельмейстер Придворного оркестра, в 1918 году возглавивший красноармейский оркестр. Его перу принадлежало огромное количество обработок революционных песен и гимнов, которые называли «симфониями» (видимо, именно о такой симфонии, звучащей в начале «Взятия Зимнего» упоминают в воспоминаниях очевидцы событий)⁴³. В числе организаторов был и Д. Темкин, известный пианист и композитор, вскоре после представления покинувший Россию и прославившийся как автор музыки к голливудским фильмам. Помимо революционных гимнов-плакатов (в частности, «Марсельезы», «Интернационала») активно использовались шумовые эффекты: канонада Авроры, артиллерийские залпы, «трескотня винтовок» [48, 4], фейерверки; «специальные трещотки за сценой аплодировали речам Керенского, а молотками целый ряд бутафоров выстукивал мелодию ударов костылей, медленно шествовавших в первой картине инвалидов» [6, 7]. Зрители, которых, несмотря на дождь, собралось более 150 тысяч человек, участвовали во всех эпизодах, образуя своеобразный хор [46].

Искусство становилось важнейшим политическим инструментом. Воссоздавая Октябрьский переворот 1917 года, авторы на самом деле

⁴³ «Действие начиналось в полной ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами, и начиналась симфония Гуго Варлиха», — вспоминал Ю. Анненков [1, 522].

мифологизировали события, суровая реальность уступала место идеализации: «в 17-м пулю выпустили меньше, чем теперь!» — язвительно отмечали подлинники захвата дворца [48, 4]. Евреинов с упоением театрализовал саму идею штурма Зимнего [33, 34], на глазах тысяч очевидцев сочиняя «правильную» историю новой страны (впоследствии эстафету подхватил С. Эйзенштейн в фильме «Красный Октябрь», в котором взятие Зимнего дворца развивалось по тому же сценарию). Показателен следующий факт: во время октябрьских выступлений Евреинова, скорее всего, не было в Петрограде — опасаясь беспорядков, он уехал на Кавказ. Режиссер «реконструировал» события, которых не видел... Однако это не имело значения. Принцип театрализации жизни, провозглашенный им как один из главных, наконец смог получить реальное воплощение. История и жизнь творилась по законам театра. Не о такой ли реконструкции мечтал гениальный лицедей Николай Евреинов?



Ил. 13. Ю. П. Анненков. Портрет Николая Евреинова

Использованная литература

1. *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий / под ред. Л. М. Суриса. Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2016. 856 с.
2. *Ахмади А.* Русифицированная арлекинада Н. Н. Евреинова «Веселая смерть». [Электронный ресурс.] URL: <http://www.lib.tpu.ru/fulltext/v/Conferences/2011/K04/114134.pdf> (дата обращения: 10.07.2019).
3. *Вейконе М.* На генеральной репетиции «Саломеи» в Театре В. Ф. Комиссаржевской // Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской // Алконост. Издание передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Книга I. СПб., 1911. С. 139–141. [Электронный ресурс.] URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004001494#?page=1> (дата обращения: 10.07.2019).
4. *Гашикова Е. М.* От серьеза символов к символической серьезности. (Театр и театральность в XX веке) // Метафизические исследования. Вып. 5. Культура. Альманах лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. СПб., 1997. [Электронный ресурс.] URL: http://library.by/portalus/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=1108155047&archive=0215&start_from=&ucat=& (дата обращения: 10.07.2019).
5. *Голлербах Э., Янковский М. М. П. Бобышов.* Живопись и театр. Л.: Издательство Академии художеств, 1928. 72 с.
6. *Державин К.* Масса как таковая // Жизнь искусства. 1920. 12 ноября. № 607. [Электронный ресурс.] URL: <https://vivaldi.nlr.ru/pn000116240/> (дата обращения: 10.07.2019).
7. *Джурова Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. Автореф. ... канд. иск. СПб., 2007. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.rgisi.ru/archiv-dissertaczij/2016/11/14/dzhurova-t.s/> (дата обращения: 10.07.2019).
8. *Джурова Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 158 с.
9. *Джурова Т. С.* «Взятие Зимнего дворца» реконструкция или театрализация действительности? // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы научной конференции 16 февраля 2009 года / Рос. ин-т истории искусств МК РФ; [сост. Т. С. Джурова]. СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. С. 40–49.
10. *Дризен Н. В.* Старинный театр / публ. Ю. Б. Лисаковой // Наше наследие. 2010. №№ 93–94. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php> (дата обращения: 10.07.2019).
11. *Дубнова Е. Я.* Н. Н. Евреинов — режиссер частных театров (1907–1909) // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1994. С. 74–97.
12. *Дунаева Н.* О Валентине Преснякове, авторе танца Лилит // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 179–184.
13. *Евреинов Н. Н.* Апология театральности // Утро. 1908. № 15. 8 сентября.
14. *Евреинов Н. Н.* «Взятие Зимнего дворца»: Статья главного режиссера постановки // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 4–5.
15. *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / вступит. ст. Л. Танюка. М.: Искусство, 1998. 366 с.

16. *Евреинов Н. Н.* Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.-СПб.: Летний сад, 2002.
17. *Евреинов Н. Н.* История русского театра. [Электронный ресурс.] URL: <http://pskoviana.ru/izdania/evreinov/izd/soch/historyrusteatr.pdf> (дата обращения: 10.07.2019).
18. *Евреинов Н. Н.* К постановке «Саломеи» О. Уайльда // Pro Scena Sua: Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. Пг., [1915]. С. 16–28.
19. *Евреинов Н. Н.* Старинный театр. Об актере Средних веков // Театр и искусство. 1907. № 50. Воскресенье, 16 декабря. С. 837–841. [Электронный ресурс.] URL: http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/TEATR_I_ISKUSSTVO/tii_1907_n_50.pdf (дата обращения: 10.07.2019).
20. *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни). М.: Время, 1923. 111 с.
21. *Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах. (К проблеме субъективизма в искусстве). М.; Пг.: Гос. изд.; 15-я тип. Гос. треста «Петропечать», 1922. 110 с.
22. *Евреинов Н. Н.* Четвертая стена. [Электронный ресурс.]: URL: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_1923_chetvertaya_stena.shtml (дата обращения: 10.07.2019).
23. *Енукидзе Н. И.* Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику. Дис. ... канд. иск. М., 1999. 315 с.
24. *Енукидзе Н. И.* Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии. [Электронный ресурс.] URL: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=32994 (дата обращения: 10.07.2019).
25. *Желябужский А. Л.* Последние годы // Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы / ред.-сост. А. Я. Альшутлер. Л.-М.: Искусство, 1964. [Электронный ресурс.] URL: http://teatr-lib.ru/Library/Komissar/Komissar/#_Toc154157655 (дата обращения: 10.07.2019).
26. *Зноско-Боровский Е.* Старинный театр: по поводу спектаклей 1911–1912 // Русская мысль. 1912. № 8. С. 31–39.
27. История русской литературы XX—начала XXI века: учебник для вузов в 3 ч. с электрон. прилож. Ч. 1. 1890–1925 / сост. и науч. ред. проф. В. И. Коровин. М.: Владос, 2014. 496 с.
28. *Каменский В. В.* Книга о Евреинове. Пг.: Изд-во «Современное искусство» Н. И. Бутковской, 1917. 101 с.
29. *Каратыгин В. Г.* Драма и музыка // Алконост. СПб. 1911. С. 142–170.
30. *Кашина-Евреинова А. А.* Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж: [издание автора], 1964. 107 с.
31. *Коробова А. Г.* «Игра о Робене и Марион» Адама де ля Аля: cantus versus ludus // Старинная музыка. 2011. №№ 1–2. С. 12–21.
32. *Лапшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М.: Советский художник, 1983. 495 с.
33. *Максимов В. И.* «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действие // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы научной конференции

- 16 февраля 2009 года / Рос. ин-т истории искусств МК РФ; [сост. Т. С. Джурова]. СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. С. 33–39.
34. *Мгебров А. А.* Жизнь в театре: в 2 кн. Кн. 1 / под ред. Е. М. Кузнецова. М.-Л.: Academia, 1929. 536 с.
35. Около рамп. На генеральной репетиции «Саломеи» // Биржевые ведомости. СПб., 1908. 28 октября. № 10781. С. 3.
36. *Петров Н.* 50 и 500 [50 лет творческой деятельности и 500 постановок]. М.: ВТО, 1960. 556 с.
37. Письма Н. Н. Евреинова Н. В. Дризену. О создании и деятельности «Старинного театра» / публ. Ю. Б. Лисаковой // Наше наследие. 2010. №№ 93–94. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9408.php> (дата обращения: 10.07.2019).
38. *Рознатовская Ю. А.* Оскар Уайльд в России // Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель: 1892–2000. М., 2000. [Электронный ресурс.] URL: <http://oscar-wilde.ru/analiz-proizvedenii/roznatovskaya-oscar-wilde-v-rossii.html> (дата обращения: 10.07.2019).
39. *Рыженков В. Ю.* Николай Николаевич Евреинов в культурной жизни России и зарубежья. Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2011. 342 с.
40. *Рыженков В. Ю.* Деятельность режиссера Н. Н. Евреинова в Петрограде в 1917 году // Революция 1917 года в России: Новые подходы и взгляды. Сб. науч. ст. / ред. кол.: А. Б. Николаев (отв. ред. и отв. сост.), Д. А. Бажанов, А. А. Иванов. СПб., 2011. С. 33–141.
41. *Сабанеев Л. Л.* История русской музыки. М.: Работник просвещения, 1924. 88 с.
42. *Свиридовская Н. Д.* «Казус Саломеи»: о музыке В. Г. Каратыгина к спектаклю Н. Н. Евреинова // Музыковедение. 2019. № 3. С. 33–43.
43. *Сироткина И. Е.* Свободное движение и пластический танец в России. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012. [Электронный ресурс.] URL: <https://klex.ru/ipn> (дата обращения: 10.07.2019).
44. *Старк Э. А.* Старинный театр. СПб.: Издание Н. И. Бутковской, [1911]. [Электронный ресурс.] URL: http://teatr-lib.ru/Library/Stark/Starinny_1911/#_Тoc227598068 (дата обращения: 10.07.2019).
45. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917. [Электронный ресурс.] URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Tihvinskaya/Vogema/> (дата обращения: 10.07.2019).
46. *Чубаров И.* «Театрализация жизни» как стратегия политизации искусства. Повторное взятие Зимнего творца под руководством Н. Н. Евреинова. [Электронный ресурс.] URL: <https://docplayer.ru/27983215-5-telo-v-teatre-i-kino-teatralizaciya-zhizni-kak-strategiya-politizacii-iskusstva.html> (дата обращения: 10.07.2019).
47. *Шатских А.* Аннотация к картине В. Г. Меллера «Лектор». Персонаж из спектакля-пародии Н. Н. Евреинова «Колбаса из бабочек, или Запендя». [Электронный ресурс.] URL: <https://www.russianartsalon.com/images/MELLER.pdf> (дата обращения: 10.07.2019).
48. *Шубский Н.* На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 ноября. № 75. С. 4.

References

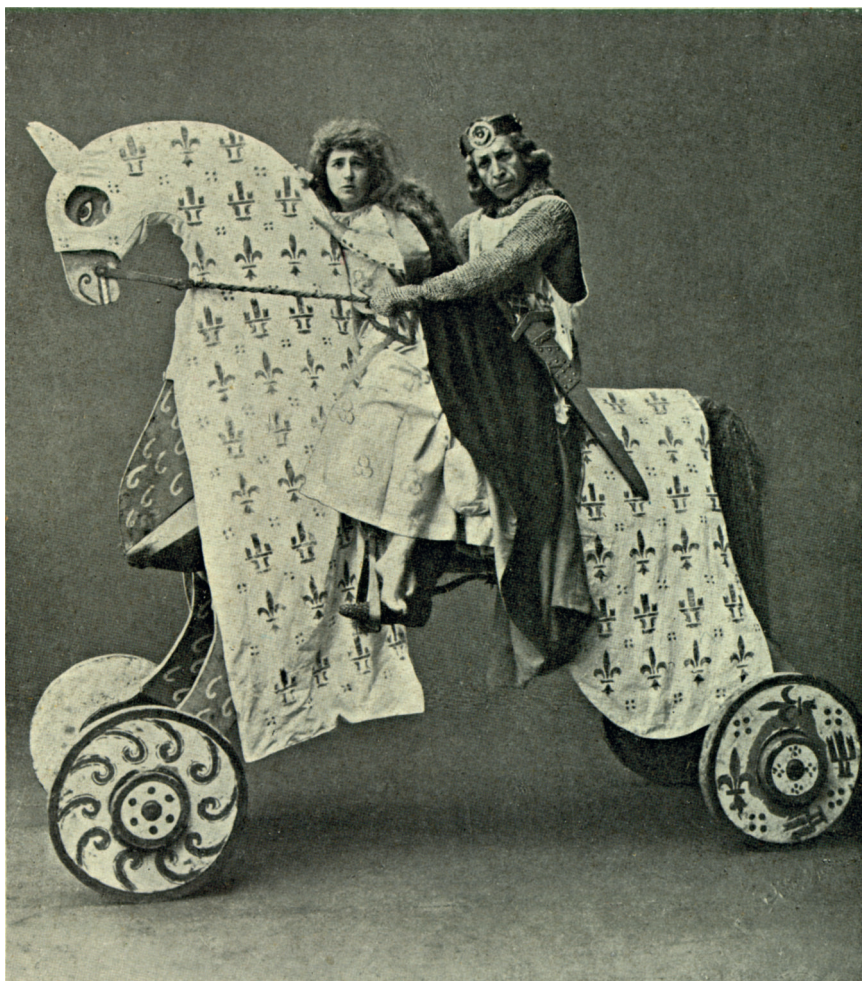
1. Annenkov, Yu. (2016). *Dnevnik moikh vstrech: Tsikl tragedii* [Diary of My Meetings: A Cycle of Tragedies], edited and commented by L. Suris. Moscow, Berlin, Direkt-Media. (in Russian).
2. Akhmadi, A. *Rusifitsirovannaya arlekinada N. N. Evreinova "Veselaya smert'"* [N. Evreinov's Russified Harlequinade "Merry death"]. Available at: <http://www.lib.tpu.ru/fulltext/v/Conferences/2011/K04/114134.pdf> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
3. Veykone, M. (1911). Na general'noy repetitsii "Salomei" v Teatre V. Kommissarzhevskoy [At the Final Rehearsal of "Salome" in the Theater of V. Kommissarzhevskaya]. *Alkonost* [Alkonost], Book I, 139–41. St. Petersburg, izdanie Peredvizhnogo teatra P. P. Gaydeburova i N. F. Skarskoy. (in Russian).
4. Gashkova, E. (1997). *Ot ser'ezha simvolov k simbolicheskoy ser'eznosti. (Teatr i teatral'nost' v XX veke)* [From Serious Characters to Symbolic Seriousness. (Theater and Theatricality in the 20th Century)]. Available at: http://library.by/portalus/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=1108155047&archive=0215&start_from=&ucat=& (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
5. Gollerbakh, E., Yankovskiy, M. (1928). *M. Bobyshov. Zhivopis' i teatr* [M. Bobyshov. Painting and Theater]. Leningrad, Publishing House of the Academy of Arts. (in Russian).
6. Derzhavin, K. (1920). Massa kak takovaya (Po povodu instsenirovki "Vzyatie Zimnego dvortsa) [Mass as It Is (On the Staging "Capture of Zimniy Palace)]. *Zhizn' iskusstva* [Art's Life], No. 607, November 12:2. Available at: <https://ivaldi.nlr.ru/pn000116240/> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
7. Dzhurova, T. (2007). *Kontseptsiya teatral'nosti v tvorchestve N. Evreinova* [The Concept of Theatricality in Evreinov's Work]. Abstract of Ph. D. diss. Available at: <http://www.rgisi.ru/arxiv-dissertacziy/2016/11/14/dzhurova-t.s/> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
8. Dzhurova, T. (2010). *Kontseptsiya teatral'nosti v tvorchestve N. Evreinova* [The Concept of Theatricality in Evreinov's Work]. St. Petersburg, St. Petersburg Academy of Theater Arts Publishing House. (in Russian).
9. Dzhurova, T. (2012). "Vzyatie Zimnego dvortsa": rekonstruktsiya ili teatralizatsiya deystvitel'nosti? ["Capture of the Winter Palace": Reconstruction or Theatricalization of Reality?] In *Nikolay Evreinov: k 130-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoy konferentsii 16 fevralya 2009 goda* [Nikolay Evreinov: on the Occasion of the 130th Birthday: Proceedings of a Scientific Conference February 16, 2009], edited by T. Dzhurova, 40–49. (in Russian).
10. Drizen, N. (1916). *Starinnyy teatr* [Ancient theater]. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
11. Dubnova, E. (1994). N. Evreinov — rezhisser chastnykh teatrov (1907–1909) [N. Evreinov — Director of Private Theaters (1907–1909)]. In *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Cultural Monuments. New Discoveries], 74–97. Moscow, Nauka. (in Russian).
12. Dunaeva, N. (2000). O Valentine Presnyakove, avtore tantsa Lilit [About Valentin Presnyakov, Lilith Dance Author]. In *Meyerkhol'dovskiy sbornik* [Meyerholdian

- Collection], Vol. 2, edited by O. Fel'dman 179–84. Moscow, OGI Publishing House. (in Russian).
13. Evreinov, N. (1908). Apologiya teatral'nosti [Apology of Theatricality]. *Utro* [Morning], № 15, September 8. (in Russian).
 14. Evreinov, N. (1920). “Vzyatie Zimnego dvortsya”: Stat'ya glavnogo rezhissera postanovki [“Capture of the Winter Palace”: An Article by the Director of the Performance]. *Krasnyi militsioner* [Red Policeman], No. 14, 4–5. (in Russian).
 15. Evreinov, N. (1998). *V shkole ostroumiya. Vospominaniya o teatre “Krivoe zerkalo”* [At the School of Wit. Memories of the “Crooked Mirror” Theater]. Moscow, Art. (in Russian).
 16. Evreinov, N. (2002). *Demon teatral'nosti* [Demon of Theatricality], edited by A. Zubkov, V. Maksimov. Moscow, St. Petersburg, Publishing House “Summer garden”. (in Russian).
 17. Evreinov, N. *Istoriya russkogo teatra*. [The History of the Russian Theater]. Available at: <http://pskoviana.ru/izdania/evreinov/izd/soch/historyrusteatr.pdf> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
 18. Evreinov, N. (1915). K postanovke «Salomei» O. Uayl'da [To the Production of “Salome” by O. Wilde]. In *Pro Scena Sua: Rezhissura. Litsedei. Poslednie problemy teatra* [Pro Scena Sua: Directing. Lyceum. Recent Problems of the Theater], 16–28. Petrograd, Knigoizdatel'stvo “Prometey” N. N. Mikhaylova. (in Russian).
 19. Evreinov, N. (1907). Starinnyy teatr. Ob aktere Srednikh vekov [Ancient theater. About the actor of the Middle Ages]. *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art], No. 50, Sunday, December 16, 837–841. Available at: URL: http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/TEATR_I_ISKUSSTVO/tii_1907_n_50.pdf (accessed: 10.07.2019) (in Russian).
 20. Evreinov, N. (1923). *Teatr kak takovoy (Obosnovanie teatral'nosti v smysle polozhitel'nogo nachala stsenicheskogo iskusstva v zhizni)* [Theater As It Is (Substantiation of Theatricality in the Sense of a Positive Source of Stage Art in Life)]. Moscow, Vremya. (in Russian).
 21. Evreinov, N. (1922). *Original o portretistakh. (K probleme sub'ektivizma v iskusstve)* [The Original is About Portrait Painters. To the Problem of Subjectivity in Art]. Moscow, Petrograd, State publishing house. (in Russian).
 22. Evreinov, N. *Chetvertaya stena* [The Fourth Wall]. Available at: http://az.lib.ru/e/ewreinov_n_n/text_1923_chetvertaya_stena.shtml (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
 23. Enukidze, N. (1999). *Al'ternativnyy muzykal'nyy teatr v Rossii pervoy treti XX veka i ego vliyanie na novuyu opernuyu estetiku* [Alternative Music Theater in Russia in the First Third of the 20th Century and Its Impact on the New Opera Aesthetics]. Ph. D. thesis. Moscow. (in Russian).
 24. Enukidze, N. (2012). *Russkie vampuki do i posle “Vampuki”: nekotorye nablyudeniya nad istoriey opernoy parodii* [Russian Vampukas Before and After “Vampuka”: Some Observations on the History of Opera Parody]. Available at: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=32994 (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
 25. Zhelyabuzhskiy, A. (1964). *Poslednie gody* [Last Years]. In *Vera Fedorovna Komissarzhevskaya: Pis'ma aktrisy, vospominaniya o ney* [Vera Fedorovna Komissarzhevskaya: Her Letters, Memoirs About Her], edited by A. Ya. Al'tshuller.

- Leningrad, Moscow, Iskusstvo. Available at: http://teatr-lib.ru/Library/Komissar/Komissar/#_Toc154157655 (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
26. Znosko-Borovskiy, E. (1912). Starinnyy teatr: po povodu spektakley 1911–1912 [Ancient Theater: About the Performances of 1911–1912]. *Russkaya mysl'* [Russian Thought], No. 8, 31–39. (in Russian).
 27. _____ (2014). *Istoriya russkoy literatury XX—nachala XXI veka: uchebnik dlya vuzov v 3 ch.* [The History of Russian Literature From the 20th to the Beginning of the 21st Century: a Textbook for Universities in Three Parts], Part 1: 1890–1925, edited by V. Korovin. Moscow, Vlados. (in Russian).
 28. Kamenskiy, V. (1917). *Kniga o Evreinove* [The Book about Evreinov]. Petrograd, Modern art publishing house. (in Russian).
 29. Karatygin, V. (1911). Drama i muzyka [Drama and Music]. In *Alkonost* [Alkonost], Book I, 142–70. St. Petersburg, izdanie Peredvizhnogo teatra P. P. Gaydeburova i N. F. Skarskoy. (in Russian).
 30. Kashina-Evreinova, A. (1964). *N. Evreinov v mirovom teatre XX veka* [N. Evreinov in the World Theater of the 20th Century]. Paris, author's edition. (in Russian).
 31. Korobova, A. (2011). “Igra o Robene i Marion” Adama de Iya Alya: cantus versus ludus. [The Play of Robin and Marion by Adam de la Al: Cantus Versus Ludus]. *Starinnaya muzyka* [Early music], No. 1–2, 12–21. (in Russian).
 32. Lapshin, V. (1983). *Khudozhestvennaya zhizn' Moskvy i Petrograda v 1917 godu.* [Artistic Life of Moscow and Petrograd in 1917]. Moscow, Soviet artist. (in Russian).
 33. Maksimov, V. (2012). “Vzyatie Zimnego dvortsya” kak misterial'noe deystvo [“Capture of the Winter Palace” as a Miracle Play]. In *Nikolay Evreinov: k 130-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoy konferentsii 16 fevralya 2009 goda* [Nikolay Evreinov: on the Occasion of the 130th Anniversary: Proceedings of the Scientific Conference, February 16, 2009], edited by T. Dzhurova. St. Petersburg, Russian Institute of Art History. (in Russian).
 34. Mgebrov, A. (1929). *Zhizn' v teatre* [Life in the Theater]: in 2 parts, Part 1, edited by E. Kuznetsov. Moscow, Leningrad, Academia. (in Russian).
 35. Okolo rampy. Na general'noy repetitsii “Salomei” [Near the Ramp. At the General Rehearsal of “Salome”]. *Birzhevye vedomosti* [Exchange-House Journal], St. Peterburg, 1908, October 28, No. 10781:3. (in Russian).
 36. Petrov, N. (1960). *50 i 500 [50 let tvorcheskoy deyatel'nosti i 500 postanovok]* [50 Years of Creative Activity and 500 Performances]. Moscow, VTO. (in Russian).
 37. *Pis'ma N. N. Evreinova N. V. Drizenu. O sozdanii i deyatel'nosti “Starinnogo teatra”* [Letters from N. N. Evreinov to N. V. Driesen. On the Creation and Activities of “Old-Time Theater”], publication of Yu. Lisakova. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9408.php> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
 38. Roznatovskaya, Yu. (2000). Oskar Uayl'd v Rossii [Oscar Wilde in Russia]. In *Oskar Uayl'd v Rossii: Bibliograficheskiy ukazatel'* [Oscar Wilde in Russia: Bibliographic Index]: 1892–2000. Available at: <http://oscar-wilde.ru/analiz-proizvedenii/roznatovskaya-oscar-wilde-v-rossii.html> (accessed: 10.07. 2019). (in Russian).

39. Ryzhenkov, V. (2011). *Nikolay Nikolaevich Evreinov v kul'turnoy zhizni Rossii i zarubezh'ya* [Nikolay Nikolaevich Evreinov in the Cultural Life of Russia and Abroad]. Ph. D. thesis. St. Petersburg. (in Russian).
40. Ryzhenkov, V. (2011). Deyatel'nost' rezhissera N. N. Evreinova v Petrograde v 1917 godu [The Activities of the Director N. N. Evreinov in Petrograd in 1917]. In *Revolutsiya 1917 goda v Rossii: Novye podkhody i vzglyady* [The 1917 Revolution in Russia: New Approaches and Views], edited by A. Nikolaev, D. Bazhanov, A. Ivanov, 33–141. St. Petersburg, ElekSis. (in Russian).
41. Sabaneev, L. (1924). *Istoriya russkoy muzyki* [History of the Russian Music]. Moscow, Education Worker. (in Russian).
42. Sviridovskaya, N. (2019). “Kazus Salomei”: o muzyke V. Karatygina k spektaklyu N. Evreinova [“The Case of Salome”: On the Music by V. Karatygin to the Performance of N. Evreinov]. *Muzykovedenie* [Musicology], No. 3, 33–43. (in Russian).
43. Sirotkina, I. (2012). *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii* [Free Movement and Plastic Dance in Russia]. Available at: <https://klex.ru/ipn> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
44. Stark, E. (1911). *Starinnyy teatr* [Old-Time Theater]. Available at: http://teatr-lib.ru/Library/Stark/Starinny_1911/#_Toc227598068 (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
45. Tikhvinskaya, L. (2005). *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noy bogemy Serebryanogo veka: kabare i teatry miniatyur v Rossii 1908–1917* [The Daily Life of the Silver Age Theater Bohemia: Cabaret and Miniature Theaters in Russia 1908–1917]. Available at: <http://teatr-lib.ru/Library/Tihvinskaya/Bogema/> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
46. Chubarov, I. (2014). “Teatralizatsiya zhizni” kak strategiya politizatsii iskusstva. Povtornoe vzyatie Zimnego dvortsa pod rukovodstvom N. N. Evreinova [“Theatricalization of Life” as a Strategy of Politicizing Art. Repeated Capture of “Winter Palace” Under the Direction of N. Evreinov]. Available at: <https://docplayer.ru/27983215-5-telo-v-teatre-i-kino-teatralizatsiya-zhizni-kak-strategiya-politizatsii-iskusstva.html> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
47. Shatskikh, A. (2016). *Annotatsiya k kartine V. Mellera “Lektor”. Personazh iz spektaklya-parodii N. Evreinova “Kolbasa iz babochek, ili Zapendya”* [Annotation to the Painting by V. Meller “Lecturer”. Character from Parody-Play of N. Evreinov “Sausage from Butterflies, or Zapendya”]. Available at: <https://www.russianartsalon.com/images/MELLER.pdf> (accessed: 10.07.2019). (in Russian).
48. Shubskiy, N. (1920). Na ploshchadi Uritskogo [On Uritsky Square]. *Vestnik teatra* [Theater Herald], No. 75, November 30:4. (in Russian).

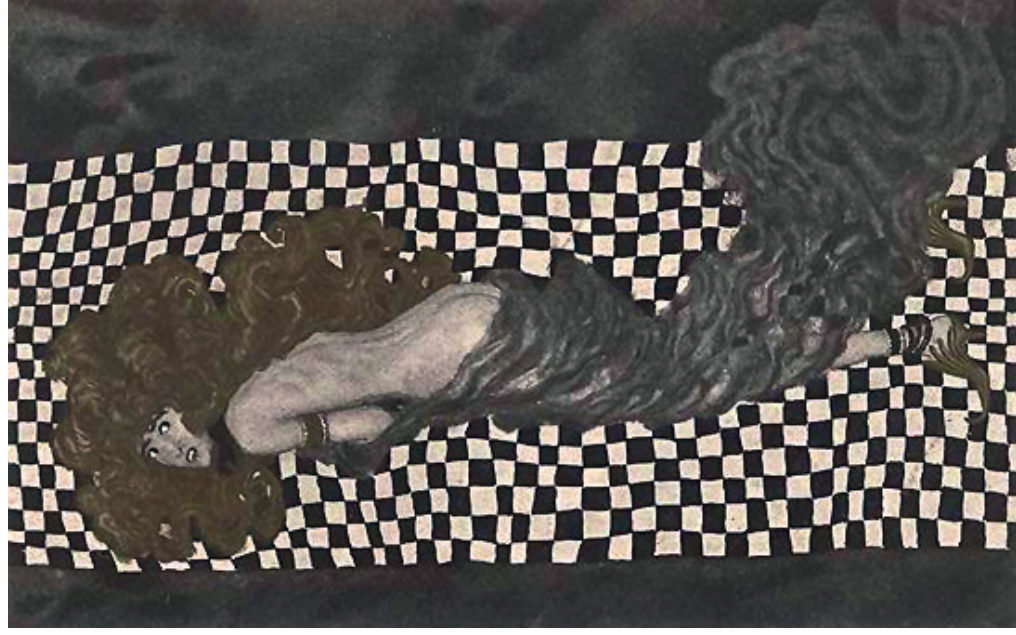
Иллюстрации к статье Н. Свиридовской
«Претворить жизнь в искусство!»
Музыка театра Н. Евреинова 1900–1920-х годов»



Ил. 1. Сцена из пастурели «Игра о Робене и Марион»



Ил. 2. Эскиз И. Билибина к драме Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна»



Ил. 3. Н. Калмаков. Эскиз костюма Саломеи



Ил. 4. Н. Калмаков. Эскиз костюма Палача для «Саломеи»



Ил. 5. Н. Калмаков. Эскиз костюма Ирода для «Саломей»



Ил. 6. В. Меллер. Эскиз костюма Лектора для спектакля «Колбаса из бабочек»