

Искусство

Сегодня — 1996. — 22 июля. — С. 10

Блок 9

Николай Евреинов

Осенью 1917 года в Петербурге мне довелось присутствовать при гнусной сцене самоубийства наших Сенокосных обывателей над одним мясником. Правда, его не били, не мучили, не терзали физически, но то, что с ним происходило, было почти однозначащим: ему ввалили на плечи груды тухлого мяса, а на грудь привели дошечку с надписью «Мардер» и в таком виде его, престарелого отца семейства, возили, стоя на извозчике, возили медленно, как по Сенной, так и по прилегающим к ней улицам, возили на показ всем обывателям. И обыватели густо толпились, чтобы насладиться этим мрачным зрелищем. Я никогда не забуду выражения глаз у некоторых из замечательных мною зрителей. О, это отнюдь не были просто «звезды», невинные бездельники-звезды! Это были, судя по пристальности горящих глаз, подлинные драматические зрители, т. е. сопереживающие некое действо ради наслаждения от такого сопереживания. Такой взор я встречал лишь у зрителей Народного Дома на представлении «двухразрядных драм».

Аналогия между театром и эшафотом стала напрашиваться сама собой. Похоже! Сходственно! Действительно, пожалуй, можно сравнить одно с другим. Но... как учить французская пословица, *comparaison n'est pas raison*, т. е. мол сравнение еще не доказательство. И вот мне захотелось проверить, поскольку эта аналогия, — а она, повторю, была для меня налицо — мне захотелось проверить, поскольку она не случайного характера, т. е. имеет ли она прочные исторические корни. В результате такого желания я вновь взялся за проверку основ публичного театра и добыл такие сведения, с которыми и поделюсь сегодня с вами.

Эти данные, как вы увидите, устанавливают несколько отличное отношение к публичному театру от такого, каким мы до сих пор располагаем. «Театр-храм», «кафедральная добродетель», «святое искусство», «облагораживающее влияние театра» — все эти и им подобные прекрасные слова о театре вдруг оказываются достоянием искусственным, неверными и даже немного смешными, как только мы обратимся к театру с точки зрения интересов толпы, пополняющей этот вид развлечения, т. е. публичный театр.

Итак, каково происхождение театра как публичного учреждения? Посмотрим, есть ли в самом деле родство и каково оно между театром и эшафотом, беря последнее понятие в широком смысле любого из видов публичного наказания.

Начало публичного (народного, общественного) театра восходит к обрядовым играм религиозного характера.

«...В центре обрядовых игр, к которым генетически восходит театр, находится жертвенное животное, обычно — козел».

Так, начало древнегреческого театра связано, согласно преданию, с козлом, обывавшим и портившим виноградники некоего Икария. Последний в наказание заколот козла и принес его в жертву Дионису, бог-культуригер виноградарства и виноделия. Закланье козла Икарием имело место среди друзей последнего, не преминувших как следует зашить остатки казненного животного. Разгоревшись вином (а может быть, и виллом торжественно-пропойной крови) гости легендарного хозяина и почитатели легендарного фракийского бога начали плясать вокруг жертвенника (в будущем фемелы) и воспевать козла — эту зооморфическую эмблему Стражающего Бога, в качестве какового был почитан впоследствии Дионис.

В козлогласовании не замедлили со временем принять участие поэты милойто божией; дифирамбы для хора стали сочиняться уже на почве состязания; наконец, весь праздник получил настолько определенный и вместе с тем контрастно-привлекательный ритуал, что мог даже стать предметом некоей антропологии (Феспис и его банословная повозка).

Как известно, само слово трагедия <...> означает в переводе козлогласование. Довид до времени Эсхила, Софокла и Эврипида, трагедия перестала быть козлогласованием, но не утратила, однако, тот жертвенный характер праздника, который послужил началом ее развития: — фемелы остались на виду у зрителей, и перед зрители их на сцене разыгрывались тоже зрелище, но уже не то же, а подлинно драматическое для человеческого сердца: — закланье жизни человеческой, противостоявшей Року.

Крещенный не огнем, не водой, а кровью, возникший не под знаком Милости, а под знаком Казни, древнегреческий театр естественно являл и должен был являть на сцене свойственные его природе эшафотно-кровавые ужасы. Не надо забывать к тому же, что религия бога Диониса, которого древние греки почили своим театром, есть религия Стражающего Бога и свита Диониса есть свита менад, не знающих пощады в возмездии за грех!

И крещенный народ, начиная уже с X-го века, обретает вновь свой театр, уже свой театр, христианский театр.

Каково же происхождение этого христианского театра? Да почти такое же, что и древнегреческого! т. е. происхождение из религиозно-обрядового действия, иначе говоря — из тех же «игр», в центре которых закланье агнца, правда символическое, но все же «закланье» и притом в длительной зрелищной форме распятия. При этом причина этого жертвенного закланья та же, что и в культуре Диониса: — криминальная. Жертва становится таковой не просто ради угрозы

У римлян, как и у греков, мы встречаем на заре их культуры религиозно-обрядовые игры, равным образом связанные в центре их с жертвенным козлом — Луперкалии. Однако этим играм не суждено было дозреть до дифференциации драмы в ее чистом виде <...>

Приблизительно та же судьба затмения постигла и театр вечных странников — Израиля, имевший все зачатки для возникновения из праздничного Козлогласования (см. учение талмудистов о Иом-Кипуре и бесе Азаселе, зооморфической эмблемой которого служил козел).

Жертвенное же животное, и опять-таки козел, как эмблема божества, стоит в центре древнейших обрядовых игр и у индусов, и у скандинавов, и у германцев, и у славян.

В частности, в России, а еще в меньшей степени — в Белоруссии, еще недавно можно было наблюдать остатки древней Козляды с козой как центральной «маской» (эмблемой бога Авесня, которую «едят» (изед — маска жреца) убивает на глазах у честного народа <...>).

Последнее, искоренение языческие обряды, искоренило в свое время и греческий театр, и римский в пору их банословного расцвета, как публичное зрелище: ему ли было не совладать с теми ростками языческого театра, какие оно опасно заметило у славян, покоря их страны <...>

Но может ли народ существовать без театра? Конечно, не может! Театр, публичный театр — величайшая потребность маломасштабного развитого народа. Он не может остаться без театра! Скорее наступит светопредставление! Никак не может! Не властен! Это слыше его сил!

В творческом наследии Николая Евреинова лекция «Театр и эшафот» занимает особое положение. После серии эпатирующих выступлений 10-х годов, в которых «апология театральности» стала источником ядовитых инвектив в адрес современного театра, Евреинов отравился на поиски приемлемого объяснения происхождения театра. Сменив маску разудалого Арлекина на маску ученого и законника Доктора, он подошел к новой задаче с полной основательностью. Евреинов не только изучил огромную научную литературу по данному вопросу, но и предпринял фольклористическую экспедицию по России с целью изучения обрядового театра.

В результате кропотливой работы, в которой феноменальная усидчивость соединилась с непоседливой фантазией, в начале 20-х годов Евреинов опубликовал целый цикл исследований на тему происхождения театра. Лекция «Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института» по отношению ко всей этой группе текстов играет роль протекста. Многие положения, намеченные здесь, были впоследствии развернуты в таких книгах, как «Происхождение драмы. Первобытная трагедия: роль козла в истории ее возникновения» (П., 1921), «Зачатки трагедии в древней Руси» (1921), «Происхождение трагедии. Фольклористический очерк» (П., 1921), «Первобытная драма германцев» (П., 1922), «Азасел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (П., 1924).

Представляемый текст Евреинова — это не столько научное исследование, сколько документ, самодельствующий об умонастроениях и умозаключениях художников «серебряного века», находившихся за пределами «серебряного века». В конечном счете Николай Евреинов ведет речь о происхождении театра XIX века и соответственно конструирует истоки театра как такового.

Специфика манифестов заключается в том, что их нельзя определять как ложные или истинные. Они не верифицируемы. Дело только в их способности жить и оказывать влияние.

«Жестокости» здесь выводятся за рамки моральных и психологических характеристик и утверждаются как онтологическое свойство театра. В художественно опосредованной форме выводы Евреинова были склонны подтвердить театральная практика: от Вс. Мейерхольда, А. Таирова и В. Бахтангова до опытов ФЭКСа и ОБЭРИУ.

Лекция «Театр и эшафот» стала для Евреинова не только приложением мысли, но и фактом биографии, зачастую истинным хлебом насущным.

На исходе лета 1918 года, когда «красный террор» и голод делали Петроград все менее подходящим для жизни, Николай Евреинов разделил участь многих артистов, перекочевавших на юг России в поисках лучшей доли.

Впервые лекцию «Театр и эшафот» Евреинов прочел в Одессе 28 августа 1918 года под эгидой «Южного театрального агентства».

Рецензенты поведовали о разгоревшейся дискуссии: «А потом завязались оживленные прения, в которых, вопреки закону и обычаю, — все оппоненты хором славословили милого лектора и не столько возражали, сколько высказывали свой «взгляд и нечто». Кратко, изычно и весело говорил известный театральный писатель Г. Миклашевский, превосходно определивший Н. Н. Евреинова, с шумным успехом выступил искусный полемист и прекрасный актер Г. Озаровский, в своих едких, полных юмора контр-парадоксах защищавший от небрежных сентенций лектора великое значение для театра актера и драматурга и указавший на истинный эшафот сцены — муки актерского творчества... В небольшой речи Л. М. Камышикова проводилась идея о назревшей необходимости создать не «театр для себя», а народный «театр для всех», способный пробудить в массе добрые чувства и героический дух <...>». Несколько теплых слов посвятил дискуссии симпатичный актер А. Аркадьев, очевидно с точки зрения почтенного «общества заштиты» детей от жестокого обращения <...>». А потом говорили опереточные режиссеры, сиюминуты и бактериологи, словом, все, кого «раскачка» талантливого лектора, и даже молчаливая касса на своем молчаливом языке показывала полный сбор» (Мельмоена. Одесса, 1918. № 25. С. 17).

Хотя Евреинов и выступал в маске Доктора, беспардонный Арлекин то и дело толкает его руку. Один из благорасположенных рецензентов не преминул отметить, что «мысли его точно козлы (косвенный виновник зарождения драмы по Евреинову) скакали по тезисам программы лекции».

Еврейновские парадоксы вызвали скорее восхищение, чем согласие: «Все почти не были согласны с генетическим без исключения и всконечным независимым от тех или иных религиозных убеждений. Тем более, когда в центре культуры — Существо, легендарная жизнь, муки и смерть которого дают столько соблазнительных для публичного изображения (представления) моментов <...>».

Черковно-сценический опыт в этом отношении оказался настолько удачным в смысле притягательности в лоно христианства (в особенности унизительное умовение ног на глазах у всех «публики» и похороны жертвы Голгофы), что отцам церкви пришла, наконец, в голову благая мысль драматически обработать

и вынести некоторые из библейских сказаний на паперть храма и даже специально оборудовать для него хитро задуманный театр.

Так возникает «литургическая драма» и мистерия.

Интересно отметить, что первая же литургическая драма оказалась на тему об *избиении младенцев* («Три волхва»), т. е. на самую жестокую тему, какую только можно себе представить, ибо здесь фигурируют не один палач и не два, а сотни! число же жертв их составляет тысячи, да еще перенятые, да еще невинные!

«...уже к XII-ому веку в Западной Европе возникает театр мистерий, главное место в котором отведено, само собой разумеется, страстям Господним, т. е. мучениям и крестной смерти Спасителя на эшафоте Голгофы (образовалось даже целое драматическое братство под названием Confre de la Passion, просуществовавшее вплоть до XVI-го века).

Повенный на кресте — вот первоначальный герой средневекового публичного театра. Возвращаясь далеко встать, уместно припомнить, что еще древний Вавилон (языческий Вавилон) был близок к подобному театру, т. е. театру мистерий с «Повешенным на кресте» как главным героем. «Во время равновесия», — объясняет проф. Гуго Вилкин в своем интереснейшем труде «Духовная культура Вавилона», — в знаке Ближневосточнее из созвездий южного

неба, Крест, было видимо на вавилонском небе и с наступлением солнечного затмения. Солнечное затмение и полнолуние являются космическими явлениями. Поэтому крест есть знак не только низкого, но и высокого. «В древних рукописях он ставился вместо имени, чтобы показать, что написанному конец. Буква, которая в азбуке является последним знаком алфавита, есть крест, и она носит имя «завершения, конца», т. е. тап, или по вавилонскому произношению (принятая у нас также и у евреев) — Таго. Этому соответствует то, что *бога года, по мифу, в конце круговорота*

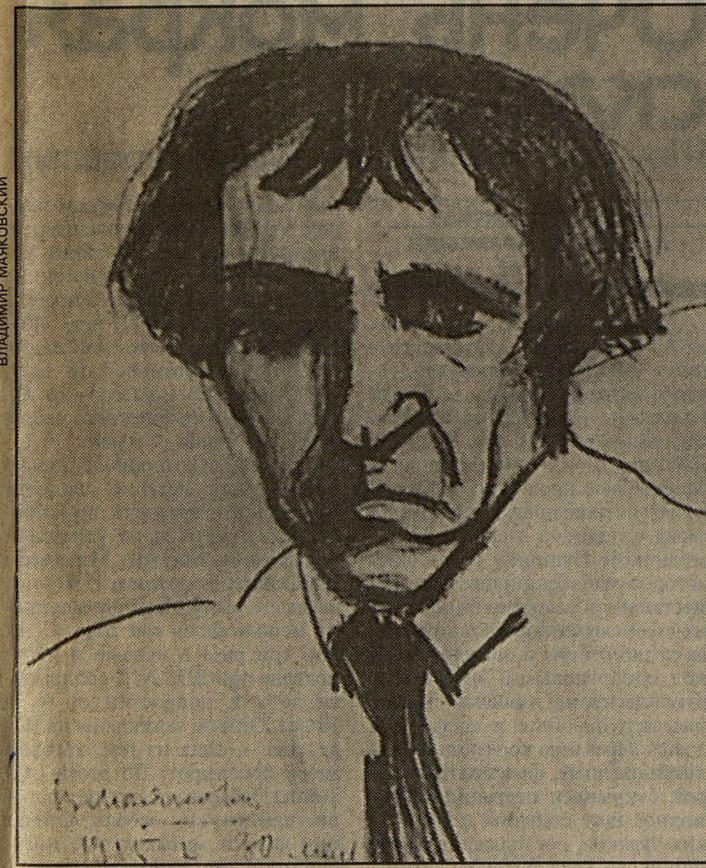
«вешают на кресте»... Подобно тому, как мифология, — продолжает Г. Вилкин, — стремится сделать наглядным для понимания человека неученого возникновения бога, то есть миров как элос разъясняет ему происхождение эр, а историческая легенда эпох и государств в их великой астральной мировой связи, так и для праздника, для календаря было выработано такое же среднее. Устраивались большие процессии или праздничные шествия и в них перед народом разворачивались небесные события, которые праздновались в этот день, — например, смерть и воскресение божества... Разнообразия лишь

внешними формами, одни и те же сюжеты встречаются в различные эпохи и в различных зонах культуры. Таков, по мнению Г. Вилкина, немецкий театр марионеток Kasperlespiel, где злой (черный) хочет повесить (крест) доброго (светлого), но последний вешает его самого. Это то же, что еврейское Purim-spiel, праздничное представление легенды Пурима из книги «Эсфирь», где в именах действующих лиц Г. Вилкин легко раскрывает их происхождение: Мардохей — Мардук; Гаман — имя преисподнего божества Сузы, где разыгрывается действие; Эсфирь — Иштар, царица неба».

(Конечно, это случайность, но случайность знаменательная: первая пьеса, разыгранной на Руси в основанной царем Алексеем Михайловичем в 1672 г. «комедийной хоромине», оказалась как раз «действием из книги Эсфирь», где «злой» хочет повесить «доброе» на виселице, но последний вешает его самого; начало русского театра, над которым мистикам стоит призгудаться! <...>).

Изображение под религиозным соусом стратегий эшафотного характера (бичевание, вешание на кресте и прочее) так пришлось по вкусу средневековой публике, что вскоре стали облачать ее, с благословением отцов церкви, не только представлением мук Христа, но также и грешников в аду. Герои-палачи последнего, т. е. черты, безраздельно завоевали симпатии тогдашних театральных зрителей.

А как грандиозный эшафот, чреватый изощренными мучениями, привлекал к себе все умы и сердца средневековья, не исключая теней вроде Данте Алигieri. Его «Божественная Комедия» (заметьте — комедия!) максималь-



ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ

Театр и эшафот

К вопросу о происхождении театра как публичного института

ской теорией театра Евреинова. Все отрицали возникновение театра над флером темной эшафотной ночи. И в самом деле, отчего Г. Евреинов отрицает его зарождение под радостными яркими солнечными лучами» (Фигаро. Одесса, 1918. № 15. С. 9—10).

На фоне вполне прогрессивного обыкновения держать театр под ведомством «ярких солнечных лучей» и «радости жизни и любви» «милой лектор» фразировал всех готовностью к погружению в «темную эшафотную ночь». Сколь ни было бы это погружение модернистско-игровым, Евреинов оказался в известном смысле реалистом в понимании если не происхождения театра, то его возможностей.

Никакого сколь-нибудь долгосрочного контракта у Евреинова не было. Его поездка — именно скитания, а не турне.

После выступления в Одессе, имевшего несомненный успех, «Южное театральное агентство» заключило сделку на выступлении в Херсоне и Николаеве. Кроме того, поступило предложение выступить в Херсоне, куда Евреинов прибыл 13 октября. А 18 октября в зале Кулешевского собрания он прочел «эшафотную лекцию».

В беседе с корреспондентом киевского журнала «Зритель» Евреинов заметил: «Я не сомневаюсь, что я прихожу в театр с бомбой, то я говорю: не с лавровым же венком мне приходить в современный театр». Здесь артист, примеряя репутацию «бомбиста», несколько лукавил. Еще совсем недавно он с явным удовольствием принял книгу Василия Каненского («Книга о Евреинове», П., 1917), в которой он был увековечен и лавровым венком, и лавливыми перьями.

В Киев же его мрачные эскурсы в историю, заключающие в себе выводы насчет будущего, вызвали бурную реакцию.

Самуил Марголин писал: «Я не сомневаюсь ни одной секунды, что если бы Евреинову пришла бы шальная мысль написать трактат о театре как об идее альтернатива, подвизничества, милосердия, мессианской веры в рай, то он нашел бы сам и, ясное дело, без какого бы то ни было труда, еще большее количество самых веских и неопровержимых фактов, нислаговых все доводы своей теории о происхождении театра как публичного института. Весь вопрос только в уклоне его парадоксального ума, в игре его острой мысли, в устремленности его театральных мечтаний. Сейчас... воскресает вдруг в его восприимчивом воображении — притягивает и манит к себе сладострастие эшафота» (Театральная жизнь. Киев, 1918. № 31. С. 11—12).

В том-то и дело, что даже для Марголина мысль о милосердии кажется «шалашной», а «сладострастие эшафота» обладает несомненной реальностью. Евреинов, не убоившись скандала, примерил репутацию «современного маркиза де Сада», оставаясь при этом «милым лектором», и тем ответил, быть может, неосознанным общим ожиданиям.

После лекции Евреинов дал в Киев еще несколько «гастрольных вечеров», где представлял свои пьесы («Такая женщина», «Школа этуалей», «Степан и Манюрочка», «Веселая смерть»). Наибольший успех имели «Музыкальные гримасы», где артист остроумно пародировал современных композиторов и музыкантов. Апокалиптический эскурс в прошлое дополнял «комедия на развезд».

Гражданская война мало способствовала регулярному выходу театральных газет. К тому же и те, что печатались, представляли в московских газетохранилищах с гигантскими проблемами. Дальнейший маршрут Н. Евреинова удалось определить только суммарным образом.

Харьковская газета «Волна» 19 декабря 1918 года сообщила о том, что «известный режиссер-новатор Н. Н. Евреинов в скором времени прибывает в Харьков. Он приглашен на ряд постановок новой дирекцией Большого театра». Вряд ли «ряд постановок» был осуществлен, потому что уже 18 января 1919 года перед самым взятием города красными режиссер вернулся в Одессу.

Сообщения журнала «Виртуоз» Петроградских Государственных театров о том, что «Н. Н. Евреинов прочитал ряд лекций в Феодосии, Керчи, Николаеве», отчасти подтверждает программа лекций, отпечатанная в Феодосии.

Но еще более запутанно движение Евреинова в сторону Кавказа.

Хроникер «Жизни искусства» 18 августа 1920 года сообщил следующее: «В середине 1919 года с лекцией «Театр как эшафот» появился в Тифлисе Н. Н. Евреинов. В бакинском театре «Момус» Н. Н. Евреинов ставил свои небольшие пьесы с колоссальным успехом. Особенно была в моде пьеса Евреинова «Женщина как таковая». В данное время Н. Н. Евреинов работает в Тифлисе». К сожалению, тифлис-

ская пресса 1919 года не дает возможности проверить и конкретизировать эту информацию.

Достоверно лишь то, что значительную часть времени Евреинов провел в Сухуме в гостях у князя Александра Константиновича Шервашидзе (Чачба). Здесь при сумхумском артистическом обществе была развернута многообразная театральная деятельность: читались лекции, ставились спектакли, в том числе «Вечер Козьмы Прутокоса», «Степик и Манюрочка», «Школа Этуалей» Н. Евреинова.

Вся эта театральная активность разворачивалась в специфической экзистенциальной атмосфере — существование на краю сущности, на краю жизни и смерти.

Позже Наталья Бутуская, жена кня. Шервашидзе, уже из Парижа в письме Н. Н. Евреинову от 8 апреля 1925 года вспоминала о тех сумхумских сезонах: «Дорогой Сухум должен еще всех нас приоткрыть и мы можем быть выполнены, помните, наше желание «компаний» умирать. Наша милая, очень нежно любимая Аничка (Анна Кашина, жена Евреинова. — В. И.), поймет в свою очередь сумхумское Христос Воскресе — мы еще переживем его» (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 2. Ед. хр. 59. Л. 30б.).

27 августа 1920 года тифлисская газета «Слово» сообщила: «Н. Н. Евреинов из Сухума через Тифлис и Владикавказ выехал в Москву и Петроград».

О том, что происходило до этого, можно составить представление только на основании короткой заметки, появившейся в газете «Жизнь искусства» 9 сентября 1920 года:

«Вернувшийся на днях в Петербург режиссер и теоретик Н. Н. Евреинов жил последние время в Сухуме, — столице автономной Абхазии, где лечился от туберкулеза, грозившего смертельным исходом <...>». В бытность свою в Грузии и в Азербайджане Евреинов пропагандировал русское искусство в целом ряде публичных лекций: «Театр будущего», «Театр и эшафот», «Искусство режиссера», в Сухуме и в Тифлисе им был прочитан целый цикл лекций по философии театра, теории и истории сценического творчества».

Вывести «пропаганду русского искусства» из лекции «Театр и эшафот» мог либо неправдоподобно невинный журналист, либо уж совсем лукавый Арлекин. Характер сообщения позволяет предположить, что оно если не написано, то продиктовано самим Н. Евреиновым.

То, что Евреинов, пройдя весь путь от Одессы до Сухума, в последний момент взял билет не на пароход, отплывающий в Константинополь, а на поезд, отбывающий в Москву, говорит о том, что вопрос об окончательном отъезде для него совсем не был простым и самоочевидным. Осенью 1922 года он из Петрограда отправляется в Германию и Францию. По иронии судьбы он добровольно оказывается на борту того самого парохода «Прейссен», на который Н. Бердяев, И. Лосский, Л. Карсавин, Н. Лапин и другие входили под козлом ЧК. Для одних «Прейссен» значил познание изгнание, для Евреинова творческую командировку. Он ехал по приглашению знаменитого режиссера Жака Копо в парижский театр Vieux Colombier на премьеру своей пьесы «Самое главное».

Уже в середине января 1923 года Евреинов вернулся в Петроград, чтобы окончательно покинуть Россию ровно через два года — 30 января 1925 года.

Несмотря на то, что отдельные положения лекции были развернуты в книгах, тема «Театр и эшафот» не отступала Н. Евреинова. Уже в Париже на протяжении 20-х—40-х годов он продолжал аккуратно складывать газетные вырезки в папки, на которых значилось «Театр и эшафот». В одну откладывал заметки о палаче, ставшем актером, о публичной казни в Венгрии, о выставке кошмаров в Трокадеро. Обращает на себя внимание заметка о «театре жестокости» Антонена Арто, оставленная, впрочем, без особых комментариев.

В другой папке, датированной 6 декабря 1930 — 21 марта 1938 года, целенаправленно собирались материалы тифлиско-петроградских политических процессах в России: Бухарины — Рыкова, Тухачевского и др.

Но многолетний сбор материалов так и не привел к какому-либо результату.

В Российском государственном архиве литературы и искусства хранится машинописная копия тридцатых годов (РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 53).

Полностью лекция Н. Н. Евреинова будет опубликована в альманахе «Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра».

К сожалению, в газетной публикации пришлось отказаться от комментариев.

внешними формами, одни и те же сюжеты встречаются в различные эпохи и в различных зонах культуры. Таков, по мнению Г. Вилкина, немецкий театр марионеток Kasperlespiel, где злой (черный) хочет повесить (крест) доброго (светлого), но последний вешает его самого. Это то же, что еврейское Purim-spiel, праздничное представление легенды Пурима из книги «Эсфирь», где в именах действующих лиц Г. Вилкин легко раскрывает их происхождение: Мардохей — Мардук; Гаман — имя преисподнего божества Сузы, где разыгрывается действие; Эсфирь — Иштар, царица неба».

(Конечно, это случайность, но случайность знаменательная: первая пьеса, разыгранной на Руси в основанной царем Алексеем Михайловичем в 1672 г. «комедийной хоромине», оказалась как раз «действием из книги Эсфирь», где «злой» хочет повесить «доброе» на виселице, но последний вешает его самого; начало русского театра, над которым мистикам стоит призгудаться! <...>).

Изображение под религиозным соусом стратегий эшафотного характера (бичевание, вешание на кресте и прочее) так пришлось по вкусу средневековой публике, что вскоре стали облачать ее, с благословением отцов церкви, не только представлением мук Христа, но также и грешников в аду. Герои-палачи последнего, т. е. черты, безраздельно завоевали симпатии тогдашних театральных зрителей.

А как грандиозный эшафот, чреватый изощренными мучениями, привлекал к себе все умы и сердца средневековья, не исключая теней вроде Данте Алигieri. Его «Божественная Комедия» (заметьте — комедия!) максималь-

на историю драматургии (Мольер, гр. Карло Готти и др.).

Таковы, в общем, исторические факты <...>

Куда бы мы ни обратились в поисках начала театра — к истории, фольклору, психологии ребенка или этнографии, — везде мы наталкиваемся на явные или скрытые признаки эшафота, где палач и жертва (человек или животное) первые на заре искусства драмы определяют своим действием притягательность этого нового для толпы института — института, еще только в будущем имеющего стать театром.

Подобного рода генезис театра нам не представляется чрезмерно удивительным, если мы вспомним, что почти все искусство, синтезом которых является современный театр, имеют сами по себе большей частью кроваво-жестокое и даже чисто эшафотное происхождение.

Так, искусство песни возникает из молитвенного славословия вокруг кровавой жертвы <...>

Искусство пляски развивается у дикарей из военно-религиозных движений (маршей, прыжков, коллобродов) вокруг казнимого пленника <...>

Искусство музыки зарождается вместе с установлением семи тонов, соответственно семи путям планет, которые при движении по зодиаку издают звуки (отсюда «гармония сфер» пифагорейцев) и пяти полутонов, причем крест как знак диеза, т. е. *повышения*, заимствован из языка мифологии, поучающей, что бога бога в конце круговорота вешают на кресте, тем самым возвышая его. Крест как оружие казни («поднять на крест») заимствован древнеосетинским суопроизводством как раз из данной мифологии. К этому добавить, что первые музыкальные инструменты создаются из материала сакральных жертв (кожа на бубне шамана, флейта из человеческих костей и пр.), причем летящие связывает появление искуснейших из инструментов со смертной жертвой <...>

Искусство грима и масквория прелестнее эволюционно искусство мучительной татуировки насечками, нарезками и наколами.

Искусство бутафории начинается с орнаментами смертоносного оружия, собрания и выделки кровавых трофеев в виде скальпов, ожерелий из зубов врага и т. п. Слов нет, вся наша современная культура восходит генетически к эпохе *варварства*, и, само собой разумеется, нет ничего удивительного в том, что и театр как общественно-культурный институт не составляет в этом отношении исключения <...>

Попробуем «этиминировать» театр до его сценичности! Нужна ли музыка? Танец? Искусство актера или режиссера? Писанная пьеса (т. е. драматическая литература)? Красота, т. е. эстетическая? Логика (смысл произведения)? Остроумие? Костюмы? Грим?

Без всего этого театр может смело обойтись и легко зачастую обходится, оставаясь театром. Что же получается в остатке, без чего понятие театра немислимо? Нужно: 1) место действия, специально оборудованное, 2) действие показанное и нарочито как зрелище являемое и 3) действующие лица, т. е. видимые исполнители действия.

Но это же самое является основным и для понятия эшафота, на котором происходит действие палача и его жертвы, не считая представителей правосудия и военного народа.

Однако возразят, быть может, что действия на помостках театра и эшафота различны в своей сущности.

Ником образом. Ибо прав Ф. Сологуб, говоря, что нет других целей для драмы кроме любви и смерти и быть других не может.

Но эта тема (любви к человеку, к жизни) и есть как раз та тема эшафотного действия, которая привлекает к нему жестоких и сострадающих (я наткнулся на слово «сострадающих»), но совершенно равнодушных к эстетической орнаментике зрителей.

И, наконец, разве главные действующие лица в театре не те же: палач и его жертва.

Отнять у драмы Немезиду (т. е. богины кары-наказания), — говорит Ал. Григорьев, — значит лишить ее души: Немезида так же вечна, как вечны человеческие страсти»