

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120  
 EDN IRBSYW  
 УДК 792.03(=161.1)

Е. В. Шахматова  
 Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
 Москва, Россия  
 ORCID 0000-0002-6159-7280

## «Старинный театр» как утопический проект пассаизма Серебряного века<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

В эпоху Серебряного века, которую называют русским Ренессансом, был велик интерес к искусству и культуре прошедших столетий. Предощущение грядущих катаклизмов обострило вопрос о будущем России. Два полюса русского искусства Серебряного века — футуризм (уход в будущее) и связанный с ним авангард, а также пассаизм (уход в прошлое), ярчайшими представителями которого были сторонники «Мира искусства», оформлявшие спектакли «Старинного театра», — явственно демонстрировали неприятие реальной исторической действительности рубежа веков. Автор предполагает рассмотреть утопический проект Серебряного века «Старинный театр», который возник в Санкт-Петербурге по инициативе режиссера Н. Евреинова и барона Н. Дризена, с позиций пассаизма, руководствуясь принципом культурно-исторического подхода, избирая в качестве методологического инструментария анализ вторичных данных.

На сцене планировалось воссоздать театральные формы прошедших эпох в том виде, какими они были в далекие времена, от Античности до современности. «Старинный театр» просуществовал всего лишь два сезона (1907–1908, 1911–1912), третий сезон (1914–1915), в котором намечалась постановка итальянской комедии дель арте, не состоялся по причине начала Первой мировой войны. Возникновение новых сценических приемов и новое понимание театрального искусства базировались, кроме всего прочего, на опыте обращения к прошедшим театральным эпохам, и пассаизм «Старинного театра» сыграл в этом процессе заметную роль. Адресование к другим эпохам помогло осознать специфику актерского мастерства и необходимость воспитания нового актера, виртуозно владеющего своим телом.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Серебряный век, «Старинный театр», Н. Евреинов, Н. Дризен, «Мир искусства», пассаизм, театральная утопия, реконструкция спектакля.

<sup>1</sup> Статья подготовлена по материалам доклада на Международной научной конференции «350 лет русского театра», проведенной в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет-2030» (Москва, Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 8–10 декабря 2022 г.).

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120  
EDN IRBSYW  
УДК 792.03(=161.1)

Elena V. Shakhmatova  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID 0000-0002-6159-7280

## Ancient Theatre as a Utopian Project of the Silver Age Passéisme

### ABSTRACT

In the era of the Silver Age, which is called the Russian Renaissance, there was a great interest in the art and culture of past centuries. The foreseeing of the coming cataclysms sharpened the question about the future of Russia. The two poles of Russian art of the Silver Age — futurism (going into the future) and the avant-garde associated with it, as well as passéisme (returning to the past, their brightest representatives were the members of *The World of Art* who organized the performances of the Ancient Theatre) clearly demonstrated the rejection of history. The author considers the utopian project of the Silver Age — Ancient Theatre, which appeared in St. Petersburg as an initiative of the director N. Evreinov and Baron N. Drizen. The author studies the positions of passéisme, guided by a cultural-historical approach, choosing the analysis of secondary data as a methodological instrument.

On the stage it was planned to embody the theatrical forms of past eras, from antiquity to modernity. Ancient Theatre had existed only for 2 seasons (1907–1908) and (1911–1912). The third season (1914–1915), in which a production of the Italian comedy del arte was planned, didn't happen because of the beginning of the First World War. The new stage techniques and a new understanding of theatre art was based, among other things, on the past theatre eras. And the passéisme of Ancient Theatre played a notable role in it. Turning to other eras helped in the understanding of the specifics of acting skills and the need to educate a new actor who masterfully controls his body.

### KEYWORDS

Silver age, Ancient Theatre, N. Evreinov, N. Drizen, The World of Art, passéisme, theatrical utopia, reconstruction of performances.

В эпоху Серебряного века, которую называют русским Ренессансом, был чрезвычайно велик интерес к искусству и культуре прошедших веков. Предощущение грядущих катаклизмов обострило вопрос о будущем России. Часть общества активно боролась за переустройство социума, прибегая к кровавым методам, другая часть желала духовного преображения самого человека. Два полюса русского искусства Серебряного века — футуризм (уход в будущее) и связанный с ним авангард, а также пассаизм (уход в прошлое), ярчайшими представителями которого были сторонники «Мира искусства», — явственно демонстрировали неприятие реальной исторической действительности рубежа веков. Как футуризм, так и пассаизм, или архаизм, как называл его А. Тойнби, — это «различие в ориентации, которое разводит эти два образа жизни, не столь значительно, как те попытки разорвать пути настоящего через обращение к другим временным периодам, не покидая, однако, земной план человеческого бытия. Это пути, альтернативные только по оси временного изменения, однако их объединяет то, что оба они оказываются бесперспективными. Направления различны, но способ один» [1, с. 427].

Среди заметных проектов утопического пассаизма рубежа XIX и XX веков следует выделить «Старинный театр», возникший в Санкт-Петербурге по инициативе режиссера Николая Николаевича Евреинова и барона Николая Васильевича Дризена. Идея реконструкции старинных постановок предполагала «игру в театр» и поиск методов, способных обновить искусство, а через него — и само общество. Это была утопическая мечта эпохи о пересоздании мира средствами искусства.

Впрочем, подобные идеи были не новы: в Англии в начале 50-х годов XIX века группа прерафаэлитов заявила о своей приверженности искусству раннего Возрождения. Их стремление к идеализации прошлого перешло и к символистам. Рецензент журнала «Студия», комментируя гастроли «Старинного театра» в Москве, отмечал, что «реставрация старины — знамение времени», и указывал на вполне современные причины ухода в прошлое: «Упадок общественной мысли, разочарование в политических идеалах — и, как противовес, жажда забыться от действительности, уйти — “туда <...> назад к древности желаний”, — к ясно поставленным задачам, к резко очерченным характерам, когда добро и зло воплощались непосредственно в действии, когда “сомнений гнет не оскорбляет святого дела”» [2, с. 5]. Другой рецензент, оставляя в стороне политическую ситуацию, делал акцент на эстетической причине повального возвращения к старине, объясняя это явление реакцией на «чад бытового натурализма» [3, с. 1], захватившего современную сцену.

«Старинный театр» предполагал воссоздать театральные формы прошедших эпох в том виде, какими они были в далекие времена, от Античности до современности. И в этом заключалось новаторство идеи, потому что реставрировать театральное искусство — задача не из легких. А. Кугель, определяя «Старинный театр» как одно из любопытнейших предприятий, отмечал, что «такие опыты (притом на частные средства и по частной инициативе) возможны только у нас в России, где у театра имеются фанатические поклонники, и где

коммерция еще не все успела захватить в свои лапы» [4, с. 937]. Сам Н. Евреинов главной задачей предпринятого эксперимента считал необходимость «на почве старого искусства создать новое, а не педантически произвести мертвую археологическую реконструкцию» [5, с. 239].

«Старинный театр» просуществовал всего лишь два сезона (1907–1908, 1911–1912), третий сезон (1914–1915), в котором намечалась постановка итальянской комедии дель арте, не состоялся по причине начала Первой мировой войны. Художественное оформление спектаклей «Старинного театра» было исполнено на высоком уровне. Не случайно «Старинный театр» оказался связанным с деятельностью объединения «Мир искусства», эстетическое кредо которого заключалось в понимании искусства как способа выявления «божественной природы человека» без социальной тенденциозности. Принцип эстетизма был главным в деятельности объединения и его приверженцев. Александр Бенуа в статье «Художественные ереси» писал: «Красота есть последняя путеводная звезда в тех сумерках, в которых пребывает душа современного человечества. Расшатаны религии, философские системы разбиваются друг об друга, и в этом чудовищном смятении у нас остается один абсолют, одно, безусловно, божественное откровение — это красота. Она должна вывести человечество к свету, она не дает ему погибнуть в отчаянии. Красота намекает на какие-то связи “всего со всем”, и она обещает, что будет дана разгадка всем противоречиям до сих пор бывших откровений» [6, с. 86]. Программа «Мира искусства» предполагала изменение жизни человека на основе идеалов красоты и распространялась не только на изобразительное искусство, театр, книжную графику, но и на прикладное искусство: от предметов быта до оформления интерьеров. А. Бенуа также отмечал, что создание объединения «Мир искусства» преследовало не столько соображения идейного порядка, сколько было обусловлено практической необходимостью: «Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки — академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий...» [7, с. 30]. И эти молодые начинающие художники с радостью приняли предложение участвовать в неординарном проекте «Старинного театра».

В первый сезон в течение двух вечеров решено было представить публике литургическую драму XI века «Три волхва», реконструированную Н. Евреиновым; мистерию трувера XIII века Рютбефа «Действие о Теофиле» в переводе А. Блока; пастурель трувера XIII века Адама де Ла Алля «Игра о Робене и Марион»; уличный театр XIV века; моралите XV века и фарсы XVI века (фото 1).



Фото 1. Афиша первого сезона «Старинного театра». 1907 г. / Poster for the first season of the Ancient Theatre. 1907

Н. Евреинов в докладе «Об актере средних веков», с которым он выступил в Литературно-художественном кружке Я. П. Полонского 30 ноября 1907 года [8, с. 837–841], поднимал проблемы сценического исполнения и зрительского восприятия. Горожане, разыгрывающие сцены из Священного Писания, в своей игре были предельно наивны и примитивны, хотя некоторые из них относились к исполняемой роли очень серьезно. Так, Н. Евреинов приводил в пример некоего священника, изображавшего Иисуса Христа, который, провисев длительное время на кресте, лишился жизни, а исполнитель роли Иуды взаправду повесился. Средневековая публика требовала от актеров громкого и внятного произношения и старательной игры. Зрители в своем восприятии были так же наивны, как и актеры. После представления они готовы были избить Иуду, и актеру, исполнявшему роль предателя Иисуса, следовало позаботиться о безопасном пути для отступления.

Александр Бенуа создал великолепный занавес, который изначально задавал тему игры в театр. На нем были представлены аллегорические фигуры персонажей мистерии, с левой стороны — ангел и Адам, с правой — Ева и дьявол. Изображенные герои отодвигали тяжелые синие портьеры с фигурами дамы с единорогом и рыцаря с оруженосцем. Н. Рерих написал декорации к литургической драме «Три волхва», И. Билибин создал декорации и эскизы костюмов к мистерию «Действо о Теофиле», М. Добужинский — к пастурели «Игра о Робине и Марион».

Н. Дризен отмечал чрезвычайно удачную постановку открывавшей спектакль литургии: «Занавес подымался в ту минуту, когда на сцене чуть брезжил рассвет. К паперти старого романского собора стекаются со всех сторон богомольцы. Настроение приподнятое. В городе свирепствует моровая язва; для искупления грехов духовенство, по обычаю времени, назначило представление религиозного действия. Избрана популярная легенда о трех волхвах, обретших рождественскую звезду. Среди гула толпы неожиданно растворяются двери храма. Появляется процессия: священнослужители исполняют роли царя Ирода, его посланцев, волхвов, ангела. По мере развития действия настроение толпы все повышается. Приказ Ирода истребить младенцев мужского пола вызывает бурю негодования. Зрители, отождествляя театр с действительностью, бросаются к паперти, еще минута, и от актеров ничего не останется. Но в эту минуту гаснет свет, и среди воцарившейся тишины падает занавес. В режиссерском отношении эта сцена была проведена великолепно и оставляла глубокое впечатление» [9]. Декорации Н. Рериха представляли площадь и улицу средневекового города (фото 2). На переднем плане слева — массивный храм, на паперти которого происходит представление. Перед храмом — площадь, за ней — серое скопление каменных зданий. Монументальный образ мрачного города четким силуэтом выделялся на фоне неба. Режиссером пролога и народных сцен был А. Санин. Эта встреча стала началом творческого союза режиссера и художника. Именно А. Санин пригласил позднее Н. Рериха для совместной работы над постановкой опер А. Бородина «Князь Игорь» и Н. Римского-Корсакова «Псковитянка» в дягилевской антрепризе «Русских сезонов».



Фото 2. Сцена из спектакля «Три волхва». Постановка М. Н. Бурнашева и А. А. Санина. Сценография Н. Рериха. 1907 г. / A scene from the play "Three Wise Men". Staged by M. N. Burnashev and A. A. Sanin. Scenography by N. Roerich. 1907

Художник И. Билибин создал декорацию в стиле миниатюр XII века: верхняя часть символизировала рай, средняя — действие на земле, а нижняя — адскую пасть. М. Добужинский сумел передать дух старины и блеснуть пленительным колоритом: декорация представляла собой часть рыцарского зала, в котором все было приготовлено для игры. Стены увешаны дорогими разноцветными тканями, пол разрисован геометрическими фигурами. Слева на сцене появлялась пастушка Марион, а справа на большой деревянной лошади на колесах выезжал Рыцарь, держа в руке сокола. «Три волхва» и «Игра о Робене и Марион» пользовались у зрителей большим успехом. Наличие массовой сцены в литургии «Три волхва» стало серьезным препятствием для гастролей, и Москва так и не увидела первый спектакль Н. Рериха. Критика отмечала художественный вкус, энергию и талант руководителей театра. А. Кугель заметил, что все это предприятие «едва ли не самое интересное явление в жизни театра за последнее время» [10, с. 31].

Второй сезон «Старинного театра» был посвящен Испании эпохи Возрождения. Н. Рерих оформлял постановку Н. Евреинова «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») по одноименной драме Лопе де Веги, а Е. Е. Лансере и В. А. Щуко<sup>2</sup> работали над реставрацией придворного спектакля XVII века по произведению П. Кальдерона «Чистилище святого Патрика» (реж. Н. Дризен). Эскизы костюмов для обеих спектаклей были выполнены И. Билибиным. Критика с восхищением описывала «дивные костюмы» Н. Калмакова, вдохновленные произведениями Веласкеса [11, с. 7–8]. Художник занимался оформлением пролога драмы Лопе де Веги «Новые деяния великого князя

<sup>2</sup> В. А. Щуко впоследствии прославился своими работами в области архитектуры. Он является одним из проектировщиков здания Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Академик архитектуры с 1911 года.



Фото 3. Афиша второго сезона «Старинного театра». 1911 г. / Poster for the second season of the Ancient Theatre. 1911

Московского», действие которой разворачивалось во времена Смуты и Лжедмитрия (реж. Н. Бутковская). Также была представлена драматургия Мигеля де Сервантеса и Тирсо де Молины. Комедию Тирсо де Молины «Благочестивая Марта, или Влюбленный святоша» (реж. К. Миклашевский) оформлял князь А. К. Шервашидзе, бывший одним из сценографов петербургских Императорских театров (фото 3). После революции он получил приглашение от С. Дягилева и надолго связал свою жизнь с «Русским балетом».

Н. Евреинов, выступивший в испанском цикле в качестве режиссера трагедии Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна», вновь предварил постановку скрупулезным очерком «Испанский актер XVI–XVII вв.» [12, с. 48–64]. Восстанавливая картину испанского театра XVI–XVII веков, он попытался выяснить: 1) какие требования предъявляла к актеру публика; 2) какие требования предъявлял к актеру автор, стоящий выше вкусов толпы; 3) быт актерской среды; 4) сценические условия, в которых выступал актер; 5) впечатления театрала XVI–XVII столетий и, наконец, 6) впечатления театрала XIX–XX столетий о современной игре испанских актеров, т. к. в их исполнении должна, несомненно, продолжаться известная традиция ввиду того, что испанцам присущ исключительный консерватизм в области нравов и вкусов.

Итак, отвечая на первый вопрос о том, каковы были предпочтения публики того времени, он пришел к выводу, что «ей нравилось страшное вперемешку со смешным и трогательным», а также «очень нарядное, величественное и танцевально веселое» [12, с. 51]. Актер опасался публики, которая, сочтя игру скверной, могла ворваться на сцену и избить актеров и распорядителя представления.

По второму пункту Евреинов отметил, что авторы предъявляли к актеру разные требования. Если драматург Хуан дель Энсина сумел соединить народность с требованиями искусства, то Сервантес ратовал за реализм, а благодаря таланту Лопе де Веги на подмостках испанского театра эстетическая правда одержала верх над реализмом. Кальдерон вывел на сцену знать, тем самым приучил актера к героическому пафосу и указал на необходимость стремиться к вершинам техники и совершенствованию голоса, так как его ауто во многом напоминали собой оперу.

Ответ на третий вопрос содержал следующее: быт актерской среды был ужасен, но страсть к драматическим представлениям в ту эпоху была столь сильна, что в актеры устремлялись люди разных возрастов, положения и состояния. По поводу четвертого пункта Евреинов говорил о примитивном оборудовании сцены, за исключением нескольких театров в Мадриде. Представления давались днем прямо под открытым небом, чаще во дворах гостиниц, зрители размещались в окнах или на сцене. Актеры играли в национальных костюмах,

невзирая на предлагаемые обстоятельства пьесы, иную эпоху или страну. В пятом пункте Евреинов отметил, что современники высоко отзывались об игре любимых актеров, и даже привел пример, когда один из алькальдов, наблюдавший за порядком в зале, так увлекся игрой актеров, что бросился на сцену защищать героиню, которую по сюжету собирались продать в рабство.

Отвечая на шестой вопрос, Евреинов обратился к авторитету А. Ф. фон Шака, немецкого поэта, писателя, историка литературы и искусства XIX века, автора трехтомника «История драматической литературы и искусства в Испании» [13], считавшего, что испанские актеры могут быть примером «в грации, прелести и тонкости, с которой они интерпретируют даже типы из обыденной жизни, окружая их поэтической дымкой» [12, с. 62].

В испанском цикле Н. Евреинов поставил пьесу Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»). Руководству «Старинного театра» пришлось хлопотать о снятии цензурного запрета на эту пьесу, который был наложен на нее в 1876 году, вскоре после блистательного триумфа М. Н. Ермоловой в роли Лауренсии в Малом театре. Спектакль тогда был снят с репертуара по требованию полиции, усмотревшей в пьесе Лопе де Веги подстрекательство к бунту. Барон Н. Дризен, служивший цензором при Главном цензурном управлении, добился разрешения для своего театра. Ни при каких других обстоятельствах, тем более после подавления первой русской революции 1905 года, пьеса, в которой народ на пиках выносит головы своих притеснителей, не могла бы увидеть свет рампы. Как заметил в своих мемуарах побывавший за революционную деятельность в тюрьме актер А. Мгебров, «“Фуэнте Овехуна” в целом звучало в Старинном театре достаточно многозначительно» [14, с. 50].

Замысел постановки заключался в реконструкции представления уличной труппой площадного спектакля. Н. Рерих создал выразительную декорацию: «Интересный острым чувством исторического постижения — художник волшебным образом отобразил своей темперой самую соль, самый аромат дальней страны Испании, — писал близкий “Миру искусства” искусствовед С. Эрнст, — беспокойно сменяют друг друга сине-зеленые, лилово-вишневые горные кряжи, вдали высится замок, на первом плане к камням прилепились крепкие, широкие избушки, и все это зрелище завершено золотисто-зелеными узорными облаками. Так почувствовал художник землю, достойную видеть отважных мужей, прекрасных женщин, характеры и дела сильные и непреклонные» [15, с. 81].

Н. Евреинов определил свой метод как «художественная реконструкция», что открывало широкое поле для творчества и позволяло режиссеру «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» [5, с. 240]. Поскольку испанский зритель воспроизводимой эпохи был пристрастен к острому вкусу, режиссер ввел в спектакль яркую картину судебных пыток. Танцевально-веселое начало представления должен был исполнить кордебалет, воспитанный за рекордно короткий срок в хореографической школе при театре под руководством И. Преснякова.





Фото 4. Сцена из спектакля «Фуэнте Овехуна». Постановка Н. Н. Евреинова. Сценография Н. К. Рериха. 1911 г. / Scene from “Fuenteovejuna”. Staging by N. N. Evreinov. Scenography by N. K. Roerich. 1911

В ткань пьесы — без всякой связи, как это принято у испанцев, — была вставлена веселая интермедия М. Сервантеса «Два болтуна».

Актеры «Старинного театра» стремились воспроизвести экспансивный темперамент испанских гистрионов, громко крича и жестикулируя, что было воспринято критикой как явный недочет. Актерское исполнение, по общему мнению, было признано ахиллесовой пятой «Старинного театра». Труппа была подобрана из неопытной театральной молодежи, хотя Виктория Чекан в главной роли Лауренсии (фото 4) удостоилась высокой оценки критики: «В “Фуэнте Овехуна” блеснул даже яркий, героический темперамент: в этой пьесе героического пафоса и нечеловеческих страстей моментами прямо потрясала г-жа Чекан в роли Лауренсии, мстящей феодалу-тирану и поднимающей знамя восстания» [11, с. 7]. Именно в «Старинном театре» молодая актриса встретила своего будущего мужа А. А. Мгеброва, который писал о ней: «Виктория Чекан была неистовой Брунгильдой Старинного театра. Я помню, как, играя Лауренсию в “Овечьем источнике”, Чекан, обладая редким, совсем испанским темпераментом, раскидывала в иные спектакли людей на сцене как мячики. Так что они падали в оркестр, ломая инструменты. При этом она была довольно хрупкой, не обладавшей физической силой женщиной» [15, с. 43].

И все же метод художественной реконструкции не позволял перенести зрителя в другую эпоху. «Полной, действительно музейной, картины дать уже нельзя», — был убежден А. Кутель [4, с. 937] и приводил в пример танцы, исполняемые в антракте «в модных на сцене того времени костюмах “guarda infantes”, часто запрещавшихся инквизицией за недостаточно скромный покроем (декольте и юбки на обручах). Костюм этот нынче представляется таким: чулки телесного цвета до колен и голые ноги выше колен, но затем, конечно, юбки

не на обручах, а совершенно закрытые. Точно так же площадь, лобное место, на котором игралась пьеса в Испании, дать нельзя, а можно только намекнуть на это при помощи декораций Рериха и т. п. Все это требовало большого остроумия, огромной фантазии, невероятных затрат. Невольно преклоняешься перед любовью деятелей Старинного театра к своему делу — возродить старину в условном, и все-таки дать впечатление настоящей старины» [4, с. 937].

«Благочестивая Марта» разыгрывалась бродячей труппой на случайном помосте в трактире «в присутствии трактирных гостей, которые сажают на колени отыгравших свою сцену актрис и вступают из-за них в драку, бросают на сцену кошельки и т. п.» [11, с. 7–8]. Действие перемежалось чувственными танцами, среди которых особо выделялся дерзкий танец полунагой гитаны (г-жа Казарова) и уличных танцовщиц. Оборванные и грязные костюмы были в то же время «очень красивы и художественны, даже несмотря на как бы преднамеренное безвкусие у актрис» [16, с. 1002–1003]. Старинные испанские песни были аранжированы И. Сацем.

Пролог драмы Лопе де Веги «Новые деяния Великого князя Московского» и спектакль «Чистилище Патрика» по произведению Педро Кальдерона были показаны в стиле игры на придворной сцене: цельно и интересно демонстрировалось богатство обстановки и сценическая бедность средств. Критика писала о сочетании напыщенности и неестественности декламации «и в то же время удивительно сжатого “живого трагизма”, особенно в сцене убийства» [16, с. 1003]. Привлекало зрителей «наивное дефилирование и докладывание актеров в богатых костюмах». Особо была отмечена удивительно красивая фантастичность костюмов, мастерски сочетавших в себе с чисто испанским стилем наивные представления того времени о далекой России: «...какие-то искаженные отзвуки древнерусского (громадные меховые и рогатые шапки)» [16, с. 1003]. Духовная драма Кальдерона меньше всего соответствовала настроению зрителей Серебряного века. «Захватить театр не сумел — и в этом решительно нельзя винить его, — констатировала критика. — Но увлечь воображение, перенести мысль на целые века назад — это ему в значительной мере удалось. И прежде всего он достиг этого декоративным, живописным путем. На суровый, мистический лад настраивает величественный трехстворчатый портал (по рис. академика В. Щуко) с монументальными, церковного стиля канделябрами по бокам. Настроение тайны и предчувствия навевают декорации Е. Лансере, о полудикой красоте и грубой роскоши говорят выразительные костюмы по эскизам Билибина. Второе, что увлекает, создает настроение, а моментами даже сильно захватывает — как превосходная органная музыка и хоры. Гимны и славословия, аранжированные по источникам эпохи И. Сацем, втягивают не только ухо, но и душу зрителя в сферу “горнюю, в обитель аскетического горения и экстаза”» [17, с. 12].

Художественное оформление спектаклей «Старинного театра» было исполнено на высоком уровне. Помимо художников, уже работавших в театре, впервые в области театрально-декорационной живописи заявили о себе Н. К. Рерих, М. В. Добужинский и В. А. Щуко. «Старинный театр» сыграл также

важную роль в становлении стиля сценического исполнения. Это начинание, по признанию критики, было самым ярким событием сезона. Причем гораздо успешнее оно оказалось в художественном плане, чем в коммерческом. «Старинный театр», не желая потакать примитивным вкусам обывателей, радикально порывал с практикой современной сцены. Воспитывать свою публику на примерах высокого искусства без значительных капиталовложений было невозможно. Одному барону Н. Дризену это предприятие оказалось не по силам. Не обошлось и без скандалов. Второй сезон прошел под знаком выяснения отношений. Барон Н. Дризен снял с афиши фамилии других режиссеров, став таким образом единолично во главе предприятия. Н. Евреинов обратился в третейский суд, который встал на сторону режиссера. Позднее разногласия во имя общего дела удалось преодолеть, и Н. Евреинов вместе с Н. Бутковской и К. Миклашевским начал готовиться к третьему сезону (1914–1915), который планировалось посвятить итальянской комедии масок. Но история внесла свои коррективы, и от этого замысла осталась лишь книга К. Миклашевского «La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» [18], получившая почетный отзыв Императорской академии наук.

Утопический проект по исторической реконструкции театральных стилей прежних эпох не остался не замеченным в кругу профессионалов. П. Марков, анализируя новейшие театральные течения начала XX века, отметил «действенную роль на театре живописи, музыки и движения» [19, с. 291]. Возникновение новых сценических приемов и новое понимание театрального искусства базировались, кроме всего прочего, на опыте обращения к прошедшим театральным эпохам, и пассаизм «Старинного театра» сыграл в этом процессе заметную роль. Адресование к другим эпохам помогло осознать специфику актерского мастерства и необходимость воспитания нового актера, виртуозно владеющего своим телом.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тойнби А. Дж. Постигание истории. М.: Прогресс, 1991. — 736 с.
2. Раз-ий С. Старинный театр (К гастролям в Москве) // Студия 1912. №20. С. 5–7.
3. Батюшков Ф. По поводу спектаклей Старинного театра // Студия. 1911. №11. С. 1–4.
4. *Ното повус* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1911. №48. С. 935–937.
5. Евреинов Н. История русского драматического театра. М.: Абрис, 2020. — 256 с.
6. Бенуа А. Художественные ереси // Золотое руно. 1906. №2. С. 80–88.
7. Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа. 1870–1960. Л.; М.: Искусство, 1965. — 214 с.
8. Евреинов Н. Старинный театр. Об актере средних веков // Театр и искусство 1907. №50. С. 837–841.
9. Дризен Н. В. Старинный театр/публ. Ю. Б. Лисаковой // Наше наследие. 2010. №93–94. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php> (дата обращения: 10.12.2022).
10. Старк Э. А. Старинный театр. Петербург: Третья стража, 1922. — 75 с.
11. Василевский Л. Петербургские письма // Студия. 1911. №10. С. 7–8.
12. Евреинов Н. Испанский актер XVI–XVII вв. // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 6–7. С. 48–64.
13. Schack A. F. Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien: In 3 Bänden. Frankfurt am Main: Baer, 1854. 402 s.; 705 s.; 554 s.

14. Эрнст С. Н. К. Рерих. Петроград: Издание Общины Св. Евгении, 1918. — 126 с.
15. Мгебров А. А. Старинный театр // Мгебров А. А. Жизнь в театре: в 2 т. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1932. С. 5–146.
16. Ростиславов А. О постановках Старинного театра // Театр и искусство. 1911. № 51. С. 1002–1003.
17. Василевский Л. Петербургские письма // Студия. 1911. № 12. С. 12–13.
18. Миклашевский К. La Commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. Ч. 1 [и единств.]. СПб.: Изд. Н. И. Бутковской, тип. Сириус, 1914–1917. — 112, XIV с.
19. Марков П. А. Новейшие театральные течения (опыт популярного изложения) // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М.: Искусство, 1974. — С. 255–321.

## REFERENCES

1. Toynebee A. J. *Postizhenije istorii* [A Study of History]. Moscow: Progress, 1991. 736 p.
2. Raz-ii S. *Starinnyi teatr (K gastrolyam v Moskve)* [Ancient Theatre (On Tour in Moscow)]. *Studija*. 1912, no. 20, pp. 5–7.
3. Batyushkov F. *Po povodu spektaklei Starinnogo teatra* [Regarding the Performances of the Ancient Theatre]. *Studija*. 1911, no. 11, pp. 1–4.
4. Homo novus [A. R. Kugel]. *Zametki* [Notes]. *Teatr i iskusstvo*. 1911, no. 48, p. 937.
5. Evreinov N. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra* [History of the Russian Drama Theatre]. Moscow: Abris, 2020. 256 p.
6. Benua A. *Khudozhestvennye eresi* [Artistic heresies]. *Zolotoe runo*. 1906, no. 2, pp. 80–88.
7. Etkind M. G. *Aleksandr Nikolaevich Benua. 1870–1960* [Alexandre Benois. 1870–1960]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1965. 214 p.
8. Evreinov N. *Starinnyi teatr. Ob aktere srednikh vekov* [Ancient theatre. About the Actor of the Middle Ages]. *Teatr i iskusstvo*. 1907, no. 50, pp. 837–841.
9. Drizen N. V. *Starinnyj teatr* [Ancient Theatre]. Available from: *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2010. no 93–94. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/9407.php> (Accessed 10th November 2022).
10. Stark E. A. *Starinnyj teatr* [Ancient Theatre]. Peterburg: Tretaya strazha, 1922. 75 p.
11. Vasilevskii L. *Peterburgskie pis'ma* [Petersburg Letters]. *Studiya*. 1911, no. 10, pp. 7–8.
12. Evreinov N. *Ispanskij akter XVI–XVIII vv.* [Spanish Actor of the 16–17th Centuries]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov*. 1909, iss. 6–7, pp. 48–64.
13. Schack A. F. *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. In 3 Bänden. Frankfurt am Main: Baer, 1854. Bd. 402 s.; 705 s.; 554 s.
14. Ehrnst S. N. K. *Roerich*. Petrograd: Izdanie Obshchiny Sv. Evgenii, 1918. 126 p.
15. Mgebrov A. A. *Starinnyj teatr* [Ancient Theatre]. In: Mgebrov A. A. *Zhizn' v teatre: v 2 t. T. 2* [Life in the theatre: in 2 vols. Vol. 2]. Moscow; Leningrad: Academia, 1932, pp. 5–146.
16. Rostislavov A. *O postanovkakh Starinnogo teatra* [On the Productions of the Ancient Theatre]. *Teatr i iskusstvo*. 1911, no. 51, pp. 1002–1003.
17. Vasilevskii L. *Peterburgskie pis'ma* [Petersburg Letters]. *Studiya*. 1911, no. 12, pp. 12–13.
18. Miklashevskii K. *La Commedia dell'arte, ili Teatr ital'yanskikh komediantov XVI, XVII i XVIII stoletii* [La Commedia dell'arte, or the Theatre of Italian Comedians of the 16th, 17th and 18th centuries]. Part 1 [and singular]. Saint Petersburg: Publishing house of N. I. Butkovskaya, 1914–1917. 112, XIV p.
19. Markov P. A. *Novejshie teatral'nye techenija (opyt populyarnogo izlozhenija)* [The Latest Theatre Trends (The Experience of Popular Presentation)]. In: Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 1* [About the Theatre: in 4 vols. Vol. 1]. Moscow, Iskusstvo, 1974, pp. 255–321.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шахматова Елена Васильевна — доктор философских наук, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, философии и литературы, начальник научного отдела Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID 0000-0002-6159-7280

## ABOUT THE AUTHOR

Elena V. Shakhmatova — D. Sc. in Philosophy, Cand. Sc. in Art Studies, Associate Professor of the Department IFLI, Head of the Scientific Department of the Russian Institute of theatre Arts (GITIS).

E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

ORCID 0000-0002-6159-7280

Статья поступила в редакцию: 6.04.2023

Отредактирована: 05.07.2023

Принята к публикации: 12.08.2023

Received: 6.04.2023

Revised: 05.07.2023

Accepted: 12.08.2023

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шахматова Е. В. «Старинный театр» как утопический проект пассеизма Серебряного века // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 3. С. 108–120.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120

EDN IRBSYW

## FOR CITATION

Shakhmatova E. V. Ancient Theatre as a Utopian Project of the Silver Age Passéisme. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 3, pp. 108–120.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-3-108-120

EDN IRBSYW