

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. «ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА» НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА

*Работа представлена кафедрой русского театра
Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Г. В. Титова*

Статья посвящена постановке наиболее знакового из массовых зрелищ 1920-х годов – «Взятию Зимнего дворца» (1920), являющемуся художественной реконструкцией событий октября 1917 г. и осуществленному под руководством Николая Евреинова (1870–1953) – теоретика «театра для себя», историка, режиссера, драматурга.

The article is dedicated to staging of the most significant mass performance of the 1920th – «Winter Palace seizure» (1920), which is an artistic reconstruction of the events of 1917 realized under leadership of Nikolay Evreinov (1870–1953) who was theorist of a «theater for oneself», historian, director and dramatist.

В 1920 г. Евреинов был назначен руководителем постановки «Взятие Зимнего дворца». В качестве режиссеров под его началом оказались Ю. П. Анненков, К. Н. Державин, А. Р. Кугель, Н. В. Петров. Этому знаковому действу, приуроченному к трехлетию Октябрьского восстания, предшествовали три театрализованных зрелища, поставленных в 1920 г. В мистериях «Гимн освобожденного труда» (1 мая 1920 г.) и «К мировой коммуне» (19 июля 1920 г.), представленных у здания Фондовой биржи, разыгрывались не столько реальные исторические события, сколько аллегория «революции как восстания рабов против угнетателей»¹. Сюжет «Блокады России» (20 июля 1920 г.) отталкивался от недавних исторических событий. Но «миниатюризация» блокады России относительно масштабов

островка посреди пруда на Каменном острове (обозначавшего осажденную Россию) создавала ироничную дистанцию между событиями и их художественным воплощением.

Задача, поставленная перед Евреиновым, – реконструкция совсем недавнего исторического события в его естественной среде – предполагала иной тип зрелища. Его неодушевленными участниками должны были стать само пространство Дворцовой площади, Зимний дворец и крейсер «Аврора». Присоединение реальных объектов «вводило в инсценировку момент внехудожественной реальности, трактованной [...] глубоко характерно для мировоззрения Н. Н. Евреинова, идеолога «театрализации жизни»»². Но грандиозный спектакль, придуманный Евреиновым и его коллегами, не

был буквальным воспроизведением событий октября 1917 г. Дело не в том, что Евреинов, возвратившийся в Петроград из Сухуми только осенью 1920 г, не мог быть свидетелем октябрьского переворота. Буквальная реконструкция захвата Зимнего была не нужна как молодому советскому правительству, так и самому режиссеру, который всегда противился слепому воспроизведению действительности. В постановке «Взятия Зимнего дворца» речь шла о сотворении мифа. Евреинов и его творческая группа на глазах тысяч очевидцев сочиняли историю страны.

В постановке было задействовано все пространство площади и прилегающие территории. Вдоль здания Генерального штаба полукругом располагались два деревянных помоста с установленными на них плоскостными декорациями работы Ю. П. Анненкова. На противоположной стороне площади за поленицей должны были укрываться юнкера – защитники Зимнего. Пункт режиссерского управления находился в центре площади в районе Александровской колонны. Неподалеку, также в центре площади – отгороженные трибуны со зрителями. Артиллерийская батарея располагалась в Александровском саду, бронетехника – в районе Дворцового сада, три отряда штурмующих, до времени скрытые, – в районе Мойки, Адмиралтейского проезда и арки Генерального штаба. Для участия во «Взятии», помимо профессиональных артистов, были «мобилизованы» статисты из флотских и красноармейских частей. Всего количество участников составило около 8 тысяч человек.

Действие начиналось в ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами и начиналась симфония Гуго Варлиха, в которую постепенно вливались звуки Марсельезы. Собственно театральное действие попеременно развивалось на двух площадках – «белой» и «красной», чтобы затем перенестись на третью – реальную, историческую (то есть в Зимний дворец). Согласно замыслу Евреинова, «на первой сцене события должны

были ставиться в комедийном стиле, на второй – в тонах героической драмы, а на третьей – в тонах батального зрелища»³. Принцип множественности мест действия задавал особый тип развития действия. Режиссер по контрасту «монтировал» картины, представленные на «белой» и «красной» платформах посредством «погружения по-переменно той или иной платформы во тьму» и яркого освещения «того куска театральной арены, к которому следует приковать внимание зрителя»⁴. Евреинов стремился избежать зрительского впечатления на отдельные составляющие и потому ушел от симультанного изображения событий на «красной» и «белой» платформах.

Композиционный принцип, избранный Евреиновым, был сродни принципу «параллельного монтажа» С. Эйзенштейна. «То, что контрапунктом дается восприятию в готовой одновременности, здесь достигается большим творческим напряжением воспринимающего: контрапункт складывается уже внутри самого восприятия»⁵. Согласно замыслу Евреинова, зрители должны были наблюдать, сопоставляя, как «белая» площадка теряет инициативу, а «красная» – набирается сил. От какофонии – к стройности и слаженности звучания революционных сил на «красной площадке». От организованности, сплоченности в лагере Временного правительства – к растерянности и хаосу. После того как на краю «белой» площадки появлялось «трехцветное знамя корниловщины», ее обманутые защитники по помосту переходили «толпами к знаменам, гордо и призывающими развиваясь на красной платформе»⁶. Белая площадка пустела. Временное правительство оставалось «в трагикомическом одиночестве [...], охраняемое лишь юнкерами, да женским батальоном»⁷.

Массу Евреинов распределил на живописные группировки, каждая из которых имела конкретное пластическое решение и звуковую тональность. «Нарочито подчеркнутая логика графической выразительности всех *mises-en-scene*, строившихся вне принципов психологической мотивации

действия, а исходивших из мысли о параде, дала ряд арабесок, целью которых являлось пестреть в глазах у зрителей сочетаниями красочных пятен»⁸. Для Евреинова и его соратников важна была светозвуковая партитура действия, обеспечивающая мощное эмоциональное воздействие. «Оркестр шумов» аккомпанировал действию: «специальные трещотки за сценой аплодировали речам Керенского, а молотками целый ряд бутафоров выступивал мелодию ударов костылей, медленно шествовавших в первой картине инвалидов»⁹.

«Красная» и «белая» площадки попреременно освещались соответствующим светом. Накануне штурма Зимнего, когда преимущество оказывалось на стороне большевиков, мощный поток красного света (более 150 прожекторов) «распространялся на обе эстрады на мост и на самую площадь»¹⁰. После бегства защитников «белого» лагеря одновременно озарялись все окна Зимнего, что должно было означать, что Временное правительство укрылось за его стенами. И под звуки канонады «Авроры» три отряда красноармейцев одновременно бросались через площадь на штурм Зимнего из-под арки Генштаба, со стороны Мойки и Адмиралтейского проезда. В этот момент к ним также присоединились автомобили и бронетехника, до этого момента скрытые в районе Дворцового сада. А артиллерийская батарея в Александровском саду обеспечивала звуковой аккомпанемент. Таким образом, зрители оказывались в epicентре событий. В момент, когда дошла очередь до залпов «Авроры», произошла любопытная накладка – не спрятал соответствующий звонок на пульте режиссерского управления, и «ожившая», не подвластная командам режиссеров, «Аврора», вместо положенных трех залпов, безостановочно палила более 5 минут. Зрители были накрыты, раздавлены мощной звуковой волной.

Вслед за штурмом «оживал» и Зимний дворец. Согласно замыслу Евреинова, Зимний должен был представать «в качестве грандиозного действующего лица, которое вы-

явит свою мимику и внутренние переживания»¹¹. «Он был весь темный. Но как только восставшие врывались во двор [...], прожектора начинали метаться по крыше. Дворец сразу же превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. В окнах были спущены белые шторы, а на их фоне – приемом театра китайских теней – разыгрывались маленькие пантомимы боя»¹². В финале, после победы восставших, свет всех прожекторов устремлялся на красное знамя, взвивавшееся над Зимним. Оркестр исполнял Интернационал, подхватываемый многотысячной толпой участников и зрителей.

Во «Взятии Зимнего дворца» проявились черты наиболее значительных художественных течений того времени. В стремлении превратить живого актера в динамичную, зачастую абстрактную форму, цветовое пятно и, напротив, в «одушевление» неодушевленных предметов сказывалось влияние театра футуристов. Вместе с этим постановщики «Взятия» брали на вооружение приемы экспрессионистского театра – «прожекторы с мощно ударным светом», «цветное освещение, позволяющее давать разную окраску планов», «транспаранты (теневая декорация)»¹³, резкие переходы из света во тьму. И футуризму, и экспрессионизму была свойственна визуальная агрессия, стремление навязать зрителю максимально напряженное эмоциональное состояние. Однако как для экспрессионистического, так и для футуристического мировоззрений был характерен конфликт протагониста и массы, протагониста и объективной реальности. Во «Взятии» протагонистом являлась масса, ринувшаяся на штурм Зимнего.

Адр. Пиотровский отметил роковой, по его мнению, подвох постановки – механичность, отсутствие творческого начала в действиях статистов¹⁴. Как и большинство теоретиков массовых действ, он жаждал не плац-парада, а мистерии, где все – равноправные, сознательные участники. Но «Взятие Зимнего дворца» оказалось только зреющим, развернутым в исторических

«декорациях» Дворцовой площади на глазах многотысячной толпы. «Аврора», Зимний дворец, прожекторы, броневики и артиллерийские орудия явились в большей степени актерами, нежели сами актеры, занятые на «красной» и «белой» площадках, и статисты из массовки. Утверждение Пиотровского, что в постановке «Взятия» Евреинов хотел задействовать реальных участников событий 25 октября 1917 года с целью создать «автобиореконструктивное представление посредством воспроизведения подлинных событий в день и час, когда оно происходило»¹⁵, сейчас кажется достаточно абсурдным. Опыт применения автобиореконструктивного метода Евреинов изложил в 1921 г. в брошюре «О новой маске (Автобиореконструктивной)», описывая реальный случай в 13-й Трудовой школе, где группа учеников осуществила театральную реконструкцию любовного многоугольника, избавившись, тем самым, от «негативного влияния страстей». Но едва ли режиссер был настолько наивен, чтобы полагать, будто в годовщину Октября от него ждут проведения сеанса театро-терапии, рассчитанного на 8 тысяч участников.

Свидетели «Взятия» с восторгом описывали момент штурма. «В те минуты, когда, как три года назад, загремела своими пушками “Аврора”, примешивая гул своих орудий к трескотне винтовок, театр перестал быть театром, слив жизнь и искусство в один неразрывный комплекс»¹⁶. Штурм оказался «одной из самых поразительных картин, которые могла создать фантазия, [...] дерзко смешавшая недавнюю действи-

тельность с ее театрализованной, яркой и смелой интерпретацией в невиданных масштабах»¹⁷.

На самом деле постановка Евреинова перечеркивала эту самую действительность. Скромный «декорум» октябрьского переворота, где не было ни сопротивления защитников Временного правительства, ни штурма, ни неумолчной канонады «Авроры», и помпезная героика зрелица 1920 г. вряд ли были сопоставимы. Хотя восторженный пыл рецензентов тогда еще могли остудить комментарии свидетелей захвата Зимнего. «Но слышу насмешливый голос стоящего рядом со мной одного из участников октябрьского переворота. Он говорит, прислушиваясь к неумолкающей трескотне винтовок: в 17-м пуль выпустили меньше, чем теперь!»¹⁸.

Евреинов осуществлял государственный заказ, а значит, должен был представить монументальное, грандиозное зрелище «на века». Но желания заказчиков выполнял режиссер, для которого не было ничего более важного, чем облечь действительность в карнавальные одежды. Его постановка впоследствии стала образцом для советской батальной живописи и кинематографа. «Октябрь» С. Эйзенштейна – реальное свидетельство того, что его режиссер был в числе зрителей спектакля Евреинова. По «режиссерскому экземпляру» Евреинова писались учебники для средней школы. Ирония судьбы заключалась в том, что имя портного Ее Величества Госпожи Жизни на долгие годы было вычеркнуто из истории советского театра, как и правда о событиях 1917 года – из истории страны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. С. 270.

² Там же. С. 279.

³ Евреинов Н. Н. «Взятие Зимнего дворца» // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

⁴ Там же.

⁵ Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 2000. С. 368.

⁶ Евреинов Н. Н. «Взятие Зимнего дворца» // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

⁷ Там же.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

⁸ Державин К. Масса как таковая // Жизнь искусства. 1920. 12 нояб. № 607. С. 7.

⁹ Там же.

¹⁰ Анненков Ю. П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 122.

¹¹ Евреинов Н. Взятие Зимнего дворца // Красный милиционер. 1920. № 14. С. 5.

¹² Петров Н. В. 50 и 500. М.: ВТО, 1960. С. 62.

¹³ Струтинская Е. И. Искания художников театра: Петербург – Петроград – Ленинград: 1910–1920-е гг. М., 1998. С. 107.

¹⁴ Пиотровский Адр. Празднества 1920 года // За советский театр. Л., 1925. С. 17.

¹⁵ Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. Указ. соч. С. 270.

¹⁶ Шубский Н. На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 нояб. № 75. С. 4.

¹⁷ Державин К. Н. Взятие Зимнего дворца в 1920 г. (К пятилетию инсценировки) // Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 12.

¹⁸ Шубский Н. На площади Урицкого // Вестник театра. 1920. 30 нояб. № 75. С. 4.