

Дияна НИКОЛОВА

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, България

МОДЕРНОСТТА НА ПАСТУРЕЛАТА – АДАМ ДЪО ЛА АЛ И ПРОЕКТИТЕ ЗА ОБНОВЯВАНЕ НА РУСКИЯ ТЕАТЪР

Diyana NIKOLOVA

Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria

PASTOURELLE AND MODERNISM: ADAM DE LA HALLE AND INNOVATION IN RUSSIAN THEATRE

Текстът представя драматизираната пастурела на Адам дьо ла Ал „Играта на Робен и Марион“ като модерен жанр от края на XIII в. Тази творба е свързана и с новаторствата в руския театър, осъществени от модернистите през първото десетилетие на XX в. Анализирана е постановката на Евреинов „Игра о Робене и Марион“ в „Старинен театър“ през 1907 г. в контекста на разбирането за „театрализация“, „театралност“, „синтез на изкуствата“.

*The text discusses the dramatisation of Adam de la Halle's 13th century pastourelle *Le Jeu de Robin et Marion* as a modern genre. This work was connected to the projects for modernising Russian theatre during the first decade of the 20th century. The essays offer an analysis of Evreinov's *Игра о Робене и Марион* performed at the Old Theatre in 1907 within the context of theatricalisation, theatricality and art synthesis.*

Ключови думи: *пастурела, Адам де ла Ал, Николай Евреинов, модернизъм, театрализация*

Keywords: *Pastourelle, Adam de la Halle, Nikolai Evreinov, Modernism, theatricality*

Едно от модерните лица на театъра в началото на XX век е свързано с възродения интерес към пастурелата на Адам дьо ла Ал *Играта на Робен и Марион* (*Le Jeu de Robin et Marion*, ок. 1283/85) и новата ѝ сценична реализация, осъществена от Николай Евреинов в „Старинный театр“ през 1907 година (*Игра о Робене и Марион*). Тази постановка е емблематична за реформите в руския театър, свързани с ново разбиране за „театралност“, „театрализация“, „театрокрация“. Тя е ярко експериментаторска, изтъкана е от ерудитски цитати, включително в сценографията на Добужински, която отправя към илюстрации от средновековни манускрипти – *Манески кодекс* (*Codex Manesse*), *Малка книга за любовта* на Пиер Сала (*Pierre Sala, Petit Livre d'amour*, ок. 1500), манускриптите в библиотека „Межан“ (*Bibliothèque Méjanes*) и др. На

какво се дължи интересът на Евреинов и творческият му екип именно към тази пастурела, включена в първия сезон на „Старинный театр“ редом с миракъл и литургическа драма; как чрез нея се реализират новаторските идеи за театрализация на театъра?

Драматизираната пастурела на Адам дьо ла Ал е считана за протобраз на *dramma per musica*, на операта, която ще се появи в края на XVI век във Флоренция, както и за по-късно възникналия жанр комическа опера. Тя е светска вокално-инструментална творба, предвидена за театрализирано сценично изпълнение. Поставена е в двора на граф Робер II д'Артоа в Неапол и с нея се полага началото на нов жанр. Неслучайно това се случва в Сицилия – един от важните културни центрове през Средновековието, с бляскава дворцовата култура още от XI – XII век, която е в разцвет през първата половина на XIII век при Фридрих II. Малко по-късно в Неапол при граф Робер II д'Артоа ще работи и трувера Адам дьо ла Ал.

Пастурелата е сред жанровете на средновековната лирика, осъществяващи най-пряко приемствеността с античната буколика – с любовната тема, разгърната чрез песенни агони сред природата, флоралната образност, темпоралните ориентири (пролет, обед, следобед), типови персонажи (пастирка, рицар, пастир) и формулно представяне на тяхната среща. Относно открояването на приемствености между антични и средновековни жанрове Пол Зюмтор отбелязва: „текстът е повърхността на поетическото пространство, традицията е в неговите незрими дълбини като съвкупност от заложените тенденции и напрежения в него“ (Зюмтор 2003: 80). В аристократичната късносредновековна култура буколическото не е свързано с любуване на природата и възхита от селския живот и пастирите, а е *игра*. Отразено е и в жанровата природа на пастурелата на Адам дьо ла Ал, където игровото начало е и буквално, творбата е предназначена за сценично изпълнение. И както още в идилията на Теокрит – и тук буколическото имитира реалистичност, но е откровено условно, плод на изящна поетическа фикция.

Играта на Робен и Марион представя типова ситуация – диалогична сцена сред идилична природа, която се разгръща формулно – рицарят отправя любовно предложение към младата пастирка, тя му отговаря, в срещата им се намесват и други персонажи (пастири). В началната сцена пастирката е сред природата и приятелската си среда и пее за любовта си с пастира Робен, а появата на рицаря внезапно нарушава тази хармония – с агресивното му поведение и похищението на Марион. Въпреки драматичната ситуация, пастурелата завършва щастливо – с пастирски песни и танци по повод събирането на Марион и Робен, разменящи си любовни дарове. Творбата на Адам дьо ла Ал е пример за специфичния за това време „музикален авангард“, свързан с активните френско-италиански влияния през XIII век¹. В последните десетилетия

¹ За музикалната култура в двора на Карл II Анжуйски и на Робер Анжуйски музиколозите често ползват термина „музикален авангард“.

на века е силен интересът към античната еклога – при Данте, в лириката на стилновистите, осъществяващи на свой ред интересни „диалози“ с античната буколическа традиция. Сладостният нов стил (*dolce stil nuovo*) е определян от Данте и стилновистите през изящество, музикалност, поетичност, както и през тематиката на тази нова лирика с характерните за нея интелектуализъм, философска дълбочина, метафизичност. С лексемата „сладост“ стилновистите описват любовното чувство, преминаващо през очите в ума и сърцето. В творби на Гуидо Кавалканти в жанровете балата (*ballata*), пастурела (*pastorella*), спор (*contrasto*) са открити тези новаторски тенденции – обновяването на „стари“ поетически форми, изпълването им с ново съдържание. Пример за това са *In un boschetto trova ' pastorella* (*Видях в горичката пастурка*), *Era in penser d' amor quand' i' trovai due foresette nove* (*Размишлявайки за любовта, срещнах две селски девойки*)². От тези жанрове в процеса на трансформацията им се раждат нови, както се случва и с *Играта на Робен и Марион* на Адам дьо ла Ал.

В края на XIII век песенната пастурела се драматизира, трансформира се с оглед на сценично представяне. Това я прави интересна и модерна и за творците от XX в. Позабравена за дълги векове (както и като цяло жанрът пастурела), *Играта на Робен и Марион* е във фокуса на интереса на руските модернисти, в проектите им за обновяване на театъра, на сценичните изкуства. За възхищението на творческия екип Николай Евреинов, Мстислав Добужински, Бенедикт и Иля Сац от пастурелата на Адам дьо ла Ал говорят спомените на Николай Дризен, който я определя като „прелестна“, с „музика, прозрачна като кристал“ (Дризен 1916).

В културата на Сребърния век започва системното обновление на всички изкуства. За С. Дягилев, Л. Бакст, М. Фокин и В. Нижински възплъщението на „синтеза на всички изкуства“ е новият балет, най-адекватно предаващ тайнствения ритъм на живота чрез новаторско единение на танц, музика и живопис³. Балетният модернизъм руши каноните на класическия балетен спектакъл, става израз на модернистката идея за креативност, за достигане до нулевата точка на традицията, за да се съгради нещо напълно ново. И в театъра тази идея води до появата на авангардни творби още в първото десетилетие на XX век (с Евреинов, Майерхолд, с експериментите по сцените на руските арт кабареа), а в литературното поле – до футуристичните книги, албума *Звуци* (*Klänge*, 1913) на Кандински⁴. За Майерхолд *стилизацията* е средство за

² Вж. Кавалканти 2017. В жанра балата се представя аналогична ситуация като в пастурелата – благороден мъж среща красива, млада селянка и разговаря с нея. Донякъде сроден е и жанрът спор – диалог между млада жена и мъж, домогващ се до любовта ѝ.

³ Вж. Дягилев 1982: 214, 232.

⁴ Футуристичните книги, излизащи от 1910 г. насетне, разбиват линейния език, градят визуални образи, работят с иконични знаци – като в живописата на ранния авангард.

постигане на *вътрешен синтез* на епохата и на същностните ѝ тенденции без буквално подражание (имитация), т.е. средство за създаване на нов, универсален език. Модернистите в краевековието осмислят идеята за синтез различно от предходниците си – романтиците, Ницше, Вагнер с „Gesamtkunstwerk“, Бодлер, символистите. Духът на *modernité*, за който пише Бодлер в *Художник на модерния живот (Le peintre de la vie moderne, 1863)*, е свързан с идеята за уникалното, за ярък авторски почерк, с провокативното присъствие на твореца в социалното и в културното поле, както и с отхвърляне на канони – с освобождаване от декорите на Античността и бутафорните костюми на отминали исторически времена, с улавяне на изменчивия лик на ежедневието и скритата в него поезия. В началото на XX век тази тенденция се усилва. В *Пътищата на класицизма в изкуството* Бакст констатира, че се оформят школи, тръгващи от особеностите на таланта на водач или водачи с ярко изразени индивидуалности (Бакст 1909: 63). И Олга Розанова заявява: „Няма нищо по-ужасно от неизменния Лик на художника, по който приятели и стари купувачи го разпознават на изложбите – от тази проклета маска, закриваща погледа му напред [...], от тази неизменчивост, ако не е отпечатък на стихийната сила на индивидуалността“ (Розанова 1913: 22). През 1911 г. Давид Бурлюк пише, че реализмът е само разновидност на импресионизма и символизма, разбира ни от него в много широк естетически план – като закони на творческия акт, чиито корени са в произведенията на древното, на „варварското“ изкуство⁵. Интересът към изкуството на отдавна отминали културни епохи е системен и в театралните студии на Евреинов. Той счита, че най-важното нещо в театъра е неговата *условност*, „сценизм“, свързани с разбирането за *игра*. В *Апология на театралността* (1908) заявява, че е време театърът да се завърне към изконната си същност. Разбирането му за празнична театралност и за игра е в широк диапазон – от наивната детска игра до елитарната провокация към зрителя да „влезе“ в един условен игрови свят, в който обединяващото преживяване за актьори и зрители е сродно с религиозен спектакъл („религиозно действие“). Неслучайно първият сезон на „Старинный театр“ е посветен на средновековни театрални жанрове.

В началото на века се усилва и потребността да се провокира публиката, да се предизвиква културен шок. Не става дума за самоцелни епатажни творчески жестове, нито само за начин на оразличаване в собственото художествено поле, а за следствие от много процеси, сред които и важният феномен, осмислен от В. Бенямин – лишаването от аура на произведението в епохата на техническа възпроизводимост на изкуството. Творците се изправят пред нова по характер и мащаби културна индустрия. Появата на фотографията и на кинематографа също пораждат разнолики и продуктивни резултати, видими в

⁵ Статията му от 1911 г. „*Дикие*“ *России (Die „Wilden“ Rußlands)* е публикувана в първия брой на алманаха „*Синият конник*“ („*Der Blaue Reiter*“) през 1912 г.

началото на ХХ век в живописата, литературата, сценичните изкуства⁶. Ново е осмислянето на отношенията материален свят – виждане – вътрешен образ – изображение – смисъл. Идеите за форма, пространство, движение, линия, ритъм, звук, светлина и цвят интерпретират всички творци от европейския авангард. Ражда се и руският формализъм, включващ се в дебата за отношенията словесно – визуално, езиково – отвъдезиково⁷. Времето е белязано от засилена театралност и автореферентност. Тази тенденция е видима и в социалното поле, и в провокациите на футуристите, и в театъра – с идеите за „театралност“, „театрализация“, „игра“, „театрокрация“ (Евреинов), за „ретеатрализация на театъра“ (Майерхолд). По нови начини изкуството общува с публиката и решава въпросите за условно/реалистично, изящно/приложно, тотално/персонално. Появява се концепцията на Ларионов и Зданевич за „нахлуването на изкуството в живота“ (*Почему мы раскрашиваемся*, 1913), раждат се нови експериментални жанрове, новаторски визии за театъра и балета. Сред тях са и театралните проекти на Кандински – „композиции за сцена“ (*Дафнис и Хлоя, Жълтият звук*), и музикалният театър на Гнесин и Майерхолд⁸, и концепциите за театралност на Евреинов. Общото при всички тези разнородни творци и идеите им за театъра (за сцената) е *синтезът* на всички изкуства. Резултатите са в посока на рушене на клишета и на рецептивни очаквания, „говорене“ през нови езици, включително при ползване на традиционни културни кодове. Бунтарските изяви имат не само естетически, но и социален и политически аспект⁹. Всичко това предполага и новаторски подход към пасторалното, видим

⁶ Сред примерите за синтез между *живопис* и *кино* е творчеството на художника Фернан Леже, балетът *Сътворението на света* (1923) на Дариус Мийо, осъществена съвместно с Леже и Сандрар. Ричото Канудо публикува *Манифест на седемте изкуства* (1911), през 1916 г. излиза и *Манифест на футуристичната кинематография*. За кинематографизма като част от езиковите системи на авангардистичните течения вж. Чолакова 1998: 16 – 17, 145 – 149.

⁷ През 1913 г. Якобсон посещава „Бродячая собака“, запознава се с Хлебников, Кручоних, Малевич, Ларионов и Гончарова, участва в поетическите вечери на Балмонт. В спомените си споделя ярките си впечатления от *Садок судей I* и от *Ряв* на Хлебников (Якобсон 2000: 83). През 1915 г. Якобсон инициира Московския лингвистичен кръжок. По това време заедно с Кручоних посещава Малевич в Кунцево и се запознава с Матюшин. Под псевдоними публикува футуристични стихотворения в *Заумная гнига* (1915/16) и *Заумники* (1922).

⁸ В теория за „музикално четене“, разработена към 1906 г. от Михаил Гнесин, стои идеята за античната мелодекламация, за синтез между музика и поезия като тонически изкуства (вж. Мейерхолд и Гнесин 2008: 44 – 80). Сходни идеи има Вера Комисаржевска, говореща за „драма с музика“ като ново синтетично изкуство (различно от *drama per musica* на флорентинските създатели на операта). Вж. Каратыгин 1911: 142 – 170, Гуревич 1911: 171 – 195.

⁹ Борис Гройс интерпретира изкуството на авангарда през политическото поле, социалните промени в обществото; като реплика към техническия прогрес и разпа-

в проектите на трупата на Дягилев (основно в сезоните 1911 – 1913 г.), както и модерното възраждане на жанра пастурела, пример за което е постановката на Евреинов от 1907 г.

Новаторските сценични идеи на Евреинов, реализирани в „Старинный театр“, са в контекста на системните му занимания с европейския театър: статиите му за актьора и актьорската игра през средните векове и Ренесанса, за естетиката на голото тяло и сценичните му функции (1908), за монодрамата (1907 – 1909)¹⁰. Интересът на руските модернисти към елински буколически творби и към средновековната пастурела Я. А. Тугендхолд обяснява със стремежа към *синтез*, към създаване на „ансамблов спектакъл“, в който не са отделени работата на либретиста, на актьора, на музиканта и на художника; където няма просто декори, а *декоративна живопис*. Той цитира писмо на Морис Дени, в което френският художник определя явлението като специфично руско (Тугендхолд 1910: 20). В стилистично отношение новото изкуство се гради през задълбочено осмисляне на традицията – на старите руски икони, мита и фолклора¹¹, руския народен танц, балагана¹², средновековните мистерии и миракли. И балетната сцена в началото на века презентира идеите на модернистите – абстрактност, стилизация (на форми, движения на тялото в пространството), декоративизъм, примитивизъм, играта с дву/триизмерността, с цветовете, светлината. Това се реализира и през синтеза между балетен театър и балаган, клоунада¹³. На руска сцена оживява и пастурелата – ранен жанр в провансалската лирика. През 1907 г. е петербургската премиера на *Играта на Робен и Марион* на Адам дьо ла Ал. Действието ѝ се разгръща чрез песенни диалози, редуващи се с музика и танци, което дава основание и на Евреинов да подходи към нея съобразно новаторските си разбирания за театъра. Сюжетът на пастурелата е прост, финалът – щастлив. Действието се развива в село Айет. Сутринта сред полето пастирката Марион пее за любовта си към пастира Робен. Появява се рицар. Следва диалог с остроумна игра на думи

дащата се единна картина на света, като проект за нов свят и нов тип човек (Гройс 2013, Гройс 2015).

¹⁰ Вж. Евреинов 1915.

¹¹ Михаил Ларионов се възхищава от едновременно реалистичната и абстрактна живопис на иконата; Казимир Малевич пише в автобиографичните си текстове за иконата, за нейния колорит, как тя „говори“ за руската култура, за селската душа и как това го вдъхновява да създава картини в „примитивен дух“ (Малевич 2004: 28 – 29).

¹² Още О. Фрейденберг отбелязва пряката връзка между „чудо“ (θαῦμα) и „балаган“, „фокус“ (другото значение на θαῦμα е театър, куклен театър), както и между μῦθος и μίμνη (подобие, подражание). Архаическият мим не е нито сериозен, нито комически в съвременния смисъл на понятието. Това е „илюзия“ за очите, но не и истинска измама (Фрейденберг 1998: 291).

¹³ И ролевите модели на руските модернисти са свързани с клоунското, шутовското, със скандални прояви на „хулиганство“. Давид и Николай Бурлюк, А. Кручоних, И. Северянин, Вл. Маяковски са сред емблематичните примери в тази посока.

между двамата. Рицарят предлага на Марион да я вземе със себе си, но тя отказва. Втора сцена (танцът на Робен и Марион) представя обедната среща на двамата влюбени – с песни и танц сред пасторален пейзаж. След това рицарят отново настойчиво ухажва Марион. Робен се опитва да я защити, но е победен от рицаря, който насила отвежда със себе си Марион. Робен страда, утешаван от пастирите, а рицарят, повторно отблъснат от Марион, я освобождава и тя се връща при Робен. Финалната сцена е с пастирски игри и танци по повод щастливото единение на двамата влюбени.

Руският театър от началото на XX век е експериментална площадка, която неслучайно възражда след много векове на забравата творбата на Адам дьо ла Ал. Това е закономерно отражение на духа на времето, белязано от неомитологизма, интереса към средновековни театрални форми, от концепцията за „ретеатрализиране на театъра“ и „театрализация на живота“¹⁴, от търсене на нов диалог между времена, култури и национални традиции, на синтез между различни изкуства. Такива експерименти след това се правят и по сцените на арт кабаретата „Летучая мыш“¹⁵ в Москва, на петербургските „Бродячая собака“¹⁶, „Привал комедиантов“, „Троицкий театр миниатюр“, ръководен през 1911 – 1917 г. от А. Фокин (брат на М. Фокин)¹⁷.

Още през първата седмица след откриването на „Старинен театър“ е поставена пастурелата на Адам дьо ла Ал, преведена специално за този спектакъл от Бенедикт¹⁸. Театралният проект на Евреинов е свързан със *симплификацията*, а какъв по-удачен избор за това от пастурелата. Обръщането към тази средновековна музикално-поетични жанрова форма става средство за обновяване на театралния език, възможност за постигане на новаторски синтез между музика – живопис – театър, между фикционално и реално, поетическо и театрално-маскарадно, минало и съвремие. И името на театъра отразява тази

¹⁴ *Театрализация жизни* е есе на Евреинов, публикувано в сб. *Театр как таковой (Театърът като такъв, 1912)*. Вж. Евреинов 2002: 31 и сл.

¹⁵ Експериментите в „Летучая мыш“ са в посока към минимализация на драматургичния текст, т.нар. „експресс-драма“.

¹⁶ През 1912 – 1915 г. музикален ръководител в кабарето е Артур Лурие, представител на музикалния авангард. За творбите му е характерно и ползването на необичайна нотация – безтактова, пример за което е *Формы в воздухе (Форми във въздуха, 1915)*, а музикалните му образи са сводими с живописиста на Пикасо, на когото е посветена тази творба.

¹⁷ Програмата на „Театр миниатюр“ е „Юмор. Сатира. Музика. Краски“ („Хумор. Сатира. Музика. Цветове“). Сцената му е и място за лекции и диспути за съвременното изкуство. През 1912 – 1914 г. доклади изнасят Маяковски (*О новейшей поэзии*), Бурлюк (*Искусство новаторов и академическое искусство XIX и XX в., Изобразительные элементы российской фонетики*), Малевич (*О Бубновом валете и Ослином хвосте*), Кручоних (*Разоблачение нового искусства*).

¹⁸ Бенедикт – псевдоним на Николай Н. Вентцел (1855 – 1920), поет, преводач, драматург.

идея – да се възродят „стари“ синтетични музикално-сценични творби, да се играе на театър и също така игрово да се „влиза“ в различни епохи от актьорите, художниците, музикантите и от публиката. В *Игра о Робене и Марион* това се постига и с режисьорското решение на Евреинов, и със сценографията на Добужински, и с музикалната оркестрация на Сац¹⁹. Вниманието е фокусирано върху *ритъма* (на музиката, на актьорската игра, на представлението), *орнаментата*, *микродетайла* (жеста), новите възможности на *маската*, на *сценичния декор*. Новаторствата са и в посока на игра с пространството: сцена – зрителна зала, актьори – публика, видимо – невидимо (скрито зад сцената). Постановката онагледява идеята за детска игра, за „наивната“ сценичност на средновековния театър. Отварят се нови смислови полета и за интерпретирането на *persona*, *пръбсълв* (лице, маска). Още руските символисти активизират употребата на Аристотеловото определение за актьора като Дионисов занаятчия, наричан от тях и „лицедей“. През пастурелата на Адам дьо ла Ал се извежда новаторски двуединството на Средновековие и модерност, „соборност“ и „индивидуалност“, възвишено и бутафорно, слово и невербални сценични средства. Експериментите са в посоката, която се извежда по-късно и в *Петрушка* и *Пулчинела* на Стравински, в *Парад* на Сати.

В спектакъла на Евреинов актьорите играят като марионетки, всичко е подчертано условно, стилизирано. Средновековната атмосфера е подсказана от пестелив декор, изобразяващ дворец (от картон), пред който министрели изпълняват пастурелата на Адам дьо ла Ал. На сцената има бутафорни животни – три агнета и кон (конят е с колелца, като детска играчка), както и бутафорни старинни музикални инструменти (виола да гамба, органиструм, псалтерион), които статисти обиграват, имитират, че свирят, докато музикантите са скрити от очите на публиката и са дирижирани от Сац. Ритмиката на произнасяното слово следва музиката и сценичните движения. Евреинов пише на Дризен, че публиката е достатъчно подготвена, за да възприема подобни условности и творби от XIII век и да се наслаждава на модерната им интерпретация. Постановката е готвена ерудитски – с подробно проучване на живописата и музикалната култура на Средновековието, осъществени от Сакети²⁰ и Добужински, а част от репетициите са посветени на принципите на актьорска игра в средновековния театър, за които Евреинов по това време пише и статии.

В първите представления на „Старинен театър“ е видима авангардната стратегия на творците с ясно изведения принцип на условното, игровото, как-

¹⁹ Илья А. Сац (1875 – 1912) – композитор, диригент. Мстислав В. Добужинский (1875 – 1957) – член на „Мир искусства“, художник, художествен критик, мемоарист. Описанието на представлението на Евреинов е по Старк 1922: 22 – 28 и Дризен 1916. В статията *Старинный театр* (1916) Николай В. Дризен (театрален историк и съосновател на „Старинный театр“) определя постановката като най-добрата театрална работа на Евреинов.

²⁰ Ливерий Сакетти (1852 – 1916) е музикател теоретик, критик, преподавател в Петербургската консерватория.

то и с естетическата дистанция спрямо оригинала. Спектаклите са фокусирани върху отношенията игра, действие – наблюдение, сцена – зрителна зала, актьори – публика. Показва се и подготовката за спектакъла, на сцената има и публика, пред която се играе пиесата, и разпоредител, който призовава тя да заеме местата си и да се подготви за представлението. И в литургичната драма *Тримата вълхви*, поставена от Евреинов по същото време (в първия сезон, декември 1907 г.), е въведена публика, която гледа представлението – първоначално тя дреме, после се събужда и дискутира темите, вълнуващи средновековния човек, провокирани от драмата. И в сценичната интерпретация на пастурелата *Играта на Робен и Марион* е използван принципът „театър в театъра“²¹ – има зрители, създаващи атмосферата на представление в средновековна дворцова зала; разпоредител, приканващ публиката да види и да чуе пастурелата. После се строят декорите – картонен дом, бутафорни животни (стадото на Робен и Марион) и дърво, обозначаващо полето, където протича срещата на Марион с рицаря. Статисти със свещи осветяват сцената, която трябва да се възприема от зрителя като пролетна буколическа поляна. Пиесата следва сюжета на Адам дьо ла Ал и завършва с весел пастирски празник – с песни и танци (актьорите изпълняват провансалския танц фарандола).

В това десетилетие в Русия модерната театрална култура се създава в десетки арт кабарета („театри миниатюр“²²). Аналогична е културната ситуация във Франция от времето на Бел епок. Взаимодействията са и контактологични, и плод на активна критическа рецепция. Статиите на А. Кугел в списание „Театър и изкуство“ след 1905 г. запознават руската публика с кабаретната култура на Франция и Германия, с „артистичните ателиета“, където авторът е и изпълнител на проектите си. Сцените на френските кабарета с многото експериментални жанрови форми, които създават, са импулс и за руските авангардни търсения. Това са локуси на творческа свобода, а посланията са отправяни към разнородна и в социално отношение аудитория, доминирана от арт бохемата. Тези сцени са и за провокативни ерудитски експерименти и естетически манифести, и за социални и политически послания, и за развлечения, т.е. пространства, свързани и с новата културна индустрия. Стратегията за развлекателност

²¹ Оголването на театралната условност, похватът „театър в театъра“, познат още от Шекспир, руските модернисти ползват в Балаганчик (1906) на А. Блок. Н. Сапунов поставя на сцената малък театър със завеса, суфльорска кабинка и видими за зрителя сценични машини. Фигурите на мистиците от I. действие са от картон, с изрязано за лицата място, от което се показват актьорите, а декорите в кулминационния момент се издигат над сцената и я оставят празна.

²² Терминът се налага в голяма степен със статиите на А. Кугел. За този тип театър той пише: „Изработва се особен похват, особен начин за концентрация на материала, особена ескизност и в същото време особена точност на словото и икономия на средствата“ (Кугел, А. Театралные заметки. // *Театр и искусство*, 1908, № 50, с. 893. Цит. по Букс 2018).

в руските проекти на модернистите се осмисля и през новото естетическо значение на *смеха*. „Полутонът в смеха, ето в какво е разликата между културния и некултурния „весел“ театър“ – пише Кугел²³. С руските карабетни сцени от това време са свързани много поети и писатели – Сологуб, Блок, Кузмин, Брюсов, Садовски, Ходасевич и др.

Руската театрална сцена неслучайно дири свои нови посоки за развитие и чрез средновековни пасторални творби. Пасторалното стои в основата на театралните и музикално-сценичните новаторства от проторенесанса и от Ренесанса насетне, когато се появяват и нови жанрове – пасторални комедии, драматически пасторали, пасторални трагикомедии. И генезисът на операта е свързан с пасторални творби (Пери, Качини, Монтеверди). През пасторалния код и в руската култура от Сребърния век се артикулират идеите на творци от различни изкуства, направления и стилове – Мережковски, Кузмин, Евреинов, Сомов, трупата на Дягилев. Затова не е случайно, че и сезонът 1912 – 1913 г. на Ballets russes в Париж е белязан от ярки новаторства, свързани със *Следобедът на един фавн* на Дебюси, *Дафнис и Хлоя* на Равел, *Игри* на Дебюси.

Интересът към пастурелата на Адам дьо ла Ал „започва“ с модерната постановка на Евреинов през 1907 г. и не заглъхва през целия ХХ в. В новия културен контекст – през последните десетилетия на ХХ век и в наши дни, системният интерес към музикално-поетическата култура на Средновековието е неоспорим, но посоката на интерпретациите е напълно различна – свързана е с прецизно реставриране, с максимално близко до оригинала изпълнение. Пример за това е италианският ансамбъл за старинна музика Micrologus, представящ пастурелата на Адам дьо ла Ал на много европейски фестивали и издал албум с тази творба през през 2004 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бакст 1909: Бакст, Л. Пути классицизма в искусстве. – В: *Аполлон*, № 2, 63 – 79; № 3, 46 – 61. // **Bakst 1909:** Bakst, L. Puti klassitsizma v iskusstve. – In: *Apollon*, № 2, 63 – 79; № 3, 46 – 61.

Букс 2018: *Кабаретные пьесы Серебряного века*. Сб., сост. Н. Букс при уч. И. Лошилова. Москва: ОГИ. // **Buks 2018:** *Kabaretnyye p'yesy Serebryanogo veka*. Sb., sost. N. Buks pri uch. I. Loshchilova. Moskva: OGI.

Гройс 2013: Гройс, Б. Войти в поток. – В: *Художественный журнал*, № 92, 28 – 37. // **Groys 2013:** Groys, B. Voyti v potok. – In: *Hudozhestvennyy zhurnal*, № 92, 28 – 37.

Гройс 2015: Гройс, Б. *О новом. Опыт экономики культуры*. Москва: Ад Маргинем. // **Groys 2015:** Groys, B. *O novom. Opyt ekonomiki kul'tury*. Moskva: Ad Marginem.

Гуревич 1911: Гуревич, Л. Я. На путях обновления театра. – В: *Алконост: [альманах]*. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. СПб., 171 – 195. //

²³ Кугель, А. Театральные заметки. // *Театр и искусство*, 1910, № 10, с. 221. Цит. по Букс 2018.

Gurevich 1911: Gurevich, L. Ya. Na putyah obnovleniya teatra. – In: *Alkonost*: [al'manah]. Kn. 1: Pamyati Very Fedorovny Komissarzhevskoy. SPb., 171 – 195.

Дризен 1916: Дризен, Н. В. Старинный театр. – В: *Столица и усадьба*, № 71, 8 – 12. // **Drizen 1916:** Drizen, N. V. Starinnyu teatr. – In: *Stolitsa i usad'ba*, № 71, 8 – 12.

Дягилев 1982: Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Т. 1. Москва: Изобразительное искусство. // **Dyagilev 1982:** Sergey Dyagilev i russkoye iskusstvo. Stat'i, otkrytyye pis'ma, interv'yui. Perepiska. Sovremenniki o Dyagileve. Т. 1. Moskva: Izobrazitel'noye iskusstvo.

Евреинов 1915: Евреинов, Н. *Pro scena sua. Rezhissura. Лицедей. Последние проблемы театра*. Пг., 1915. // **Evreinov 1915:** Evreinov, N. *Pro scena sua. Rezhissura. Litsedei. Posledniye problemy teatra*. Pg., 1915.

Евреинов 2002: Евреинов, Н. *Демон театральности*. М., СПб.: Летний сад. // **Evreinov 2002:** Evreinov, N. *Demon teatral'nosti*. М., SPb.: Letniy sad.

Зюмтор 2003: Зюмтор, П. *Опыт построения средневековой поэтики*. Санкт-Петербург: Алетейя. // **Zyumtor 2003:** Zyumtor, P. *Opyt postroyeniya sovremennoy poetiki*. Sankt-Peterburg: Aleteyua.

Кавальканти 2017: Стихотворения Гвидо Кавальканти и других итальянских поэтов XIII – XIV вв. Сб., билингва, перев. Шломо Крол. Киев: Laurus. // **Kaval'kanti 2017:** Stikhotvoreniya Gvido Kaval'kanti i drugih ital'yanskiy poetov XIII – XIV vv. Sb., perev. Shlomo Krol. Kiyev: Laurus.

Каратыгин 1911: Каратыгин В. Драма и музыка. – В: *Алконост*: [альманах]. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. Санкт-Петербург: Передвижной Театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 142 – 170. // **Karatygin 1911:** Karatygin V. Drama i muzyka. – In: *Alkonost*: [al'manakh]. Kn. 1: Pamyati Very Fedorovny Komissarzhevskoy. Sankt-Peterburg: Peredvizhnoy Teatr P. P. Gaydeburova i N. F. Skarskoy, 142 – 170.

Малевич 2004: Малевич, К. Главы из автобиографии художника. – В: *Малевич о себе. Современники о Малевиче*. Т. 1. Москва: РА. // **Malevich 2004:** Malevich, K. Glavy iz avtobiografii khudozhnika. – In: *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche*. Т. 1. Moskva: RA.

Мейерхольд и Гнесин 2008: Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. *Собрание документов*. Москва: ГИТИС. // **Meuyerhol'd i Gnesin 2008:** Vs. Meuyerhol'd i Mikh. Gnesin. *Sobranie dokumentov*. Moskva: GITIS.

Розанова 1913: Розанова, О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания. – В: *Союз молодежи*, СПб., № 3, 14 – 22. // **Rozanova 1913:** Rozanova, O. Osnovy Novogo Tvorchestva i prichiny yego neponimaniya. – In: *Soyuz molodezhi*, SPb., № 3, 14 – 22.

Старк 1922: Старк, Э. А. *Старинный театр*. Петроград: Третья стража. // **Stark 1922:** Stark, E. A. *Starinnyu teatr*. Petrograd: Tret'ya strazha.

Тугендхольд 1910: Тугендхольд, Я. Русские сезоны в Париже. – В: *Аполлон*, № 10, 5 – 23. // **Tugendkhol'd 1910:** Tugendkhol'd, Ya. Russkie sezony v Parizhe. – In: *Apollon*, № 10, 5 – 23.

Фрейденберг 1998: Фрейденберг, О. *Миф и литература древности*. Москва: Восточная литература РАН. // **Freydenberg 1998:** Freydenberg, O. *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Vostochnaya literatura RAN.

Чолакова 1998: Чолакова, Ж. *Лицата на човека*. Пловдив: Дом за литература и книга. // **Cholakova 1998:** Cholakova, Zh. *Litsata na choveka*. Plovdiv: Dom za literatura i kniga.

Якобсон 2000: Якобсон, Р. Из воспоминаний. – В: *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998)*. Москва: Языки русской культуры, 83 – 89. // **Yakobson 2000:** Yakobson, R. Iz vospominaniy. – In: *Mir Velimira Khlebnikova: Stat'i. Issledovaniya (1911 – 1998)*. Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 83 – 89.