

УДК 821.161.1-2

Е. С. Шевченко\*

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ДРАМА НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА**

В настоящей статье драматические сочинения Н. Евреинова «Красивый деспот», «Четвертая стена», «В кулисах души» и трилогия «Двойной театр» рассматриваются как интерпретация его театральной теории. Исследуется экспериментальный характер этих пьес, а также художественное выражение в них категории театральности и иных важнейших понятий театральной теории Н. Евреинова.

**Ключевые слова:** драматургия Евреинова, «преображение», «театрокрация», «театрализация жизни», интеллектуальная драма.

Николай Евреинов разработал категорию театральности, утвердил ее научный статус, сформулировал родственные ей понятия, такие как «преображение», «театрализация», «преэстетизм театральности», «театрокрация» и некоторые другие [1]. Он реабилитировал этот термин и в качестве положительного начала ввел в дискурс современной ему, насквозь театральной эпохи [2]. Именно с Евреинова берет начало философия театра, понятая им как философия жизни. Драматургию Евреинова целесообразно рассматривать в контексте его театральных изысканий. Многие его пьесы связаны с театральной теорией и приближаются к жанру интеллектуальной драмы. В них персонажи становятся своего рода «проводниками» авторских идей, сформулированных в теоретических работах, и «разыгрывают» эти идеи на сцене. В каком-то смысле драматургия Евреинова позволяет проследить становление его театральной теории, а также эволюцию представлений о театральности [3].

На самом раннем этапе, во времена создания пьесы «Красивый деспот» (1905) и статьи «Апология театральности» (1908), имеющих программный характер, Н. Евреинов, следуя философскому эстетизму Ф. Ницше, понимает театральность как собственно эстетический феномен. Исповедуя принцип идеальной театральности, в качестве нового направления театрального искусства он выдвигает сценический реализм и противопоставляет его «чистому реализму», с одной стороны, и «чистому символизму» – с другой. Оба последних, с точки зрения Евреинова, не имеют отношения к театру: первый сосредоточен на миметических способностях и стремится к повторению жизни, второй занят внутренним содержанием и в силу своей природы недостаточно зрелищен. В отличие от них, сценический реализм интересуется продуцирование собственно театральных ценностей, заключенных в самой форме этого искусства. Маску, котурны, апофеоз и тому подобную «всякую всячину» Евреинов рассматривает в качестве театральной гарантии.

Объявив войну любым формам жизнеподобия в своих теоретических работах [4], Евреинов продолжает ее в драматических сочинениях, которые можно обозначить как метатеатральные. Он конструирует две модели театрального мира: герметичную ко-

---

\* © Шевченко Е.С., 2015

Шевченко Екатерина Сергеевна (slash99@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы, Самарский государственный университет, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

робку в духе К. Станиславского в пародийной пьесе «Четвертая стена» и открытую со стороны зрителя сцену в виде антропоморфного тела в монодраме «В кулисах души». Зоной разворачивания конфликта в обеих пьесах становится пространственно реализованное понятие «четвертой стены». В пародийной «Четвертой стене» принцип герметичности театрального мира доводится до абсурда: не довольствуясь метафорой, помощник режиссера возводит настоящую стену между сценой и зрительным залом, лишая публику возможности видеть представление и делая невозможной театральную коммуникацию. Монодрама «В кулисах души» строится на игре «анатомией тела» и «анатомией театра», на сращении театра и тела. В ней отделенное от других и разросшееся до невероятных размеров тело экспонируется, становится зрелищем, заполняет и исчерпывает собою театральное пространство. Монодраматическое действие разворачивается в «декорациях» тела, точнее того «места», где согласно нашим представлениям находится «душа», соотнесенная с «кулисами», — внутри грудной клетки, между «портъерами легких» и «гигантским сердцем». Н. Евреинов театрализует понятия модной в те годы теории психофизиологии В. Вундта, Т.-А. Рибо и З. Фрейда и вместо героя-протагониста выводит на сцену три его «я»: рациональное, эмоциональное и подсознательное. Действие занимает всего полминуты, которые драматургом растягиваются, позволяя во всех подробностях развернуть катастрофическое зрелище предсмертной агонии и смерти. Автор погружает зрителя в глубины подсознания, делая границу между «я» и «другой» проницаемой, а искомый момент преобразования «меня» в «другого» насыщает мистериальными смыслами, но смыслами глубоко индивидуализированными, исключительно «для себя» [5].

По сравнению с предшествующей театральной традицией и некоторыми театральными школами начала XX века, в экспериментальном театре Евреинова меняется характер взаимодействия между сценой и зрителем. Он отвергает принцип «четвертой стены», доводя его до абсурда в одноименной пародии. Будучи сам в известном смысле фигурой протеистической (отсюда излюбленная маска вездесущего Арлекина), Евреинов отстаивает идею протеизма в искусстве и в жизни, осваивая при этом пороговые зоны, — и «четвертая стена», возведенная сторонниками миметического театра, одна из них. В монодраме «В кулисах души» он совершает манипуляции, подобные манипуляциям хирурга, и вскрывает границу тела-театра, а образовавшуюся «зияющую рану» («зияющую рампу») делает местом символической встречи зрелища (экспонированных множественных «Я» героя-протагониста) и зрителя. Эта зона сохраняет присущую ей пограничную семантику, и на ее территории разворачиваются все основные коллизии театра Евреинова.

Рассматривая в «Театре как таковом» (1912) феномен театрализации жизни, Евреинов пытается объяснить его через трансформацию как отличительное свойство театра [4]. С его точки зрения, любая трансформация (метаморфоза, перевоплощение, преобразование) представляет собой не завершенное и сплошь оформленное явление, но своего рода дрящущую изменчивость. А поскольку трансформация имманентна самой жизни, то и театральность имманентна ей. Ценность трансформации заключается не только в ее результате (факте преобразования), но и в процессуальности. Театральность неизбежна: за одним преобразованием выстраиваются последующие преобразования, и так до бесконечности. Евреинов рассматривает театральность как предтечу искусства в истории культуры, считая, что она сродни жизни и старше любого из искусств. Таким образом, театральность переводится им из сферы собственно эстетической в преэстетическую, а затем в сферу биологическую, природную, в разряд инстинктов («жизни тела»). Он объявляет театральность врожденным свойством, присущим не только человеку, но и всему живому.

Евреинов далек от идеи соборности, на поиски которой в начале XX века устремились многие, в первую очередь «соловьевцы» во главе с Вяч. Ивановым. Театр Евреинова — индивидуалистический, «театр для себя» [6]. В театрализации жизни для него важен момент субъективности. Касаясь вопроса о механизмах театрализации, он описывает игру человека с объектом преобразования, то есть с жизнью, до этого момента необходимой человеку, но чужой и чуждой ему, в близкую и понятную «свою» жизнь. Преобразование собственной жизни в желанную игрушку позволяет человеку почувствовать себя ее хозяином, а не рабом. В контексте приводимой Евреиновым аргументации высказывание «человек есть животное театральное» выглядит вполне убедительным и не столь эпатажным, каким могло бы показаться вне этого контекста, тем более что и само оно является не чем иным, как игрой с «чужим», — переиначенным высказыванием Аристотеля «человек есть животное общественное». Евреинов мастерски преобразует «чужое» в «свое» — «общественное» в «театральное», весьма к месту вспоминая, что у греков театр «рано становится государственным учреждением» и что римляне уже прямо формулируют смысл жизни в словах “*panem et circenses!*” («хлеба и зрелищ!»).

Мысли о тождественности театра и жизни получают развитие в драматической трилогии Евреинова «Двойной театр», создававшейся несколько позже его основных теоретических трудов, в 1920-е годы, сначала в условиях Советской России, а затем — эмиграции. Идейный смысл «Двойного театра» заключен для автора в театральности самой жизни, представленной с различных точек зрения: с «религиозно-философской» — в «Самом главном», с «политико-социальной» — в «Корабле праведных» и с «житейско-философской» — в «Театре вечной войны» [7, с. 292].

Пьесы «Двойного театра» представляют собою разыгрывание театральной теории в лицах. Автор доверяет персонажам свои излюбленные мысли, самим фактом повторения возводя их в ранг едва ли не последних истин. Однако нельзя не заметить, что каждая из них освещена иронией и игрой. Так, идея преобразования воплощается в сценах водевильного переодевания и маскарада. В «Самом главном» идейно близкий автору герой, во многом автопародийный [7, с. 299], предстает в разных обликах: старухи-гадалки, обладающей даром предсказания и гипноза; театрального антрепренера и по совместительству режиссера и драматурга доктора Фреголи; представителя граммофонной фабрики Шмита; таинственного монаха; Арлекина-Христа и, наконец, Параклета — помощника, советника и утешителя. В пьесе «Корабль праведных» ситуация «двойного театра» раскрывается почти под занавес: игравшие роли в жизненном эксперименте маэстро Исаяи и Анны Рэвинг персонажи неожиданно для себя узнают, что на самом деле Профессор является корреспондентом журнала “*The Nature*”. Он, как и его спутники — социолог, изучающий основы анархической общины, психиатр, интересующийся феноменом массового помешательства и драматург, собирающий материалы для новой социальной комедии, — играли собственную пьесу в ходе социального эксперимента, предпринятого странниками «Анахорета». Внедрение театра в жизнь и безудержное лицедейство на ее территории можно наблюдать и в «Театре вечной войны». Эта пьеса, как и «Самое главное», отмечена присутствием героя-резонера — Духовного проповедника, которому автор доверяет объяснить название произведения другим персонажам и зрителю: «Театр вечной войны» — это сама жизнь, где единственным спасением становится лицедейство. Как и образ Параклета в «Самом главном», образ Духовного проповедника содержит пародийные элементы. Пострадавший в аварии, он «преображен» хирургией и является живой рекламой «хирургического маскарада». Театрализация, маскарадность [8] распространяются Евреиновым на все сферы жизни, поскольку способны заменить человеку счастье

или, по крайней мере, стать его подобием, иллюзией. Серия разоблачений не отменяет, а, напротив, усиливает эффект маскарадности. Духовный проповедник считает Ложь спасительной, благостной для человека. В его страстном монологе, произнесенном на вечере «обнаженной правды» и обращенном ко всем присутствующим, содержатся цитаты из теоретических работ Евреинова «Театр как таковой» и «Театр для себя». Мысль о спасительном лицедействе находит отражение и в сюжете пьес «Самое главное» и «Театр вечной войны», где абсолютная естественность на поверку оказывается театральной игрой, костюмированным представлением, маскарадом. Так, в финале заключительной части трилогии выясняется, что Учитель музыки, представлявшийся стесненным в средствах, наивным молодым человеком, на самом деле профессиональный киноактер и сын известного банкира. Однако за «обманом обманщиков» и разоблачениями у Евреинова следует не «наказание» (как того можно было бы ожидать в театре реалистическом), а новая игра — «спасительное лицедейство». Ведь только они, согласно его концепции, способны наградить человека — изменить к лучшему через преображение.

Помимо эстетического эффекта, театр несет в себе еще и терапевтический — дарует человеку исцеление. Неслучайно в «Самом главном» близкий автору герой Параклет называет актеров, нанятых им для жизненного спектакля, «актерами милосердия».

Как и в своих театроведческих работах, в драматических сочинениях Евреинов сближает театр и гипноз, театр и религию. Однако понимание театра как религиозной деятельности не исключает возможности словесной эквилибристики на манер «кривозеркальной», основанной на передергивании слов и понятий, обращении «высокого» в «низкую», материальную сферу («идеал» — «одеял»; «Бога вы не боитесь, Аристарх Петрович» — «А вы — лишние расходы»; «По роли вам не полагается давать волю рукам» — «А вас когда-нибудь пороли, родная?» и др. [7, с. 45, с. 50, с. 53]).

Подводя итоги, отметим иллюстративный характер рассматриваемых пьес, звучащих как своего рода отголоски театральной теории Евреинова; в них драматург создает особый тип интеллектуального героя, выразителя авторских идей, что позволяет трактовать их как особый тип интеллектуальной драмы.

### Библиографический список

1. Евреинов Н.Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 536 с.
2. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х — 1930-х годов. Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2010. 484 с.
3. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 2007. 19 с.
4. Евреинов Н.Н. Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни. СПб., 1912. 118 с.
5. Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1909. 31 с.
6. Евреинов Н.Н. Театр для себя: в 3 ч. Пг., 1915—1917. Ч. 1—3.
7. Евреинов Н.Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны. М.: Совпадение, 2007. 303 с.
8. Гринштейн А.Л. Маскарадность и французская литература XX века: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999. 379 с.

### References

1. Evreinov N.N. Demon of theatricism. M.—SPb., Letnii sad, 2002, 536 p. [in Russian].
2. Shevchenko E.S. Aesthetics of buffoonery in the Russian drama of the 1900-ies—1930-ies. Samara, Izd-vo SNTs RAN, 2010, 484 p. [in Russian].

3. Dzhurova T.S. *Kontseptsiiia teatral'nosti v tvorchestve N.N. Evreinova: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia* [Theatricalism conception in the creative works by N.N. Evreinov: Extended abstract of PhD in Art history thesis]. SPb., SPbGATI, 2007, 19 p. [in Russian].
4. Evreinov N.N. Theatre as such: validating theatricalism as a positive source of theatrical art and life. SPb., 1912, 118 p. [in Russian].
5. Evreinov N.N. Introduction to monodrama. SPb., Izd-vo N.I. Butkovskoi, 1909, 31 p. [in Russian].
6. Evreinov N.N. Theatre for itself: in 3 parts. Petrograd, 1915–1917, Parts 1–3 [in Russian].
7. Evreinov N.N. Double theatre: the most important thing. Ship of the righteous. Eternal war theatre. M., Sovpadenie, 2007, 303 p. [in Russian].
8. Grinshtein A.L. *Maskaradnost' i frantsuzskaia literatura KhKh veka: dis. ... doktora filologicheskikh nauk* [Masqueradeness and the French literature of the XXth Century: Doctor's of Philological Sciences thesis]. M., 1999, 379 p. [in Russian].

*E.S. Shevchenko\**

#### INTELLECTUAL DRAMA BY NIKOLAY EVREINOV

The present paper analyzes the dramas «Beautiful Autocrat», «The Fourth Wall», «The Side Scenes of Soul» and the trilogy «The Double Theatre» by Nikolay Evreinov as interpretation of his theatre theory. The author studies the experimental character of the plays as well as the artistic expression of theatricalism category and other significant concepts of the theatre theory by Nikolay Evreinov.

**Key words:** drama by Nikolay Evreinov, «transformation», «theatreocracy», «theatricalization of life», intellectual drama.

Статья поступила в редакцию 10/VI/2015.  
The article received 10/VI/2015.

---

\* *Shevchenko Ekaterina Sergeevna* (slash99@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature, Samara State University, 1, Acad. Pavlov Street, Samara, 443011, Russian Federation.