

УДК 821.161.1-2

Е. С. Шевченко*

ТЕАТРАЛЬНАЯ АКСИОЛОГИЯ НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА

В статье рассматриваются ценностные аспекты категории театральности Н. Евреинова. Прослеживается эволюция понятия о театральности в его теоретических построениях и режиссерской практике, а также смена аксиологической доминанты театральности с «эстетизма» на «преэстетизм». Отмечаются высокие прогностические способности Евреинова, обеспечившие значимость его театральной теории в различных сферах современной жизни, включая театральные практики за пределами театра.

Ключевые слова: Николай Евреинов, театральность, игра, зрелищность, преображение, театральная коммуникация.

Николай Евреинов был вовлечен в дискуссию о театре, развернувшуюся в России в первые два десятилетия XX века, однако при этом его взгляды отличались оригинальностью.

Театральная теория Н. Евреинова основывается на его активной режиссерской деятельности. Одной из ранних экспериментальных площадок Евреинова стал «Старинный театр», на сцене которого ему удалось реконструировать средневековые пьесы, в которых его как теоретика театра интересовала «милая театральность» [1, с. 74], искупавшая все их недостатки. Любопытно, что в экспериментальных постановках «Старинного театра» Н. Евреинов опирался на практику непрофессиональных театральных коллективов, в первую очередь на солдатские и детские спектакли, где театральность присутствует в нетронутom, первозданном виде. Реконструкция театральной архаики помогала вернуть в новый театр столь необходимые ему *зрелищность* и *игру* в их исконном значении.

Эпоха модерна, в которую начиналась творческая деятельность Евреинова, способствовала пониманию театральности через *эстетизм*. И в ранней работе «Апология театральности» (1908) Евреинов понимает театральность как категорию эстетическую. Весь мир предстает у него как территория *игры*. Центральная фигура театральной аксиологии Евреинова — «человек играющий», которого он рассмотрит во всех подробностях за два с лишним десятилетия до Йохана Хёйзинги [2]. Таков герой его ранней пьесы «Красивый деспот» (1905). События разворачиваются в начале 1900-х годов, в загородной усадьбе, куда погостить к своему товарищу приезжает некий господин и обнаруживает, что здесь царят порядки столетней давности. Хозяин поместья превратился в крепостника, окруженного преданной ему «челядью», — старым камердинером и дворовой девкой Грушей, в прошлом — феминисткой баронессой Нордман. Гость потрясен и не может найти происходящему объяснения, ведь совсем недавно оба они были членами социал-демократического кружка, исповедовали про-

* © Шевченко Е.С., 2017

Шевченко Екатерина Сергеевна (slash99@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.

грессивные взгляды, а теперь его товарищ посвящает свой досуг «барским» занятиям: псовой охоте, домашнему театру и сочинению трактата «Рабство и его положительные стороны». Выясняется, что «сценарием» этого «театра жизни» послужили найденные героем дневники прадеда, которые он постоянно перечитывает. Автор заставляет своего героя прибегнуть к типично «модернистскому» приему: жизнь в усадьбе устроена по законам текста. «Меня очаровала его барская жизнь, красивая, веселая, понимаешь – очаровала! И повторить ее, хотя бы приблизительно, стало моей заветною мечтой» [3, с. 47] – так герой объясняет свой выбор приятелю. И это выбор не только героя, но и автора пьесы: разыгранная «деспотом» и его «челядью» в виде театрального представления, насквозь «искусственная» жизнь является, по Евреинову, подлинной жизнью, в отличие от того жалкого существования, которое они владели прежде и от которого «устали». О бывшей баронессе герой говорит, что «она чахла в атмосфере равноправия» [3, с. 49], и рабство для нее становится, как это ни парадоксально, свободным выбором. «Красивый деспот» звучит как призыв к отказу от банального жизненного выбора в пользу творческого жизнестроения и театрализации жизни. Театральность мыслится Евреиновым как категория **эстетическая**, при этом между искусством и жизнью не существует никаких барьеров.

Начиная со второй половины 1900-х годов Н. Евреинов проводит идею эстетизации жизни в духе О. Уайльда как в своих сочинениях («Красивый деспот», «Апология театральности»), так и в театральных постановках, среди которых в первую очередь стоит назвать «Франческу да Римини» Г. Д'Аннунцио, запрещенную к показу «Саломею» О. Уайльда, «Ваньку Ключника и пажа Жеана» Ф. Сологуба. Последняя из приведенных пьес построена в виде двойных картин, изображающих «грубую» и «утонченную» («русскую» и «французскую») версию Средневековья.

Уже в «Апологии театральности» Н. Евреинов связывает понятие о театральности с **идеей преображения**. Следуя за О. Уайльдом, Н. Евреинов размыкает границы между искусством и действительностью и предпринимает попытку эстетизации последней, что в его случае означает непременно ее театрализацию («Театр для себя», 1912) [4].

Границы категории театральности расширяются по мере того, как она вбирает в себя все новые и новые сферы; наконец, становится поистине безграничной после признания за ней «**преэстетического**» происхождения. И если в книге «Театр как таковой» в трактовке театральности наблюдается борение эстетического и «преэстетического», то в следующей книге «Театр для себя» (1914, опубл. в 1915–1917) это последнее побеждает. И здесь можно обнаружить переключку с более поздними высказываниями Й. Хейзинги о том, что игра старше культуры, ей предшествует и ее творит [2]. Склонность большинства биологических видов к украшательству Евреинов рассматривает как склонность к театральности, противопоставляя при этом театральность практицизму и прагматизму. Театральность переводится им из сферы собственно эстетической в «преэстетическую», а затем в сферу биологическую, природную, в разряд инстинктов и объявляется врожденным свойством, присущим не только человеку, но и всему живому.

Театральный инстинкт проявляется во все поры человеческой жизни, особенно в детстве. Игра становится для ребенка «театром для себя», где он творит собственную подлинную жизнь, ритм которой отличен от ритма обыденности. Апофеоз детской игры для Н.Н. Евреинова – «театр жизни» маленькой девочки Верочки, без декораций, без театрального реквизита и с «актерами» в виде пальчиков, за которым он наблюдает с восторгом и умилением и остроумно называет его «театром пяти пальчиков» («Театр для себя»). Человеческое тело как метафору театра Евреинов использует в монодраме «В кулисах души». **Телесность** и **театральность** выступают у него как родственные понятия. Н. Евреинов театрализует понятия модной в те годы теории

психофизиологии В. Вундта, Т.А. Рибо и З. Фрейда, погружая зрителя в глубины подсознания и насыщая искомый момент преобразования «меня» в «другого» мистериальными смыслами. Он предлагает зрителю своего рода мистерию «для себя».

Евреинов активно занимался вопросом **театральной коммуникации**. Для него неприемлемы закрытость, герметичность как таковые, и потому он отвергает принцип «четвертой стены», доводя его до абсурда в одноименной пародии, где помощник режиссера возводит настоящую стену между сценой и зрительным залом, обесмысливая театральное представление и делая театральную коммуникацию невозможной. Нужно вовлечь зрителя в поле игры, которую сегодня мы называем интерактивной: «внешний» для него спектакль непременно должен стать «спектаклем внутренним», его преобразующим, — так зритель, во всех предшествующих эстетиках воздействия пассивный, у Евреинова превращается в «иллюзорно действующего». Интересную попытку в этом смысле представляет один из ранних его режиссерских экспериментов — «Поклонение волхвов» (1907) в Старинном театре, где, помимо актерской игры, Евреинов посчитал необходимым реконструировать и поведение зрителей. Чтобы адаптировать зрителя к восприятию мистерики, он окружил театральное действие инсценировкой толпы, перед которой в Средневековье оно разворачивалось на паперти собора. Введение еще одной, дополнительной семиотической подсистемы в виде инсценированного зрителя усложняло общую семиотическую систему представления, переструктурируя ее по типу столь характерной для модернизма конструкции «текст в тексте» («спектакль в спектакле»). Зрительская идентификация при этом видимым образом усложнялась, поскольку зритель включался в двойную игру (сценическую инсценировку и инсценировку толпы).

Новая театральность, направленная на воображаемое преодоление рампы и создание *театральной иллюзии* (в противовес иллюзии «жизненной»), в качестве зрителя предполагала активного деятеля, а не пассивного созерцателя, а новая *эстетика воздействия* сознательно формировала такой тип зрителя. Идее «иллюзорно действующего» зрителя Н. Евреинов оставался верен долгое время — до того момента, пока наконец в «Театре для себя» и последующих теоретических работах не упразднил зрителя как адресата театральной коммуникации, как инстанцию, обращенную к «другому», превратив театр в воображаемое зрелище «для себя».

Театральные практики, применяемые в современном социуме, строятся по законам, открытым в начале XX века Евреиновым. Современные средства массовой коммуникации используют те театральные технологии, у истоков которых стоял Евреинов.

Нельзя обойти вниманием еще один аспект категории театральности, находящийся за пределами собственно эстетического значения искусства, — ее «врачующую» силу, «лечебный» эффект, для Евреинова чрезвычайно важный (здесь уместно будет вспомнить, что одним из первых на такую функцию театра указал Аристотель). Евреинов трактует лечебную силу театра обширно, и в драматической трилогии «Двойной театр» («Самое главное», «Корабль праведных» и «Театр вечной войны») подходит к решению этой проблемы с разных сторон [5]. Для Евреинова чрезвычайно важна была мысль о спасительной для человека, врачующей его душу силе театра. Другой подобной силы он в современном ему обществе не видел.

Н. Евреинов предвосхитил некоторые важные открытия театра и драмы XX века, хотя значение его учения о театральности этим не исчерпывается и простирается далеко за пределы театроведения и литературоведения — в сферы философии, культурологии, социологии, психологии, педагогики, медицины [6, с. 209], а также различных художественных и социальных акциональных форм (хеппенинг, монстрация, перформанс, флешмоб и т. п.). Евреинов предугадал многие из тех значений, которые

мы сегодня приписываем театру в обществе. Медийное общество превратилось в общество спектакля — здесь уместно будет вспомнить французского революционера, философа и режиссера Ги Дебора, подвергнувшего СМИ и современное ему общество жесткой критике еще в 1967 году [7, с. 9]. Евреинов о театрализации всех сфер жизни объявил намного раньше и совершенно иначе относился к этому процессу. Театральность он всегда наделял только положительными смыслами. Евреинов предсказал появление театральных практик за пределами театра. И в этом тоже, как и в утверждении категории театральности, есть его несомненная заслуга.

Библиографический список

1. Евреинов Н.Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. Пг.: «Прометей» Н.Н. Михайлова, [1915]. 181 с.
2. Хёйзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / пер. с гол. Д.В. Сильверстова. М.: Прогресс – Традиция, 1997. 416 с.
3. Евреинов Н.Н. Красивый деспот: Последний акт драмы. СПб.: Издание А.С. Суворина, 1907. 60 с.
4. Евреинов Н.Н. Театр как таковой // Евреинов Н.Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 536 с.
5. Евреинов Н.Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль праведных. Театр вечной войны / вступ. ст. Т.С. Джуровой. М.: Совпадение, 2007. 303 с.
6. Зассе С. «Мнимый здоровый». Театротерапия Николая Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: сб. ст. / под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М.: Новое издательство, 2006. С. 209–220.
7. Дебор Г.Э. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офергаса и М. Якубович. М., 2000. 184 с.

References

1. Evreinov N.N. *Pro scena sua. Rezhissura. Litsedei. Poslednie problemy teatra* [Pro scena sua. Stage direction. Play actors. The Newest problems of theatre]. *Petrograd*: «Prometei» N.N. Mikhailova, [1915], 181 p. [in Russian].
2. Huizinga J. *Homo Ludens: Stat'i po istorii kul'tury. Per. s gol. D.V. Sil'verstova* [Homo Ludens: Articles on History of Culture. Translation from Dutch by D.V. Silverstov]. M.: Progress – Traditsiia, 1997, 416 p. [in Russian].
3. Evreinov N.N. *Krasivyi despot: Poslednii akt dramy* [Beautiful Despot: the Last Drama Act]. SPb.: Izdanie A.C. Suvorina, 1907, 60 p. [in Russian].
4. Evreinov N.N. *Teatr kak takovoi* [The Theatre as Such]. In: Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti. Sost., obshch. red. i komment. A. Zubkova i V. Maksimova* [Demon of theatricality. Compiler, general editor and commentaries by A. Zubkov and V. Maksimov]. M.; SPb.: Letnii sad, 2002, 536 p. [in Russian].
5. Evreinov N.N. *Dvoinoi teatr: Samoe glavnoe. Korabl' pravednykh. Teatr vechnoi voiny. Nikolai Evreinov; Vstup. st. T.S. Dzhurovoi* [Double Theatre: The Essence. Ship of the Holy Men. Theatre of Eternal War. Prolusion by T.S. Dzhurova]. M.: Sovpadenie, 2007, 303 p. [in Russian].
6. Zasse S. «Mnimyi zdorovyi». *Teatroterapiia Nikolaia Evreinova v kontekste teatral'noi estetiki vozdeistviia* [«Imaginary healthy person». Theatrical therapy by N. Evreinov in the context of theatrical aesthetics of impact]. In: *Russkaia literatura i meditsina: Telo, predpisaniia, sotsial'naia praktika: Sb. statei. Pod red. K. Bogdanova, Iu. Murashova, R. Nikolozii* [Russian Literature and Medicine: Body, Prescriptions, Social Practices: Collection of articles. K. Bogdanov, Yu. Murashov, R. Nikolozii (Eds.)]. M.: Novoe izdatel'stvo, 2006, pp. 209–220 [in Russian].
7. Debord G. *Obshchestvo spektaklia. Per. s fr. S. Ofertasa i M. Yakubovich* [The Society of the Spectacle. Translation from French by S. Ofertas and M. Yakubovich]. M., 2000, 184 p. [in Russian].

*E.S. Shevchenko**

THEATRICAL AXIOLOGY BY NIKOLAY EVREINOV

The present article studies the axiological aspects of the category of theatricality offered by N. Evreinov. It also traces the evolution of theatricality notion in his theoretical works and his director's practices as well as the shift of the axiological dominant component of theatricality from «aestheticism» to «pre-aestheticism». The paper also studies N. Evreinov's outstanding prognostic abilities which made his theatrical theory significant in various spheres of modern life including theatrical practices outside theatre.

Key words: Nikolay Evreinov, theatricality, game, staginess, transformation, theatrical communication.

Статья поступила в редакцию 27/XI/2016.
The article received 27/XI/2016.

* *Shevchenko Ekaterina Sergeevna* (slash99@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation.